

## PAU CASALS 310

10 de junio-10 de julio de 2013

### SUMARIO

- Breves:
  - Sandra Pastrana participa en la BSO de la película *The Grandmaster*
  - Jordi Savall, Legión de Honor
  - La norteamericana Marin Alsop dirigirá la última noche de los Proms
  - Teresa Berganza, Gran Cruz de Alfonso X el Sabio
  
- Entrevista: Roberto Alagna: “No quiero volver a La Scala”
  
- Reportaje: Wagner, 200 años un soplo
  
- Jazz: Benny Carter, nostalgia viva y necesaria
  
- Agenda
  
- Discos

#### **Sandra Pastrana participa en la BSO de la película *The Grandmaster***

La soprano granadina Sandra Pastrana ha puesto voz a la banda sonora original del último film del cineasta chino Wong Kar Wai, que se estrenó el pasado 7 de febrero, fuera de concurso, en la Berlinale. La première en España de la película, un homenaje a Bruce Lee, está prevista para el segundo semestre del presente año.

**Ópera Actual, número 159**

#### **Jordi Savall, Legión de Honor**

El músico y director de orquesta Jordi Savall (Igualada, 1941) ha recibido la insignia de Chevalier de la Légion d'Honneur, máxima condecoración que

otorga la República francesa, que fue instituida por Napoleón I y se concede en reconocimiento de los méritos adquiridos a lo largo de una trayectoria.

El escritor Amin Maalouf, hizo entrega de la distinción a Savall en un acto que contó con la presencia del conseller de Cultura, Ferran Mascarell, y de la Sra. Anne Grillo, cónsul general de Francia en Barcelona, en reconocimiento a su fecunda labor de recuperación y revalorización de la música antigua así como por transformar la música en un instrumento de mediación para el entendimiento y la paz.

**Scherzo on line**

### **Marin Alsop dirigirá la última noche de los Proms**

Este año de Verdi y Wagner, los Proms, el prestigioso festival de música clásica que cada año se celebra en el Royal Albert Hall de Londres, y que en esta edición tendrá lugar del 12 julio al 7 de septiembre, tiene una destacada novedad: la presencia de una mujer como directora de la Sinfónica de la BBC y domadora de fieras, o de 'prommers', la última noche. Será la norteamericana Marin Alsop.

**Scherzo on line**

### **Teresa Berganza, Gran Cruz de Alfonso X el Sabio**

La cantante de ópera española Teresa Berganza ha recibido la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio, en "reconocimiento a su trayectoria internacional, mantenida y aclamada en una carrera superior a medio siglo de actividad profesional", según un comunicado del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Berganza (Madrid, 1933) ha actuado en los teatros más representativos del mundo y sigue en activo actualmente, además de impartir "Master Classes" en los centros más representativos nacionales e internacionales.

### **Entrevista**

## **Roberto Alagna: "No quiero volver a La Scala"**

**Después de 30 años sobre el escenario, Roberto Alagna encara el futuro con optimismo y compromisos en los principales teatros del mundo. Después de su Madama Butterfly en el Liceu barcelonés y antes de seguir su periplo operístico, disfrutará como Crooner en su gira con su**

**espectáculo *Little Italy*, ello antes de rendir su propio homenaje a Verdi, en el verano de 2014: su debut como Otello.**

El tenor francés de origen siciliano es un enamorado de personajes que son pura pasión, como Don José, Maurizio o Pinkerton. “Soy un apasionado, por eso canto ópera. Me gusta crear personajes que me ayuden a descubrirme a mí mismo”, afirma en su perfecto castellano. “Soy muy tímido pero, cuando interpreto un papel, descubro partes sorprendentes de mi carácter; es como conquistar a una mujer: hay que seducir, hay que estar enamorado del rol y de su música. Cuando oigo a algún colega que dice ‘este papel que canto no me gusta’, la verdad es que no lo entiendo: yo no podría cantar un personaje en el que no creo”.

**- ¿Tiene algún papel favorito o con el que se identifique?**

- No, me gustan todos, aunque en mi vida soy como Cyrano de Bergerac... Él tiene ese apéndice y piensa que es feo, pero tiene otras cualidades que hacen de él un hombre muy grande. Y eso me gusta, porque sabiéndose feo quiere ser el mejor en todo. Esa filosofía es fantástica.

**- ¿Quiere ser el mejor en todo?**

- No... En el mundo de la ópera *el mejor* no existe. Puedes cantar como un dios diez años y un día haces una nota menos buena y todos dicen que ya estás muerto. Es muy injusto, pero esto es así y no lo puedes controlar. Si tienes un catarro y estás hablando, te limpias la garganta y continúas, pero si estás haciendo un Do, ¿qué puedes hacer? Nada. Y la gente, incluso los profesionales, dirá que estás acabado, que no tienes buena técnica... Es muy estúpido porque cuando un cantante lleva más de 20 años en el nivel más alto, hay que decir ¡bravo!, porque es muy difícil mantenerse. Este año voy a cumplir 30 años como cantante de ópera a ese máximo nivel. Como todos, también tengo alguna noche mala, pero somos humanos... Por eso soy el mejor en mi mente: si no tienes la mente fuerte, los nervios te matan.

