

PAU CASALS 312

10 de septiembre-10 de octubre de 2013

SUMARIO

- Breves:
 - La Fundación BBVA, mecenas del Liceu
 - Ibermúsica presenta su temporada 13-14
 - Nace la Orquesta Juvenil Nacional de Estados Unidos
 - Presentada la nueva temporada de la Filarmónica de Gran Canaria

- Entrevista: Desirée Rancatore: “Cantar *La Traviata* ha sido el sueño de mi vida”

- Reportaje: Las inspiraciones españolas de Verdi

- Jazz: Oregon, jazz de cámara y sin etiqueta

- Agenda

- Discos

La Fundación BBVA, mecenas del Liceu

La Fundación BBVA ha firmado un acuerdo con el Gran Teatre del Liceu de Barcelona por el que se convierte en mecenas de dicha institución desde la presente temporada, pasando a incorporarse al Consejo de Mecenazgo, órgano de gobierno de la Fundación Gran Teatre del Liceu. La firma ha tenido lugar entre el presidente de la Fundación BBVA, Francisco González, y el presidente del Patronato de la Fundación Gran Teatre del Liceu, Joaquim Molins. En virtud del nuevo convenio, la Fundación BBVA aportará anualmente la cantidad de 160.000 euros con el fin de reforzar el programa operístico y musical de la institución barcelonesa. En el acto han participado

también el director de la Fundación BBVA, Rafael Pardo, y el director general del Liceu, Joan Francesc Marco.

Scherzo online

Ibermúsica presenta su temporada 13-14

Ibermúsica ha presentado la temporada 44 de su Ciclo “Orquestas y solistas del Mundo” en sus dos series, Arriaga y Barbieri, con un programa que, según señalan desde la organización, tiene como elementos comunes “la amistad y la calidad”. La temporada comenzará el domingo 22 de septiembre con la Philharmonia Orchestra, bajo la dirección de su titular Esa-Pekka Salonen, en concierto con el Orfeón Pamplonés. El programa, que conmemora el Centenario de Carlo Maria Giuliani, presentará *Romeo y Julieta, Op 17* de Hector Berlioz.

Scherzo online

Nace la Orquesta Juvenil Nacional de Estados Unidos

El Carnegie Hall neoyorquino, dentro de su proyecto educativo ligado al Weill Music Institute —y en el que participa en España la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias—, ha creado la National Youth Orchestra of The United States —una vieja idea en Europa, curiosamente— con jóvenes de entre 16 y 19 años. Distintas instituciones privadas financiarán los encuentros y giras de la orquesta, cada año durante el mes de julio. Su director musical será James Ross, profesor en la Universidad de Maryland, Tanglewood y en la Juilliard School, y que ha trabajado en España con la Escuela de Práctica Orquestal de la Sinfónica de Galicia y el Festival de Lucena.

Scherzo online

Presentada la nueva temporada de la Filarmónica de Gran Canaria

La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC) presentó su temporada 2013-2014, anunciando el compromiso de Pedro Halffter, su director artístico y titular, para los próximos tres años.

La programación estará formada “por 20 conciertos de abono y una gran cantidad de actividades entre las que se incluyen conciertos escolares y ópera”, señaló Halffter, quien destacó que “se presentarán más de una veintena de nuevas obras que nunca antes habían sido interpretadas por la OFGC”.

Scherzo online

Entrevista

Desirée Rancatore: “Cantar *La Traviata* ha sido el sueño de mi vida”

Enamorada de su oficio y dueña de una trayectoria impresionante a pesar de su juventud, la soprano palermitana Desirée Rancatore viene dibujando una carrera ejemplar desde que debutara con 19 años en el Festival de Salzburgo. Consolidada como una lírico-ligera de coloratura de referencia, este verano estuvo en España para cantar el personaje operístico que más le apasiona, la protagonista de *La Traviata*, papel que debutó en Montecarlo a comienzos de este Año Verdi. “Mi primera Violetta me regaló mucha alegría y felicidad”, afirma la soprano.

“*La Traviata* es la ópera que más he visto y escuchado en mi vida y finalmente he podido interpretarla. Fue una emoción indescriptible... Desde que pisé el escenario en los ensayos me repetía: ‘¡Desirée, estás cantando *Traviata*!’ Tardé en convencerme de que era realidad y de que no estaba soñando... El personaje había ido creciendo en mí y desde el primer momento me sentí cómoda y familiarizada con la partitura, algo inesperado ante un título que incorporas a tu repertorio. Después del primer ensayo no me pude aguantar y lloré mucho... Cantar “*Addio, del passato*” fue conectar con una herida que sigue abierta: hace cinco años murió mi mejor amiga; como Violetta, era joven, guapa y desafortunada”.

- Pero, ¿qué le atraía tanto de este personaje?

- Soñaba con él desde siempre, desde que iba al teatro cuando era una niña a mirar a mi madre entre bastidores (su padre era músico de la Orquesta del Teatro Massimo de Palermo y su madre formaba parte del coro). He esperado mucho para transformar el sueño en realidad. Este año celebro 18 años de carrera y después de muchos conciertos en los cuales he cantado las arias de Violetta, la Ópera de Montecarlo me propuso debutarlo, y además con uno de mis directores favoritos, Marco Armiliato. ¡El debut ideal había llegado! De Violetta me fascina todo, su personalidad, su dignidad, su espíritu de sacrificio... Además la partitura es simplemente fenomenal, con unas melodías cargadas de emociones. ¿Cómo no enamorarse de ella y de su desafortunada historia?

- ¿Qué diferencias hay entre la Violetta que se ha visto en El Escorial y en San Sebastián? ¿Es distinta de las que más tarde cantará en octubre en la Royal Opera de Muscat (Omán) y en noviembre en el Massimo de Palermo...?

- Sí, cada montaje presenta una Violetta diferente. En Palermo se hace la de Laurent Pelly y en Muscat la que diseñó en 1992 Josef Svoboda para el Sferisterio de Macerata. La de este verano en España ha sido bastante especial desde el punto de vista escénico: me atraían las posibilidades de la propuesta de Susana Gómez desde el punto de vista del crecimiento y maduración del personaje, los maravillosos bocetos de los trajes y la ambientación en la postguerra. Esta Violetta será como Rita Hayworth en la película *Gilda*. El entorno era fascinante, y el resultado ha sido tan hermoso como el que consiguió en enero Jean-Louis Grinda en Montecarlo, montaje que por supuesto tendrá para siempre un sitio especial en mi corazón ya que fue el de mi debut...

