

PAU CASALS 309

10 de mayo-10 de junio de 2013

SUMARIO

- Breves:
 - La fura dels Baus en el Festival de Granada
 - Nuevo certamen musical Málaga
 - Ainhoa Arteta vuelve al Teatro Real
 - Desirée Rancatore protagonizará *La Traviata* en El Escorial y San Sebastián

- Reportaje: Karel Burrian, como cristal de Bohemia

- Reportaje: El Wagner de Robert Carsen, en el Liceu

- Entrevista: Stéphanie Argerich: “Soy hija de una diosa”

- Jazz: Marcus Roberts: la memoria más viva del jazz

- Agenda

- Discos

La fura dels Baus en el Festival de Granada

El montaje de Orfeo ed Euridice que Carles Padrissa (La fura dels Baus) firmó escénicamente para el festival Castell de Peralada será la gran apuesta lírica del 62º festival Internacional de Música y Danza de Granada, que tendrá lugar entre los días 21 de junio y 12 de julio. La obra de Gluck, con la que La fura dels Baus vuelve al certamen tras aquella ya lejana experiencia con *Atlàntida* (1996), será interpretada en las dos funciones previstas (4 y 5 de julio) por Ana, Maite Alberola y Marta Ubieta a las órdenes de Gordan Nicolich. El festival también ha incluido en el cartel *El retablo de Maese Pedro* (Laura Sabatel, Pablo García e Isidro Anaya), una velada dedicada al Lied de la mano de José Pizarro y David Aijón y un recital de canciones españolas a cargo de Iñaki Fresán y Juan Antonio Álvarez Parejo.

Ópera Actual, número 159

Nuevo certamen musical Málaga

Este año vivirá su primera edición Málaga Clásica, entre los días 20 y 26 de mayo, que con el título 'A través del tiempo' tiene la intención de llevar al público "desde los inicios de la música de cámara en la época barroca, a través de su evolución hasta el siglo XX y vislumbrando qué lugar ocupa hoy en día para los compositores". El festival ha programado seis conciertos en los teatros María Cristina, Echegaray y Cervantes, además de diversas *masterclasses*. Aunque la voz no es protagonista, sí tendrá presencia con la participación del tenor Nils Georg Nilsen en el concierto previsto para el día 24 de mayo en el Teatro Echegaray y en la velada de clausura, el día, 26, en el Teatro Cervantes.

Ópera Actual, número 159

Ainhoa Arteta vuelve al Teatro Real

Tras su debut en el coliseo madrileño el año pasado junto a Plácido Domingo con *Cyrano de Bergerac*, la soprano guipuzcoana subirá de nuevo al escenario del Real con *Donna Elvira de Don Giovanni*, rol que incorpora, con esta producción, a su repertorio.

Ópera Actual, número 159

Desirée Rancatore protagonizará *La Traviata* en El Escorial y San Sebastián

La soprano italiana, que el pasado 19 de marzo recibió el Premio a la Trayectoria que otorga el Circolo della Lirica de Padua (Italia), cantará *La Traviata* en la próxima edición del festival de El Escorial (julio) y en la Quincena Musical Donostiarra (julio-agosto).

Ópera Actual, número 159

Reportaje

Karel Burrian, como cristal de Bohemia

Tenor de ímpetus vibrantes, Karel Burrian era a la vez un fino cantante, de voz límpida y cálida y tan valiosa como el cristal de bohemia. Se le considera el mejor tenor checo de su generación.

Figura preeminente entre los cantantes wagnerianos, Karel Burrian nació en Rousinov (Bohemia) en 1870. Debutó en Brno en 1891 —pues Praga le había sido adversa— con *La novia vendida* de Smetana, en el rol de Jeník, personaje que junto con el de Dalibor le granjeó muchos aplausos en diversas plazas. Fue escriturado por la Ópera Imperial de Dresde, en la que cantó entre 1902 y 1913. Allí fue Cavaradossi en el estreno local de *Tosca*, en 1902; el 9 de diciembre de 1905 participó en el estreno absoluto de *Salome* de Strauss, obra previamente rechazada en Viena por ser juzgada escandalosa.

En Nueva York fue figura del Met durante siete temporadas consecutivas donde cantó especialmente papeles de Wagner, desde Tannhäuser a Parsifal. También se exhibió en el Covent Garden de Londres entre 1909 y 1914. En Bayreuth lo hizo en 1908 con *Parsifal*, presencia con la que coronó una meta muy preciada; pero no repitió. También era un excelente cantante de cámara, terreno en el que se ganó el respeto de directores y compositores. Además de sus cualidades vocales y de sus virtudes como intérprete, estaba dotado de una prodigiosa memoria —se aprendía las óperas en los trenes—, la cual le permitía proezas que le dieron fama.

A pesar de todo, mirando las cosas por el retrovisor, no siempre la suerte le sonrió. En 1920 tuvo un accidente que marcó su destino como cantante: confundió lejía con agua mineral y le dio un trago, lo cual le produjo heridas en la laringe y en la garganta. Las heridas sanaron, pero su voz quedó dañada. Se retiró dos años más tarde, tras cantar *Tannhäuser* y *Dalibor* en el Teatro Nacional de la Ópera de Praga.

