

PAU CASALS 315

10 de diciembre 2013-10 de enero de 2014

SUMARIO

- Breves:
 - Lang Lang, Mensajero de la Paz de la ONU
 - Barenboim dirigirá el Concierto de Año Nuevo 2014
 - María Espada prepara nuevo disco
 - Los poemas de Rosalía de Castro, hechos canción

- Reportaje: La Royal Opera House de Muscat, el faro cultural de Medio Oriente

- Entrevista: Leo Nucci: “Lo rutinario no me interesa”

- Reportaje: Verdi, el genio generoso

- Jazz: Ramón López, un caballero en la corte del jazz francés

- Agenda

- Discos

Lang Lang, Mensajero de la Paz

El secretario general de la ONU, Ban Ki-moon, ha designado al pianista chino Lang Lang como Mensajero de la Paz, dedicado especialmente a la educación global. La ceremonia de nombramiento tuvo lugar en la sede de Naciones Unidas, en un acto en el que el artista afincado en Nueva York interpretó el Vals nº1 de Chopin.

Scherzo online

Barenboim dirigirá el Concierto de Año Nuevo 2014

Según informa la firma Sony, Daniel Barenboim volverá a ponerse al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena para dirigir el Concierto de Año Nuevo de 2014. Se celebrarán así 25 años de colaboración entre la orquesta y el pianista y director nacido hace 70 años en Buenos Aires, quien ya dirigió el concierto en

2009. La grabación del mismo llegará a las tiendas en enero en los formatos CD, DVD, y Vinilo.

Scherzo online

María Espada prepara nuevo disco

La soprano extremeña María Espada junto a la orquesta barroca Vespres d'Arnadí grabará para el sello Musiepoca un disco dedicado a Anna Maria Strada del Pò, una de las cantantes favoritas de Handel, quien entre 1729 y 1738 le dedicó 24 de sus óperas. En la grabación se incluirán arias de Poro, Atalanta, Orlando, Alcina, Ariodante, Sosarme y Ezio.

Bajo la dirección del clavecinista Daniel Espasa, la orquesta contará con 17 instrumentistas, entre los que cabe destacar a los violinistas Nick Robinson y Farran Sylvan James, el trompetista Jonathan Pia y el archilaúd Gabriele Palomba. El disco se grabará a primeros de noviembre en el Auditorio de Girona.

Scherzo online

Los poemas de Rosalía de Castro, hechos canción

El disco Cantares Galegos. Músicas para el 150 aniversario de su publicación recoge quince canciones de distintos compositores españoles sobre textos de Rosalía de Castro. Han sido escritas por Julio Andrade Malde y le ponen voz el tenor Joaquín Pixán y la soprano Teresa Novoa. La música corre a cargo del pianista Alejandro Zabala.

Scherzo online

Reportaje

La Royal Opera House de Muscat, el faro cultural de Medio Oriente

La Royal Opera House de Muscat (ROHM) se ha transformado en solo 20 meses en un referente cultural en el Medio Oriente. Su espectacular edificio —de tan buena acústica que el mismísimo Claudio Abbado quiso actuar en su escenario después de visitarlo como turista— este curso presenta una temporada de lujo, con seis títulos operísticos, una gala verdiana y varios recitales líricos. Sí, en Omán se canta ópera.

Compañías como la Staatsoper de Viena, el Teatro San Carlo de Nápoles, la Arena de Verona, o la Welsh National Opera; cantantes de la talla de Juan Diego Flórez, Desirée Rancatore, Ildar Abdrazakov, Olga Borodina, Fiorenza Cedolins, Vladimir Stoyanov o Francesco Meli; directores del prestigio de Gustavo Dudamel o Claudio Abbado, sin olvidar al Ballet del Mariinsky o el de la citada Staatsoper vienesa, son algunos de los nombres propios del curso

