

PAU CASALS 302

10 de octubre-10 de noviembre de 2012

SUMARIO

- Breves:
 - Nuevo Plan Director para el Liceu
 - Paul Daniel, nuevo director titular de la Orquesta Nacional Burdeos-Aquitania
 - Deutsche Grammophon presenta su nuevo ciclo de óperas de Mozart

Entrevista:

- Entrevista: Tomás Leal, lutier artesanal: “La construcción de instrumentos evoluciona gracias a las ideas de los músicos”
- Entrevista: Nancy Fabiola Herrera, el cálido terciopelo
- Reportaje: Sylvia Sass, cita con la Callas

- Agenda

- Discos

Breves

Nuevo Plan Director para el Liceu

El Patronato de la Fundación del Gran Teatre del Liceu ha aprobado un nuevo Plan Director de la institución, que entrará en vigor la próxima temporada y estará vigente hasta la temporada 2016-2017. Se trata de una hoja de ruta que incluye medidas que inciden en tres grandes ámbitos: el incremento de los ingresos propios, el aumento del margen económico de la actividad artística y la reducción de los gastos de estructura. El plan prevé que en las cinco próximas temporadas la programación del Liceu constará de entre 100 y 110 funciones, de las cuales unas 85 serán de ópera. Se programarán 10-11 títulos, de los cuales 8 como mínimo serán de repertorio. La programación incluirá unas 10 funciones de danza (2 ó 3 compañías) y 6 de

recitales, conciertos u óperas en versión concierto. También se contempla la posibilidad de una actividad artística complementaria (de entre 10 y 15 funciones, básicamente de ópera) que responda a estrategias comerciales, interés artístico o propuestas de patrocinadores.

Paul Daniel, titular en Burdeos

El británico Paul Daniel (Birmingham, 1958) será el nuevo director titular de la Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania en sustitución de Kwamé Ryan y a partir de la temporada 2013-2014. Daniel, que fue nombrado hace unos meses para el mismo puesto en la Real Filharmonía de Galicia -y que ocupará a partir de enero de 2013- trabajará un mínimo de seis semanas al año con la orquesta francesa y dirigirá un título en la ópera de la ciudad. A finales del año próximo dejará la titularidad de la West Australian Symphony.

Deutsche Grammophon presenta su nuevo ciclo de óperas de Mozart

Deutsche Grammophon presentó en Baden-Baden una nueva serie de grabaciones que reunirá las siete óperas de madurez de Mozart, con un protagonismo especial del director de orquesta canadiense Yannick Nézet-Séguin y el tenor mexicano Rolando Villazón. Ya está disponible *Don Giovanni* procedente del pasado Festival de Verano de Baden-Baden, presentando la Mahler Chamber Orchestra —dirigida, como en toda la serie, por Nézet-Séguin— y un conjunto vocal que reúne a Ildebrando D’Arcangelo (Don Giovanni), Mojca Erdmann (Zerlina), Rolando Villazón (Don Ottavio), Diana Damrau (Donna Anna), Joyce DiDonato (Donna Elvira), Luca Pisaroni (Leporello), Konstantin Wolff (Masetto) y Vitalij Kowaljow (Commendatore). La siguiente entrega será *Così fan tutte* con Mojca Erdmann como Despina, Miah Persson como Fiordiligi y Angela Brower como Dorabella. Adam Plachetka será Guglielmo, Alessandro Corbelli encarnará a Don Alfonso y Rolando Villazón a Ferrando. Seguirán en los próximos años *Idomeneo*, *El rapto en el serrallo*, *Las bodas de Fígaro*, *La clemencia de Tito* y *La flauta mágica*.

Entrevista

Tomás Leal: lutier artesanal

“La construcción de instrumentos evoluciona gracias a las ideas de los músicos”

Por Alberto Daudén

La tradición guitarrera de Casasimarro se remonta hasta mediados del siglo XVIII. Los instrumentos que se construyen en esta localidad del sur de la provincia de Cuenca son apreciados en todo el mundo. Entre las sagas de

lutieres de Casasimarro, destaca la familia Leal, que suma ya ocho generaciones dedicadas a la elaboración artesanal de guitarras y otros instrumentos de cuerda. Pau Casals ha entrevistado a Tomás Leal, actual depositario de esta tradición familiar.

- ¿Por qué siguió la tradición familiar en cuanto a la elaboración de guitarras de artesanía?

- Fue más bien por casualidad. Ya tenía una edad, acababa de terminar la escuela y teníamos el taller en casa; esto me llevó a iniciarme en el aprendizaje de este oficio. Pasado el tiempo, el trabajo me comenzó a gustar, me enganché a él y poco a poco me di cuenta de que era a ello a lo que me quería dedicar y eso que es un oficio bastante complicado.

- ¿Qué recuerdos tiene de su padre, que ha sido maestro para usted?

- En un principio el trabajo no fue fácil ya que él tenía muchísima experiencia y yo era un mero aprendiz, pero al final con los grandes consejos de mi padre, pude crearme un estilo propio.

- De todos los trabajos que ha realizado usted ¿Cuál es el que recuerda con más cariño o el que le ha gustado más?

- A mí me gusta mucho innovar, es decir, salirme de la guitarra tradicional y hacer instrumentos como bouzoukis, mandolinas o zanfonas. También he hecho guitarras para algunos músicos conocidos como Carlos Beceiro, etc. Y en cuanto al estilo clásico, para María Rodríguez, de La Coruña, por ejemplo.

- Desde su punto de vista, ¿qué es lo más complicado a la hora de elaborar un instrumento?

- Yo diría que es todo lo relacionado con los ajustes, las alturas de las cuerdas, la separación en relación a los trastes, ya que la colocación de estos es un elemento fundamental para que el instrumento suene como es debido.