**- A veces no se critica tanto un estado vocal, sino una interpretación.**

- Un cantante es como un pintor, tiene que cantar lo que siente en ese momento. En *Pêcheurs de perles*, Nadir canta su aria y se va durmiendo; al final ya se ha dormido, o sea que hay que cantar el aria muy flojito. Es como el “*Hostias et preces tibi, Domine*” del *Réquiem* de Verdi: hay que cantarlo todo en pianísimo y el Do final no está en la partitura, pero como todos lo cantan me critican cuando yo prefiero hacerlo *en piano*. Puedo cantarlo *en forte*, pero es absurdo. En todo caso, el que me critica, ¿puede cantarlo como lo hago yo?

**- No le gustan las críticas...**

- Me gustan los debates, pero no con quienes piensan que están en posesión de la verdad absoluta, eso no existe en arte. El músico lleva la razón dentro.

**- ¿Cómo está afectándole la crisis?**

- Principalmente en que no hay dinero para hacer ensayos. Volviendo a *Pêcheurs*, la primera vez que lo canté, en Sevilla, solo tuve un ensayo con orquesta, igual que en París. Yo quiero ensayar más, pero no se puede. He debutado Chénier con un solo ensayo, cantando la misma semana *Aida*, *Chénier*, *L'elisir* y *Pêcheurs*. Es muy difícil. Lo hacemos todo con prisas y eso no es bueno para nadie, pero hoy no podemos hacer otra cosa. Gracias a Dios en nuestro ámbito la gente es simpática y colabora. Eso es lo importante.

**- ¿Hay muchos sabihondos?**

- En este mundillo todo el mundo cree que sabe. Pero lo que importa al final es que al público hay que seducirlo. Yo soy un afortunado porque tengo un público maravilloso que me sigue desde hace 30 años... ¡Más que un matrimonio! El problema de los críticos es que siempre te comparan con otros. Y los tiempos han cambiado. Ahora los CD y DVD se hacen en una sola sesión, en directo, cuando hace 20 años se hacían en seis.

El problema es que, con internet –un instrumento fantástico para trabajar– si haces una mala función a los diez minutos lo sabe todo el mundo. En Youtube cada día encuentro algo mío nuevo, es increíble. Pero ¿qué puedes hacer? Si estás es porque la gente se interesa en lo que haces. La gente piensa que los cantantes de antes no fallaban nunca una nota, pero siempre hubo una noche menos buena, lo que pasa es que lo malo se cortaba. Yo no: lo dejo todo porque me gusta mostrar que esta profesión es difícil y que hace falta tener mucha fuerza para continuar.

**- Algunos prefieren anular una función si no están bien.**

- No estoy de acuerdo. Cuando debuté en el Met tenía alergia y canté un Do más corto. Aquello pareció el fin del mundo: “Está acabado”, decían. La noche siguiente cancelé para recuperarme, pero me pasé toda la noche en el hotel sin ningún problema. Y pensé, “¡qué loco no haber actuado!”. Desde entonces canto siempre, aunque no me encuentre bien, porque para mí es un reto. Cuando no estás bien es cuando sacas lo mejor de ti mismo. Y si realmente no puedes, dejas la función. Me pasó en *Cyrano*: canté el primer acto y no pude más. En 30 años solo he cancelado dos veces.

**- Acaba de publicar el DVD de su concierto en Versalles.**

- Sí, ha quedado muy bien. Musicalmente es muy elitista pero el formato es popular, al aire libre ante 7.000 personas en los jardines de Versalles llegando a un público que no era solo de ópera, sino a gente que me descubrió con discos como *Pasión*, *Luis Mariano* o *Sicilien*. El DVD abarca un siglo de música

francesa; fue complicado, solo tuvimos un ensayo por la mañana, el general por la tarde y la función por la noche, sin pausa. Había muchos mosquitos que se me metían en la boca...

**- Tras debutar en el escenario como cantante ligero con el espectáculo *Little Italy*. ¿Qué tal se siente como *crooner*?**

- Me encanta. La manera de cantar no es de tenor, porque la voz impostada no gusta al gran público. Si eres músico tienes que respetar el estilo de lo que cantas, sea Puccini, Verdi o una canción mexicana. Si cantas un bolero impostando lírico matas su espíritu. Al gran público no le gusta un agudo sostenido o el virtuosismo, sino que crees una atmósfera con la canción, que le cuentes una pequeña historia. Conseguir ese *feeling* no es fácil.

**- Le habrá ayudado su época como cantante de cabaret...**

- Mucho, fueron ocho años antes de empezar en la ópera. Y antes ya cantaba, incluso tengo una grabación de cuando tenía 4 años; toda mi familia cantaba... Yo era muy tímido y me escondía detrás de la guitarra, pero también era como una esponja que absorbía todo lo que escuchaba. Esa fue mi escuela. Es muy fácil criticar, pero hace ya diez años que hago este tipo de espectáculos y me avalan 20 años de trabajo. En la ópera, la gente sabe que me gusta buscar la dificultad, porque un artista no puede hacer solo lo que le es cómodo. Un reto me da la fuerza y la energía para continuar en esto, que para mí no es una profesión, sino un estado del alma. El día que se acabe, se acabará también mi vida.

