

PAU CASALS 307

10 de marzo-10 de abril de 2013

SUMARIO

- Breves:
 - Caballé Domenech nuevo titular de la Staatskapelle y la Ópera de Halle
 - Plácido Domingo Award
 - Programación del National Center for the Performing Arts de Pequín
 - En los conciertos se tose el doble que en la calle

- Reportaje: 30 años sin Mario del Mónaco

- Entrevista: Pedro Halffter, el sonido soñado

- Jazz: Christian Scott, el músico que quiere cambiar el mundo

- Agenda

- Discos

Caballé Domenech nuevo titular de la Staatskapelle y la Ópera de Halle

El director español Josep Caballé Domenech (Barcelona, 1973) ha sido nombrado director titular de la Staatskapelle y la Opera de Halle, en Alemania, desde la próxima temporada. Caballé Domenech es también titular de la Filarmónica de Colorado Springs, en Estados Unidos.

Scherzo online

Plácido Domingo Award

El próximo 7 de junio, en el Dorothy Chandler Pavilion de Los Ángeles, se hará entrega a la la soprano Ailyn Pérez del Plácido Domingo Award en una velada que será precedida por un concierto con un repertorio de zarzuela y música hispanoamericana. Domingo, que el 19 de diciembre se reencontró con Josep Carreras sobre un escenario en un concierto benéfico en Moscú, dirigirá la actuación.

Opera Actual, número 157

Programación del National Center for the Performing Arts (NCPA) de Pequín

El coliseo chino homenajeará en abril a Giuseppe Verdi con *Otello*, en una nueva producción encargada a Giancarlo del Monaco, hijo del famosísimo intérprete del Moro de Venecia, Mario del Monaco. Y terminará el mes con la reposición del espectacular y exitoso *Holandés errante* del mismo director de escena, estrenado el año pasado. En mayo, Plácido Domingo será la estrella de un reparto formado por cantantes chinos que interpretará *Nabucco* de Verdi en una producción de Gilbert Deflo. En junio llegará el primer título chino, *Luotuo Xiangz* de GuoWenjing y Xu Ying y con dirección de escena de Yi Liming. Un mes más tarde se ofrecerá *El barbero de Sevilla* de Rossini con Juan Francisco Gatell y Laura Polverelli encabezando el reparto internacional y con una nueva producción de Tang Xin Xin. Durante el mes de agosto el NCPA ofrecerá la producción sevillana de José Luis Castro de *Las bodas de Fígaro* y, en septiembre, la reposición del excelente *Un ballo in maschera* de Hugo de Ana. En octubre, el segundo título chino de la temporada, *Lang Hua Hua* de Hao Weiya y Zhao Daming, con dirección de escena a cargo de Guo Xiaonan. El año 2013, se cerrará con *La italiana in Algieri* de Rossini en una nueva puesta en escena a cargo de Giancarlo del Monaco y William Orlandi, por primera vez con dos repartos eminentemente autóctonos.

Opera Actual, número 157

En los conciertos se tose el doble que en la calle

Harían falta estudios fiables sobre cuánto y por qué se tose en los conciertos pero, a ojo de buen cubero, ya tenemos una conclusión aproximada: algo así como el doble que en la calle. Dicen que hay espectadores que se ponen tensos precisamente porque no hay ruido, y eso les hace toser como una forma de descargar esa misma tensión. Y que dónde más se tose es en los movimientos lentos de la música del siglo XX.

Scherzo online

30 años sin Mario del Monaco

Más de tres décadas después de la desaparición Mario del Monaco, uno de los tenores más importantes y significativos de la reciente historia de la ópera, su figura legendaria ha anidado con fuerza en el imaginario melómano, y con razón. Para prueba sus grabaciones referenciales de algunos de los personajes más complejos de todo el repertorio.

Pocas voces en la moderna historia de la ópera han dejado una huella tan profunda en la memoria melómana como la del gran tenor italiano Mario del Monaco (Florencia, 1915 - Mestre, Venecia, 1982). La noticia de su muerte conmocionó al mundo lírico: “El emperador ha muerto”, titulaba *France Soir*, mientras que la revista alemana *Bunte* escogía un titular mucho más contundente: “Otello ha muerto”. Han pasado tres décadas y hoy, entre las nuevas generaciones de aficionados a la ópera, la voz de Mario del Monaco no es tan bien conocida como la de otros tenores más mediáticos, pero hay algo que nunca cambia: la impresión, la conmoción que produce su voz cuando se escucha por primera vez, un privilegio solo reservado a quienes se inician en el disfrute y conocimiento de la ópera.

“Mario ha sido el más grande tenor heroico jamás escuchado”, afirmaba entre lágrimas Giulietta Simionato al conocer su desaparición. Recordar a Mario del Monaco es recordar una época dorada en el mundo tenoril, desde su debut profesional absoluto, el 20 de marzo de 1941, en Cagli (Italia), en *Cavalleria rusticana*, hasta su retirada escénica, tras su última aparición como Canio, en *Pagliacci*, en la Ópera de Viena.

Su éxito fue inmediato: apenas transcurridos ocho meses de su presentación, protagoniza en el Teatro Puccini de Milán una función de *Madama Butterfly* que marca su ascenso imparable hacia el estrellato. Dicen los cronistas de esa primera década que era “*un tenore lirico dalla voce chiara, un autentico tenore natural*”, pero que poseía, como señala Elisabetta Romagnolo, “una inclinación innata y un temperamento que le permitía adentrarse con éxito en el repertorio lírico-spinto”.