Otro aspecto complicado a la hora de fabricar un instrumento es lo concerniente a los acabados. Pero, en lo que se refiere al instrumento propiamente dicho, en cuanto a su creación, podría decir que el más complicado de elaborar es la bandurria, ya que, al tener un tiro de cuerda muy corto (de veintisiete centímetros) y llevar diecinueve trastes, hay que ser muy preciso a la hora de afinar.

No hay que olvidar que los músicos son muy exigentes a la hora de valorar éste aspecto de la afinación. Creo que es importante destacar que el que empuja al artesano para ir mejorando en la construcción de los instrumentos es el músico.

Por tanto, nosotros los lutieres somos los que ejecutamos las ideas de los músicos. Como dato curioso, hay músicos que te dan unos parámetros y sobre

éstos, uno elabora el instrumento. Podría afirmar que la construcción de los instrumentos ha evolucionado gracias a los propios músicos.

- Dentro de su oficio ¿Cuál es la faceta o área que le gusta más?

- Hacer réplicas de otros instrumentos antiguos que actualmente no se pueden adquirir me gusta bastante, pero creo que me quedaría con la reparación, sobre todo de guitarra antigua, ya que cuando me llega una al taller, la abro y veo cómo construían los guitarreros anteriores, aprendo mucho. También es cierto que coger entre las manos una guitarra que aparentemente no tiene solución y arreglar todos los problemas que te plantea es todo un reto.

- De todos los instrumentos que escucha dentro de su oficio ¿Cuál es el sonido que le llama más la atención?

- A mí el que más me gusta es el sonido metálico del laúd, pero no dejaría atrás el de la mandolina. Dentro de las guitarras, me gusta más la clásica que la flamenca, ya que la primera tiene un sonido más redondo y más profundo, al contrario que la de flamenco, que para mí, tiene un sonido más agudo y metálico.

A veces puede ocurrir que, aunque las guitarras se suelen construir con un tipo de madera determinada, los músicos te pidan una composición diferente. Por ejemplo, que te pidan una guitarra flamenca de palo santo, que no es una madera habitual en este estilo.

- ¿Es fácil encontrar a los proveedores de madera más adecuados?

- En España tenemos suerte, ya que la fábrica que, desde mi punto de vista, es número uno en el mundo, se encuentra en Valencia. En el caso de recibir madera de árboles en los que el proveedor no ha hecho el tratamiento pertinente, en mi taller tengo un lugar reservado para el secado, en donde pasan unos años allí hasta que las puedo utilizar.

- ¿Cómo se realiza el proceso de venta, compra, reparación de los instrumentos?

- Lo que funciona sobre todo es el boca a boca, ya que si el cliente está contento con el trabajo que se le ha hecho, puede recomendar a otros el taller. Por otra parte, Internet también hace bastante a la hora de darse a conocer, pero lo principal es que, dado que la guitarra es un instrumento muy personalizado, cuando quieren adquirir algo, por ejemplo, vienen aquí y se les toma medidas, ya que es muy importante a la hora de estudiar que la persona se sienta a gusto con su guitarra.

- Dado que usted es luter de guitarras ¿Podría darnos algunos consejos para nuestros lectores?

Una de las cosas más importantes es que la guitarra no sufra altas temperaturas. La unión de las piezas se realiza por medio de la cola, lo cual hace, como digo, que el instrumento sea muy sensible. Yo recomiendo hacer un cambio de cuerdas cada seis u ocho meses, para aquellos que no la utilizan con mucha asiduidad. En cambio, quienes sí la usan mucho, ya saben cuando el instrumento no les suena bien y entonces las cambian. Conviene limpiarla y barnizarla con los mismos productos que se usan con un mueble. Otro consejo que puede ir bien es aplicar un poquito de aceite de oliva en el diapason, en la parte no barnizada, para hidratar la madera.

Entrevista

Nancy Fabiola Herrera, el cálido terciopelo

Varias notas destacan la personalidad de Nancy Fabiola Herrera. Una de ellas, el ser figura sobresaliente de la actual generación de mezzosopranos españolas, reforzando de tal manera una tradición relativamente minoritaria si se compara con la cantidad de sopranos y tenores de nuestra cantera histórica. Baste recordar a María Cay, Aurora Buades, Conchita Berganza. La otra calidad de Nancy Fabiola Herrera es también digna entre nosotros: simultanear la ópera y el recital de cámara. Sus constantes viajes por España y el exterior sumados a un repertorio de al menos 25 títulos entre obras cantadas y otras a debutar, completan rápidamente el retrato de esta artista canaria, pues dicho repertorio cubre desde el barroco hasta la ópera contemporánea y se vale de diversas lenguas: español, italiano, francés, alemán y ruso.

- Recordamos que siendo muy jovencita, en 1987, cantó el papel de la Abadesa en *Suor Angelica* de Puccini en el liceo y el Teatro de la Zarzuela. En el conjunto de las monjas de esta obra, su voz destacaba notablemente. Suponemos que tendrá especiales recuerdos de aquellas funciones...

- En efecto, fue mi primer papel solista en una ópera y esto marca como el primer amor. Por otra parte, la función de la Zarzuela resultó brillante por el elenco, el montaje de Lluís Pasqual, el más hermoso que recuerdo de este título, y por el protagonismo de Diana Soviero, que estuvo tan emocionante como para provocar que lloráramos entre bambalinas sus compañeras. Era una artista muy concienzuda y trabajaba exhaustivamente sus personajes. La recuerdo como un verdadero modelo de preparación.

- En su repertorio hay personajes de mezzosoprano aguda y de contralto, es decir, se advierte una gran amplitud de registro. ¿Cómo definiría su voz?