En los meses que han pasado desde entonces el personaje se ha quedado conmigo, ha crecido en mi mente y creo que ha entrado aún más en mi *zona de confort*. Al público español he querido mostrarle a una mujer fuerte que lucha hasta el final, una víctima de los acontecimientos pero que tiene mucha dignidad gracias al amor que siente por Alfredo. Violetta es fascinante por su evolución vocal y psicológica. Al principio es una alegre mariposa que *di gioia in gioia* se marcha a vivir una nueva vida hasta que, hacia el final, demuestra una conciencia y una espiritualidad que nadie hubiera dicho que tenía. Este es un personaje único y completo. La historia y el libreto son perfectos, se desarrollan tranquilamente, sin un momento de aburrimiento o de disminución del interés del público.

- ¿Qué retos le supone el papel que tanto le gusta a su actual vocalidad?

- Se trata de un rol técnicamente muy difícil, hasta hay una controversia en que dice que se necesitan tres sopranos diferentes para cantarlo... Pero creo que es suficiente con seguir las anotaciones de la partitura y los estados de ánimo del personaje para cambiar sin mayores problemas desde una vocalidad ágil y de coloratura a una más lírica sin distorsionar nunca la línea de canto. Las emociones transforman los colores de la voz, igual a lo que ocurre en la vida real cuando hablamos. Los desafíos vocales son muchos.

En el primer acto está la muy conocida escena de Violetta, el momento más esperado por el público junto al popular Brindis. *“È strano... Sempre libera”* es un momento lleno de matices emocionales, empezando por el difícil recitativo hasta el complicado cantable para terminar con la espumosa *cabaletta* y la negación del amor. En el segundo y tercer actos hay unas frases muy líricas que exigen un increíble control del *fiato* y mucha expresividad. El *“Addio del passato”* es un maravilloso grito sordo de dolor...

- Hace unos años aparcó su repertorio inicial –de ligera– para adentrarse más en el *bel canto*. ¿Violetta es un nuevo punto de inflexión en su repertorio?

- Nunca he dejado por completo un papel, salvo en contados casos; todos siguen viviendo conmigo. He ido ampliando el repertorio porque comencé mi carrera con solo 19 años y he tenido que seguir la evolución normal de mi voz, adaptándome a los cambios. De todos modos aquellos papeles que no he cantado hace tiempo los sigo estudiando y los canto para tenerlos siempre

adaptados a mi realidad. Cuando no lo hago es porque estoy ante un debut. Sin duda Violetta ha sido un gran paso para quien, como yo, viene del repertorio de coloratura. En estos años, a través de las muchas funciones que he cantado de *Lucía*, *Puritani* o *Sonnambula*, todas maravillas del *bel canto*, mi voz ha ido adquiriendo los matices y la calidez de una coloratura más lírica que se adapta con precisión a todo este repertorio, al del siglo XIX francés y a algunas del alemán. Siempre sigo el camino que mi voz me va proponiendo, año tras año.

- Sus intereses, en todo caso, van más allá del *bel canto*, como ha demostrado en esas premiadas interpretaciones de *Die Vögel*, de Walter Braunfels, o en sus incursiones en el Barroco.

- Sí. *Die Vögel* fue una experiencia maravillosa, en Los Ángeles, con un papel casi inaccesible por lo difícil, pero me encantó cantar el Ruiseñor. ¡Por suerte hay un Dvd que muestra la belleza de esta ópera, lo difícil que es y el resultado final! Grabación que recibió muchos premios, por cierto... El Barroco siempre me ha fascinado, aunque no he cantado mucho este repertorio; de vez en cuando un salto a este tipo de música le va muy bien a la voz. De momento no tengo mucho Barroco en agenda, pero, ¿quién sabe?

- En todo caso, no hace mucho comentaba en una entrevista que veía a Violetta como su “límite como lírica”. ¿Sigue pensando igual?

- Violetta es el papel más lírico que he cantado, aunque considero que Gilda de *Rigoletto* o Lucía son también plenamente líricas. En el futuro me gustaría cantar Manon de Massenet, Ophélie de *Hamlet* de Thomas o la Juliette de *Roméo et Juliette*...

- Al haber debutado tan joven, usted es ya una veterana de la escena lírica internacional. Hoy en día, cuando se buscan constantemente novedades, ¿es esta circunstancia un obstáculo?

- Sí, es verdad, la búsqueda de la novedad es una moda que últimamente se lleva mucho, incluso a veces sin considerar la calidad... Personalmente no lo entiendo; en el pasado, aunque también se buscaban novedades, se daba valor a los cantantes que después de años de carrera aportaban voces maduras pero frescas, en plenitud de facultades, a lo que sumaban su gran experiencia escénica. Había un respeto por el estudio constante y por la seriedad profesional que no sé si hoy en día todavía se valora. No sé si esto me penaliza, en realidad no lo he pensado. Quizás el hecho de ser todavía joven me ayuda en algo.

- En su debut profesional en Salzburgo tuvo un papel fundamental el entonces director del certamen, Gerard Mortier. ¿Ello facilitará su vuelta al Teatro Real, donde ya ha cantado *El rapto en el serrallo* y *Los cuentos de Hoffmann*?

- Gerard Mortier ha sido como un Pígmalión para mí, me dio una gran oportunidad al ofrecirme mi debut en un lugar tan importante como es el Festival de Salzburgo cuando nadie, considerado lo joven que yo era entonces, lo habría hecho. Mortier me abrió las puertas. Y considerando que un hombre tan importante le daba su confianza a una chica que venía de Palermo sin

conocer a nadie en este mundillo, siempre le estaré agradecida. Por supuesto que me gustaría volver al Real, de cuyo público tengo inolvidables recuerdos... Me encanta Madrid, tanto que allí estoy instalando mi residencia. Al Real, quién sabe, tal vez pueda volver en los próximos años, pero de momento no hemos podido cerrar nada en concreto.