**- Su carrera se asemeja a la de los tenores de antes.**

- Sí, porque puedo cantar *L'elisir* y *Aida* el mismo mes. Lo hago por pasión y por amor, y creo que debería hacerlo todo el mundo. Así lo hacían Gigli o Hipólito Lázaro. Ahora un tenor *spinto* solo puede cantar un tipo de repertorio y un lírico cuando canta algo más *spinto* se olvida de su repertorio habitual. Es bueno y tengo la fortuna de poder hacerlo teniendo incluso problemas de salud, alguno muy grave, como un tumor detrás de los ojos que me ha machacado la cavidad sinusal, la más importante para un tenor. Fue como quien pierde la vista; he tenido que aprenderlo todo de nuevo: cuando pasaba del La ya no oía el sonido.

Por suerte no paré mi carrera, porque si lo hubiera hecho, en seis meses lo habría olvidado todo. Esto va de sensaciones. Fue una decisión inteligente y difícil, porque todo el mundo me criticó. La gente ya me mataba como artista, pero gracias a Dios y a mi estado mental todavía estoy aquí, aunque muy frágil;

en lugar del tumor tengo un agujero, y una sensación nasal extraña; tengo que hacer una descompresión –como si estuviera en un avión– pero lo hago y sigo adelante. Sin cantar puedo morir.

**- ¿Tiene preparado algo especial para este Año Verdi?**

- Para mí cada año es Año Verdi. La ópera es Verdi. Está Mozart, que es una música que viene del cielo, pero la de Verdi es humana y viene de la tierra; la música divina te hace bien al alma, pero la de la tierra te da sangre. En todo caso, este año publico un recopilatorio de arias verdianas, desde *Rigoletto* a *Otello*, un repertorio que canto mucho en concierto, *Trovatore*, *Aida*...

**- Aria, la de *Aida*, que ha llegado a repetir alguna vez en el escenario porque no le gustó como le salió a la primera...**

- Sí, no estaba contento y la canté de nuevo. Pero si en una ópera me piden un bis me niego. Lo hice una vez, cuando debuté *L'elisir*, pero al terminar vi a la soprano –Leontina Vaduva– con una perla de sudor bajándole por la mejilla esperando para cantar su aria, y me sentí fatal. Decidí que nunca más lo haría. Cuando estoy solo en concierto hago todo lo que quiera el público.

**- En el Met cantará *Tosca*.**

- ¿Ah, sí? Nunca sé qué hago mañana. Mi hermana es mi *manager* y ella me dice cada día lo que tengo que hacer. Estoy muy contento con el Metropolitan porque tienen una gran confianza en mí; me llaman para cosas muy difíciles y en el último momento.

**- Stéphane Lissner se marcha de La Scala a dirigir la Opéra de París. ¿Tienen proyectos conjuntos?**

- Sí, me llamó por si quería regresar a La Scala, pero no quiero; el lío de *Aida* me hizo sufrir muchísimo (en diciembre de 2006 Alagna se retiró de la función después de que parte del público lo abucheara en su aria de entrada). Por el momento no cantaré en Italia. Sentí como una traición, no del público, sino de la profesión. Me da pena no volver a Italia, y eso que me han llamado de Venecia, de Palermo o de Verona... Pero en Italia, no. París es diferente. Lissner me ha propuesto cantar en la Opéra dos veces al año y se trata de mi país, de mi casa, y estoy muy contento.

**- ¿Superará lo de La Scala?**

- No lo sé. A Caruso le pasó lo mismo, era un dios en el Met y cuando cantó *Elisir* en Nápoles lo abuchearon. El pobre nunca más cantó ni en su ciudad ni en toda Italia. Un artista es muy sensible y cuando te hacen algo injusto lo sientes mucho. Es posible que la noche de esa *Aida* no fuera la mejor de mi

vida, pero no estuvo mal: en el DVD se ve todo, no se rompió ninguna nota, fue todo muy injusto. Ahora pienso que no era algo contra mí, aunque todavía no sé muy bien qué pasó. La crítica fue muy injusta conmigo, parecía como si estuvieran esperando esa caída. Porque desde que empecé a cantar decían “ese chico va a cantar cinco años y se acabará, se quedará sin voz”.

**- Sabe mal porque Italia es la madre de la ópera.**

Sí, lo sé, pero ahora ya no. Italia tiene muchísimos problemas con el presupuesto para cultura, con el público... Somos mucho más afortunados en Francia. También con los discos: en Italia no se vende nada. Allí no se ha creado un nuevo público y en Madrid ocurre lo mismo. En el Liceu no tanto, porque se ha trabajado mucho en crear un nuevo público, pero Madrid tiene el mismo problema que Italia: los fantasmas del pasado. Piensan que todo lo pasado fue mejor y esa mentalidad mata, no es buena para el futuro.

**- ¿Qué le diría a los jóvenes para que fueran a la ópera?**

- Que es lo más maravilloso que existe porque es divina y no va a pasar nunca de moda. Se sigue escuchando desde hace 500 años en todo el mundo. Hay que probar lo que es esta música sin amplificación, que se emite de forma natural; los cantantes de ópera son como los mutantes o los superhéroes del cómic: esta es la única disciplina en la que se trabaja igual que hace dos siglos; para nosotros no existe el progreso ni la tecnología, aquí todo es mágico.