- Es una voz de mezzo lírica, de amplia extensión, con un color más bien oscuro de naturaleza. Se la suele percibir cálida y aterciopelada. Yo la considero flexible y apta para gran cantidad de matices y un repertorio variado. Mi objetivo como cantante es tener un instrumento suficientemente dúctil para que obedezca a lo que yo quiera hacer con él. Por ejemplo: los papeles de coloratura, tanto de Haendel como de Rossini, sirven para poder luego encarar partes más pesadas porque ayudan al desarrollo de la voz. Asimismo hay que tener en cuenta que todas las voces van cambiando con el tiempo, incorporando nuevos recursos y pudiendo así abarcar unos roles que en principio les estaban vedados.

En estos momentos de mi carrera, por lo que acabo de explicar, estoy considerando abordar algunos papeles verdianos como Eboli y Amneris, porque advierto que mi voz ha madurado lo suficiente como para resolverlos. Me preocupan, sobre todo, dos elementos vocales: los detalles de color que sirven para expresar y la homogeneidad de los registros, Ambas características deben ser compatibles. A su vez, la igualdad entre el agudo y el grave es esencial para mantener la salud del órgano.

- ¿Cómo elige su repertorio?

- A veces lo hago por mí misma. Me aproximo a personajes que me interesan como tales y que me convencen por la calidad de su música y por la finura de su estilo. La identificación sola no basta, pues un personaje me puede seducir y ser, al mismo tiempo, inconveniente a mi voz. También acudo a maestros de repertorio en los que confío porque conocen bien mis características vocales, pero siempre me reservo la última palabra en la elección. Un buen repertorista contribuye a salir de dudas que suelen ser normales en cualquier cantante.

- Dentro de la amplitud de su repertorio destaca el personaje de Carmen, a tal punto que se le puede considerar la Carmen oficial de nuestros días...

- Desde el principio, este personaje me fascinó y lo sentí como un guante hecho a mi medida. Quizás también influyó el hecho de que mi maestra María Luisa Castellanos fuese una mezzo que interpretó a Carmen. Era una de sus creaciones más frecuentadas. María Luisa me transmitió su pasión por ella y así fue que los primeros personajes que conocí fueron Carmen, la Maddalena de *Rigoletto* y la Azucena de *Trovatore*. Este último no lo he representado todavía, salvo algún aria en recitales y lo dejo para otra etapa de mi carrera.

Carmen es una parte de la cual me he apropiado vocalmente. Me ayudo, además, dándole la presencia física que requiere: una mujer morena, fuerte, gitana española. El hecho de ser española, precisamente, le añade un plus a mi trabajo. Si yo fuera de otra nacionalidad me costaría mucho asumir la idiosincrasia racial de Carmen. De todas formas, es un ser de tal riqueza dramática y psicológica que se lo puede interpretar de mil maneras.

- Lo ha hecho con muy diversos directores de escena, como José Antonio Morales en Méjico, Paco López en numerosas ciudades españolas, Zeffirelli, Francesca Zambello, Joël, Sagi, Pontiggia... ¿cuál es su experiencia en tan variada tarea de composición?

- En principio, yo llevaba mi propia concepción del personaje, pero la fui ampliando con distintos aportes que recibía de tan diversos directores. En especial, he incorporado directivas de Sagi y Zeffirelli. La producción que dirigió Zambello resultó estupenda por ser la más "física" de todas. Debía yo correr como una atleta por todo el escenario y representar peleas coreografiadas, navaja en mano, tras las cuales, entre cajas, debía relajarme y tomar aliento para estar en buen estado y poder cantar las seguidillas. A ello se añadía otro esfuerzo y es que los dos primeros actos se representaban seguidos, de modo que entre peleas y bailes la cosa resultaba muy esforzada.

- Carmen es asimismo un papel de gran variedad de registros...

- Efectivamente. Empieza siendo una mezzo lírica pero en el tercer acto la voz se va agravando y culmina en la escena de las cartas. En el cuarto acto la tesitura vuelve a remontar. A esa altura de la función la voz está muy desplegada y situada en su lugar, de manera que no hace falta esforzarla. Hay que cuidar las notas de pasaje como si se tratara de negociarlas. Para esto, es muy útil el segundo acto, que tiene una extensión amplia y momentos alternados de dramatismo y de seducción. Se prepara así el tercer acto redondeando el color en la zona central y grave y evitando la emisión demasiado encajonada en el pecho. Como este personaje ha sido cantado por contraltos, mezzos y hasta alguna soprano, lo conveniente es saber dónde están las dificultades, si en el agudo o en el grave y matizar la emisión dentro de una correcta colocación de la voz.

En este sentido *Carmen* se parece a *Traviata*, de la cual se dice que está escrita para tres sopranos distintas desde la coloratura del primer acto hasta el dramatismo del último. Si Carmen se encomienda a una mezzo grave tendrá que aliviar la emisión en momentos como la seguidilla y la canción gitana del segundo acto. Si, por el contrario, es una mezzo aguda, deberá evitar encajonar la voz en la escena de las cartas.

- Otra de sus interpretaciones más frecuentes es la de Maddalena de *Rigoletto*, una parte relativamente breve pero decisiva en la obra.

- Es un papel difícil porque cuenta con una tesitura muy comprometida. En poco tiempo y con una acción muy rápida, tiene que alternar la seducción lírica con el dramatismo. A esto se agrega que es el único momento de la ópera en que se contrastan dos voces femeninas. Maddalena es la mujer carnal, de vida ligera y salida de los bajos fondos, llena de desparpajo y de frivolidad pero capaz de cometer un crimen, muy cerca de ciertos aspectos de Carmen, en tanto que Gilda es la mujer virginal, angelical y de una tesitura muy aguda.