En 1924 murió en Senomaty (cerca de Praga). El Teatro Nacional de la capital checa no expuso su ataúd al público, ni le rindió el homenaje que en su país merecía. La Filarmónica checa, en cambio, le ofreció tributo interpretando la marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses*. El novelista Edward Morgan Forster, autor de *Pasaje a la India*, lo cita en su ensayo *Revolución en Bayreuth*. La cita es valiosa por inhabitual, pues es raro que un novelista convoque a cantantes no ficticios en sus páginas.

Burrian tenía una voz cálida, de bello empaste y generosos agudos, cuya proyección parecía italiana. El centro era ancho y jamás engolado, lo que le permitía un canto suelto y sin trabas. Como intérprete era muy cercano y

comunicativo. Su recuerdo permanecerá unido a los Wagner de gran tonelaje, desde *Tannhäuser* hasta *Ocaso de los Dioses*. Por su dominio de la *sfumatura*, destacaba en la Narración del Grial de *Lohengrin*, dicha con una voz muy latina, bien modulada. En este sentido era modélica su *cavatina* de *Fra Diavolo*, de fino artista, nítida incluso en los graves, aunque su finura no impidiera la presencia de puntuales arrebatos pasionales.

En obras como *Der Evangelimann* (Kienzl) cantaba con voz clara, venciendo con creces las más arduas tesituras, permitiéndose incluso frases aterciopeladas. En otros personajes, como Lensky, aportaba un tinte de velada melancolía, mostrándose avaro en el uso de la media voz, pero destacando en los pasajes de voz plena. Su admiración hacia Caruso, quien le influyó, queda confirmada por la existencia de la canción *Mi colega Caruso*, en la que Burrian exhibe la robustez del centro; y le imita en *Payasos*, con resultados un tanto humorísticos, en el buen sentido: el de la admiración rendida. Su control técnico le permitía variar la coloración a voluntad, así la voz podía sonar también oscura, como en el fragmento del final del segundo acto de *Tristán*, con su alusión al país en que no brilla la luz, el oscuro país nocturno.

Joaquín Martín de Sagarmínaga
Ópera Actual, número 157

Reportaje

El Wagner de Robert Carsen en el Liceu

El público del Liceu tendrá la oportunidad de disfrutar de un nuevo Ring wagneriano que se extenderá por cuatro cursos. Aunque no hará olvidar la espectacular creación de Harry Kupfer que pudo verse hace una década en el coliseo barcelonés, seguro que hará pensar en que hay otras formas de encarar esta magna obra con éxito. Se trata de un trabajo de Robert Carsen para la Ópera de Colonia.

Lo primero que resalta en la concepción de este inmenso *Der Ring des Nibelungen* que Robert Carsen estrenó en la Ópera de Colonia en 2004 es su escena inicial: durante la introducción orquestal de *Das Rheingold* se ve a hombres y mujeres que se dirigen a sus trabajos caminando por las orillas del Rin arrojando al río toda clase de desperdicios. El fondo fluvial, en el que habitan las Hijas del Rin, ahora es un lugar sucio, lleno de basura y restos de una sociedad que no recicla: incluso a ellas también se las ve desarregladas.

El oro se muestra como una luz intensa a través de un neumático. ¿Una alusión al oro negro? Pero quienes piensen que este *Ring* intenta dar un

mensaje tipo *proteger al medio ambiente* se equivocarán, ya que de inmediato se ve que esta idea se queda corta en la concepción del *regista*.

Se trata de una idea marginal dentro de un contexto que muestra diversas clases sociales muy definidas, aspecto sociológico que tampoco da para mucho. Son solo puntos de vista, esbozos que rellenan la acción. Los gigantes que aparecen con decenas de trabajadores bajo su mando que los han ayudado a construir el Walhalla, por ejemplo, no son algo que en la propuesta tenga una lectura en escena coherente.

Teatralmente hay toques geniales, como el hecho de que una simple excavadora le sirva a Wagner para convertirse en el temido dragón dos óperas más tarde. No, esto no va sobre el medio ambiente o de lucha de clases, por más que estos sean mensajes interesantes: este es un *Anillo* político en un país imaginario, una mezcla de la Alemania nazi con los Balcanes y con más de un toque sudamericano. Quizás Carsen trata de decir –de forma oblicua– que las guerras afectan al medio ambiente y a la sociedad.

Y más pistas: los uniformes de quienes acompañan a los dioses y al *Generalísimo* Wotan, son muy representativos de las SS nazi. Los sirvientes de la familia Wotan son guardaespaldas de primera clase, asesinos de guante blanco que han ayudado a Wotan a contener a Alberich y a despojarle del anillo. Una de las escenas más logradas en el multifacético *Rheingold* es la aparición de Erda, quien cautiva a Wotan de inmediato mientras Fricka se intenta esconder arrastrándose por las paredes con desesperación.

La entrada de los dioses al Walhalla es espectacular, con luces intensas proyectadas hacia todas partes; al fondo sube un telón que revela una escena con mucha nieve sobre la que se desplazan los dioses. Los sirvientes siguen en una larga fila india con grandes cajas y baúles con las posesiones de los Wotan. Pero no todo está bien en este país totalitario: como se verá en *Die Walküre*, hay una rebelión contra los poderosos, y Hunding es parte de las fuerzas rebeldes.