- En el Liceu debutará a finales de septiembre, después de cantar *Rigoletto* en Londres. Tenía que haber sido con esta misma ópera de Verdi –proyecto que no llegó a anunciarse–, pero el montaje barcelonés se tuvo que cancelar debido a ajustes económicos. Al final se sustituyó por una serie de conciertos dedicados a Verdi que serán los que inauguren la temporada.

- Sí. ¡Qué pena que la situación sea la que es! Pero de todas maneras estoy muy contenta por mi debut en el Liceu con estas galas verdianas, aunque no sea con una ópera escenificada. En todo caso estoy segura de que será el comienzo de una bonita y fructífera colaboración con este teatro de inmensa historia y que cuenta con un público muy entendido.

- ¿Cómo ve la situación actual de la ópera internacional en el contexto de crisis económica?

- En Europa la verdad es que la situación es muy compleja, crítica incluso, con excepción quizás de Alemania. No obstante también veo que el público sigue asistiendo a la ópera, y todo el año, porque incluso en agosto los teatros están bastante llenos a pesar de que las entradas no son baratas. Si yo fuera directora de un teatro me gustaría hacer lo que hace el Liceu, proponer funciones con precio normal y otras mucho más baratas.

También creo que los medios de comunicación tendrían que ayudar más: en general la ópera no tiene casi presencia en los medios masivos. La radio, los periódicos y sobre todo la televisión tendrían que apoyar más no solo a la ópera, sino a todo el tejido cultural de un país. Los artistas intentamos ayudar en lo que podemos, bajando nuestros honorarios, flexibilizando nuestras agendas, adaptándonos a cambios de última hora, etc., porque lo que queremos es que ningún teatro deba cerrar dejando un vacío cultural irreparable en el tiempo.

- Volviendo a *Rigoletto*, usted está considerada una referencia en el papel de Gilda. ¿Qué le atrae del personaje?

- Que sea una chica que ha sido traicionada pero que, a pesar de todo, demuestra una gran fortaleza y se acerca a la muerte como una elección consciente. Me atrae su pureza, que no es lo mismo que ingenuidad: es joven y pura y entra en un mundo que no le pertenece y que la altera. Todas las decisiones que toma después de su encuentro con el Duque son elecciones hechas a conciencia. *Rigoletto* es la primera ópera completa que estudié en el Conservatorio cuando tenía 17 años, por esto le tengo mucho cariño... La he cantado mucho, el 15 de septiembre en el Barbican Hall de Londres inaugurando la temporada de la London Symphony Orchestra, en versión de concierto. Lo importante es rendir homenaje a Verdi.

- Cuando se canta tantas veces un mismo personaje, ¿qué hace para no aburrirse? ¿Hay algún papel que ya no le interese, del que se haya cansado?

- Me siento muy afortunada al haber cantado grandes papeles en los teatros más importantes del mundo con excelentes directores musicales y teatrales, lo que representa siempre nuevos retos y, por ello, diferentes visiones de un mismo papel. Eso me ha permitido ir descubriendo siempre cosas nuevas, tanto en la partitura como en el modo de recrear el personaje. Incluso cada vez que retomo un rol para volver a estudiarlo descubro nuevas facetas. Esto me ayuda a no aburrirme, aunque hay que decir que poder hacer del canto tu profesión es un privilegio tan grande que sería difícil aburrirse con tanto viaje, conociendo nuevas personas...

Lo importante es que puedas subir al escenario con entusiasmo y motivaciones porque, si estás aburrida, eso se lo transmites al público. Para esta carrera se necesita un gran amor por el canto: debe ser tan grande para que tus emociones puedan llegar desde el escenario hasta la última fila de la sala y hasta la última butaca de los pisos más altos.

- Tras su estancia estival en España y su visita al Liceu, ¿tiene previsto volver a España con nuevos compromisos?

- Sí, afortunadamente: en abril del próximo año vuelvo con Elvira de *I Puritani* – junto a mi gran colega y amigo Celso Albelo– a la temporada de los Amigos Canarios de la Ópera en Las Palmas de Gran Canaria. Estoy muy feliz porque Elvira es otro de los papeles que me encantan.

- ¿Está trabajando en algún proyecto discográfico?

- A propósito del Año Verdi he grabado un Cd con sus arias más representativas junto a la fantástica Orquesta del Teatro Regio de Parma que saldrá en los próximos meses.

Sergio Sánchez
Ópera Actual, número 162

Reportaje

Las inspiraciones españolas de Verdi

Verdi fue un gran maestro en la creación de situaciones dramáticas, con o sin arias, con o sin conjuntos, con o sin amplio dispositivo orquestal como coprotagonista. Las inspiraciones españolas de este compositor pueden servir como ilustración suficiente. Las inspiraciones españolas de Verdi son seis: tres dramas románticos de dramaturgos españoles con fondos de luchas y guerras civiles, un drama de Victor Hugo con tema hispánico no histórico, un drama de Schiller con personajes históricos y poderosa trama ajena a la historia y un drama filosófico de Voltaire situado en tiempos del “mal gobierno” colonizador español en América.

La secuencia ilustra también la evolución de Verdi como operista, desde un temprano acierto dentro de la tradición (*Ernani*) y una obra bella y menor de los años de galera (*Alzira*) hasta obras maestras insuperables como *Simón Boccanegra* y *Don Carlo*. Verdi siempre diseñaba el esquema de los libretos. Describía escenas, situaciones, planteaba el conflicto. Los versos no eran cosa suya. Verdi es dramaturgo, pero no compone palabras. Le interesa una narración concreta; o sobre todo una pieza teatral ya existente, y a partir de ahí deduce acciones y situaciones, a menudo de manera fiel, pero nunca exacta.

Es una manera de hacer libretos muy distinta a la de muchos compositores del siglo XX. Pensemos en Berg, que toma los textos de Büchner y Wedekind y no inventa, sino que acepta su secuencia dramática y la somete a cortes. Verdi exige de sus libretistas que llenen las situaciones que él propone con palabras escuetas, directas, que al leerlas pueden parecer telegráficas, tenues; pero para eso está él, para *cargarlas*. El libreto, desde el principio y hasta el final, está condicionado por Verdi, que aporta el plan y hasta la división en escenas, pide cambios, y urge caracteres y conflictividades determinadas.