En el último acto de *Rigoletto*, la escritura exige registros poderosos y tanto el protagonista como Maddalena descienden a zonas bastante graves para contrastar con Gilda y el Duque. Maddalena, al revés que los otros personajes, no ha aparecido en los actos anteriores ni tenido tiempo de situar su voz. Tiene que salir con todo su material ya dispuesto, sabiendo que cuenta con escasas líneas para dar presencia a su personaje y no ser traspuesto por los demás.

- ¿Está avanzando en el repertorio verdiano?

- Sí, pero a pequeños pasos y con mucha prudencia. Me interesan roles como Eboli, Preziosilla y Amneris. Merecen acercarse a ellos con mucha atención y, sobre todo, tener en cuenta la homogeneidad del elenco para evitar desniveles de vocalidad. Otro factor es el tamaño de la sala para conservar el equilibrio con la masa orquestal. En el caso de Amneris, hay una tradición de encomendarlo a mezzos dramáticas sin tener en cuenta que es una mujer joven y enamorada, lo cual se puede resolver con un especial lirismo. Hay momentos en el primer cuadro del cuarto acto en los cuales la voz está exigida en el agudo, no sólo porque ha de llegar por dos veces al si bemol, sino porque debe permanecer en dicha zona cierto tiempo.

En la línea que va de Fedora Barbieri a Dolora Zajick predominan las sonoridades muy corpóreas, de color pectoral, pero también cabe lo contrario. Amneris tiene momentos de levedad por el carácter íntimo y sentimental de la situación, lo que exige, según lo he dicho anteriormente, "negociar" las notas de transición hacia el registro de pecho para que la voz no se quede fijada en él.

- Hablemos de montajes, ¿cuál es el tipo que prefiere, tradicional o innovador?

- Me gustan ambos siempre que tengan sentido. Un montaje moderno donde se pone modernidad por el mero hecho de serlo, pero en el cual lo que se ve no tiene nada que ver con lo que se oye, me parece absurdo. Por el contrario, una puesta como la de Robert Carsen para *Los cuentos de Hoffmann* resulta maravillosa. En ella hice Giulietta junto al protagonista de Rolando Villazón con toques tan audaces como el ver una platea de teatro con los asientos que se movían como olas según las estaba viendo un Hoffmann ebrio, del que escapaba Giulietta por el patio de butacas.

También me gustó mucho la veterana versión de *Rigoletto* de Jonathan Miller con un libreto en inglés y las acciones llevadas a la mafia de Nueva York de los años cincuenta, porque armonizaba muy bien con la música. Sin embargo, me tocó padecer en Alemania una *Carmen* dirigida por una mujer de cuyo nombre no quiero acordarme. Destrozó la obra y la convirtió en una parodia.

- ¿Cuál es su experiencia con los directores de orquesta?

- Lo mismo que con los directores de escena, debo decir que en general he tenido mucha suerte con los directores de orquesta. Me gusta que sobre todo sean músicos y disfruto mucho trabajando con ellos el lado musical de las óperas. Lamentablemente, hoy se trabaja con demasiada prisa y de una manera mecánica de modo que no se pueden elaborar ciertos aspectos tan fundamentales como la homogeneidad de color en las voces y los matices que definen un estilo. Recuerdo especialmente el entrenamiento que tuve en Filadelfia, tras mis estudios en la Juilliard School, con Chris Macatsoris, un hombre de la vieja escuela que había sido asistente de Tullio Serafin. Trabajábamos las partituras a muerte, haciendo una especie de radiografía de ellas, detalle por detalle. En general, no hay actualmente tiempo para este tipo de tareas. Todo se reduce a dos o tres ensayos.

- ¿Ha preparado algún papel directamente con un director de orquesta?

- Sí, es el caso de Daniel Catán en *Il postino*, que me eligió para que estrenara en su obra el papel de Doña Rosa. Aunque no dirigió la orquesta, supervisó el trabajo musical. En ocasiones, incorporaba algún detalle que se nos ocurría a los cantantes. Es muy interesante inventar un personaje del cual no tenemos referencia porque nunca se cantó antes.

- Su repertorio es muy amplio. ¿Cómo resuelve cada época de la música que va abordando?

- De manera muy variada. Por ejemplo, en materia de verismo, me voy internando en él muy de a poco. La princesa de Bouillon en *Adriana Lecouvreur* de Olea la

estoy preparando, pero sólo he cantado algún fragmento en concierto con Plácido Domingo. Me encanta especialmente el barroco y más particularmente Haendel, aunque lo hago mucho menos de lo que me gustaría hacerlo. El canto barroco es un alimento para la voz, que está en toda su pureza, como desnuda. El acompañamiento instrumental es muy leve y toda la música se centra en la voz.

Algo similar ocurre con el canto del clasicismo, Mozart, y en el bel canto italiano del romanticismo. Es tanto el virtuosismo de la voz, existe un perfecto *legato* y no se resuelve con efectos dramáticos. Es una disciplina muy grande para la voz porque el menor desfallecimiento técnico o musical se nota muchísimo y no puede compensarse con otra cosa. En cambio, ayuda a subrayar las cualidades naturales del cantante, a dominar los volúmenes, a flexibilizar la emisión y hacerla dúctil para expresar todos los matices de las palabras.

Con relación a la ópera contemporánea yo comencé con obras como *Luz de oscura llama* de Pérez Maseda hasta llegar a *Rake's Progress* de Stravinski. Es un campo donde hay un poco de todo. Hay operistas actuales que saben escribir para la voz de modo que se pueda lucir su natural hermosura como en cualquier obra clásica. Por el contrario, otros autores buscan obtener efectos que obligan a afear la emisión, a cantar sin apoyo y sin *vibrato*, lo cual además no es bueno para la salud vocal.

Volviendo a *Il postino* de Catán debo decir que se puede cantar como si fuera Puccini o Verdi, en parte porque su perfil armónico es bastante tonal. Catán escribía muy bien para la voz porque la conocía acabadamente.