En general el ambiente de *Die Walküre* es oscuro y claustrofóbico, todo parece suceder de noche y la nieve cae incesantemente. Durante esta segunda ópera hay múltiples referencias a guerrillas e inestabilidad política; Wotan y sus oficiales tratan de contener lo que es incontenible. Los gemelos, Siegmund y Sieglinde, se escapan corriendo por tierra de nadie entre dos campos opuestos que no los quieren y no los aceptan, y por ello son blanco de ambos bandos. Y es en esa fría y nevada tierra de nadie –literalmente– en la que Siegmund cae. El mensaje es claro: hay que decantarse por uno de los lados que se oponen o perecer en el medio. Al final del acto, Brünnhilde mira a su padre, incrédula: ¿no sabe él que ya todo está perdido?

Ella sí que lo sabe. Las cosas cambian al llegar a *Siegfried*, porque el interminable invierno da paso a un caluroso y seco verano. El segundo acto transcurre en un bosque en el que todos los árboles han sido cortados, quedando solo las raíces y poco más. En el tercer acto Wotan regresa a su antiguo despacho-cancillería de gran general (del estilo de las creaciones de Albert Speer, el arquitecto que fuera ministro de Guerra de Hitler), en el que ahora habita Erda, quien lo consuela como si fuera un niño apoyando su cabeza sobre su falda.

Es una escena triste, pero que no provoca tristeza: es justo y necesario, porque el que ahora se lamenta es un hombre que ha tenido todo el poder y que no ha sabido usarlo con sabiduría. Este es el mensaje de Carsen, y su excelente *Personenregie* ayuda al espectador a entender por qué estos personajes se comportan de esta forma y tienen este destino.

Siegfried vulgar

En la misma cancillería se encontrarán las Nornas. Ahora se trata del despacho de los gibichungos: es de Günther durante el día y de Hagen durante la noche. Günther no se encuentra muy obsesionado por el poder, es un hombre benevolente, pero Guttrune es una mujer muy liberada, quien parece sentirse muy atraída por Hagen. En el segundo acto se verá a Siegfried vestido también de generalísimo para la boda con Guttrune, una visión que es ridícula incluso para Brünnhilde.

Este es un Siegfried vulgar, que se comporta mal con la gente; cuando en la escena de la cacería Hagen lo asesina, se produce casi un alivio porque el personaje se había vuelto insoportable. Anteriormente, las banderas desplegadas para recibir a Brünnhilde y a Günther proponen una variación de la esvástica, y el despacho-cancillería de Wotan en el segundo acto de *Die Walküre*, así como el despacho de Günther en *Der Götterdämmerung* son muy similares. A esos lugares regresaban los personajes como buscando una solución que no encuentran porque libran batallas en las que por más que se luce no pueden tener influencia en su futuro.

Por todo ello, hacia el fin del ciclo, Wotan regresa a su ya semidestruido despacho, espacio poético que ya no sirve ni para Wotan ni para Günther; es en esta misma cancillería en la que se mostrarán esqueletos de soldados muertos hace mucho.

El gran final de esta cruenta revolución revela a una Brünnhilde sabia y decidida que no teme caminar en medio de las llamas que consumen esa única cancillería, y cuando parece que ese fuego eterno la va a envolver se produce una lluvia intensa y purificadora que simboliza un nuevo comienzo. Sin duda la producción alquilada por el Liceu se trata de uno de los mejores y más

coherentes *Anillos* de los últimos diez años, una propuesta que despertará el interés del espectador atento e investigador.

Eduardo Benarroch

Ópera Actual, número 159

Entrevista

Stéphanie Argerich: “Soy la hija de una diosa”

El largometraje firmado por Stéphanie Argerich (Berna, 1975), *Bloody Daughter*, lo define su joven autora como "un retrato de familia", pero la razón por la que hablamos de esta película es que la protagonista del filme no es otra que Martha Argerich, su madre. Su padre es el pianista Stephen Kovacevic. La mítica intérprete abre las puertas de su intimidad de una manera como sólo se puede hacer ante un hijo. Descubrimos así aspectos desconocidos (e incluso perturbadores) de la diva argentina. Aspectos que van mucho más allá de la música y que han conseguido ya para *Bloody Daughter* un importante premio en el Festival de Biarritz. La película, una coproducción franco-suiza, recibió su estreno mundial en el Festival de Roma y seguirá su andadura en Rio de Janeiro y Buenos Aires antes de llegar a España.

- La idea de *Bloody Daughter* viene de lejos.

- En efecto. Hace diez años que pienso en esta película. Al comienzo estaba yo sola con mi pequeña cámara siguiendo a mi madre en Japón, Argentina o Varsovia. Pero al trabajar sola perdí el ánimo y pasé a otras cosas. Aunque tras el nacimiento de mi primer hijo, me volvieron las ganas y el coraje para enfrentarme al caos de la maternidad. O sea que puede decirse que este es un proyecto que viene de muy lejos. Mi madre como tema y personaje para filmar siempre me ha fascinado.

- ¿Cómo se trabajó el guion de este documental? ¿Fue escrito antes, durante o en la fase final de montaje?