2013-14 de la Royal Opera House de Muscat (ROHM, Sultanato de Omán). Un lujo de programación que está convirtiendo a este teatro en una referencia en el mundo árabe y que impone su prestigio a nivel internacional

¿Música occidental de primera en un país árabe? La idea responde a las inquietudes personales del Sultán Qabus ibn Sa'id Al Sa'id, el jefe del Estado del Sultanato, que ha apostado por la cultura como elemento de integración social. Cuando asumió sus responsabilidades de gobierno en julio de 1970, el Sultán adoptó una serie de iniciativas para la conservación y el desarrollo del arte, la cultura y la música. En esos años fueron instauradas varias bandas militares bajo la dependencia de la Guardia Real. Hoy en día esta institución agrupa el departamento de música del Real Ejército de Omán, de la Real Fuerza Aérea, del Real Gabinete de Asuntos Internos, de la Marina Real y de la Policía Real omaní, conjuntos que siguen representando un papel fundamental en el país durante las ocasiones festivas y que confirman el interés por la música de los habitantes de ese país.

En los años ochenta del pasado siglo, el Sultán dio instrucciones al Centro de Música Tradicional para asegurar la protección de la música local; desde su creación, dicho centro ha documentado todo lo relativo a este tipo de expresión artística a través de miles de fotografías y cientos de bases de datos audiovisuales, patrimonio clasificado en cuatro grandes tradiciones que incluyen cantos de celebración, música beduina y tradicional de las montañas e, incluso, música para la pesca y los safaris. En 1985 se creó la Orquesta Sinfónica Real de Omán, iniciativa única en la región conformada solo por músicos omaníes de ambos sexos, reconocida internacionalmente al familiarizar la tradición occidental con la ciudadanía de Omán. Un país que, definitivamente, apuesta por la cultura y que ahora está trabajando en la creación de una orquesta juvenil.

La ROHM fue concebida para albergar todas estas iniciativas, a las que se une una programación que abarca desde la ópera, el ballet y los conciertos a todo tipo de música árabe, africana y asiática, sin olvidar el jazz e incluso el flamenco. SAR Sayyid Kamil Fahad Al Sa'id, miembro de la casa real omaní y uno de los encargados de vertebrar la actividad del coliseo entre los políticos que lo financian y los técnicos que le dan vida, subraya la importancia que tiene para el sultanato crear, mantener y desarrollar un coliseo de estas características: “Estamos yendo paso a paso”, apunta Al Sa'id, convencido de que “el intercambio cultural permite hacer más grande nuestra sociedad”.

Con seis títulos operísticos y contando con compañías y cantantes de renombre internacional, la ROHM se consolida en el circuito internacional de la lírica gracias a una programación que se ha transformado en un faro lírico en pleno Medio Oriente. Christina Scheppelman, directora del coliseo, explica que la ópera tiene un gran peso específico en la oferta. El curso lírico se estructura sobre la base de compañías invitadas: “En la ROHM todo se está formando, desde sus técnicos y profesionales, hasta los proyectos que, en un futuro, definen la creación de una orquesta propia”.

Después de pasar por los principales coliseos líricos de Milán, Barcelona y Washington, Scheppelman lleva medio año a cargo de este teatro en “el que

está todo por hacer. Por eso es un proyecto ilusionante, más todavía cuando contamos con un escenario y una sala espectaculares y técnicamente muy bien dotadas. Todas las compañías que nos visitan se quedan impresionadas no solo por la maravilla arquitectónica, sino por sus características técnicas y por el equipo de trabajo. Llevo algo más de seis meses viviendo esta nueva aventura y creo que la que ahora inauguramos es una temporada fabulosa”. Respecto de la creación de la ansiada orquesta propia, la directora afirma que le encantaría contar con “un conjunto base con la calidad suficiente como para interpretar tanto conciertos como ópera, y estamos trabajando en ello, pero todavía no tenemos una fecha como para comenzar con las audiciones. Este es un trabajo a largo plazo, ya que la idea es montar la orquesta con músicos omaníes”.