- Ha cantado diversos personajes travestidos. ¿Cuál es su experiencia en este campo?

- He cantado Orlofsky en *El murciélago* de Johann Strauss y Romeo en *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Son experiencias muy interesantes porque me han permitido entrar en contacto con mi parte masculina. El proceso empieza con el vestuario y las actitudes del lenguaje corporal para luego irse internalizando. Todos tenemos componentes de ambos sexos y aun en un cuerpo de mujer puede imaginarse cómo sería sentirse varón. Cantar Romeo fue una de las vivencias más curiosas de mi carrera, porque me sentía impregnada de su virilidad aun cuando no estaba representando el papel en la escena. Era como ensayar constantemente a ser Romeo yo misma. Es un reto muy hermoso para la artista: se pone bajo la piel de alguien que no eres pero que puedes llegar a ser por medio de la ficción.

Algo parecido me ocurre encarnando la variedad de lo femenino. A veces tengo que hacer de una mujer muy fuerte, muy impulsiva, leonina, según es Carmen, y

otras veces todo lo contrario, tal es el caso de Charlotte en *Werther*, una mujer suave, sensible, delicada, el prototipo convencional de la femineidad. Todo esto es muy fascinante ya que representar a alguien que uno no es permite entender mejor a la humanidad.

- En cuanto a Orlofsky, ya que está bebiendo todo el tiempo en medio de una fiesta, ¿usted lo ve sobrio o borracho?

Depende de las puestas en escena. Cuando yo lo hice puedo asegurar que no estaba borracha. Lo imaginaba un hombre de humor ácido, grave, serio, inclinado al sarcasmo. Recuerdo que las partes habladas las hacíamos en español, adaptándolas a las circunstancias y a las personas del lugar, lo cual resultó muy divertido y simpático. Ahora bien: como espectadora lo he visto de las dos formas, o sea, sobrio y borracho. Nunca hice Cherubino y en este momento de mi carrera no me parece apropiado a mis condiciones vocales. En cambio, me quedan pendientes Orfeo de Gluck y el Octaviano del *Caballero de la rosa*, ambos muy interesantes. El Compositor de *Ariadne auf Naxos*, un papel redondo y muy lucido para la mezzo, sin embargo, nunca me ha llamado.

- Hay un papel wagneriano que le quedaría perfecto tanto en lo vocal como en lo escénico y es la Venus de *Tannhäuser*.

- Es curioso que ya varias personas me lo han sugerido, pero yo no he pensado en él ni remotamente. Más que el repertorio alemán me atraen el italiano, el francés y hasta el ruso, pero será cuestión de considerarlo. A pesar de que es una ópera alemana, Venus es una diosa latina, el equivalente de la Afrodita griega, así que quedaría muy bien servido por una voz igualmente latina para contrastar con Elisabeth, una criatura nórdica, mística y virginal, todo lo opuesto de Venus. Es verdad, aunque la vocalidad wagneriana tiene un carácter germánico, ya que Wagner no es un animal mediterráneo.

- Pasando al repertorio de cámara, ¿cómo encara este género y cómo organiza sus programas?

Hay dos maneras de estructurar un programa de cámara. Una es cantar las canciones que yo prefiera y otra es obedecer las sugerencias del pianista con el cual trabajo, quien suele seleccionar los ciclos más adecuados a las características de mi voz. Desde cuando estudiaba en Estados Unidos, el recital siempre me atrajo especialmente y por ello insisto en hacerlo, aunque en general se me considera una cantante de ópera. El recital permite que el cantante conduzca al público por una suerte de viaje que recorre distintas atmósferas, distintas lenguas, distintas emociones. Es como si yo tuviera mi propia agencia de viajes y pudiera organizarlos según mis preferencias, con toda libertad. Una

variante de gran interés es el concierto temático que se construye siguiendo un hilo conductor en el que se insiste con un determinado argumento. En cualquier caso, la decisión última la tomo obedeciendo a mi expresión personal.

Me concentro especialmente en el repertorio español. Es un campo muy rico y no explorado del todo porque se suele insistir siempre en las mismas obras. Yo prefiero hacer como Victoria de los Ángeles y Teresa Berganza, que dieron a conocer obras de sus contemporáneos y las convirtieron en referentes de la canción de concierto, como son los casos de Toldrá y Montsalvatge. Hoy tenemos en España excelentes compositores de canciones de cámara: Miquel Ortega, García Abril y tantos otros, sin olvidar las páginas infrecuentes, por ejemplo, de Roberto Gerhard o las canciones de inspiración cubana de Comellas.

- Tampoco nos olvidamos de sus incursiones en la zarzuela.

- Me encanta *La bruja* de Chapí, a pesar de sus desafíos porque a veces tiene momentos de soprano y otros muy centrales. Hice la Beltrana de *Doña Francisquita*, un personaje lleno de desparpajo pero vocalmente ingrato. En cambio Luisa Fernanda y la Manuela de *La chulapona* están perfectamente escritos. Mi zarzuela preferida, con todo, es *La Tempranica* de Giménez.

- Pasemos al espectáculo *Gitana*.

- Fue una función que concebí junto con mi marido, pensando primero en grabar un disco con arias de mis personajes favoritos y observamos que entre ellos había unas cuantas gitanas: Salud, Candela, Carmen, Azucena.. todas gitanas españolas. Resultaban muy atractivos los elementos de seducción, brujería, supersticiones, fatalismo, la muerte por amor, la venganza, el sacrificio, la gitana emigrante de la zarzuela *La chavala*, una mezcla muy atractiva de tragedia y alegría. Había muchos elementos para un espectáculo y así surgió combinando la voz solista, el vestuario, la orquesta, el coro, números de ballet, algunos elementos escénicos, entre los cuales la orquesta misma situada en el proscenio.