Las virtudes del libretista son: reducir las situaciones a unas pocas muy significativas; y decirlo todo en pocas palabras, cargadas de sugerencias y propicias a ser desarrolladas musicalmente, que es cuando encontrarán un sentido del que la literatura carece. Cuando Verdi empieza a componer ya hay una amplia, secular tradición de libretos italianos que economizan palabras, y cuya sola lectura, sin música, puede parecer pobre aunque lapidaria. Exclama y pregunta Elvira (doña Sol en el original de Victor Hugo), fingiendo incredulidad ante la actitud inelegante de Carlos I de España y pronto Emperador, que trata de seducirla: "Il re dov'è? Nol ravviso". Casi idéntico a lo que dirá Germont a su propio hijo cuando éste ofende a Violetta: "Dov'è mio figlio? Più non lo vedo".

Valga como ejemplo esa manera escueta de reducir lo que a menudo era elocuencia, verbosidad. En *Don Carlo*, compárese la escena de Felipe II y Posa en Schiller y en Verdi. Reducida la palabra a la mínima expresión, en Verdi la música carga de sentidos y sentimiento el mismo diálogo. Ejemplo máximo: el acorde fortissimo y cromático que subraya la exclamación de Posa, "la pace dei sepolcri" (en la versión italiana). Es la culminación del drama político que expone esta ópera. Para ese enfrentamiento molesta la trama amorosa entre Don Carlo y Elisabetta, la Reina. Pero el siglo XIX parecía no saber poner en escena un auténtico conflicto político sin el apoyo esencial de tramas amorosas imposibles. Tal vez había demasiada política en las calles, las asambleas y los enfrentamientos civiles.

Verdi encontró atractivas las tramas de *El trovador* y *Simón Boccanegra*, ricas en enfrentamientos así; García Gutiérrez, como español de su tiempo, vivió varias guerras (la lucha contra Napoleón, concluida un año antes de nacer él, tuvo mucho de guerra civil y la guerra carlista), además de la represión de Fernando VII, apoyado por la Santa Alianza.

Luchas civiles

Decir que Antonio García Gutiérrez (también en 2013 “celebramos” su centenario) o El duque de Rivas son dramaturgos olvidados es decir poco. En cualquier país podríamos analizar e incluso releer y poner en escena obras como *Don Álvaro o la fuerza del sino* (con sus ingenuidades), *El trovador* y, sobre todo, la notable *Simón Bocanegra*. Bastaría con aplicarles eso que ahora se llama “dramaturgia”. Siempre se acorta a Shakespeare y a Lope, ¿no? *El trovador* tiene fecha. Como la tiene *Ernani*, como la tiene *Don Álvaro* y como la tiene *Simón Bocanegra*, aunque esta última sea una pieza redonda de teatro político, sobre luchas civiles y lucha de clases.

Todas contienen un elemento fundamental que se repite hasta rozar el lugar común: la chica y el chico se quieren por encima de todo y pertenecen a bandos enfrentados, de manera que si el amor es experimentado como libertad y como impulso, al mismo tiempo es vivido como traición a la clase, a la causa, al solar, a la patria. Norma y la Doña Sol de *Ernani* (ésta, convertida en Elvira por Verdi y Piave) serían ilustres ejemplos tempranos de este tipo de heroínas que aman a quien no deben, y eso dura hasta muy tarde. Hay muchas heroínas así en el teatro romántico (que tuvo vigencia poderosa y fugaz en España, apenas dos décadas) y, sobre todo, en la ópera, vigente en Europa durante todo un siglo.

Cabe rastrear este tipo de amores tanto en el fecundo género de la *ópera seria* como en la tragedia clásica del Gran Siglo francés, pero le pertenece por entero al exaltado XIX, que en música y en ópera tardó mucho en despojarse de las muecas románticas. Hay que mirar *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, como una película sin respiro, con escenas terribles e ingenuas, mas también con cuadros costumbristas, una obra de situaciones en la que no se respeta eso que más tarde se descubrió para el drama, la psicología. Fue un título fundamental para renovar el teatro en la década de 1830, después de la muerte del rey felón y durante la primera guerra carlista. Estas guerras explican la conflictividad que retratan los románticos, desde Martínez de la Rosa hasta García Gutiérrez.

Tanto el Duque de Rivas como García Gutiérrez fueron combatientes y liberales, al margen de la evolución posterior del primero (don Ángel estuvo condenado a muerte). Verdi, como es sabido, revisó algunas de sus obras de arriba abajo. El caso más curioso es el de *Stiffelio* y *Aroldo*: la misma música para libretos distintos, pero en ambos hay algo en común que debía de parecer inconcebible a las gentes la época: hay un adulterio y el marido perdona.

Con *Simón Bocanegra* no llega a tanto entre versiones, pero en ambas vemos dos claros intentos de Verdi de ir más allá de sí mismo.

Es dudoso que Wagner influyera en Verdi, pero si es así hay que felicitarlo de que ésa fuera la influencia, no la de su chovinismo. Fueron dos nacionalismos distintos: el italiano era auténticamente liberal, pero débil, y hubo que aplastarlo a su debido tiempo; del alemán... qué podemos decir ahora. Los románticos españoles se inspiran bastante en Victor Hugo y otros románticos franceses, pero tienen algo propio: ausencia de lo discursivo (lo discursivo es algo

eminentemente francés, al menos desde el Gran Siglo, y asociado al alejandrino), compatible con monólogos y enfrentamientos dialécticos; y una tendencia a la acción, de manera que en las obras románticas españolas, como en las del Siglo de Oro, siempre están pasando cosas.

La costumbre francesa de combinar prosa con verso pudo venir muy bien a algunos dramaturgos españoles en su acumulación de efectos y acciones. Eso no impide que *Simón Bocanegra*, de García Gutiérrez, sea toda en verso, a diferencia de su *Trovador*. Ahora bien, ni el romanticismo francés ni el español poseen una gran figura teatral. Hugo tiene más influencia teatral que genio dramático (es, sobre todo, un grandísimo poeta, escribirá en la madurez hermosas novelas; y en cualquier caso *El rey se divierte* —fuente de *Rigoletto*— es superior a *Ernani*) y los dramas románticos de ambos países están lastrados por rasgos propios de su tiempo.