El curso pasado el coliseo ofreció 81 funciones de 42 compañías venidas de 32 países, incluyendo una serie de programas educativos. Es el resultado de la visionaria imaginación del sultanato, cuyos líderes creen firmemente que el apoyo al arte y a la cultura son fundamentales. “Creemos en el rol educativo de la ROHM, y no solo de cultura, sino de valores de Omán, incluyendo sesiones de trabajo con los músicos invitados, hablando de la universalidad de la música”, afirmaba Sayyid Kamil Fahad Al Sa’id en la conferencia en la que se presentó el curso 2013-14 de la ROHM. “Colaboramos con instituciones locales, como las asociaciones de artistas, de mujeres, de ciegos, etc., procurando siempre un adecuado intercambio cultural”.

La idea de crear una institución para promocionar las artes y la cultura de diferentes partes del mundo habla de diversidad y de apertura de miras. Y funciona a pesar de no contar con un presupuesto fijo, ya que los resultados de la última temporada son alentadores: la venta de localidades alcanzó un promedio del 80 por cien. “La ROHM quiere ser puntera y hacer de puente entre las culturas del mundo. Llevamos solo 20 meses funcionando y ya formamos parte del circuito internacional”, apunta Al Sa’id.

La ROHM se creó con un decreto real de 2004 y comenzó a construirse en 2007, para ser inaugurada en octubre de 2011 con *Turandot*. Desde entonces por el escenario omaní ya se ha paseado una pléyade de estrellas internacionales, desde Plácido Domingo a Renée Fleming. “Comenzamos con tres trabajadores y ahora somos unos 150, entre extranjeros y omaníes”, continúa Christina Scheppelman, quien añade que se están formando profesionales de todos los niveles: “Me llevo de viaje a mis directivos siempre que puedo para que contacten con teatros de otras ciudades y para que conozcan los detalles de esta industria”.

Maneras de ver

La directora comenta que, hasta este momento, toda nueva iniciativa funciona, y eso se agradece: “Hemos hecho algunas sesiones de firma de autógrafos, algo completamente desconocido aquí, y han sido todo un éxito”. Todo ello en un país que hace 40 años contaba con solo un par de escuelas y que ahora tiene más de 1.900, además de varias universidades. El sultanato cuida su oferta cultural uniéndola a su poderío económico, en el que sobresalen

industrias de derivados del petróleo, gas, perfumes, etc., con una sociedad en la que la salud es gratuita y los impuestos, prácticamente inexistentes.

En cuanto al público, se encuentra en plena formación y en las funciones se puede ver a muchos padres que vienen con sus hijos. La ópera tiene una gran popularidad entre los ciudadanos omaníes y los residentes extranjeros, que en las funciones se mezclan con visitantes de toda Europa que aprovechan la calidad de la oferta y lo competitivo de los precios.

El telón lírico se levantó el 14 de septiembre con *Il Barbiere di Siviglia* (Alberghini, Chauvez, Gatell, Scandiuzzi; Lang-Lessing; Crivelli), seguido de una gala Verdi con las voces, entre otras, de Fiorenza Cedolins y Vladimir Stoyanov. El Festival de Macerata tuvo a Desirée Rancatore como protagonista de *La Traviata*, en una producción de Henning Brockhaus, con John Neschling en el podio. La Staatsoper de Viena se trasladará en pleno con sus Filarmónicos y la producción de Ponnelle de *Nozze di Figaro* (Röschmann, Pisaroni, Malfi; Altinoglu) en noviembre, mes en el que la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) ofrecerán dos conciertos bajo la batuta de Miguel Harth-Bedoya, uno de ellos con Juan Diego Flórez como solista. El curso continuará con *Maria Stuarda* por la Welsh National Opera, que también ofrecerá un concierto para escolares (diciembre), *I Capuleti e i Montecchi* por la Fundación Arena de Verona (en marzo de 2014) y *Rusalka* por cuenta del Brno National Theatre de la República Checa (mayo de 2014).