Así se plasmó *Gitana* bajo la dirección de Curro Carreres, saliéndonos de los marcos convencionales de la gala que es simplemente una sucesión de entradas y salidas del cantante solista. Llevaremos este espectáculo a América Central y del Sur. En Chile, justamente, la tierra de Pablo Neruda estaremos estrenando *Il postino*, que será también un homenaje a la memoria de Daniel Catán, que nos dejó tan abruptamente y al cual sigo recordando con emoción.

- Por último, ¿qué nombres de referencia puede darnos entre las cantantes de su cuerda?

- Giulietta Simionato, Christa Ludwig, Marjana Lipovsek, Jennie Tourel, Rita Gorr, Rise Stevens, Teresa Berganza.

Blas Matamoro-Fernando Fraga
Scherzo, número 276

Reportaje

Sylvia Sass: Cita con la Callas

Por primera vez, y después de 36 años, la soprano húngara Sylvia Sass, estrella de la ópera en los años 70 y 80, cuenta detalles de su encuentro con Maria Callas, una reunión concertada por Leonard Bernstein que hasta ahora era un misterio. Muchos biógrafos de la Callas han querido escudriñar en los hechos de ese otoño de 1976, pero Sass mantuvo silencio.

En 1951, cuando nací, Maria Callas vivía gloriosos éxitos en La Scala. No podía imaginar, siendo estudiante, que en 1976 podría conocerla. Tampoco habría imaginado que un día de otoño me recibiría en su lujoso piso parisino. Me estrechó la mano preguntándome con una voz un poco irritada: “Entonces, ¿tú eres *la nueva Callas*?”. Fue como despertarse de un sueño. Podía ver sus ojos profundos, una mirada inquietante, fuerte y directa. Pero transcurridos unos minutos también pude ver en ella cierta inseguridad. Dicen que nunca estuvo satisfecha con sus resultados artísticos y que quería descubrir la verdadera motivación del compositor, cómo pronunciar una palabra, acentuar una frase o encontrar un color sincero.

En 1976 Callas estaba retirada y no quería ver a nadie, estaba recluida en su piso de la calle Georges Mandel; vivía con dos perritos que trataba en un momento con ternura y al siguiente con abierta irritación. La historia de nuestro encuentro comenzó en Viena. Yo tenía un contrato para cantar *Aida* en la Staatsoper, dirigida por Leonard Bernstein. Ese año el maestro había decidido grabar solo obras de Beethoven y por eso pidió cambiar la ópera de Verdi por *Fidelio* y nos reunimos para discutir el asunto. Viajé de Budapest a Viena y Bernstein me recibió en su *suite* del Hotel Sacher con su sonrisa cordial y con una copa en la mano. Después de algunas frases gentiles comenzó a tocar el piano de cola que había en una de sus habitaciones y cantamos juntos el dúo final de *Aida*.

Más tarde me propuso cantar en su producción de *Fidelio*; *Aida* era un rol de riesgo para mí, ya que en ese momento tenía solo 25 años, pero Leonore es uno de los más difíciles de todo el repertorio para soprano. Por eso le dije que no me sentía preparada. Él respetó mi opinión, pero casi al momento me dijo: “Te pareces mucho a la Callas, tanto como si fueses su hija. ¿Quieres verla?”. Yo, sorprendida, contesté afirmativamente: “Sería un gran honor”. Entonces me

prometió organizarlo todo para el encuentro; quería que fuéramos juntos cuando él estuviera en París haciendo una grabación, y que nos acompañara algún periodista.

Regresé a Budapest y tiempo después, mientras cantaba en Salzburgo, me llamó el secretario del maestro para decirme que Maria Callas aceptaba el encuentro, pero que no quería cerca a ningún periodista. Llegué a París. Me quedé en el Crillon, en el que también estaba Bernstein. Él buscó a una pianista de la Ópera para que pudiera acompañarme, me envió un coche que me esperaría para volver al hotel y me dijo que iría a casa de la Callas durante una pausa de la grabación. Y de pronto ahí estaba yo, delante de la puerta de su casa. Subí en un ascensor de hierro ricamente decorado y así llegué al lugar donde vivía esta mujer que para mí era más que un ser humano...

Se abrió la puerta y el mayordomo me condujo a un salón. Ella apareció bellísima, elegante, toda vestida de negro; se movía como si fuera una reina. De inmediato me soltó, en inglés, esa frase que me resultó casi violenta: “Entonces, ¿tú eres *la nueva Callas*?”... Cuando canté *La Traviata* unos meses antes en el Festival de Aix-en-Provence más de un crítico me bautizó como *la nueva Callas*. Y, naturalmente, ella estaba ofendida... ¡Pero no era mi culpa! “¿Qué has traído para cantar?”, me preguntó. “Tosca”, le dije. “¡Eso es demasiado fácil!”, respondió al instante. Revisó mis partituras y escogió el aria del primer acto de *Traviata*, pero no quería verme mientras cantaba, de manera que permaneció en otra habitación.

En esos momentos llegó Bernstein. Ella estaba feliz de verlo y empezaron a hablar en tono de complicidad. Mientras yo comenzaba con el recitativo de Violetta, ellos continuaban hablando como si nada. Reconozco que me sentí ofendida... Llegaba ya la frase “*Sola, abbandonata, in questo popoloso deserto che appellano Parigi*” (“Sola, abandonada en este populoso desierto que llaman París”) y casi sin querer se la dediqué a ella con todas mis fuerzas. Entonces dejaron de hablar y me escucharon con atención. Después Bernstein partió y nos quedamos solas. Ella comenzó diciéndome: “Si cantas como has hecho ‘*È strano, è strano*’, el público se quedará dormido”. Me repitió tres veces cómo debía hacerlo. Me decía que hiciera un *crescendo*, pero yo sentía esa frase de distinta manera; para mí en ese momento Violetta no entiende qué le sucede.