- De hecho, la narración fue estructurada antes y durante el rodaje. Yo sabía qué temáticas quería tratar, pero fue durante el montaje cuando hubo que replantearse todo el filme. Olvidar las intenciones, las fantasías y enfrentarse a la materia existente. Buscar dónde se encuentra la emoción. Teníamos definidas ciertas situaciones de antemano, aunque obviamente yo no sabía lo que iba a pasar. Por ejemplo, yo quería una escena con mi madre en la que habláramos de la maternidad durante mi embarazo. Pero no tenía escena final en la que todas las hijas nos reunimos con mi madre y hablamos de la pedicura

(risas). Fue una situación que yo provoqué, pero no tenía ni idea de lo que íbamos a hablar al reunirnos las cuatro.

Suena casi a una especie de "improvisación cinematográfica". Cierto. Esa es la magia del documental. Pero lo que no se improvisa es la constitución del dossier de producción para obtener financiación (risas). Ahí tuve que explicar cuál era la visión del personaje y lo que quería explicar. El hecho de que mi madre sea conocida no es suficiente, pues sobre mi familia se pueden hacer 150 películas. Había que encontrar un punto de vista y un hilo conductor.

- Supongo que para usted Martha Argerich no es la leyenda del piano, sino "mamá".

- Cierto. Pero las cosas no están tan separadas como parece. Ella es mi madre, pero también es una pianista legendaria. Pero a partir del momento que se transforma en tema de una película, ella se convierte en personaje, y lo difícil es conseguir que esta especie de personaje de ficción sea coherente con la imagen muy personal que yo tengo de ella. Es necesario saber tomar una cierta distancia. Cuando veo a mi madre en el escenario, lo íntimo y lo público se mezclan. O sea: es mi madre, pero la comparto con miles de personas. A menudo tengo la impresión de que el acto de filmar es un poco una respuesta a este dilema, además de ser la prolongación de una mirada. El acto de filmar a mi madre es un acto muy íntimo que se transforma en un hecho público a partir del momento en que la película es una realidad.

- ¿Puede decirse que esta película es terapéutica para usted?

- Sin duda.

- ¿La hizo pensando en un espectador ideal?

- En absoluto. La verdad es que jamás me he planteado a qué público iba dirigida. Hice esta película por motivos puramente egoístas (risas) De hecho, estoy llena de curiosidad por ver las reacciones del público.

- Pero usted es consciente de que su espectador potencial evidente es el amante de la música clásica, aunque su película apenas trate de música. ¿Cree que estarán decepcionados?

- No veo por qué. Si admiran a mi madre, estarán contentos de descubrir otras facetas de su vida. Es posible incluso que algunos se escandalicen porque no les gusta ver a Martha Argerich en pijama. Pero ése es su problema, no el mío. Es así como yo la he visto siempre. No es algo casual mostrarla así. Es parte de mi vida. Quiere decir que yo la veía en pijama al volver del colegio a las 4 de la tarde. No es una broma, ni un gag pensado para la película, sino que es mi realidad.

- **He visto muchos documentales sobre el mundo de la música clásica, pero jamás he visto algo parecido a *Bloody Daughter*. ¿Es usted consciente de haber hecho algo casi sin precedentes?**

- ¡Pues tendría que haber más! En todas las otras áreas existen documentales así: rompedores, iconoclastas y muy íntimos. ¿Por qué no en la música clásica? A mí lo que me interesa es mostrar la realidad de la gente, tal como son. También es verdad que soy bastante alérgica a los retratos convencionales sobre los grandes músicos clásicos.

- **Lo sorprendente es que su madre haya aceptado "jugar el juego".**

- ¿Y por qué no? Mi madre nos ha dado un espíritu libre. Nos ha criado con una noción de verdad y libertad muy fuertes. No es alguien que haya jugado nunca el juego de las formas.

- **Algo sorprendente acerca de su madre es que debe de ser de las pocas personalidades de la música clásica que logra traspasar los muros culturales y ser conocida incluso por el público no especializado.**

- Es que ella es un personaje.

- **Ya. Todo el mundo la conoce.**

- No. Se sorprendería usted de la cantidad de gente que no tiene ni idea de quién es.

- **En un momento de la película, usted afirma: "Soy la hija de una diosa".**

¿Puede desarrollarlo?

- Obviamente, hay una nota de humor. Y espero que la gente lo entienda. Aunque nunca se sabe (risas). En todo caso, mi madre es un verdadero monstruo sagrado. Con una belleza y un talento descomunales. A veces uno tiene la impresión de que no es humana, al verla de cerca. Aparte hay alrededor de ella todo un componente mágico en el cual yo creo firmemente. Es algo un poco infantil y difícil de explicar... pero creo que en este mundo hay seres que están aparte. En una categoría única y especial. Sin duda, mi madre forma parte de esos seres excepcionales.

- **¿Puede explicar lo de la magia?**

- Es algo asombroso. Usted sabe lo de la enfermedad de mi madre. Tuvo un cáncer de cuarto grado en los pulmones. Y ese cáncer desapareció como si nada. Es algo muy especial. Tiene que ver también con una cierta manera de aprehender la realidad. Yo sé que su padre de pequeña le contaba historias mágicas, que a veces le daban miedo. Pero ella adoraba eso. Su padre fue su

gran inspiración, pues le abrió los ojos a un mundo de hadas, lleno de fantasía, en el que mi madre era la princesa encantada. Su padre tenía una gran imaginación. Puede que la relación no sea evidente... pero yo encuentro esta magia en la forma en que ella pudo vencer al cáncer. Pero soy supersticiosa, y no me gusta demasiado hablar de estas cosas. Pero hay algo muy extraordinario en la forma en que venció al cáncer.