**- Con la crisis discográfica, ¿sigue siendo importante tener una multinacional detrás?**

- La crisis se nota muchísimo, porque ya no se vende como antes. Yo he tenido suerte con mis discos como *Mariano*, *Pasión* o *Sicilien*, y vamos a ver qué pasa cuando grabemos *Little Italy*. Esta música me ha ayudado a vender ópera. Pero en Francia vendo bastante.

**- ¿Algún nuevo rol para las próximas temporadas?**

- *Pénélope* de Fauré, en París en concierto, y después en Marsella debutaré *Los troyanos*, una obra magistral. El año que viene cantaré por primera vez *Otello* en Orange, un escenario difícil para hacer un papel por primera vez, pero ya lo hice con *Turandot*. El año siguiente probaré el Samson. También haré *La Juive* en Múnich y *L'Africaine* en Berlín, y algo muy interesante: *Alceste*, de Gluck. Cuando canté Orfeo fui muy criticado, y ahora es Marc Minkowski, el gran especialista en música antigua, quien me llama para *Alceste*... Me dirán que estaré fuera de estilo... ¡Es increíble!

**- Son muchos papeles nuevos...**

Sí, me paso la vida debutando: es mi secreto para estar joven.

**Marta Porter.  
Ópera Actual, 153**

## Reportaje

### **Richard Wagner doscientos años, un soplo**

**Los aniversarios nos acercan, recuerdan fechas —casi siempre redondas—, acotan el presente desde el pasado y, en ocasiones, tienen la curiosa virtud de imbricarse en nuestra propia peripecia vital de manera implacable. Doscientos años del nacimiento de Wagner y ¡treinta ya! los transcurridos desde que se publicó *El Wagner de las ideologías, Nietzsche-Wagner*, coincidiendo con el entonces centenario de la muerte del compositor en 1983.**

Treinta años que me parecen casi un soplo —en eso coincidiremos casi todos—; pero un soplo que, sin embargo, produce escalofríos ante la poco piadosa realidad objetiva de los números. Todo va pareciendo que fue ayer, y la metáfora de esa conversión entre Tiempo y Espacio tantas veces referida ante el I Acto de *Parsifal* y las enigmáticas palabras de Gurnemanz al atolondrado joven, acaban por interiorizarse en la propia experiencia, personal y subjetiva, de manera profunda e indeleble.

Entretanto Wagner sigue ahí, eternamente venerable desde su impostura; esa impostura ideológica que es y será un insalvable escollo para cualquier pensamiento cercano a la corrección política, de la misma forma que su genial impostura musical continúa recordándonos aquellas palabras de Ernst Bloch cuando afirmaba que, ante *Tristán e Isolda*, resulta incluso más fácil oír lo extraño que lo correcto. Al final de todo, la música. Esa genial transgresión a partir de la cual Wagner cercenó, como acaparador genial y en un lapso de tiempo prodigiosamente corto, posibilidades de futuros descubrimientos para otros compositores, en la misma medida que forzó la búsqueda de caminos nuevos por los que la música de la modernidad habría, necesariamente, de discurrir.

Hablar, siquiera someramente, en estas líneas del fenómeno musical en Wagner precisa acotar el campo de observación, y en este aspecto nada mejor que centramos en lo que podríamos considerar el gran paradigma musical del

compositor; el punto de 'no retorno' en la evolución musical de Occidente y, a la vez, la más perfecta síntesis de la conciencia romántica: *Tristán e Isolda*.

Creo recordar que alguien, en alguna ocasión, refiriéndose al proceso armónico inicial del Preludio de *Tristán e Isolda*, afirmó que los ríos de tinta empleados para su análisis habían acabado por borrar la verdadera significación, la auténtica frescura y poder anticipatorio de esa música genial. Una música que en esos únicamente tres compases iniciales señala con claridad un punto de no retorno; el inicio de una obra musical que marcaría con su existencia un antes y un después en el devenir de la música occidental.

Pocas veces y con más razón que ante *Tristán e Isolda* de Wagner, se puede tener la sensación de que nos hallamos ante uno de esos ejes, esas piedras miliares, en las que pivota de manera clara, radical y sin fisuras, la evolución, el cambio, los parámetros de referencia de lo que había constituido el devenir en la existencia de algo, en nuestro caso, el de toda la música de tradición europea hasta entonces. Aunque no únicamente de ella; el fenómeno "Wagner" es un fenómeno tan complejo como apasionante, y dentro del mismo, la aproximación a su obra musical puede realizarse desde distintos frentes.

El enfoque musical o puramente compositivo el que nos ocupa en este artículo, a partir de un hecho capital: la erosión (que no ruptura) con *Tristán e Isolda* de los principios de sintaxis del sistema tonal vigentes hasta entonces. Es decir, la ruptura con lo que podríamos considerar el periodo del "ideal democrático" en la comprensión generalizada del mensaje musical culto de Occidente; ese periodo que se inicia grosso modo con la aparición del bajo continuo, y la consagración del propio sistema tonal como garantía de inteligibilidad.