Creada para servir de unión entre Oriente y Occidente y enfatizando los valores humanos, sociales y culturales de ambas, la ROHM tiene como premisa el reforzamiento de un mensaje de paz, colaboración y tolerancia. Dentro de la diversidad de sus propuestas, la creación de una ópera contemporánea podría representar un ejemplo de dicho mensaje, pues podría tratarse de la composición de un italiano, escenificada por una compañía polaca, dirigida por un maestro japonés y programada en Omán. Aquí se valora este intercambio como también el proyecto de crear músicos y cantantes locales. Se trata de un proceso gradual; en la Sultan Qaboos University ya funciona un departamento de musicología, etnomusicología y música aplicada. También se forman ingenieros en sonido e iluminación, gestores de empresa, etc.

La respuesta de la comunidad local llena de orgullo a los responsables de la ROHM, y los espectáculos que agotan localidades con meses de antelación, cosa nada habitual en la sociedad omaní, son prueba de ello. A tenor de lo que sucede en taquilla, los omaníes parecen disfrutar igualmente de la ópera, el jazz, la música árabe, el tango, la música sinfónica o el ballet. Los conciertos familiares a precios reducidos también se agotan, consiguiendo con creces uno de los objetivos fundamentales de la compañía, el de implicar a la comunidad en esta particular iniciativa, la del faro operístico del Medio Oriente.

Pablo MELÉNDEZ-HADDAD
Ópera Actual, número 163

Leo Nucci: “Lo rutinario no me interesa”

Dicen que es Nabucco, Macbeth, Yago o cualquiera de los personajes en que se transmuta para la escena. Más allá de todo eso es Leo Nucci: el cantante sobre quien Verdi habría modelado sus creaciones para barítono. Sobre todo al dar forma a ese *Rigoletto* del que en abril, en la Ópera de Viena y con López Cobos en el foso, Nucci se anotará su función número 500. Antes, lo habrá paseado por Japón con las huestes de La Scala y habrá sentado cátedra con él en la temporada bilbaína. Esta entrevista tiene lugar en su hotel de Verona, a pocos pasos del anfiteatro romano donde, pocas horas más tarde, frente a los veinte mil espectadores de una Arena a rebosar, encarnaría una vez más —bis incluido— al jorobado bufón. Un largo encuentro, al que in media res se sumará su esposa, la soprano Adriana Anelli, con quien compartió veladas gloriosas.

En la distancia corta, Nucci cautiva con el calor y el color de una voz bien modulada. Pero, sobre todo, con esa superlativa vehemencia a la hora de ensalzar a sus colegas o de relatar el desencuentro con algún responsable escénico. Como aquel por el que estuvo 22 años sin dejarse ver en teatros alemanes. Todo, por defender la pureza en la filología de la fe verdiana, en la que profesó tras encontrar en ella la verdad de la ópera. En ese templo oficia desde hace medio siglo, a pesar de haber llegado a él por mor del azar, como anuncia el título de su biografía: *Leo Nucci, un barítono por casualidad*.

- Hay quien, cada vez que las interpreta, anota al dorso de las partituras el nombre del director y la orquesta junto al lugar y la fecha.

- Yo lo hacía en el pasado. En algunas de las óperas tengo escrita la fecha del debut. En ciertos casos incluso añadí sucesivas interpretaciones. Ya no, aunque mi esposa y mi agente me suelen decir que anote los directores y los cantantes con los que comparto programa. Porque pienso que, aunque ahora las voces son muchas y muy buenas, algunos de aquellos con los que canté en el pasado ya han muerto. Así que con quien canto, canto. No importa quién sea.

- ¿Cuál sería la emoción mayor de su trayectoria profesional?