La mejor manera de repasar la vida artística del gran tenor y, de paso, conocer detalles de su vida personal, es la lectura de su autobiografía, *Mario del Monaco. La mia vitae i miei successi*, publicada por Rusconi en abril de 1982, pocos meses antes de su muerte. Habla de colegas, cantantes, directores, empresarios, cuenta anécdotas entre las que se cuentan las propuestas que llegó a recibir para cantar en Las Vegas e, incluso, para hacer carrera como actor, aunque su trayectoria en la gran pantalla se cerró en 1977 con *Primo amore*, de Dino Risi, con Ugo Tognazzi y Ornella Muti, su primera película en la

que no cantaba. En esa obra, también cuenta las tentaciones que le pusieron en frente para adentrarse en el repertorio wagneriano: en este terreno, cantó *Lohengrin* en La Scala en 1957 y Wieland Wagner llegó a proponerle *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Rienzi* en Bayreuth.

En el libro habla también de las reglas que siempre siguió a la hora de preparar nuevos papeles, un trabajo meticuloso hasta alcanzar el completo dominio del texto, de la música y del carácter del personaje. Hasta 1950, cuando interpretó su primer Otello, no centró su repertorio en los grandes papeles dramáticos, pero también le sacó punta a los más líricos. Probablemente sacó el mejor partido posible al papel de Pollione y para muchos críticos fue el más perfecto e inspirado intérprete de este papel belliniano: sus funciones con Maria Callas como intérprete suprema de Norma son hoy legendarias. Por otra parte, también descubrió a muchos aficionados la importancia de títulos como *Ernani*, *Fedora*, *La Wally* o *La Fanciulla di West*. Cantó 37 óperas durante 35 años de carrera como primer tenor y solamente de Otello llegó a ofrecer 427 funciones, todo un récord.

Fiel a sí mismo

Mario del Monaco siempre fue fiel a sí mismo. Así lo reconocía el gran tenor Giacomo Lauri-Volpi en *Voces* (Ediciones Guadarrama, 1974): “No parecerse a ninguno, no imitar a nadie, ser el mismo, debería ser la aspiración de cada uno. Así lo ha hecho Mario del Monaco, que no ha querido imitar a nadie y, después de haber sufrido experiencias e indecisiones, se ha hecho una voz: voz algo rígida y *martilleante*, pero la que él ha querido formarse de acuerdo con su temperamento y sus aspiraciones”. Y más adelante, tras recordar su “grave contratiempo en *La Gioconda* en el Liceu”, añade: intuyó el terrible dilema: retirarse o seguir otro camino, especializándose en pocas óperas. Obstinándose en su idea, se propuso inventar una voz para el papel de Otello a pesar de su figurita de paje y su cuerpo de elegante y de juvenil complexión. Hoy ha conseguido el propósito con increíble tenacidad”.

No se atrevió a negarle el pan y la sal un crítico a veces tan injusto como Rodolfo Celletti, quien en su libro *Voce di tenore* (Idealibri, 1989) elogia su temperamento y su timbre cálido, la intensidad y el poder de sus agudos, aunque señalaba sus límites en la dureza de la emisión, consecuencia, a su juicio, de una “respiración antinatural” y de “hinchar hasta la desmesura el sonido del centro, lo que impedía el *legato* determinando frases estentóreas y monocordes”. Así era Celletti. De todas formas, lo peor de Del Monaco han sido sus imitadores. Los que llevamos unos cuantos años dedicados a la información y a la crítica operística hemos visto debutar, y desaparecer rápidamente, a docenas de imitadores del tenor florentino, capaces solo de copiar sus defectos sin poseer, ni mucho menos, sus poderosos medios vocales.

Es mejor hacer caso a Herbert von Karajan —que también sabía algo de voces— o al productor discográfico John Culshaw, con quienes grabó formidables versiones de *Otello* y *Aida* teniendo en ambas como compañera de reparto a la gran Renata Tebaldi. Los testimonios de Karajan y Culshaw a la hora de valorar su interpretación de *Otello* —grabada en Viena en 1961— documentan la admiración hacia una voz única, difícil de registrar ante los micrófonos de estudio en toda su magnitud debido a su extraordinaria potencia, pero por encima de ello sitúan la entrega, el temperamento y la obsesiva dedicación del tenor, siempre en busca de la interpretación más perfecta posible. De hecho, todos los grandes productores del sello Decca, en el que grabó la mayor parte de su legado discográfico, con Culshaw y Christopher Raburn —responsable de algunos de sus más memorables registros en la Accademia de Santa Cecilia de Roma— a la cabeza, manifiestan su fascinación por el color, la extensión y la potencia de una voz única.

Del Monaco conservó el timbre limpio y *squillante* de sus primeros años, la facilidad en las notas agudas, siempre firmes y seguras, sin titubeos ni trucos. Cantó en sus primeros años personajes como Alfredo, Edgardo, Duque de Mantua y Pinkerton y supo mantener la homogeneidad en toda la gama, y el brillo, a medida que se centraba en papeles de mayor peso: Andrea Chénier, Radamés, Canio, Turiddu, Luigi, Dick Johnson, Álvaro y Otello. Estos últimos son, probablemente, los papeles que forjaron el mito, pero en su galería figuran también Don José, Faust de *Mefistofele*, Manrico, Loris en *Fedora*, Maurizio en *Adriana Lecouvreur*, Cavaradossi, Rodolfo, Des Grieux, Enzo, Calaf o Samson, a los que hay que sumar títulos menos frecuentes, como *Zazà*, *L'amico Fritz*, *Los troyanos* de Berlioz (en italiano), las dos grandes óperas de Riccardo Zandonai, *Francesca da Rimini* y *Giulietta e Romeo Ariodante*, de Nino Rota.