El bandido y lo inverosímil

El bandido, trasunto de anarquismo y rebeldía, es protagonista a lo largo de todo el Romanticismo, desde Schiller en adelante: *Los bandidos* o *I masnadieri*, *Ernani* y su tropa (que apenas se deja ver en Hugo y que es masa coral en Verdi), *Manrico* y su campamento, etc. Ojo: tanto *Ernani* como *Manrico* son de noble cuna, pese a todo. El bandido, como sucedía en la realidad, se convierte en guerrillero y líder revolucionario, y llega a alcanzar grados militares que pueden ser reconocidos más tarde por los acuerdos de paz.

La cuestión de verosimilitud es múltiple: dónde demonios se conocieron e intimaron la chica y el bandido (*Ernani*, *Trovatore*). Silva, en *Ernani*, repasa los retratos de sus antepasados. ¿Pero dónde están los hijos de Silva? ¿Es que Silva no tiene ningún descendiente de anteriores matrimonios? ¿Se agota ahí la amplia serie de retratos que repasa Silva para gran fastidio del monarca en la obra de Hugo? ¿Ha esperado a Doña Sol, que es una niña cuarenta años más joven? ¿Y la acumulación de desdichas en *La forza*? En *Ernani*, el rey Carlos se convierte, al ser elegido Emperador, en un hombre virtuoso, algo así como el príncipe Harry cuando se convierte en Enrique V y deja de ser un golfo de la pandilla de Falstaff. Aunque esto no tiene mucho que ver con la verdadera historia, ambos monarcas llevarán con esa virtud a sus países a cruentas guerras fuera de sus territorios.

En cuanto a los omnipresentes celos, a la sensibilidad de hoy puede parecerle increíble que lo que no provoca la injusticia o la aniquilación de la patria lo provoquen los celos (Silva, Zamoro, Adorno, Éboli). Pero esto último es una constante en la ópera del siglo. En fin, exigir ciertas verosimilitudes lleva a la frustración, porque se le pide a estas óperas algo distinto a lo que pretenden dar: situaciones dramáticas fuertes. *Ernani* y *Alzira* pertenecen a los años de galera. Benditos años de galera, por cierto, y que me perdone la memoria de Verdi, por aquellas angustias suyas, interminables, y en especial por sus enfermedades, pero el aprendizaje de esos años en que compuso algunas obras acaso menores permitió la eclosión de la trilogía (*Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*) y la depuración del estilo del compositor.

Ernani contiene ya algunas virtudes esenciales de Verdi: atención a ese primer acto que, de momento, tiene dos arias bellísimas y un par de conjuntos casi contiguos llenos de una emoción dramática poco presente en el puro texto del joven Piave. Ninguna de estas obras relativamente tempranas sufrió modificación posterior. *Ernani* quedó como estaba, había sido un éxito desde el principio. En cuanto a *Alzira*, una ópera muy bella pese a todo, el propio Verdi consideraba que tenía mal arreglo. A diferencia, por ejemplo, de *Macbeth*; y más tarde de *Simón Boccanegra* e incluso *La forza del destino*.

Por atenernos a las óperas de raíz o temática española, examinaremos tres situaciones dramáticas de ellas que constituyen otras tantas obras maestras dentro de obras concretas: Las dos escenas finales del acto primero de *Il trovatore*, las que llevan al trío que cierra el acto, tienen especial interés sobre todo por las líneas vocales y el acompañamiento, para las que el texto sirve de ligero apoyo. La nocturnidad con luna es importante para la definición de toda la secuencia. La escena anterior ya es nocturna, y ha culminado en la agitada cabaletta de Leonora, que cierra la parte expositiva tras la que viene una acción ya imparable. Ahora el Conde de Luna, enamorado de Leonora y no correspondido, se acerca a las ventanas de ésta, que vela por la “regia dama”. Los bajos diseñan una introducción de calma tensa, que inmediatamente se convierte en tremolar de las cuerdas. El Conde va a cantar un aria, parece evidente, pero algo le interrumpe: el arpa, fuera de escena, finge que es un laúd, y se oye la voz de Manrico, el trovador, que pertenece al bando enemigo. Se frustra la posible aria.

Verdi usa una tradición muy arraigada en el belcantismo tardío: la voz que interpreta un personaje desde fuera de escena. El Conde se encoleriza (“Oh gelosia!”). La llegada de Leonora (gráfico descenso de las escaleras en precipitada serie de valores mínimos) provocará el amontonamiento de efectos. Leonora se confunde (confusión muy habitual, véase Don Carlo confundiendo a Éboli con la Reina), ya en una aceleración considerable del *tempo*, y cree que el Conde es Manrico y le confiesa su amor. Manrico la tacha de traidora (“Infida!”) y el violento acorde que sigue a esta exclamación lleva a una secuencia de síncopas en las cuerdas que tienen su correspondencia en las síncopas en la línea de Leonora: desasosiego, desequilibrio, violencia.

Se traduce entonces el conflicto en un enfrentamiento en que los protagonistas se intercambian injurias hasta empuñar las armas. No hay aria, sino un furioso trío dividido en al menos tres partes, que culminan en un simultáneo canto de Leonora y Manrico frente al desabrido del Conde, que no puede aceptar ningún acuerdo (“Un accento proferisti che a morir lo condannó!”). Se ha producido un auténtico *crescendo* en *tempo* y en dinámicas, y un crecimiento en los efectivos puestos al servicio de la definición lírico-dramática, desde la voz sola del Conde hasta el estallido del conflicto. La escena se basa en parte en una de García Gutiérrez (el enfrentamiento a espada) y en parte en otra sólo narrada (la confusión nocturna). Aunque ahora no podemos desarrollarlo aquí, hay que llamar la atención como antecedente importante sobre el trío de *Ernani*, acto I, cuadro II. No es el único, ni mucho menos.

Don Carlo

Don Carlo abunda en auténticas situaciones dramáticas. Si lo más importante de esta ópera es el conflicto político, la esencia del drama se da entre el Rey Felipe II y el Marqués de Posa. Ya vimos la importancia del diálogo entre ambos (acto II, cuadro II). La amplia escena con masas (no “de masas”) que ocupa todo el segundo cuadro del acto III de *Don Carlo* (versión cinco actos) puede emparentarse con el género “grand opéra” pero poco tiene que ver con la estética de Meyerbeer. Esta escena “escuece” a la sensibilidad hispánica que reivindica a los Austrias.