- Es un tema fascinante. Ser la hija de una diosa, ¿es una carga? ¿Es algo que le ayuda?

- Es las dos cosas. Por un lado vivir con alguien como mi madre es algo profundamente inspirador. Alguien que está en contacto directo con un universo mágico y maravilloso. Pero por otro lado cuando me miro a mí misma me pregunto a menudo qué hago con mi vida. ¿Quién soy yo? Es inevitable compararse con ella... pero desde que soy pequeña soy consciente de que jamás podré llegar a su altura. Crecer con una carga así no es nada fácil a la hora de desarrollar la confianza en uno mismo. Aparte, ella es alguien con una personalidad magnética muy poderosa. De la que es muy difícil mantenerse a distancia. Separarse de ella requiere de una fuerza hercúlea.

- ¿Y cómo era estar con ella de niña?

Tuve una infancia muy feliz. Llena de libertad. Un recuerdo que tengo es que siendo pequeña yo me metía entre las patas del piano y me quedaba dormida acunada por el sonido de mi madre practicando.

- Y los otros protagonistas, sus hermanas o Stephen Kovacevich, ¿cómo han reaccionado ante esta película?

- No es un tema simple. Mi padre tenía mucho miedo de prestarse a participar en este proyecto, y de hecho lo he filmado muy poco. Sólo hemos estado tres días en su casa de Londres. Y hubo momentos muy duros, como la escena del reconocimiento de la paternidad. Aparte, a mi padre le molestaba mucho que yo estuviera en su casa con dos tipos desconocidos que lo filmaban todo el tiempo. Al contrario, a mi madre el rodaje le divirtió mucho y se prestó con ganas al juego. Pero volviendo a mi padre, al ver la película terminada se calmó, aunque se quejó de algo gracioso: de aparecer poco al final (risas). Lo que no entiende es que él estuvo ausente en mi vida, y que yo me críe con mi madre.

- O sea que al final termina bien.

- Sí. Ahora mi padre puede verse sin problemas y le gusta. Curiosamente, a la que le cuesta verse en pantalla es a mi madre. Cree que está "demasiado" metida en la película. Se encuentra fea, que dice cosas sin interés, no le gusta

verse en pijama, etc. Como dice en la película, lo que se ve en pantalla no corresponde a la imagen que ella tiene de sí misma. Ella se ve en otra época. En cuanto a mis hermanas, Lyda parece apreciar la película, y en el estreno en Roma la vi feliz. Creo que le hizo bien. El caso de Annie es más complicado. De hecho, no sé bien qué es lo que piensa de esto. Lamentablemente, es la menos presente de las hermanas y dado que vive muy lejos, en Estados Unidos, casi no participa. En todo caso, esta película remueve cosas en nuestro interior, como nuestras angustias infantiles.

- La película da la impresión de que su universo es un gran matriarcado. Los hombres sólo parecen meros invitados que están de paso en su vida y en la de su madre.

- Es verdad (risas).

- El director de orquesta suizo Charles Dutoit, padre de su hermana Annie, casi no aparece en la película. ¿Es porque no quiso participar o es una decisión suya como directora?

- Lo he decidido yo. Aparece un poco en entrevistas de archivo. Pero mi intención nunca fue hacer un retrato de familia exhaustivo, haciendo participar a todos los padres y a todo el mundo. En un momento dado, se impusieron ciertas necesidades editoriales.

- ¿Por qué *Bloody Daughter*? Si no me equivoco, en castellano podríamos traducirlo como "jodida hija", ¿verdad?

- Sí (risas) pero en realidad así es como me llama mi padre a modo de broma. Él tiene hijos varones de otras relaciones, y a veces me presenta como su 'bloody daughter'. Me gusta mucho el punto agridulce de la expresión 'bloody daughter'. Es el tono que quise darle a mi película.

- Hablando de padres e hijos, en su película hay un momento especialmente fuerte. Cuando nos enteramos que a su madre le quitaron la custodia de su primera hija.

- Sí... es algo muy fuerte. De hecho, la 'bloody daughter' del título no soy sólo yo. También es ella en cierta medida. Y no podría hacer una película alrededor de la maternidad sin tocar un tema tan enorme. Esta cuestión era algo tabú en mi familia. Pero lo cierto es que yo me he lanzado como un kamikaze sobre esta historia. Incluso he filmado un diálogo entre mi madre y Lyda que no fue utilizado en el montaje final. Debía ser la segunda vez en la vida que hablaban de esto. Muchas cosas eran incomprensibles igualmente para mí hasta que

pude entrevistar a mi madre al respecto. Puede decirse que la historia de Lyda es la cara oscura de la diosa.

- La otra cara de la maternidad.

Sin duda. Es parte de una realidad muy compleja. La maternidad también es eso, pues nada está nunca garantizado. Una pregunta que me hago es cómo pudo mi madre ser tan diferente conmigo y con mi hermana. Es algo difícil de comprender.

- ¿Y ahora ha logrado comprender?