Y hay un detalle de extraordinaria importancia que debería tenerse en cuenta a la hora de valorar sus interpretaciones: fue el último de los grandes cantantes modernos que pudo estudiar algunos papeles con los propios compositores, incluidos Giordano, Zandonai, Cilèa y Rota. Siempre que se habla de grandes parejas en la escena operística, y sin olvidar que en muchas ocasiones el éxito en los teatros no tenía correspondencia exacta con los repartos reclutados por las grandes casas de discos, el nombre de Mario del Monaco permanece ligado indisolublemente tanto a Renata Tebaldi —en Italia les llamaban *la coppia del secolo*— como a Maria Callas, que cantó con él por primera vez en La Scala (*Aida*, 1950) y en el Metropolitan (*Norma*, 1956). Antonietta Stella, Anita Cerquetti o Zinka Milanov compartieron también con él noches de gloria, mientras que, si hay que remontarse a los inicios de su trayectoria, hay que resaltar como compañeras a divas tan ilustres como Lina Bruna Rasa, Gina Cigna, Maria Caniglia, Toti Dal Monte, Clara Petrella o Mafalda Favero.

También influyó en su carrera la impresionante galería de directores musicales con los que trabajó, con los que perfeccionó y esculpió sus personajes: Tullio Serafin, Victor de Sabata, Antonio Votto, Fausto Cleva, Vittorio Gui y Alberto Erede fueron sus directores más habituales en teatro y disco, en una lista que incluye batutas del calibre de Dimitri Mitropoulos, Rafael Kubelik, Carlo Maria Giulini, Georg Solti o George Prêtre. Muchos de estos grandes batutas recuerdan —algunos en sus autobiografías y otros en entrevistas—, la tenacidad del tenor, capaz de buscar obsesivamente el significado de cada frase cantada, el valor musical de cada pasaje, la veracidad expresiva capaz de transmitir al público la esencia, la identidad del personaje. Es decir, anteponía el pensamiento musical a la simple exhibición de una voz que sonaba como un cañón.

Fue, sin duda, mucho más que una gran voz, algo que no siempre se recuerda. Probablemente, quienes no pudimos verle en acción —dicen las crónicas que su carisma en escena era único— y debemos conformarnos con los discos no podemos hacernos un retrato completo de sus cualidades. Pero cada vez que escuchas su prodigioso “*Esultate*”, o el lirismo desbordante en “*Niun mi tema*”; su exultante Radamés, su estremecedor Canio, olvidas cualquier limitación, y te dejas llevar por la fuerza y el brillo único de una voz que, de momento, no ha conocido heredero en la élite del mundo lírico.

Noche triunfal

Noviembre de 1955, Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Una más de las 427 representaciones de *Otello* que Mario del Monaco daría en su vida, aquella del 15 de noviembre. Pero para quien firma estas líneas, la ocasión era muy especial: era la primera vez que asistía a una función de ópera y cuando al término del primer acto cayó el telón entre la indiferencia del público —el “*Venere splende*” había resultado un poco dubitativo— todo parecía indicar que aquella no iba a ser una función memorable. Pero se trataba de Mario del Monaco, un divo tenor que aunque nunca había llegado a conquistar de verdad al público barcelonés —sus actuaciones en *Gioconda* y *Aida* habían pasado sin pena ni gloria— había, por fin, llegado a tierra firme con este *Otello* cuyas dos primeras funciones habían sido acogidas con auténtico entusiasmo en la capital catalana. Y a partir del segundo acto empezó su maratón particular: rabioso, congestionado, el tenor florentino trompeteó toda su parte con una furia incontenible. Con un bellamente susurrado “*Un altro bacio*” dejó sellado su testamento artístico en el teatro barcelonés. Ya no volvería a él. Pero esta vez, por fin, había triunfado.

Javier Pérez Senz y Marcelo Cervelló
Ópera Actual, número 154

Entrevista

Pedro Halffter, el sonido soñado

Con cuarenta y un años, Pedro Halffter (Madrid, 1971) lleva ya casi veinte de profesión. Es titular, desde la temporada 2004-2005, de dos de las mejores orquestas españolas, de la más antigua —la Filarmónica de Gran Canaria— y de una de las más modernas —la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla—, además de director artístico del Teatro de la Maestranza de la capital hispalense y de haber dirigido otras como la de la Radio de Baviera, la Philharmonia, la Filarmónica de Dresde o la Sinfónica de Montreal, con la que grabó recientemente, para Warner Classics, un disco con música de Michael Daugherty. Miembro de una saga de músicos insoslayable en la reciente historia de la música española, su carrera está en ese momento en el que se muestra la madurez alcanzada y, quién sabe si con ella, las grandes decisiones, por más que el maestro se muestre feliz por haber rechazado ofertas que lo alejaban de sus dos orquestas y sea cauto a la hora de hablar de un futuro que vislumbra con aire de tranquilidad.

- Usted estudia con profesores tan variados como Karl Österreicher, Bruno Weil, Ilia Musin, Ferdinand Leitner o Leopold Hager. ¿Qué aprendió de cada uno?

- Con Österreicher trabajé aprendiendo, sobre todo, la técnica y el análisis de partituras en una línea que venía directamente de Swarowsky, a quien había sustituido tras ser su asistente en una institución histórica como es la Musikhochschule de Viena. La periodización, el análisis de la escritura, la tradición vienesa son algunas de las cosas que recibí de él. De Musin recuerdo especialmente un intenso y fructífero verano en la Accademia Chigiana, unas clases reveladoras sobre la música rusa, una explicación inolvidable sobre el principio del *Romeo y Julieta* de Chaikovski, una obra que a partir de ese momento adquirió para mí una dimensión completamente diferente. Leitner, ya mayor, trabajaba particularmente bien el repertorio beethoveniano y, sobre todo, era un gran acompañante. Con Weil, cuestiones como su visión del acercamiento historicista, poco *vibrato*, articulación.