La propia emperatriz Eugenia mostró su disgusto ya cuando se estrenó la versión original en francés en París. No es cuestión de aclarar ahora que el Infante Don Carlos no fue un héroe, sino más bien un ser un poco rarito, o que Felipe no era un anciano, sino un hombre de treinta y cinco años en su plenitud. Lo advierte todo el mundo que trata esta ópera, sin ser español ni patriota. Incluso Verdi, en su correspondencia. Pero esta escena retrata algo que fue real y habitual en la España de entonces: un auto de fe. No aparece en Schiller, sólo se alude a ello, como se alude al encuentro inicial de Carlos y Elisabetta, que sin embargo da lugar a todo el acto de Fontainebleau (suprimido en la versión en cuatro actos).

El cuadro parece amplio por la acumulación de situaciones, pero dura sólo unos veinte minutos. Plaza frente a Nuestra Señora de Atocha: coronación del Rey, fanfarria, campanas, el pueblo canta como en un día de fiesta (“Spuntato ecco il di d’esultanza”), y volverá a cantar con este tema en otros dos momentos. A esta alegría le sigue de inmediato la siniestra intervención de los frailes que traen a los condenados del auto de fe (“Il di spuntò, di del terrore”). Estos dos cantos volverán en igual orden al final del cuadro, pero más breves, para ser interrumpidos los frailes por la voz que llega del cielo. La alegría y el miedo protagonizan en cierto modo este cuadro. Marcha de la procesión con los condenados. Se aleja la marcha con el sonido de los metales de una banda. El pueblo repite su canto de alegría, y tras el anuncio del Heraldo del Rey, nuevas fanfarrias y solemnidades. Regresa la acción: inquietud de la Reina y de Posa.

Carlos presenta al Rey a seis diputados de Flandes, cuya gobernación pretende; el canto de los diputados es simultáneo, y la melodía y la súplica son conmovedoras: “Sire, no, l’ora estrema ancora”. Este canto contrasta con el que han entonado los frailes inquisidores. El rechazo del Rey da lugar a un magistral conjunto de solistas y pueblo, culminación del cuadro. A continuación tiene lugar una escena fuerte e improbable: ante la cerrazón del Rey, Carlos blande la espada contra éste en una de sus intervenciones de mayor lirismo exaltado. Rodrigo ve que Carlos está perdido, y ante la pasividad de los demás, él mismo le arrebató la espada al Príncipe (“A me il ferro” / “Votre épée”): enfrentamiento entre los dos amigos, que se habían juramentado en el acto segundo; tras una fermata dramática (el silencio como tensión), dulce evocación por los clarinetes del tema del juramento, que era solemne.

Aparentemente, es un servicio de Posa al Rey, y éste lo inviste duque allí mismo, pero es en rigor un servicio al amigo, que ha desvariado (algo tenía que quedar del Infante histórico). Cede el desconcierto, regresa la fanfarria, las campanas, y tras las ya señaladas intervenciones breves del pueblo y los frailes (de nuevo, el siniestro contraste), surge sin solución de continuidad una voz de soprano, angelical, desde lo alto, dirigida a los condenados, que son sin duda los únicos en oírla: “Volate verso il ciel, volate povere alme”. Entre paréntesis: comprometida y muy bella línea para esta pequeña intervención, que requiere una soprano lírica de una vez. Los diputados flamencos se indignan al ver que se mezcla a Dios con el crimen de la Inquisición. Para concluir, cita de temas anteriores y aparente apoteosis. Hemos asistido a un cuadro de grand opéra con culminación del drama en su ápice: es la crisis.

Simón Boccanegra

Es legítimo y además apasionante comparar el texto de *Simón Bocanegra*, de García Gutiérrez, con las dos versiones de la ópera de Verdi: la de Piave, de 1857; y la muy cambiada de Arrigo Boito, estrenada en 1881 (atención, es cuando *Aida* tiene ya diez años, y el *Réquiem* unos siete; a Verdi le falta por componer dos maravillas, *Otello* y *Falstaff*). ¿No es una hermosa situación dramática la ironía trágica del final del prólogo? Simón es aclamado dogo de Génova justo después de descubrir el cadáver de la amada, donde le ha conducido el odio insuperable de Fiesco, el padre de ésta. La desesperación del barítono y los vítores del coro constituyen una punzante escena.

El cuadro de la Sala del Consejo del Palacio de los Abati sí es una escena de masas, porque en ella los ciudadanos intervienen en el conflicto político. La colocamos después de *Don Carlo* porque esa escena pertenece a la segunda versión de la ópera, arreglada así por Boito a petición de Verdi, que dio instrucciones muy concretas a su libretista, como puede verse por la correspondencia. Queda sugerida una súplica nada menos que de Petrarca (“la stessa voce que tuonò su Rienzì”), lo que permitirá la indignación de Simón ante el odio que despliega la Asamblea contra Venecia. Simón proclama el común interés de Adria y Liguria.

Ahora estamos en 1881, la plena unidad italiana apenas tiene una década. Tenían que chocar las palabras de los consejeros para urgir a la guerra contra Venecia: nuestra patria es Génova, claman en su nacionalismo estrecho. Una vez más la experiencia de las guerras civiles españolas inspira a Verdi, que parte del Simón imaginado por García Gutiérrez: un gobernante que, al llegar al poder y contra lo que pudiera esperarse por su biografía comprende la necesidad de un acuerdo entre los estamentos. Si esta escena concreta no está en el drama del dramaturgo chiclanero, sí procede de su espíritu y de la recta interpretación del protagonista del drama original.

La grandeza de la ópera de Verdi procede no sólo de los logros en materia de recitativo cantábil permanente, alrededor éste de los momentos cantábil separables (el viejo ideal: convertir en canto el recitativo seco y hacer surgir de él, de manera natural, arias, dúos, conjuntos); no procede sólo del sentido dramático de madurez que emparenta esta obra con las últimas piezas

maestras del compositor. Procede también de la capacidad de diseñar un conflicto político claro y evidente, al margen de las intrigas amorosas (inevitables en el nivel de conciencia de la época, ya vimos).