Una inteligibilidad a partir de un sentido de la tonalidad marcadamente diatónico que, en palabras de Adorno, se verá afectado, tras el joven Romanticismo, por un proceso de 'enajenación', entendiéndolo por ello la idea asociada de cómo, a partir aproximadamente de mediados del siglo XIX (justamente los años de composición de *Tristán e Isolda*), la progresiva autonomía del hecho artístico ha ido alejando a éste, cada vez más, del hombre corriente. Es la fisura que en la lírica podemos encontrar entre Heine y Baudelaire y que dentro del propio Wagner podemos encontrar entre, por ejemplo, Tannhäuser y el propio Tristán: la quiebra es evidente y el cambio de concepción musical, sonora incluso, es radical.

Efectivamente, un salto demasiado grande es el que se produce con *Tristán*, infringiendo en él por expresión, por lirismo y por una radicalmente nueva concepción de la experiencia musical, las leyes armónicas constitutivas del consagrado principio de tonalidad vigente hasta esos momentos. Por acción de un intenso cromatismo, armónico y de un procedimiento diferente de

construcción melódica (la melodía infinita) que se despoja definitivamente de todos los puntos de referencia tradicionales en la música escénica hasta el momento, Wagner va a llegar con *Tristán e Isolda* a una situación de ambigüedad tonal que pone muy difícil la tarea, tanto continuista como renovadora, de los compositores posteriores.

### **Un paréntesis con Schopenhauer**

*Tristán e Isolda* debe considerarse como un peculiar paréntesis compositivo por varias razones. La primera es la propia interrupción del laborioso y dilatado proceso de composición de *El anillo del nibelungo* (prácticamente un cuarto de siglo) partiendo de la idea de Wagner de escribir una obra de más fácil representación y de más reducidas proporciones que aquella, para dar a conocer al público antes de la conclusión de la *Tetralogía*. Pero ante todo, y más importante, detrás de la idea de componer *Tristán* está una doble e imperiosa necesidad expresiva. De una parte, el episodio capital en lo personal de la pasión, el intenso idilio amoroso con Mathilde Wesendonk, pero no en menor medida el descubrimiento en 1854 por parte del compositor, de la obra de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*, en unos momentos en los que el desencanto revolucionario ha prendido tiempo ha en el Viejo Wagner de las barricadas de Dresde.

Todo el periodo de configuración poética de *El anillo* y parte de su composición está salpicado por parte de Wagner con lecturas y relecturas de la obra de Schopenhauer y muy ligado con todo el ideal de renunciamiento schopenhaueriano y la idea del descanso de la voluntad en la nada, comienza a acuciar al compositor lo que él mismo denomina "el afán de producir una obra poética", una obra en la que esté presente la idea de muerte de amor liberadora, la disolución de las almas en el Alma del Mundo, la Noche, y el carácter profundamente erótico de la metafísica schopenhaueriana: la "Voluntad" que condena al hombre a una continua insatisfacción y que no halla fuera de sí misma nada en que poder satisfacerse, conoce un antídoto, un resquicio de liberación, una forma de redención por medio de la contemplación estética, pero también por medio del amor y la sexualidad sublimada.

No es un factor ajeno a esta necesidad sincera, a ese impulso poderoso y a su vehemencia amorosa, que *Tristán e Isolda* sea la obra musical de Wagner más incontestada, aun por los propios antiwagnerianos. No encontramos en ella lo que sería un discurso extramusical o el universo polisémico, multirreferenciado o cargado de adherencias ideológicas que sí aparecen en *El anillo* o en *Parsifal*. *Tristán* no provoca 'sospechas' y su discurso musical está al servicio de absolutos como el Amor, la Pasión y la Muerte; no tiene otros amos a los que servir, y la propia música está al servicio de la acción realizando, de la

manera más perfecta, lo que el propio Wagner había abocetado tiempo atrás en una de sus obras teóricas clave como es *Opera y drama*.

### **Instantes de sensibilidad**

En lo que respecta a los elementos de lenguaje musical o puramente compositivos, puede afirmarse que Wagner nunca fue más allá en sus avances del punto al que había conducido la música en *Tristán e Isolda*. De hecho en *El anillo* o en *Parsifal* la armonía wagneriana vuelve en mayor medida a los esquemas románticos; la modulación no adopta formas tan abruptas o sorprendentes, y la práctica del leitmotiv es más compleja que en las obras posteriores. Los leitmotiv en *Tristán* (alrededor de sesenta), más que algo cerrado y bien delimitado, esquemático y sistemático al estilo de cómo lo encontramos en *El anillo*, son más lo que el propio compositor denominaba: 'plásticos momentos de sensibilidad' que elementos temáticos de cuya reiteración ordenada y alterna surge una forma musical en continuidad.

Todo ello se inscribe en lo que también el propio Wagner denominó en alguna ocasión como 'liberación de la música', y la idea clave reside en el hecho de que ésta ignora ya por completo cualquier ley impuesta desde el exterior, en lo referente a los puntos de referencia establecidos en el terreno tonal, armónico o cadencial, siempre y cuando entren en colisión con el propio drama: la música está regida ante todo por la emoción interna y de aquí van a derivarse una infinidad de matices en las relaciones entre la música y la palabra.