Con quien más trabajé fue con Hager, con quien sigo manteniendo una gran amistad. Una de las cosas más interesantes del aprendizaje con él era que, además de enseñar en el aula como profesor que era de la Hochschule, dirigía mucho en la Staatsoper y eso nos permitía ir a las funciones y absorber "in vivo" su acercamiento a la interpretación. Recuerdo muy bien una producción de *Fidelio* a la que fuimos con el propósito de ver, de vivir y apropiarnos intelectualmente su proceso de montaje de la ópera completa desde el punto

de vista del director musical, entender la relación con los cantantes y el foso, los cambios de plantilla en la orquesta. Era un proceso, en parte holístico, en parte analítico, de visualización de las entrañas y la complejidad de un teatro de ópera. Además de los maestros específicos, existía un elemento no menos esencial: la cultura musical toda de escuelas referenciales en las que crecí como músico, en particular la Schule Schloss Salem, la Hochschule de Viena durante siete años, seguida de estancias de varios años en Nueva York, becado por diferentes instituciones a las que nunca agradeceré lo suficiente la oportunidad formativa que me brindaron.

Los maestros y las instituciones contribuyeron a poner las bases de mi formación primera y sobre esos sólidos pilares pude dar el salto a lo que es todavía más decisivo: el desarrollo y la madurez artística en el desempeño de la función de director, en interacción bidireccional con las distintas orquestas que muy tempranamente pude dirigir.

- Empezó con el piano y el violonchelo.

- Sí, me siento orgulloso de haber aprendido a tocar el piano con mi madre. El piano lo sigo tocando diariamente y está asociado tanto a mi faceta de compositor como a la de director. Ocasionalmente, Iván Martín y yo tocamos a dos pianos transcripciones de sinfonías de Mahler, Bruckner... tengo un proyecto similar junto a Javier Perianes en los próximos meses.

- Y en el violonchelo hizo sus pinitos profesionales.

- Yo no diría profesionales, tenía catorce años cuando fui premiado como chelista, lo que me *dio* la oportunidad de ser miembro de la Bundesjugendorchester, la Orquesta Juvenil Alemana. Tocaba en el cuarto atril. En una etapa posterior de mi carrera, dirigiendo en distintos lugares de Alemania, me he encontrado con muchos compañeros de aquella orquesta. El primer violonchelo de la Bundesjugendorchester era Alban Gerhardt, que ha tocado este año con nosotros en Sevilla. Cuando recordamos aquella etapa juvenil solemos hablar de la música que hacíamos, pero, sobre todo... ¡de lo bien que jugábamos al fútbol.

- ¿Cuándo decide ser director?

- En el internado en Alemania en el que cursaba mis estudios había una orquesta de cuya dirección se encargaba el profesor de música. Un día se mudó de ciudad y se presentó la necesidad de encontrar un director para el siguiente concierto, ya programado. Me ofrecí, me dijeron que adelante y esa experiencia me permitió atisbar, aunque fuera borrosamente, el significado artístico y cultural de dirigir una orquesta. Pero más allá de esa experiencia, y hasta donde soy capaz de recordar, creo que es una vocación que tomó forma muy tempranamente, inscrita en una envolvente más general de hacer de la

música en todas sus facetas no sólo mi profesión, sino el núcleo mismo de lo que soy.

- ¿Y su primer concierto serio?

- Lo recuerdo perfectamente. El 23 de enero de 1993 fue mi debut con veintiún años en el Auditorio Nacional con la Orquesta Sinfónica de Madrid. Fue un paso importantísimo para mí, un concierto en el que la orquesta me ayudó muchísimo. Otros conciertos tempranos que marcaron mi arranque como director de orquesta fueron el debut, cuando tenía 25 años, con la Bayerischer Rundfunk, una de las mejores orquestas del mundo. También mi debut en Londres con la Philharmonia y en Berlín con 27 años al frente de la Deutsche Symphonie Orchester.

- Usted ha estrenado en España nada menos que *Der Ferne Klang* de Schrecker, *El enano* y *Una tragedia florentina* de Zemlinsky, *Doktor Faustus* de Busoni, *Il prigioniero* de Dallapiccola, *La mujer silenciosa* de Richard Strauss, *Orpheus und Eurydike* de Krenek... ¿Cómo llega a ese repertorio que ha convertido en una de sus señas de identidad?

- Considero que se trata de un periodo absolutamente fascinante de la historia de la música y, más en general, del conjunto de la cultura, en el que se ponen las bases para un cambio de paradigma en la creación artística, en la ciencia, en el pensamiento y, también, en la sensibilidad del ciudadano medio. Es difícil entender y apreciar lo que es el dodecafonismo y la Segunda Escuela de Viena si no se entiende y aprecia ese mundo previo, de transición, al que pertenecen Zemlinsky, Schrecker y muchos otros injustamente relegados a un segundo plano. Ese mundo tiene ya las señas de identidad y forma parte del universo de lo contemporáneo, que va a formalizarse e institucionalizarse con la Segunda Escuela de Viena. Un giro conceptual y estético que, junto a los representados por Beethoven y Wagner, permitió el descubrimiento o, si quiere, la construcción de nuevos mundos en el dominio, en expansión permanente, de la música.

- ¿Una estética todavía por descubrir del todo?

- Desde el punto de vista de su recepción, diría que la revolución beethoveniana está plenamente asumida por todos, la revolución wagneriana lo está sólo en parte, y lo que viene después, ese desenvolvimiento evolutivo hacia y desde el dodecafonismo, aún no es comprensible o sigue planteando barreras muy fuertes para su apropiación intelectual y lo que, quizás, es más decisivo, sensible y emocional. Seguramente uno de los modelos más eficaces para hacer inteligibles estos desarrollos es ver cómo Schrecker, Zemlinsky, Korngold o el propio Richard Strauss construían en el filo de la navaja,

atreviéndose a adentrarse en nuevos dominios formales y de la sensibilidad, componiendo en el borde de la tonalidad, llevando cada vez más lejos las fronteras de lo armónicamente imaginable. Y, claro está, en esa evolución ocupa también un lugar central una figura tan extraordinaria como la de Mahler, en sí mismo y a través de su influencia directa en Alban Berg.