- Una de las más importantes, tal vez la que más, el debut de *Rigoletto* el 10 de mayo de 1973 en Legnago, una pequeña localidad cerca de Verona, donde nació Salieri, por lo que el teatro lleva el nombre del músico. Lo canté junto a Adriana, embarazada de seis meses de nuestra hija. Para mí suponía volver a cantar, porque después de debutar en Spoleto en 1967 con un *Barbero de Sevilla*, dejé todo en 1970. Regresé porque me lo sugirió un señor mayor, de la edad de Gigli, haciéndome ver que ya tenía una voz grande. Aun cantaban Tito Gobbi, Piero Cappuccilli, Robert Merrill... “¿qué puedo hacer con un panorama de voces como éstas?”, le dije, pero insistió en que debía intentarlo. Nunca

antes había cantado con Adriana, ni siquiera en concierto, y ni uno ni otro habíamos hecho *Rigoletto*. Triple debut: Adriana en Gilda, yo en Rigoletto, y la circunstancia de cantar juntos. Fue un éxito increíble. Desde aquel momento comenzó una carrera que me parece increíble.

- ¿Cómo se hace una carrera?

- Hoy, y no sólo en la ópera: en ningún aspecto de la sociedad y de la vida se puede improvisar. La improvisación es el problema. Ahora todo el mundo es ingeniero informático, pero ninguno sabe cómo nace un pollo. El huevo no sirve sólo para hacer una tortilla. Del huevo puede también nacer un pollo, para lo que es preciso que exista el gallo... Hay que descubrir de dónde y cómo vienen las cosas. También en la ópera. Esto es algo que deben entender los jóvenes. Que no se trata de cantar la *pira* ante el público y aprovechar un respiro para ir tras la cortina a beber agua para hacer el do. Eso es una actitud antiatlética. La *pira* requiere otra preparación. Pero la vida ha dado muchas vueltas, y hoy nadie sabe cómo va a hacer una carrera.

- ¿Se ha opuesto a solicitudes de algún director musical?

- Normalmente me he opuesto a imposiciones de los directores de escena. Todo el mundo lo sabe. Con el director orquestal algunas veces lo he hecho, pero como tengo una gran pasión por la música, siempre acabo replegándome ante la idea de llegar a un acuerdo. Un ejemplo reciente lo tengo con el pasaje en que Rigoletto dice "Mia figlia è impagabile tesoro", cuando a uno le comenté: donde dice "figlia", Verdi introduce la madera. "El fagot", me respondió. Y yo: "nada de fagot, toda la madera". Entonces comprobó... "también aquí está el clarinete y... Pues es verdad", me contestó. "¿Cómo que es verdad?", pensé. Si está ahí está para mirarlo. No sé cuántas funciones he cantado con Muti, y a él le gustan mucho estas cosas que digo. Buscar el significado en cada pausa y que cada vez sea un descubrimiento es un placer increíble.

El maestro Mackerras comentó que "lo estúpido de muchos montajes y el modo en que a veces productores y directores escénicos cambian los argumentos arruinan los resultados de la obra". Yo soy aún más cruel que Mackerras y digo que si tomamos la música de Verdi, de Wagner o de quien sea para un espectáculo y en el programa especificamos que se trata de una propuesta "con música de", me parece bien. Pero si ponemos *Rigoletto*, de Verdi, debe ser el *Rigoletto* de Verdi. Que no sea una cosa estúpida. Una frivolidad no cuesta nada, y las producciones de las que estoy hablando cuestan demasiado dinero. Para colmo, dinero público.

- Así les va a los teatros, financieramente hablando.