El mismo Wagner, en carta dirigida a Mathilde Wesendonk, manifiesta estos hechos en términos elocuentes: "¡Tristán es y será siempre un milagro para mí! Cómo he sido capaz de hacer algo así me resulta cada vez más incomprensible. ¡Cuando he vuelto a leerlo, tuve que aguzar la vista y el oído! ¡Cuán dolorosamente me arrepentiré cuando quiera representarla completa! Puedo predecir ya los sufrimientos más impensables; porque, no puedo ocultarlo, he transgredido con creces todo cuanto existe en el campo de posibilidades de nuestra creación".

Así, desde el *Preludio*, analizado tantas veces hasta la extenuación en su proceso armónico inicial, que no es otra cosa que una práctica genial, intuitiva y —podríamos decir empírica—, del uso de la apoyatura armónica a partir del momento en que los violonchelos abordan el salto inicial de sexta menor al comienzo de la partitura, la práctica de un flujo sinfónico permanente que ha superado con creces el compartimentado universo de números cerrados al estilo de arias, dúos o concertantes, una escritura orquestal refinada hasta el extremo y en ocasiones jugando con la filigrana camerística o la citada práctica del leitmotiv atomizado y metamorfoseado en una mayor complejidad de lo que nunca lo haría, convierten a *Tristán e Isolda* en ese punto único de síntesis y de irradiación hacia lo nuevo.

Una irradiación interiorizada en alguna medida, cuyas razones no residen intrínsecamente en la quiebra consciente y deliberada del lenguaje, sino en algo que tiene que ver con la no existencia de un mundo visible; la realidad sólo ocurre en el alma de los dos héroes, todo lo demás no son sino —como dice Tristán— "espectros del día" y el traslado de la acción al interior genera el hecho de que llegado un determinado momento, y según gráfica expresión de Wagner, "no sucede otra cosa que música".

En este sentido, Bruno Walter comentaba en cierta ocasión a Thomas Mann, después de dirigir la obra, que "*Tristán* no era ni siquiera música", porque "era mucho más que música". La música es, ante todo, lo que nos queda y más valoramos hoy, pero habría sido insuficiente como concepto único para un compositor como Wagner, que con *Tristán* supera todos los límites de lo que había sido una conciencia romántica rebasada ahora con la quiebra a que antes nos hemos referido. Ruptura de todos los límites en el terreno de la tonalidad funcional, de la dimensión temporal de la obra (impensable antes de ella por duración y medios), ruptura de límites interpretativos que pusieron a prueba las capacidades de cantantes y orquesta con un nivel de exigencia nunca conocido con anterioridad y, al mismo tiempo, y por esa misma razón, el anuncio de lo que habría de ser gran parte de la música del siglo XX.

Sin *Tristán* no comprendemos musicalmente al siglo XX, ni al Debussy de *Pelléas* ni al Richard Strauss de *Salomé*, como —de nuevo la Noche— no concebiríamos al Schoenberg de *Noche transfigurada*. Solo cuando "de facto" (ahora sí) la atonalidad sea una deliberada asunción del integral cromático en la Escuela de Viena, y posteriormente sea sistematizada por las primeras formas seriales, se producirá ya el intento de un nuevo orden alternativo.

Pero todo ello vendrá más tarde. En estos momentos, con *Tristán* todo lo relativo a la dialéctica tonal, esa insatisfacción de una disonancia no resuelta que únicamente reposa al final de la *Liebestod*, con la muerte de Isolda y el descanso afirmativo e inequívoco del si mayor final con que termina la ópera, no es sino la metáfora de una angustia constante y de un anhelo permanentemente insatisfecho. Como Proteo, Wagner deglute y acumula, no resuelve la disonancia hasta los últimos momentos, y atesora una tensión que sólo será resuelta en el descanso final, representado por la idea de una muerte liberadora.

Muerte y también locura como pistas de lo romántico junto a la omnipresente Noche del Acto II: "una buena representación de *Tristán* volverá loca a la gente", escribe de nuevo Wagner a Mathilde, Quizás lo consiguió con Nietzsche, el Nietzsche que, en sus últimos años, inmediatamente antes de su hundimiento en esa locura en la que Wagner es el centro de su pensamiento y su monotema obsesivo, encuentra en la ópera lo que dice haber buscado en

vano en todas las partes: "una obra que posea una fascinación tan peligrosa, una infinitud tan estremecedora y dulce como el *Tristán*.

**Eduardo Pérez Maseda**  
**Scherzo, número 284**

## Jazz

### **Benny Carter: nostalgia viva y necesaria**

**La nostalgia es un recuerdo preciado que hoy se nos entrega como símbolo de la derrota, porque los mandatarios del planeta están empeñados en cambiarnos las emociones. Hoy apenas hay nada que invite a salir afuera para descubrir grandes emociones, emociones de las que forman y enriquecen, de las que te completan la vida.**

A última hora de la tarde en casa sonó el *Blues in my heart* y nos sentimos más solos, al tiempo que nos dimos cuenta de que habían pasado diez años de la muerte de este jazzista noble que encumbró el jazz durante siete décadas. Compositor, arreglista y trompetista, clarinetista y pianista circunstancial, Carter se decantó por el saxo alto para ser una referencia del instrumento junto a Johnny Hodges, y antes de que irrumpiera en escena Charlie Parker.