A primera vista puede parecer un repertorio muy acotado, pero, en realidad, es un mundo enorme. Los *Gurre-Lieder*, de los que Schoenberg llega a decir que son su obra más importante, no son del todo comprensibles si no entendemos que los estrenó Schrecker, en Viena en 1913. Toda esa transformación, a través de una vía evolutiva, transcurre en un periodo muy corto de tiempo, pero el repertorio compuesto en esos años es enorme y sus influencias llegan hasta la música de hoy en día. Cuando has dirigido *Der Ferne Klang* ves los elementos que Schoenberg toma del propio Schrecker. Ese repertorio tiene que hacerse más. Hay obras extraordinarias como la *Sinfonía Lírica* de Zemlinsky, y otras también interesantísimas de Schmidt, Busoni, Pfitzner o del malogrado Viktor Ullmann. En los últimos años se ha ampliado muchísimo el repertorio barroco y sería deseable que ocurriera lo mismo con estos compositores.

Igual que hoy se asume con naturalidad que se profundice en el repertorio barroco, donde hay muchas obras por descubrir, ¿por qué no hacer lo mismo con todo ese periodo del cambio de siglo en el que hay grandísimos compositores con una diversidad de lenguajes mucho más diferenciada?

- Schrecker es un compositor que tuvo un éxito enorme en su tiempo, en un tiempo de crisis como el nuestro, y luego se lo llevó el olvido tras ser silenciado por los nazis. ¿Qué le dice su música al oyente de hoy?

- La música de Schrecker fue víctima de la dictadura nazi al ser declarada "música degenerada" por su procedencia judía. Después de 1945 ciertas convenciones estéticas alejaron de nuevo su música de los teatros de ópera y de las salas de conciertos, al igual que la música de otros compositores como Korngold y Zemlinsky. Pero, para poner las cosas en perspectiva, hay que recordar que Schrecker fue en vida más popular que Richard Strauss y su música creo que resulta igual de fascinante al público de hoy como al de hace cien años. En esto, como en todo lo demás, las dictaduras fracasan. Esa música interpretada y escuchada hoy, en primer lugar, sorprende y es apreciada por el público. Es un convencimiento que tengo basado en mi propia experiencia.

El éxito que yo viví con *Der Ferne Klang*, tanto en Sevilla como en la Staatsoper de Berlín —donde también dirigí una *Salomé*—, es un indicador de esa recepción claramente favorable por el público. El primer compositor de esa generación que estrené en España fue Korngold, dirigiendo su *Sinfonía en fa*

sostenido en Gran Canaria. La magnífica acogida por parte del público me animó a seguir ahondando en este repertorio y a empezar a grabarlo con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. En el caso de la obra de Schrecker que interpretamos en Sevilla, se agotaron las entradas para todas las funciones. No hay tanto un problema de déficit de demanda, cuanto de programación o de oferta. Las "dictaduras" o la unidimensionalidad de la programación y las modas estéticas logran durante un tiempo silenciar buena parte del monumental repertorio existente de manera más latente que explícita, pero cuando te atreves a darle entrada, por lo general, la respuesta del público es extraordinariamente positiva.

- Usted ha estrenado *Der Ferne Klang* en España antes de que se haya dado en Francia, en Estrasburgo.

- Sí, y ojalá pueda hacer aquí *Die Gezeichneten* o *Der Schatzgraber* o el ballet sobre *El cumpleaños de la infanta*. La *Sinfonía de cámara*, que he dirigido muchas veces y he grabado con Gran Canaria, es también extraordinaria y se une ahí a un grupo de grandes maestros de hoy: Conlon, Albrecht, Zagrosek, Nagano... Es, sin duda, un estímulo muy fuerte para seguir interpretando esa música. Estuve con Conlon en el Teatro Real cuando hacíamos el *Cyrano de Bergerac* de Alfano, que, por cierto, podría entrar perfectamente en esa estética. Con todo, el principal estímulo es el convencimiento interior del valor de esas obras y la recepción por parte de los músicos de la orquesta y del público.

- Otro título fundamental para usted es *La Fanciulla del West* de Puccini, que redescubre entre nosotros. En cierto modo, ¿ayuda a clarificar ese debate absurdo acerca de la calidad de su música?

- El segundo acto de *La fanciulla* se cuenta entre lo más moderno que escribió Puccini: el ostinato de los contrabajos al final es un recurso cuasi stravinskiano. Si dejamos aparte lo anecdótico, el lejano oeste, ahí hay dos grandes personajes, dos arquetipos cuya fuerza es enorme en el final de ese segundo acto que anticipa ya los efectos de *Turandot*. Puccini había estudiado en profundidad las partituras de Strauss y Stravinski.

- A Puccini le interesaba mucho Schoenberg.

- Y aquí se nota. También Mahler, Wagner, Debussy y, como acabo de indicar, Richard Strauss y Stravinski.

- ¿Advirtió que el público sevillano se sorprendiera ante esa música?