- Ese es uno de los problemas. La ópera es demasiado cara y para hacer una cosa cara, creas museo. Y no quiere decir que un museo sea algo muerto. Ni que la ópera debe ser un museo, porque es un arte vivo que hay que respetar en su concepto. Imaginemos entrar al Museo del Prado, y garabatear *Las Meninas*. No es posible. Ni hay por qué explicar el punto de fuga y el significado del cuadro. Frente a una obra de Velázquez, sobran explicaciones. Sin embargo, con la ópera se hace. Se plantean por qué *Rigoletto* dice "No es el momento aun"; qué significa "viva sangre" o cómo es que en cinco minutos

tropiece con la escalera y no se dé cuenta de nada. Pero Verdi ha previsto hasta el último detalle y eso es lo que tenemos que hacer. En caso contrario, no es arte, sino un delito. ¿Cómo se puede acabar con esto? Yo lo sé, o creo saberlo, pero por supuesto que no se lo voy a decir al director de escena.

- Decía que se ha negado a aceptar alguna dramaturgia.

- Mil veces. (Adriana, que se ha incorporado a la conversación, ríe asintiendo). Se me considera el mayor enemigo de los directores de escena. Como soy creyente, pienso que tal vez Alguien lo haya decidido así. Los grandes directores de orquesta siempre han contado conmigo, pero en 1986 en un *Rigoletto* de Hamburgo, empezó mi lucha contra los directores escénicos con un gran escándalo que se produjo con Johannes Schaaf. Que le pregunten a Isabel Rey, que lo presencié. La tensión que me produjo aquel momento se me reflejó en el estómago y tuvieron que ingresarme en un hospital. Pero el director escénico salió de allí.

- A los que dicen que la música de Mozart es medicinal para la voz, ¿con qué virtud de la de Verdi les contraatacaría?

- Verdi, que recurre tan frecuentemente al intervalo de novena, no escribe bien para la voz. Escribe bien para el teatro. Por esa razón es tan difícil cantarlo. A un joven le resulta más fácil cantar a Mozart. ¿Por qué todos los grandes cantantes mozartianos quieren cantar Verdi? Porque es más difícil. Quizá técnicamente más difícil también que Bellini. No por nada Caballé y Callas han sido tan grandes bellinianas. Por Verdi, no por Mozart, que es un buen compositor para formarse, pero hablamos de un concepto distinto. Cantar *Madamina, il catalogo è questo* es una cosa. Cantar *Cortigiani, La vendetta* o el *Exultate*, otra. Lo garantizo.

- De ahí su apoyo al Instituto Académico del Canto Verdiano, ¿cómo y para qué se creó?

- A partir del Concurso Verdi, con Busseto y la Fundación Ater de Reggio Emilia para la formación de jóvenes, con el apoyo del gobierno italiano a través del Ministerio y la Comunidad Europea. No funciona sólo por mí. Cuando no estoy se responsabiliza otro. El proyecto se ubica en la Villa Palavicini de Busseto, cuyos trabajos están casi terminados, y la Academia está concebida como un college, con residencia para 22 jóvenes que deben justificar al menos 653 horas de lecciones al año. Estamos hablando de una iniciativa absolutamente seria en la que, en el entorno de la historia de la música, todo se centrará en el canto verdiano.

- Además cuenta con un concurso de voces verdianas. Con Bergonzi como presidente honorario y usted presidiendo el jurado. Alguien que en su momento concursó, ¿cómo ve ahora la materia prima?

- Creo, y así lo manifiesto en contra de mis intereses, que hay demasiados concursos, y el concurso no debe ser la finalidad de un cantante. En dos años trabajando en éste, sin experiencia previa alguna, he visto que llegan todos de distintos países —muchos coreanos y de aquellas latitudes— y con excelentes currículos. Pero, sin descender al detalle, te das cuenta de que son todos profesionales del concurso. Y eso a fin de cuentas no aporta nada. Pura

fachada, ¿para qué sirve?; ¿qué finalidad tiene?: ninguna. Este año he cambiado algunas cosas. Sugerí una selección previa, que realizamos en abril. En julio se presentaron los 54 seleccionados para los que impuse la doble aria obligatoria de nuestra elección... Un desastre. Todos cayeron en la segunda. Se especializan en un aria y en otra que eligen libremente, y ya está. Tanto es así, que no entregamos un primer premio y el segundo y el tercero se adjudicaron ex aequo.