El saxofonista neoyorquino fue testigo principal de aquella época dorada del jazz en la que Estados Unidos y el mundo se movían al ritmo del swing orquestal. Su talento como compositor y arreglista contó con el refrendo de casi todas las estrellas de la época, desde Fletcher Henderson y Benny Goodman, a Duke Ellington, Count Basie, Glenn Miller, Tommy Dorsey, Fats Waller o Chick Webb. Posteriormente, cultivó buena parte de las semillas germinales del bebop, para después asistir al lanzamiento de discípulos aventajados, como Dizzy Gillespie o el mencionado Charlie Parker.

Por otro lado, también expresó su compromiso jazzístico a través de grandes formatos como la orquesta o la big band, en los que demostró una gran autoridad musical como director y conductor. Más adelante, durante la efervescencia del free jazz y el arrebató de la fusión, Carter se mantuvo fiel a los cánones jazzísticos que él mismo había ayudado a definir, identificándose, no obstante, con el orgullo experimental de la llamada great black music y firmando en las décadas posteriores numerosos registros discográficos.

Al margen de su condición de saxofonista, el maestro neoyorquino también se empleó como trompetista, clarinetista o pianista, faceta esta última que llegarían a explotar *popes* del género como Ella Fitzgerald, Miles Davis o Fats Waller.

Bennett Lester Carter nació a principios de siglo pasado en Nueva York (1907). Firmó en 1927 su primera colaboración discográfica junto al pianista Charlie Johnson y sus Paradise Ten, y grabó sus primeros éxitos bajo la tutela de Fletcher Henderson: *Blues in my heart* o *When lights are low*. Tras una larga estancia europea a mediados de los años 30, previa a encendidas colaboraciones junto a gigantes como Teddy Wilson o Ben Webster, Benny Carter regresó a EE.UU. para participar como trompetista en la película *Stormy Weather*, que le reportó no pocos contratos con los estudios cinematográficos.

En la década siguiente, en los 40, el saxofonista montó su propio sexteto, involucrando en su proyecto a Dizzy Gillespie y Kenny Clarke, entre otros. También en esta época descubre al mundo a un joven trompetista llamado Miles Davis al que el saxofonista invitó a participar en 1945 en el disco Benny Carter & His Orchestra, una aventura que dejaría en ambos un gran poso de admiración y amistad recíprocas (y de la que serían testigos otros poderosos jazzistas como el trombonista J. J. Johnson o el baterista Max Roach). Luminosas igualmente fueron todas sus experiencias junto a voces venerables como Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Peggy Lee, Carmen MacRae, Billy Eckstine...

Años después el alto saxofonista descubriría otra de sus grandes pasiones, la enseñanza, pasando a formar parte del profesorado de la Universidad de Princeton; la pedagogía le mantuvo vivo hasta el final de sus días, impartiendo talleres y seminarios por otras grandes instituciones académicas, caso de Harvard o el Lincoln Center de Nueva York, donde por otro lado, y a iniciativa de su principal ideólogo, Wynton Marsalis, fue objeto de generosos y merecidos homenajes.

Otra de sus señas de identidad fue el compromiso que mantuvo por la defensa de los derechos civiles del pueblo afroamericano, porque también supo del desgarró del racismo. Sin embargo, como ya se ha sugerido, su paso por la memoria ilustre del jazz quedará acotado por las bondades de su saxo alto, que, junto al de Johnny Hodges, fue referencia ineludible para todos los saxofonistas de la época. Para muchos, Benny Carter fue al saxo alto lo que Coleman Hawkins al tenor.

Entre sus últimas entregas destacan joyas discográficas como *Harlem Renaissance*, *New York Nights* o *Songbook*, en las que a pesar de su

octogenaria edad su soplo seguía definiéndose por su extraordinario sentido del ritmo y la tonalidad, y un fraseo conectado permanentemente a una extraña belleza, por cuanto, enseguida se libera, queda encerrada en los dominios del recuerdo y la nostalgia. De fondo suena en el aire otra de sus célebres composiciones *Cow Cow Boogie*, y la vida, pequeñita, se hace un pelín más grande. Menos solitaria y, por momentos, plena de sentido. Diez años sin Benny Carter son muchos años. Mientras, afuera, sigue habiendo demasiado ruido.

**Pablo Sanz**  
**Scherzo, número 284**

## **Agenda**

### **Madrid**

**Auditorio Caja de Música en CentroCentro. Fundación Non Profit Music**  
<http://www.nonprofitmusic.org/>

### **Ciclo Madrid al piano**

- 15 de junio de 2013: Luis Fernando Pérez.
- 29 de junio de 2013 : Daniel del Pino.
- 13 de julio de 2013: Ludmil Angelov.

### **Valencia**

**Palau de Les Arts**  
<http://www.lesarts.com>

**15 de Junio de 2013**

**Concierto Zubin Metha. Obras de Brahms y Mendelssohn**

### **La Coruña**

**Festival Mozart de la Coruña**

<http://festivalmozart.com/web2013/>

### **Teatro Rosalía Castro**

**12 de junio de 2013 (20.30 h)**

Al Ayre Español. *Un'alma innamorata* (Cantatas italianas de Haendel). Eduardo López Banzo, clave y director. María Espada, soprano.