- La respuesta del público sevillano a nuestra programación general y especialmente ante este repertorio es extraordinaria. El principio de *Der Ferne Klang* es impactante, sobre todo teniendo en cuenta que es una obra desconocida para la gran mayoría. También es verdad que en Sevilla

empezamos con *Lulu* y de esa forma marcamos una primera intención. En cinco meses pasamos de *Lulu*, en mayo de 2006, a *Der Ferne Klang* en octubre. Quizá el paso más lógico hubiera sido a la inversa pero *Der Ferne Klang* fue un éxito enorme. Ese resultado nos animó a seguir en esta línea programando *Doktor Faustus* de Busoni, que ha sido la obra más compleja y difícil, y que marcó otro hito en la historia del Teatro. *La mujer silenciosa* es maravillosa y la dirigiré dentro de poco en la Staatsoper de Múnich y en la Opernfestspiele. Con *Una tragedia florentina* y *El enano* el público se sorprendió igualmente, con el añadido, aquí, de ese ambiente español de *El enano*, donde hasta se cita la palabra Sevilla. La programación de estos títulos ha atraído nuevos públicos a Sevilla y el Teatro de la Maestranza tiene prácticamente un 100% de ocupación en su temporada de ópera.

El hecho de seguir vendiendo 14.000 entradas para un título de ópera, como hicimos en junio pasado con *Madama Butterfly*, y a pesar de estar pasando por una crisis como la actual, ser capaces de continuar con nuestra tetralogía wagneriana, no sería posible sin el apoyo de un público fiel y entusiasta, que este año podrá escuchar un nuevo estreno en España como es *Sarka* de Janáček.

- ¿Y qué me dice de la *Thais* de Massenet?

- *Thais* ha sido un hito en la historia del teatro, ya que ha supuesto el retorno de Plácido Domingo al Teatro de la Maestranza tras muchos años de ausencia. El haber dirigido *Cyrano de Bergerac* junto a Plácido Domingo en el Teatro Real facilitó mucho su regreso a Sevilla. Desde la perspectiva de la recepción por parte del público, las funciones de *Thais* han sido un enorme éxito.

- ¿Cómo aborda esa ópera?

- Quiero conseguir siempre un sonido propio, algo que es irrenunciable para un director de orquesta, un sonido que sea reconocible. Y *Thais* es pura decadencia sonora, la *Meditación* pide un sonido de una belleza casi impalpable y sólo desde ese punto de vista, para mí, esa ópera tiene sentido. Esa fue la dimensión a la que traté de dar más fuerza. Y esa ópera permitió resaltar las mejores virtudes de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.

- ¿A qué maestros admira especialmente?

- Amo profundamente la forma de hacer música de Karajan, que en ciertos repertorios era absolutamente imbatible. Siempre me sorprende, aunque haya trampas en sus grabaciones. Sobre todo, dirigía muy bien el repertorio alemán, muy bien Richard Strauss, muy bien Wagner, pero también el italiano, Verdi y Puccini. Leonard Bernstein es otro director al que admiro muchísimo, como una personalidad musical completa.

- ¿Cuál es su principal virtud como director de orquesta?

- No creo que ni yo ni ningún otro colega tengamos un solo rasgo dominante, sino más bien un "cluster", un conjunto de rasgos que nos dan identidad y perfil propio. Entre aquellos de los que soy consciente, quizás el tener una muy buena memoria, lo que me permite dirigir todo lo sinfónico sin partitura. Disfruto enormemente dirigiendo sin partitura, al sentir de esa manera un contacto más directo con la música. También mencionarí mi especial sensibilidad hacia el repertorio romántico y tardo-romántico, el cual dirijo habitualmente. La música del siglo XX y, por supuesto, la música española son también parte esencial de mi perfil. Me interesa mucho el contacto directo con el público, comentando antes de cada concierto, en unas charlas acompañadas al piano que hacemos en las dos orquestas de las que soy titular, las razones por las que determinada obra es fundamental, cuáles son sus elementos clave y cómo me acerco estéticamente a ella. Es una buena forma de dar a conocer que lo que uno se esfuerza por ejecutar con la orquesta está fundamentado, en una reflexión y en unas ideas, en una perspectiva estética.

Y, por supuesto, creo profundamente en el crecimiento con la orquesta, en una relación bidireccional en la que se sustenta la búsqueda incesante del sonido propio de cada orquesta, sin tratar de que se conviertan en un mero calco, potenciando la singularidad de cada conjunto. Creo que la interacción del director con su orquesta no es un "juego de suma cero", en el que lo que uno gana, el otro lo pierde, sino de sinergias y de comunidad, de coevolución y desarrollo mutuo.

- ¿Y sus defectos?

- Soy muy exigente conmigo mismo. Considero que la continua búsqueda de una perfección, a la que tratas de acercarte cada vez más, pero que se te escapa, que nunca puedes alcanzar plenamente y que quizás no exista, quizás sea un defecto. Pero en esto, como en todo, trato de afrontarlo vía "ensayo y error", luchando por crecer continuamente, desprendiéndome de aquellos rasgos que puedan ser limitadores para mí, para aquellos con quienes interpreto la música o para el público que aspira a las mayores cotas de excelencia artística.

Luis Suñén
Scherzo, número 281

Jazz

Christian Scott: el músico que quiere cambiar el mundo

En la sala flotaba ese *runrún* de las grandes noches, expectación, que decimos a veces finamente. Y no era ni por asomo parecido al vivido en otras citas similares protagonizadas bien por leyendas del género, bien por nuevas promesas, como era más o menos el caso. El joven trompetista Christian Scott se encerró dos noches en la madrileña Sala Clamores, colgando el cartel de "No hay billetes" en ambas convocatorias.