- Comprender es una palabra muy grande. Pero la entiendo mejor. Entiendo que en esa época estaba perdida. Igualmente comprender la compleja relación que tuvo con su propia madre me ha ayudado mucho.

- Su madre y el padre de Lyda nunca fueron una real pareja.

No. Fue algo pasajero. Intentaron vivir juntos, pero no duraron ni un mes. Charles Dutoit fue otra cosa. Esa fue una verdadera historia de amor en la que intentaron llevar adelante una pareja, pero que funcionó... por un tiempo. Lo mismo vale para mi padre.

- Tengo entendido que su madre dijo una vez: "amo la música, pero no me gusta ser músico", ¿le molesta lo que implica una carrera profesional?

Habría que preguntarle a ella qué quiso decir, pero es verdad que los viajes constantes y las presiones no le gustan demasiado. Es un estilo de vida muy agotador. No le gusta viajar sola ni tocar sola.

- ¿Cuál es su relación con Argentina?

Las pocas veces que fui a Buenos Aires me sentí realmente en casa. Me reconocía en la gente. Todo me era muy familiar, y me dio pena no formar realmente parte de esa gente tan cercana a mí. Pero es también cierto que me siento extranjera en Argentina. Y es que tanto mi abuela como mi madre han generado una desconexión de Argentina y ese pasado porteño que es muy fuerte. Piense que mi madre no vio a su padre durante más de 15 años. Ni siquiera ahora entiendo bien a qué se debe esa desconexión de mi madre con Argentina, pero es evidente que yo tengo muchos deseos de bucear en ese pasado argentino y comprender finalmente qué es lo que se ha desconectado y por qué.

- Es raro ver a Martha Argerich en Buenos Aires hablando francés.

Es que el francés es la lengua de nuestra familia. Nosotras no hablamos español en casa.

- Me da la impresión de que Martha Argerich es una especie de símbolo nacional en Argentina. Una metáfora del orgullo patrio, como Maradona, salvando las distancias.

- En efecto, y esa es una carga muy pesada. A mi madre eso no le parece muy natural. No le gusta que le cuelguen etiquetas.

- ¿A ella le gusta ir a Buenos Aires?

No siempre. Pero la última vez que estuvo me dijo: "qué bonito es Buenos Aires. Hay mucha más alegría de vivir que en Ginebra o Bruselas". Lo cual, seamos francos, no es muy difícil (risas). A su manera, ella también "descubre" Buenos Aires. Se enamora y luego se olvida porque pasa a otra cosa. Pero cuando la dejan en paz, es feliz en Argentina.

- Y de Argentina, siguiendo el hilo de su película, pasamos a Japón. ¿Qué le pasa a los japoneses con su madre?

- La adoran y le aseguro que es un amor recíproco. Para los japoneses ella es, fuera de broma, una diosa. Una divinidad. Una especie de Buda musical (risas). Es algo muy sorprendente, en serio. Ella se siente verdaderamente feliz en Japón, donde tiene su propio festival en Beppu. Los japoneses son maravillosos en su amor por el detalle, y miman a mi madre de forma exquisita. Hacen todo lo humanamente posible para que ella se sienta a gusto: desde las flores que más le gustan hasta la comida pasando por tener siempre listo a su masajista favorito. Aparte, ellos no la agobian con pedidos y no la hacen tocar demasiado. Y algo muy gracioso: la quieren especialmente porque consideran que parece físicamente japonesa. Y ella misma está de acuerdo y se siente un poco japonesa.

- Usted sabe bien que en varias ocasiones he intentado conseguir una entrevista con su madre. Sin éxito, a pesar de su mediación. Somos muchos periodistas los que queremos saber: ¿Cuál es el problema de Martha Argerich con los periodistas?

- ¿Tiene un problema? (risas). Ahora, hablando en serio, creo que lo que le molesta es la formalidad. La entrevista la bloquea porque no es algo espontáneo. ¿Por qué hablar con un periodista con quien no tiene ninguna afinidad? Eso no le gusta. Pero sobre todo su verdadero problema es con los críticos. No los soporta.

- Hay un rasgo de su madre que todos los que la conocen destacan de forma unánime: su generosidad.

Así es. Una mujer muy generosa en un medio profesional en el que la generosidad brilla por su ausencia. Es tan generosa que muy a menudo han abusado de ella. Nosotras sus hijas vemos a qué punto se aprovecha la gente alrededor de ella. No sabe decir no y tiene miedo de generar hostilidad y sentimientos negativos. A veces es más fácil para ella hacer lo que le piden y pasar a otra cosa. Que la dejen en paz.

- Si su madre no fuera Martha Argerich, ¿podría existir su película *Bloody Daughter*?

- Creo que sí. Esta historia de familias complejas puede existir perfectamente fuera del universo creativo. Creo que es una historia con la que mucha gente podría sentirse identificada. Más allá de sus protagonistas.

**Rodrigo Carrizo Couto
Scherzo, número 238**

Jazz

Marcus Roberts: la memoria más viva del jazz

La música es un mar de emociones que fondea en el aire, un océano de sentimientos neutros que buscan tierra firme para ser. El piano de Marcus Roberts (Jacksonville, Florida, 1963), invidente desde su niñez, siempre se ha sentido atraído por aquellas formas de expresión que están incrustadas en la memoria del género, a las que saca una luz y belleza propias.