**17 de junio de 2013 (20.30 h)**

Cuarteto Quiroga. Obras de Mozart, Bartók, Schoenberg

**20 de junio de 2013 (20.30 h)**

Real Filharmonía de Galicia. Andreas Spering, director. Nuria Rial, soprano. Selección de fragmentos de *Idomeneo*, *Re di Creta* y *Sinfonía nº 39 en mi bemol mayor* (Mozart)

**26 de junio de 2013 (20.30 h)**

Orquesta Sinfónica de Galicia. Victor Pablo Pérez, director. Violeta Urmana, soprano. Fragmentos de *obras de Wagner*.

**Centro Ágora**

**15 de junio de 2013 (12,00 h)**

Orquesta de Niños de la OSG. J. Montes y E. Iglesias, directores. Obras de Haendel, Gluck, Mendelssohn.

**Iglesia Orden Tercera**

**16 de junio de 2013 (20.00 h)**

Coro Femenino de la OSG. Joan Company, director. Alicia González Permuy, piano. Obras de Bach, Purcell, Carissimi, Mozart, Mendelssohn Rossini.

**Granada**

**Festival Internacional de Música y Danza de Granada**

<http://www.granadafestival.org>

**Palacio de Carlos V**

**21 de junio de 2013 (22.30 h)**

Orquesta Nacional de Francia

**23 de junio de 2013 (22.30 h)**

Ute Lemper

**27 de junio de 2013 (22.30 h)**

Orquesta Nacional de España

**1 de julio de 2013 (22.30 h)**

Hespèrion XXI / Jordi Savall

**4 y 5 de julio de 2013 (22.30 h)**

La Fura dels Baus: Orfeo ed Euridice

**7 de Julio de 2013 (22.30 h)**

Orquesta Filarmónica de la Scala de Milán

**9 de Julio de 2013 (22.30 h)**

Flamenco del Milenio. Dorantes Septeto

**Monasterio de San Jerónimo**

**22 de Junio de 2013 (12.00 h)**

Dúo Per-Sonat

**29 de Junio de 2013 (12.00 h)**

La Colombina

**6 de Julio de 2013 (12.00 h)**

Ton Koopman (ciclo de órgano)

**Teatro del Generalife**

**12 de Julio de 2013 (22.30 h)**

Paco de Lucía

**Palacio de los Arrayanes**

**24 de Junio de 2013 (22.30 h)**

Michael Nyman

**2 de Julio de 2013 (22.30 h)**

David Russell

**8 de Julio de 2013 (22.30 h)**

José Mercé

**Parroquia de Nuestro Salvador**

**27 de Junio de 2013 (21.00 h)**

Monica Melcova (ciclo de órgano)

### **Palacio de la Madraza**

**30 de Junio de 2013 (20.30 h)**

Saïd Chraïbi (música en palacio)

### **Hospital Real (Patio de los Mármoles)**

**3 de Julio de 2013 (22.30 h)**

Ensamble Música de Cámara. *Oxalys*

### **Parroquia Santos Justo y Pastor**

**3 de Julio de 2013 (21.00 h)**

Lorenzo Ghielmi (ciclo de órgano)

### **Carmen de los Mártires**

**5 de Julio de 2013 (20.30 h)**

Ensemble &cetera (música en palacio)

### **Antiguo Hospital de Peregrinos (Asociación de la Prensa de Granada)**

**6 de Julio de 2013 (20.30 h)**

Iñaki Fresán / Juan Antonio Álvarez Parejo (música en palacio)

### **Discos**

***Arias de óperas de Wagner. Jonas Kaufmann***

**O. de la Deutsche Oper Berlin. Dir.: D. Runnicles. Decca. 1 Cd. 2013.**

Jonas Kaufmann está viviendo un gran momento vocal y artístico. Ya entronizado como uno de los tenores más importantes de la primera mitad del siglo XXI, sin duda está llamado a ser uno de los más destacados wagnerianos de la historia reciente.

Su última entrega discográfica, en la que desmenuza algunos de los pasajes del citado compositor alemán con un talento interpretativo pletórico, rico y derrochador en facultades, no hace más que confirmar el lugar que ocupa en el mercado operístico.

Acompañado de los cuerpos estables de la Deutsche Oper Berlin — magistralmente dirigidos por Donald Runnicles— el tenor alemán se regocija luciendo belleza vocal, versatilidad, intención y carácter en cada sonido

emitido; su fraseo, cuidado y matizado, proyecta masculinidad y una sublime perfección en el canto, dándolo todo y sin miedo a enseñar los límites cuando es necesario.

La selección del repertorio es la adecuada, siempre escogiendo páginas comprometidas y sin decepcionar. Su Siegmund de *Die Walküre* quita el aliento por entrega, heroicidad y concepción del personaje, igual que en Siegfried o en Rienzi. Todo en él es sometimiento y dedicación al genio wagneriano. Otras escenas de calado como las de Tannhäuser, Meistersinger y Lohengrin completan una oferta que viene amenizada con unos Wesendonck-Lieder de referencia.

Runnicles lleva a la orquesta con rienda tensa y dramática, consiguiendo un sonido wagneriano por concepto y teatralidad que deja entrever el excelente nivel de los atriles del conjunto berlinés.

**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: [publicaciones@servimedia.net](mailto:publicaciones@servimedia.net) --Correo postal: Revista Pau Casals Servimedia C/ Almansa, 66 28039 Madrid