No estábamos de acuerdo y ella insistía, de modo que lo hice como ella me lo pedía, pero al instante me sentí como si fuera una copia suya y supe que debía estar atenta porque ella tenía una gran influencia sobre mi arte. En ese momento sentí que si continuaba por este camino perdería toda la seguridad en mí misma, más todavía cuando debía cantar ese papel pocos días después en Hamburgo.

Por eso, asustada, le dije: “Muchas gracias por haberme recibido. Para mí ha significado tanto... Pero debo marcharme”. Maria, cambiando totalmente de actitud, me respondió: “Finalmente he encontrado a alguien que me entiende en profundidad, a quien puedo darle instrucciones que nadie comprende... Y esa persona quiere partir”... Creí que debería ser honesta y le expliqué mis razones. “Es por miedo”, le dije. “Si se me corta mi seguridad no seré capaz de cantar este rol”. A partir de entonces ella fue otra; se transformó en una persona dulce, comprensiva, y me comenzó a hablar como a una joven colega. Estuvimos juntas más de cinco horas. Si el chófer que me esperaba no hubiese tocado a la puerta, quizás todavía estaríamos discutiendo con pasión cómo interpretar diversos papeles. Me enseñó tanto... Y me propuso ir a París todos los meses para trabajar. Por eso siempre me he sentido culpable de no haberle escrito, pero sencillamente nunca pude hacerlo, y no porque no quisiera, sino porque la situación política en Hungría no me lo permitía. Tampoco tenía dinero para viajar a París y salir de mi país era muy complicado: estábamos en plena guerra fría. Pero, en el fondo, quizás temía perder mi personalidad delante de esa fuerza increíble que veía en la Callas.

Llamaron a la puerta. El chófer preguntaba cuánto tiempo más debería esperar y decidimos que la sesión había terminado. Ella me acompañó a la puerta y todavía me parece verla haciéndome pequeños gestos con sus manos mientras el ascensor bajaba... Ninguna de las dos lo sabía, pero ese era un adiós para siempre. Después del encuentro, la revista *Opera* inglesa publicó una entrevista con la Callas firmada por Alan Sievewright en la que ella hablaba de nuestro encuentro; decía que esperaba que yo hubiera podido “comprender el mensaje”.

Para mí fue una verdadera advertencia. Recuerdo que ella me subrayaba una frase: “No quebrar el alma en dos partes”. Ahora pienso cómo veía mi futuro: temía que yo cometiera sus mismos errores, especialmente sacrificar mi vida privada... Y, como ella, me equivoqué. Así, ella se convirtió en un símbolo y en un mito, como una “*Umille ancella*” (“Humilde sierva”), como dice Adriana Lecouvreur. Fue la portadora de un mensaje eterno que todavía hoy vibra como el eco de su alma. Con esa voz sublime podemos volar hacia esas esferas divinas donde se escucha, como un himno infinito, su “*Casta Diva*”.

La nueva Callas

Siendo miembro estable de la Ópera Estatal de Hungría, en 1978 Sylvia Sass (Budapest, 1951) debió pedir autorización al gobierno de su país para debutar en La Scala de Milán con *Manon Lescaut*, junto a Plácido Domingo. Convertida en estrella de la ópera de la noche a la mañana después de una función de *I lombardi*

junto a Josep Carreras (Londres, 1976), el nombre de Sylvia Sass se adhirió fatalmente al de Maria Callas al ser saludada como su sucesora debido a diversos rasgos de su vocalidad, de timbre y emisión muy similares a los de la legendaria cantante.

Alan Sievewright, coproductor de uno de los documentales más importantes sobre la soprano grecoamericana –Maria Callas, 1987–, afirmaba que, al coronar a la Sass como *la nueva Callas*, solo se intentaba “un truco promocional. Y fue una infamia. Le hicieron lo mismo que a la Suliotis; al final la perjudicaron”.

Colaboraron a formar el equívoco el amplio repertorio de Sass, coincidente e incluso mayor que el de la Callas, unido a su vertiginoso triunfo. Como ella, parecía poder cantarlo todo. Después de una suma de éxitos y de cantar en Londres *Don Carlo*, recibió una orden del gobierno húngaro para regresar al país, decidiéndose a emigrar a Occidente en Gran Bretaña en 1979 junto al pianista Andras Schiff. Ha sido maestra en la Academia Franz Liszt de Budapest y también se ha dedicado al mundo discográfico. Debutó como directora de escena en 1997 con *Don Giovanni*.

Agenda

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

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

***Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Haendel). 10 de febrero de 2013 (Sala Sinfónica)**

Freiburger Barockorchester. Sunhae IM, Juia Lezhneva, Christophe Dumaux, Jeremy Ovenden.

***La ruta del Nuevo Mundo*. 15 de abril de 2013. (Sala Sinfónica)**

La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. Jordi Savall, director.

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

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

***Tosca*. 19, 22, 25 y 28 de enero, 2013 (Giacomo Puccini)**

Violeta Urmana, Masimmo Giordano, Falk Struckmann. Bilbao Orkestra Sinfonikoa. Dir. Boris Dujin. Dir. musical. Boris Dujin. Dir. esc.: Nuria Espert.

***Les vêpres siciliennes* (Giuseppe Verdi). 16, 19, 22 y 25 de febrero de 2013.**

Tamara Wilson, Gregory Kunde, Vladimir Stoyanov, Dmitry Ulyanov, Dario Russo. Euskadiko Rokestra Sinfonikosa. Dir.: Boris Dujin. Dir. musical: John Mauceri Dir. de esc.: Davide Livemore.