Al contrario de su mentor, el trompetista Wynton Marsalis, el pianista no se limita a ser espejo de postales antiguas, sino que está empleado en desempolvar imágenes sonoras pretéritas a partir de su actual aliento creativo. Hasta hace poco menos de tres años poco sabíamos de él, pero a partir de su paso por el XXXIV Festival de Jazz de Victoria parece que las noticias en torno a su actividad dejarán de ser esporádicas.

Ahora la actualidad pasa por el lanzamiento a finales de este año de una nueva y ambiciosa obra revisionista, *Deep in the Shed: A Blues Suite*, que como su propio nombre indica es una actualización de aquel álbum homónimo grabado en 1990. Asimismo, el nuevo registro contará con el respaldo instrumental de

un noneto, en el que se integran fieles colaboradores como el contrabajista Rodney Jordan o el baterista Jason Marsalis.

Roberts lo ha dejado claro estos días: el proyecto pone el acento artístico en la alineación de la nueva banda más que en las composiciones. La idea de renovar el cancionero del que fuera su segundo disco como líder le rondaba al pianista desde hacía mucho tiempo, pero la decisión irrevocable de sacar adelante el registro tomó definitiva forma en 2008, año en el que recrea *Deep in the Shed* en el Lincoln Center de Nueva York que dirige Wynton Marsalis (por cierto, el trompetista participó en la grabación original bajo el pseudónimo de E. Dankworth, que también pasó a ser nombre de uno de los temas incluidos a modo de homenaje).

Ya en la actuación del templo cultural neoyorquino Marcus Roberts cambió la secuencia de las composiciones, buscando un nuevo hilo sonoro argumental. Y buscando unas nuevas formas expresivas derivadas de sus nuevos compañeros de viaje. Además de los miembros de la sección rítmica ya mencionados, el noneto del pianista se completa con otros destacados instrumentistas instalados igualmente en ese revisionismo vivo de la tradición jazzística.

Así, el trombonista Ron Westray y los trompetistas Marcus Printup y Alphonso Horne reclaman en el nuevo proyecto adjetivos propios, reservando la audacia del soplo colectivo a un trío de saxofonistas con todas las garantías interpretativas: Stephen Riley, Ricardo Pascal (tenor) y Wess Anderson (alto y soprano). La única novedad con respecto a la hoja de ruta discográfica y compositiva establecida en 1990 es la inclusión de un tema nuevo, *Athantos Rythmos*.

"Hay muchos ejemplos de artistas que revisan y actualizan sus obras. Duke Ellington, sin ir más lejos, grabó *Black, Brown and Beige* en 1943, revisándolo por segunda vez en 1958 junto a Mahalia Jackson y una tercera diez años después. Los títulos de *Deep in The Shed* los compuse en 1989, cuando todavía formaba parte del septeto de Wynton Marsalis. En aquel entonces todo giró en torno a la composición, pero ahora es al revés, todo gira en torno a la banda. En este tiempo han cambiado muchas cosas, nuevos lenguajes, nuevas sonoridades, y me apetecía ver qué pasaba al interpretar aquellas canciones a partir de mi actual sensibilidad jazzística".

No extraña por tanto que, en esta nueva lectura de blues orquestado, Marcus Roberts señale a dos de sus músicos de manera especial: "La nueva generación de músicos de jazz está representada por Alphonso Horne y Ricardo Pascal, estudiantes recién licenciados de la Universidad Estatal de Florida, donde Rodney Jordan y yo damos clases. Sin duda, estos jóvenes músicos demuestran que *Deep in the Shed* sigue teniendo valor. Luego, qué

decir, tocar blues siempre es algo nuevo, porque está sujeto a las emociones y cada momento tiene las suyas".

Mucho se ha hablado esta temporada sobre lo que es jazz o no y a uno se le antoja que se trata de una infructuosa discusión. El jazz lo puede ser todo, pero siempre ha de guardar un ineludible compromiso con la creación, más allá de si ésta parte del pasado o se incrusta en el mañana, de si se emplea el lenguaje del blues o la literatura anárquica de la improvisación más lacerante y libre.

Marcus Roberts, queda claro, se posiciona entre los reformadores de la memoria, pero su historia, al contrario que la de alguno de sus mentores, está llena de vida. Y por eso su discurso también puede ser vanguardia, porque nos emplaza ante una determinada forma de creación. Y porque en su mano izquierda siempre descansan sentimientos musicales de una extraña belleza y exclusividad. *Deep in the Shed: A Blues Suite* está previsto que llegue a las estanterías en noviembre. Pablo Sanz

Scherzo, número 283

Agenda

Cuartel de Conde Duque

http://musica.condeduquemadrid.es/wp-content/uploads/2013/01/cartel_retira.pdf

Música de Cámara con Solistas de la Filarmónica de Berlín

23 de mayo de 2013

Cuarteto Minetti y Cordelia Höfer, piano

25 de junio de 2013

Wilfried Strehle, viola, y Cordelia Höfer, piano

Los Martes al Piano

21 de mayo 2013

Eldar Nebolsin

4 de junio de 2013

Tommaso Cogato

18 de junio de 2013

Josep Colom

Temporada Barroca

6 de junio de 2013

Farinelli en la Corte de Madrid

El Arte Musico. Magdalena Llamas, mezzo soprano

Valencia

Palau de Les Arts

<http://www.lesarts.com>

Otello (Verdi)

1, 5, 11, 16 de junio 2013

A. Antonenko, M. Agresta/G. Yu C. Álvarez, M. Puente Dir. Zubin Mehta. Dir. Esc. Davide Livermore. Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats, Cor de la Generalitat Orquestra de la Comunitat Valenciana Valenciana.