El de Nueva Orleans acudía con el buen predicamento que le había granjeado su anterior disco, *Yesterday You Said Tomorrow* (Concord, Universal, 2010), pero aún así sus dos conciertos programados se nos antojaban como dos primicias. Al chaval le habíamos visto ya su talento en los festivales del norte, por lo que las razones de ese come-come ante su nueva visita española había que buscarlas en la necesidad de reconfirmar su extraña y privilegiada salud jazzística. Sí, Scott pisaba Madrid con nuevo álbum bajo el brazo, *Christian aTunde Adjuah*, que es el apodo por el que también se da a conocer y, a la postre, el título del que será uno de los discos del año. Desde su irrupción, a finales de la década pasada, de la mano del saxofonista Donald Harrison Jr., lo de este chico han sido todo hallazgos; primero, musicales y, luego, intelectuales, porque a pesar de no haber alcanzado la treintena el muchacho razona con argumentos de una profundidad cultural extrañamente inusual en los nuevos canteranos del jazz.

Así es. Ya lo hizo en su anterior trabajo y ahora lo repitió de nuevo. En *Christian aTunde Adjuah*, Scott vuelve a poner el dedo en la llaga de nuestras conciencias componiendo temas inspirados en todo tipo de denuncias y reivindicaciones: la actual demonización de los sin techo (*Vs. The Kleptocratic Union*); el tráfico de mujeres (*Away*); la brutalidad policial (*Trayvon, Danziger*), la masacre de 400 mujeres en Sudán (*Fatima Aisha Rokero 400*)...

Queda claro: este chico quiere cambiar el jazz... ¡Y el mundo! Luego, musicalmente, Scott se muestra como un audaz creador, tomando como punto de partida patrones estéticos clásicos y desarrollándolos hasta darles una nueva vida y propia. Sus coqueteos con la sonoridad electrónica son inteligentes y medidos, no dejándose cautivar por las miles de posibilidades expresivas que ofrecen las maquinillas; no, él no es hombre de artificios, de ahí que siempre busque la verdad del lenguaje y la literatura acústica, que es lo que dimensiona a un buen artista.

Resulta extraordinaria la energía musical que impone este chico en sus actuaciones, la intensidad y fluidez de las improvisaciones que firma, el liderazgo, la autenticidad... Todo lo que suena tiene un referente, sí, pero también un eco que nos llega desde el mañana, entre palabras de bebop revitalizado y conceptos extraídos del rap, el rock, la electrónica... La seguridad del trompetista se reivindica también desde la propia alineación del grupo, en el que militan igualmente jovencísimos y sobresalientes jazzistas: Lawrence Fields (piano), Braxton Cook (saxo alto y soprano), Luques Curtis (contrabajo) y Carey Foville (batería). En este su quinteto la media de edad no supera los 25 años, en lo que, más que un récord, insistimos, es una muestra de su determinación: lo que él busca no lo puede encontrar más que en artistas coetáneos, en músicos con las mismas vivencias e inquietudes.

Christian aTunde Adjuah quedará en la particular historia discográfica de Scott como el trabajo que marcó su madurez profesional, y como la obra que le aupó al trono de la escena jazzística de Nueva Orleans. Siempre desde su compromiso social: "Me siento influido musical e ideológicamente por los máximos creadores de los años sesenta, desde Mingus, Coltrane y Miles Davis a Pete Seeger, Bob Dylan y Joan Baez. Eran tiempos en los que lo creativo se imponía sobre todo lo demás y, encima, eran artistas con un gran compromiso político y social. Esa combinación de compromiso político y creación me parece fundamental, porque los artistas tenemos un escenario y un micrófono que la gente normal no tiene. Y debemos formar y divertir, sí, pero también denunciar, reivindicar, luchar". Lo dicho: este chico quiere cambiar el jazz y el mundo...

Pablo Sanz
Scherzo, número 241

Agenda

XXIII Edición del Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid
<http://www.madrid.org/artesacro/2013/>

Evento dedicado a las manifestaciones culturales a las que han dado lugar las diferentes concepciones de la espiritualidad a lo largo de la historia,

especialmente en lo que a música, danza y cine se refiere, que tendrá diferentes escenarios en la Comunidad de Madrid.

Cuatro siglos de música sacra española. 15 de Marzo de 2013

Coro Nur. José Manuel López Blanco, director. Grupo Instrumental ACSE.
Vicente Martínez, director. Madrid. Ateneo de Madrid.

Cantos y sones afrocubanos. 16 de marzo de 2013

Cámara Sacra. Flores Chaviano, director. Schola Polifónica de Madrid.
Francesco Ercolani, director. Torremocha de Jarama. Museo de la Agricultura.

Polifonía rusa para Cuaresma y Pascua. 16 de marzo de 2013

Juan Enrique de la Rica, recitador. Lucie Žáková, órgano.
Parroquia de San Miguel. Morzarzal.

El laberinto del mundo y el paraíso del corazón. 16 de marzo de 2013

Juan Enrique de la Rica Barriga, recitador. Lucie Žáková, órgano
Madrid. Parroquia Nuestra Señora de los Ángeles.

Polifonía rusa para Cuaresma y Pascua. 17 de marzo de 2013

Schola Polifónica de Madrid. Francesco Ercolani, director. Speculum. Ernesto
Schmied, director. Auditorio Municipal Villa de Colmenar Viejo. Colmenar Viejo.

El nombre de la rosa. 17 de marzo de 2013

Gargulae Vocis. Centro Sefarad Israel Palacio de Cañete. Madrid.

Polifonías corsas. 17 de marzo de 2013

Pinto. Iglesia de las Capuchinas.

Música sacra de ayer y hoy. 18 de marzo de 2013

Cristina Teijeiro, soprano. Álvaro de Pablo, contrateno. Madrid Sinfonietta
Orchestra. Manuel Tévar, director.
Madrid. Iglesia de la Concepción Real de Calatrava

Completas á 4 con ripieno á pequeña orquesta, de Mariano Rodríguez de Ledesma. 19 de marzo de 2013

Magdalena Llamas, soprano. Eva del Moral, soprano. Helia Martínez, contralto.
Miguel Bernal, tenor. Isidro Anaya, bajo. Coro Matritum Cantat. Javier Blanco,
director. Camerata del Prado. Tomás Garrido, director.
Madrid. Basílica Hispanoamericana de la Merced.