Esta escena mezcla ambas, con claro predominio del conflicto político sobre la trama de sentimientos. Lo asombroso es la solución lírica que da sentido a tan intrincada red de intervenciones solistas y corales. Atención a lo enredado de la situación que se provoca. La discusión entre los representantes de los patricios y la plebe se ve interrumpida por el griterío del exterior. Situación de múltiples sentidos: el grito de “muerte al dogo” no atemoriza a Boccanegra, al contrario: que entren, aquí los espero, envainad todos las espadas (las de los diputados enfrentados). Ya dentro de la sala, el patricio Adorno reclama a Boccanegra por el rapto de Amelia (María: los espectadores sabemos que es hija de éste), pero el culpable es Paolo, ahí presente, que apoyó hace veinticinco años a Simón para que accediera al solio.

Adorno y el pueblo penetran en la sala, amenazadores contra el dogo, pero Amelia interrumpe las amenazas (“Ferisci”, esto es, mátame a mí, no a Simón): está libre, Lorenzino (personaje siempre ausente, resto del drama original, y ya muerto por Adorno) la dejó marchar por miedo a Boccanegra. Paolo no sabe dónde meterse. La crispación de la lucha de clases lleva al momento culminante de la ópera, las tan conocidas exclamaciones de Simón: “Fratricidi! Plebe! Patrizi! Popolo / Dalla feroce storia! / Erede sol dell’odio / Dei Spinola e dei D’Oria, / Mentre v’invita estatico / Il regno ampio dei mari, / Voi nei fraterni lari / Vi lacerate il cuor”. Difícil decir/cantar más cosas con menos palabras sobre la ofuscada política de campanario y la falta de grandeza de patricios y pueblo, que tan sólo saben heredar el odio y desdeñan el ancho mar que se abre para ellos.

Acaso más difícil aún es colocar esa culminación de crisis en una intervención individual en medio de un episodio de rebelión popular. Y más aún convertir la exclamación indignada y dramática en un bello episodio lírico de llamada a la conciliación. El conflicto queda en suspenso, nadie está convencido. Y menos que nadie el viejo enemigo, el noble Fiesco, disfrazado como Andrea, y el enemigo nuevo, Paolo, viejo compinche despechado. El cuadro concluye con una notable “ironía dramática”, una auténtica situación “fuerte” dentro de la situación dramática general: a Paolo, al que sabemos culpable, le encarga Boccanegra la investigación sobre el rapto de Amelia-María (atención al recitativo previo, apoyado por el contrafagot): “In te risede / l’austero dritto popular: è accolto / L’onore cittadin nella tua fede” (...) “Sul manigoldo impuro / Piombi il suon del mio detto: / Sia maledetto! E tu ripeti il giuro”. El ominoso “maldito sea”, en boca de todos (solista y coro), cierra la magistral escena de la Asamblea genovesa.

En este cuadro el pueblo actúa como personaje, no se limita a celebrar o a temer o a augurar terrores, como en la escena de Atocha del Don Carlo. Sorprende que en esta secuencia de coro y solistas en tono vivaz pueda tener lugar el *dulce* relato de Amelia sobre la *violencia* de su secuestro. Verdi, en su maestría, desarrolla en tan sólo veinte minutos líricos toda una secuencia llena

de contenido dramático, una culminación que constituye la auténtica crisis de una obra rica en evocaciones del pasado que condicionan y aprisionan el presente.

Scherzo, número 286
Santiago Martín Bermúdez

Jazz

Oregon, jazz de cámara y sin etiqueta

Oregon es uno de los ejemplos más significados de un modelo de renovación musical cuya conducta está abierta al intercambio cultural más amplio, y a la que atienden, desde hace más de tres décadas y media y desde una primerísima línea de creación instrumental contemporánea. Y siempre con la firme voluntad de no verse sometida a ninguna estética predeterminada, ni siquiera a la del jazz, género del que, obviamente, extraen sus mayores activos creadores.

Efectivamente, el cuarteto estadounidense sitúa entre sus prioridades musicales una belleza melódica que en su día fue vanguardia y hoy, por momentos, lo sigue siendo. Desde las primeras apariciones de sus componentes más esenciales junto al Paul Winter Consort en 1970 (antes habían intervenido en grabaciones de Weather Report y en el concierto que el cantautor Tim Hardin ofreció en la edición de 1969 del Festival de Woodstock), Oregon ha hecho muy evidente la marca de una escuela y una empresa que han asegurado la continuidad de su original obra. Un pandemónium sonoro inspirado por gran diversidad de coloridos y ecos tradicionales —con especial atención hacia los llegados de Oriente—, revestidos todos con el higiénico empeño intelectual de formas muy próximas a las de la música de cámara europea.

Cuatro buenos músicos defienden los objetivos del proyecto. Son Ralph Towner, en guitarras y piano; Paul McCandless, en oboe, flautas, saxos y clarinete; Glen Moore, en el contrabajo; y el percusionista Mark Walker, que, desde su aparición en el disco *Northwest passage*, cubre la baja del hindú Trilok Gurtu.

En cuanto al material del que se sirve Oregon en sus conciertos, la memoria de cualquier buen aficionado recordará un puñado de referentes luminosos archivados para las fonográficas estadounidenses Vanguard y Elektra, la alemana ECM y, más recientemente, Intuition y Camlazz, esta última, su actual casa discográfica. Con estas dos últimas escuderías musicales han venido

publicando grandes trabajos, caso de *Live at Yoshi's*, *Prime* y *Oregon in Moscow*, en cuanto a la obra empaquetada en *Intuition*, y *1000 kilometers*, *In stride* y *Family Tree* en cuanto al material registrado en CamJazz. Este último título es el que actualmente les mantiene en la carretera, un trabajo con todas las identidades musicales del grupo, que, como ya se ha mencionado, se acotan entre el aliento improvisado del jazz y el poderío técnico de la música clásica.

Family Tree vuelve a situar al saxofonista y flautista McCandless en la delantera de la expresión, aunque sea el ingenio compositor del guitarrista Ralph Towner el que marque todos los ritmos y todas las melodías. Su permanente querencia por las melodías preciosistas a veces les emplazan ante esa corriente musical denominada *new age*, que en la mayoría de los casos ni es "new" ni es "age"... A pesar de todo, los diálogos que frecuentan y protagonizan sus dos principales hombres, Towner y McCandless, colocan la balanza artística siempre en la esquina de la audacia instrumental y la belleza con sentido, plena de matices.