Mallorca

Teatre Principal de Palma

<http://www.teatreprincipal.com>

Aida (Verdi)

23, 26, 28 y 30 de junio 2013

M. Mihyahara, J. Myung, I. Pons, M. Luisa Corbacho, J. Borda, P. López M. Mateu R. Berenguer. Coros del Teatre Principal de Palma. Dir. José María Moreno. Dir. Esc. Francisco López. Orquesta Sinfónica de las Islas Baleares.

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

<http://www.liceubarcelona.cat>

Lucio Silla (Mozart)

21, 22, 26, 28 junio 2013

K. Streit / A. Liberatore, P. Petibon / L. Aikin, S. Tro Santafé / M. Comparato, I. Kalna / I. Tamar, O. Sala / M.J. Moreno. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu Dir. Harry Bicket. Dir. Esc. Claus Guth.

Discos

***The Rape of Lucretia*. Benjamin Britten**

I. Bostridge, S. Gritton, C. Purves, B. Russell, P. Coleman-Wright, A. Kirchschrager, H. Summers, C. Booth. Dir.: O. Knussen. Virgin Classics. 2 Cds. (2011) 2013. Emi.

Algo eclipsado por el refulgente bicentenario del nacimiento de los dos grandes –Wagner y Verdi–, este 2013 también es el centenario del nacimiento del que es el gran operista del siglo XX: Benjamin Britten. Supo llenar con un talento compositivo sin par y una personalidad musical arrolladora y característica los casi dos siglos que lo separan del otro gran compositor de ópera británico, el ilustre Henry Purcell.

Grabación tomada en vivo en 2011 desde el Aldeburgh Music, el festival creado por el compositor en 1948, y que se puede considerar como un Bayreuth para la música de Britten. La violación de Lucrecia es la segunda ópera del compositor y la primera que denominó de cámara, puesto que solo necesita de ocho cantantes y trece instrumentistas. De hipnótica y seductora instrumentación, Britten consigue enlazar las casi dos horas de trama con bellas melodías cosidas en escenas de gran potencia dramática, con tintes cinematográficos de irresistible resultado; imposible no mencionar el solo de cuerno inglés en la escena del encuentro entre el Collatinus y la ya violada Lucretia, en un diálogo musical inolvidable y conmovedor.

La excelente prestación del Aldeburgh festival Ensemble, a las órdenes de un inspirado Oliver Knussen, se convierte en ideal comunión musical con un *dream cast* en el que destacan con justicia la humanidad de la voz de Christopher Purves (Collatinus), la hondura expresiva de Angelika Kirchschrager como doliente Lucretia y las voces nítidas y catárticas de Ian Bostridge como Coro Masculino y de Susan Gritton como Coro femenino. Un must discográfico a la altura de la conmemoración britteniana de este 2013.

Jordi Maddaleno
Ópera Actual, número 159

***Die Walküre*. Richard Wagner**

J. Kaufmann, M. Petrenko, R. Pape, A. Kampe, N. Stemme, E. Gubanova, Z. Dombrovskaya, I. Vasilieva, N. Evstafieva. Dir.: V. Gergiev. Mariinsky Label. 4 Cds. (2012) 2013. Harmonia Mundi.

Valery Gergiev ha conseguido un auténtico milagro: reunir a su prodigiosa orquesta –la del Mariinsky– con un puñado de wagnerianos de postín para una gran tarea, la de grabar todo el Ring, cuya primera entrega es esta espectacular *Walkyria* del flamante Mariinsky Label que distribuye Harmonia Mundi y que se grabó en el nuevo Concert Hall de San Petersburgo en junio de 2011 y en febrero y abril de 2012.

Gergiev realiza una lectura analítica, sin duda, pero por encima de todo muy dramática y teatral, consiguiendo con sus músicos momentos sublimes, todo apoyado en un auténtico prodigio técnico en cuanto a calidad de sonido gracias al Hybrid SACD.

¿Y qué decir de las voces? Al menos en disco, el Siegmund de Jonas Kaufmann es extraordinario por timbre, carácter y expresión; la Sieglinde de Anja Kampe es poderosa pero tierna, marcándose un dúo fenomenal con Kaufmann; Mijail Petrenko, fichado también por Barenboim para Berlín y Milán, dibuja un Hunding algo blando, pero muy efectivo; la Brünnhilde de Nina Stemme es todo pasión, energía, agudos y hasta trinos; el Wotan de René Pape es profundo y conmovedor (a pesar de sus muchos pasajes algo tremolantes); y la Fricka de Ekaterina Gubanova aporta belleza y un extraordinario sentido dramático. El grupo de walkyrias es compacto y efectivo, completando una grabación que quedará para el futuro.

Laura Byron
Ópera Actual, número 159

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