Un réquiem alemán, de Johannes Brahms. 20 de marzo de 2013

Inés Ballesteros, soprano. Axier Sánchez, barítono. Coro Maestro Barbieri.
Fernando Rubio, director. Orquesta y Coro de la Universidad Autónoma de
Madrid. Enrique Muñoz, director.
Madrid. Iglesia Santuario de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro.

Polifonía rusa para Cuaresma y Pascua. 22 y 23 de marzo de 2013.

Schola Polifónica de Madrid. Francesco Ercolani, director.
Collado Villalba. Parroquia Virgen del Camino (22 de marzo) y Buitrago del Lozoya. Iglesia Santa María del Castillo (23 de marzo).

***Gloria et in terra pax.* 24 de marzo de 2013.**

Coro Ángel Barja. M^a Isabel Díaz, solista de oboe. Orquesta de Cámara Ibérica.
Aitor Olivares, director
Madrid. Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles.

Teatro Real de Madrid

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

***Les Pêcheurs de Perles* (Bizet) 25, 28 y 31 de marzo de 2013**

Patricia Ciofi, Juan Diego Flórez, Mariusz Kwiecien. Dir.: Daniel Oren.

***Don Giovanni*, 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 de abril de 2013**

Russell Braun, Anatoli Kotscherga, Christine Schäfer, Paul Groves, Ainhoa Arteta, Kyle Ketelsen Dir. Alejo Pérez. Dir. Esc. Dmitri Tcherniakov.

Teatro de la Zarzuela (Madrid)

<http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/>

***Marina* (Arrieta) 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 30, 31 de marzo y 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20 y 21 de abril de 2013**

Mariola Cantarero/Sonia de Munck/ Carmen Romeu, Celso Albelo/ Antonio Gandía/ Mikeldi Atxalandabaso, Juan Jesús Rodríguez/ Ángel Ódena/ Luis Cansino Dir.: Cristóbal Soler. Dir. esc.: Ignacio García.

Discos

***Vier letzte Lieder* y arias de *Arabella*, *Capriccio* y *Der Rosenkavalier*.**

Anne Strauss Schwanewilms Dir.: M. Stenz. Orfeo D'or C 858 121 A. 1 CD. 2012. Diverdi.

La cantante alemana Anne Schwanewilms se encuentra en plena madurez vocal y en los últimos años ha realizado una carrera fulgurante hasta situarse entre las mejores intérpretes actuales en el repertorio dramático. Su voz seduce desde los graves densos y redondos hasta los agudos limpios y brillantes sobre la base de una calidad tímbrica excepcional; la sensibilidad que emana de cada una de sus interpretaciones diseña unos personajes auténticos que transmiten una personalidad bien definida; en este sentido, la elección de *Arabella*, la Condesa de *Capriccio* y la Mariscala de *Rosenkavalier* para este compacto es todo un acierto que permite aquilatar las extraordinarias

cualidades de la soprano alemana, considerada por la crítica especializada como una de las mejores del momento en el repertorio germánico, en el que destaca sobre todo como la más completa intérprete de Strauss.

Su voz sedosa de bellísimo color, la sutileza de su fraseo y la facilidad con la que transmite los sentimientos y las características de cada personaje son puro deleite. Adecuada la elección de los *Cuatro últimos Lieder* de Strauss para iniciar el disco; es un compendio de las cualidades vocales y artísticas de Anne Schwanewilms que alcanza un nivel de perfección formal y una fuerza expresiva insuperables.

Ópera Actual, número 155

***La Bohème*. Giacomo Puccini**

R. Tebaldi, G. Poggi, M. Ausensi, N. Rovero, G. Neri, A. Albertini. Dir.: U. Rapalo. Bongiovanni 068/69. 2 CDs. (1954) 2012. Diverdi.

Hurgar en el baúl de los recuerdos implica encontrarse a veces con cosas que nadie sabía que estaban ahí. Es lo que ha ocurrido con este emocionante testimonio de una *Bohème* liceísta de 1954, programada en un momento de intenso fervor tebaldiano en Barcelona —a raíz de estas funciones le fue otorgada a la soprano la primera medalla de oro del Liceu— y captada en transmisión radiofónica —mal sintonizada, por cierto, a juzgar por los parásitos esporádicamente audibles— de la primera función.

Por encima de un sonido precario, con una orquesta lagrimosa y una confusa distribución de planos, se oye cantar a los dioses. ¿Qué decir a estas alturas de la Tebaldi, relativamente bien librada en este trance, donde las voces se pueden oír con cierta ventaja? Pura gloria. Gianni Poggi no sería un epítome del canto áulico, pero su entusiasmo y la seguridad de la emisión se hacen acreedores a un respeto. Esplendoroso el Marcello de Manuel Ausensi, profesional aunque algo chillona la Musetta de Ornella —que no Nedda como quisiera la contraportada del disco. Correcto Albertini y, aun no figurando en los créditos, Cristiano Dalamangas cumple como Benoît y Alcindoro. En la grabación se observa algún salto en la continuidad, pero ante el interés del documento, es inconveniente que se puede tolerar. Bongiovanni complementa la oferta con una generosa selección de una grabación de estudio de 1957, también con Poggi, y un par de fragmentos de otra versión más rara, en la que al tenor placentino se unen Margherita Carosio, Paolo Silveri y Alda Noni en una dirección musical de Victor de Sabata.

Marcelo Cervelló
Ópera Actual, número 156

aCONTACTA 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