El cuarteto ha sabido obviar todos los dimes y diretes que en este tiempo han tenido lugar en torno a su creatividad lejana y serena, empleando toda su energía en la defensa de un compromiso estético que hoy tiene marca propia, y es la mejor representación entre el abrazo y el entendimiento de las culturas americana y europea. A ello ayudan las andanzas individuales que sus dos hombres fuertes desarrollan en solitario.

Por lo que respecta a Towner, destacadas son sus colaboraciones junto a otros orfebres de la melodía como el trompetista Paolo Fresu o los también guitarristas Slava Grigoryan y Wolfgang Muthspiel. McCandless, por su parte, ha hecho obra mayor en distintos y reputados sellos, caso de ECM, Windham Records o Egea, sobresaliendo ese trabajo pergeñado junto al pianista Art Lande, *Sbapesbifter* (Synerg'y Records, 2004).

En definitiva, dos estandartes musicales de un jazz camerístico que todavía nadie ha logrado emular ni mucho menos superar.

Pablo Sanz
Scherzo, número 286

Agenda

Ópera en directo desde el MET de Nueva York en Yelmo Cines

www.yelmocines.es

Eugene Onegin (Tchaikovsky) **5 de Octubre de 2013**

The Nose (Shostakovich) **26 de Octubre de 2013**

Auditorio Nacional de Música

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

Ciclo Grandes Intérpretes

Lang Lang, (concierto extraordinario Fundación Scherzo), **8 de octubre, 2013**

Obras de Mozart y Chopin

Ciclo Universo Barroco

Le Jardin des Voix VI. Le jardin de monsieur Rameau. Les Arts Florissants. William Christie, director. (Sala Sinfónica) **20 de octubre de 2013**

Come nave in ria tempesta. Orquesta Barroca de Venecia. Andrea Marcon, clave y dirección. (Sala Sinfónica) **31 de octubre de 2013**

Ciclo Auditorio

Joven Orquesta Nacional de España. Joan Cerveró, director. Isabel Rey, soprano. (Sala de Cámara) **20 de octubre de 2013**

Discos

Montserrat Caballé. Zarzuelas.

Incluye *El pájaro azul* de Millán y *La villana* de Vives. Con C. Decamp, V. Sardinero, F. Ortiz, A. Borrás, D. Cava. Dir.: B. Lauret / E. García Asensio. Sony Classical 8883711642. 3 Dvds. (1972-1973) 2013.

En un estuche de tres compactos Sony reedita, al calor del 80º aniversario de Montserrat Caballé, dos grabaciones zarzuelísticas de los años 1972 y 1973, publicadas originalmente en el sello Alhambra: *El pájaro azul*, zarzuela en dos actos, con libreto de Antonio López Monís y música de Rafael Millán (1921), y *La villana*, de Amadeo Vives, zarzuela en tres actos, con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw (1927).

En los años 60 y 70 se grabaron muchos títulos de zarzuela que tenían tan solo referencias grabadas antes de la Guerra Civil, con los nombres míticos del género, asociados en algunos casos a sus estrenos absolutos. Gracias a Alhambra se ofrecen estas rarezas del repertorio con un reparto de cantantes, algunos muy activos en el género zarzuelístico (Dolores Cava, Carmen Decamp, Antonio Borrás) y otros casi volcados en la ópera (aparte de la

Caballé, Vicente Sardinero o Francisco Ortiz o un jovencísimo Joan Pons), con gran calidad de sonido.

De ahí que se trate de registros altamente recomendables y que, aparte de la elegancia fraseadora y belleza absoluta del timbre de Caballé, destaque también el cuerpo, flexibilidad y morbidez de un Vicente Sardinero estelar en los roles de Esteban (*El pájaro azul*) y Peribáñez (*La villana*), solo hay que escucharle en las escenas de conjunto y en romanzas como “En la triste soledad, el pájaro azul...” o “Tengo un majuelo” y “Señor, aunque villano”, en las que demuestra por qué el barítono es el rey masculino de los repartos de zarzuela.

Por otra parte, los roles tenoriles (Juan Alonso y Fadrique, respectivamente) son confiados a Francisco Ortiz, tenor lírico-spinto que saca el mejor partido posible a romanzas como “Tus ojos me miraron”. Muy acertados los coros y en especial la dirección de García-Asensio al frente de *La villana*, con una sabia concertación de elementos de dispar calidad. Los amantes de la zarzuela están pues de enhorabuena, así como la legión de admiradores de la Caballé, totalmente seductora en romanzas como “Se fue, se fue” (*La villana*) o “La luz de la tarde se va” (*El pájaro azul*).

Josep Subirá
Ópera Actual, número 161

Tunes of Sad Despaire (Dominique Visse)

Obras de John Dowland. Fretwork. Satirino Records SE121. 1 Cd. 2012. Diverdi.

Dominique Visse, acompañado por el ensemble Fretwork, protagoniza esta preciosa selección de piezas de John Dowland, interpretación procedente de un registro realizado durante una serie de conciertos efectuados en Francia. Versión, pues, sin la trampa ni el cartón de la grabación en estudio, milagrosamente liberada de los ruidos del directo, y adornada con ese halo de melancolía que imprime el valor de lo efímero, de lo irrepitible del momento.

Ya desde los primeros compases se sabe que se está asistiendo a un acontecimiento único, a una lección magistral de conocimiento del repertorio y de belleza interpretativa. Voz e instrumentos se unen para reproducir la grafía hallando el punto de equilibrio entre la austeridad y la pasión, deteniendo el tiempo donde lo requiere la expresión poética para convertir el sonido en bellísimo oasis para la fantasía, y ello sin caer en peligrosos romanticismos que desvirtúen el equilibrio inherente al estilo. Si el lector no conoce la obra de Dowland y desea adentrarse en su fascinante universo con paso firme y seguro, hágase con este registro y póngale la velita de agradecimiento a Santa Cecilia.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina este número de PAU CASALS. Ya estamos preparando el siguiente, en el que te pondremos al día de la actualidad musical. Y ya sabes que puedes proponernos temas que sean de tu interés, enviarnos tus comentarios, dudas y sugerencias.

PUEDES ESCRIBIRNOS:

-A través de correo electrónico a la dirección: publicaciones@servimedia.net

-En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:

Revista Pau Casals
Servimedia
C/ Almansa, 66
28039 Madrid