Gran Teatre del Liceu

<http://www.liceubarcelona.cat>

Il Pirata (Vincenzo Bellini) 4 y 7 de enero de 2013

Mariella Devia, Gregory Kunde, Vladimir Stoyanov. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Dir. musical: Antonino Fogliani.

Les contes d'Hoffman (Jacques Offenbach) 4, 5, 7, 11, 12, 14, 16, 17, 19, 20, 23 de febrero de 2013.

Natalie Dessay, Vittorio Grigolo, Laurent Naouri, Michele Losier, Eglise Gutiérrez, Ismael Jordi, Greer Grimsley, Gemma Coma-Alabert y otros. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Dir. musical.: Stéphane Denève. Dir. esc. Laurent Pelly.

Ópera en cines Cinesa

<http://www.cinesa.es>

Siegfried, 23 de octubre de 2012

Retransmisión en directo desde la Scala de Milán (18 horas)

Lance Ryan, Peter Bronder, Juha Uusitalo, Johannes Martin Kränzle, Dean Peterson, Anna Larsson, Nina Stemme, Rinnat Moriah. Dir.: Daniel Barenboim. Dir. esc. : Guy Cassiers.

Manon, 22 de noviembre de 2012 (20,00 horas)

Desde el teatro Staatsoper Unter den Linden de Berlín

Anna Netrebko, Rolando villazón, Alfredo Daza, Christof Fischesser, Rémy Corazza, Artu Kataja. Dir. Daniel Barenboim. Dir. esc. : Guy Cassiers.

Discos

Karine Deshayes, Obras de Fauré y Wagner. O. de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie. Dir.: O. Sallaberger. Outhere Music. Verdi.

En este ecléctico álbum, que recoge la suite sinfónica para música de escena de la pieza simbolista *Péleas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, que compuso Gabriel Fauré en 1893, y estrenada en su versión definitiva en 1903, brilla como eje conductor esa melodía lejana que hermana la suite de Fauré con el *Siegfried Idyll* wagneriano, separados por una selección de *mélodies* con arreglos orquestales del propio compositor francés como *Soir, Claire de lune, Les roses*

d'Ispahan, Mandoline, Lamento y la instrumental *Élegie, op. 24*, con el violonchelo solista de François Salque.

Tras escuchar el fragmento wagneriano se comprende bien la influencia del genio de Bayreuth en Fauré, sobre todo en la dimensión lírica e íntima de ambos en las obras recogidas, fruto en el caso del alemán de la alegría por tener un hijo de Cósima Liszt. Estrenado en 1870, el poema sinfónico tiene una música plácida y envolvente que muestra la felicidad conyugal alcanzada tras los agitados primeros años de su relación. La voz de Karine Deshayes acompaña por esos dúctiles faurés con sumo cuidado expresivo, aunque la dicción podría ser más clara. Detallismo y enfoque muy camerístico el de la orquesta dirigida por Oswald Sallaberger.

Josep Subirà
Ópera Actual, número 152

The Pavarotti Collection

Luciano Pavarotti, (Vol. II) Diversas obras y autores. Diversas orquestas y directores. Bravissimo! Opera Library. 11 Cd + 1 dvd. 2012. Diverdi.

Nueva entrega de la colección dedicada al tenor de Módena, en la que se recogen fragmentos de óperas como *Aida, La Bohème, La fille du régiment, Idomeneo, Lucia di Lammermoor, Manon Lescaut...* por citar algunas, además de gran cantidad de napolitanas, todas sin mención del registro o del año de grabación, tanto las de estudio como las procedentes del directo.

Los once Cds son un amasijo sin orden ni concierto de brillantes muestras del talento y calidad de Luciano Pavarotti. Dentro del sumo eclecticismo, el duodécimo disco encierra un tesoro en formato Dvd: el recital que dio Pavarotti en el gran Teatro del Liceo en junio de 1989, acompañado de Leone Magiera —con el apellido mal escrito— basado en el master de la retransmisión de TVE, dirigida por Antoni Chic y con José Luis Téllez, comentarista radiotelevisivo de muchas temporadas cubiertas por la televisión pública, en un extremo de la primera fila de las localidades emplazadas en el escenario. Este bellissimo recuerdo hace más viva la emoción del homenaje a uno de los mejores tenores italianos del siglo XX.

Josep Subirà
Ópera Actual, número 152

NUESTRAS REVISTAS

Además de **Pau Casals**, el Servicio Bibliográfico de la ONCE produce varias revistas. Las hay para todos los gustos. Solo tienes que solicitarlas al SBO y las recibirás en tu propia casa.

CONOCER. Es la revista cultural: cada mes ofrece todo sobre cine, literatura, historia y actualidad. Disponible en braille y archivo sonoro.

UNIVERSO. Mensual de divulgación y actualidad científica, y paraciencia. Disponible en braille y archivo sonoro.

CICERONE. Cada dos semanas y en audio, toda la información sobre la oferta cultural y de ocio de Madrid.

PREGÓN. Tu guía del ocio en audio sobre Barcelona. Para que no te pierdas ninguna novedad: estrenos de cine, espectáculos, restaurantes, música...

PARA TODOS. Deportes, excursiones, conciertos, parques naturales... Todo sobre el ocio al aire libre en un mensual que puedes recibir en audio o braille, en catalán o en castellano.

RECREO. Es la revista del SBO dirigida a los más pequeños de la casa. Incluye cada mes divertidas historias, experimentos, pasatiempos y manualidades para aprender divirtiéndose. Disponible en audio y en braille, en castellano o catalán.

PÁSALO. Es la revista del SBO para jóvenes y adolescentes, con información adaptada a los gustos de los chicos de mayor edad sobre numerosos temas de música, cine, literatura, reportajes de actualidad, trucos y consejos...

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