Se apuntan a todos los concursos en lugar de formarse en verdaderas escuelas o de asistir a clases magistrales como algunas espléndidas que he visto dictar a Teresa Berganza o Montserrat Caballé. También es verdad que después de esos dos o tres días, ahí se queda todo. No saben sacar partido. Quien tiene una voz debe empezar a trabajar sus condiciones seriamente y seguir utilizándola cincuenta años después. Para conseguirlo deben acumular experiencia, subiendo peldaños poco a poco. Yo llegué a la Scala en 1977 para cantar un *Barbero de Sevilla* que cantaba en las funciones alternas Teresa Berganza con Hermann Prey. Llevaba diez años cantando el papel. Desde aquella primera ocasión que lo hice cabeza abajo y con los pies para arriba. Y ahora hay quien debuta directamente en la Scala. Eso no es posible. Sus únicas credenciales consisten en ser guapos, hablar inglés muy bien, contar con una buena sponsorización... Todo lo que quieras, pero no son cantantes. Son voces.

- ¿Es capaz de ser cada día un Rigoletto distinto?

- Cada vez que se canta, debe ser diferente. Claro que sí. En caso contrario, no es verdadero arte. Sin intentar ofender a nadie, sin criticar a ninguno. Lo digo yo, que no vendo sesenta millones de discos ni me interesa: vivo muy bien así. Ocurre incluso con la música de hoy. El otro día escuché en Italia a un gran artista del rock, y cantaba una canción exactamente igual que lo hacía treinta años atrás. Porque muchas veces lo que se hace es repetir lo que está grabado. La música clásica, como todo en el mundo clásico, si es arte, no puede ser así. Cada vez tiene que aportar algo nuevo.

Lo mismo que sucede leyendo un libro. La base de la cultura está en la palabra escrita, no en la música ni en la escultura. Un libro al que regresamos después de treinta años, nos parecerá nuevo, porque hemos acumulado por nuestra parte esos mismos años de experiencias. Leí el Quijote de Cervantes con veinte años y si lo vuelvo a abrir ahora, con cincuenta más de vida, no sólo es diferente: también más actual. Esta es la magia del arte: ser actual. Nada de rutinas. Lo rutinario a mí no me interesa. Ni en el teatro ni en la vida. Adriana y yo llevamos juntos 43 años, y casados 41 y en nuestra vida nunca ha entrado la rutina.

- ¿Hasta qué punto crea?

- Yo nunca pienso en hacer el personaje. De verdad. No digo esto para que aparezca en una entrevista. Entro al escenario y me olvido completamente de lo que he hecho con anterioridad, para ponerme en la tesitura de lo que Rigoletto —o el personaje de que se trate— puede experimentar en ese momento. Cuando entra, Rigoletto sospecha de todos. Al escuchar la maldición

de Monterone, aunque intenta pensar que va dirigida al duque, se conmueve en sus adentros... Vive en una angustia continua del personaje. Yo entro y no me preocupo de lo que piensa. Me preocupo sólo por vivir lo que piensa. Todo lo que Rigoletto sufre... Lo mágico es que cada noche puedes encontrarte en un nuevo teatro, con una producción nueva, un director nuevo, un duque nuevo, otra Gilda... Y también un público que entiende aquello y, por tanto, participa de un modo diferente. Siempre.

Canté la primera representación de esta tanda en La Arena hace cuatro días. Hoy es la segunda. Por medio he vivido un domingo magnífico, increíble, lo comentaba con Adriana según llegábamos. Como es sabido, siempre estoy pedaleando en la bicicleta y hacía dos semanas que, con otros compañeros, descubrí junto a Lodi, donde vivimos, un pequeño santuario. Un lugar increíble. El domingo le propuse a Adriana ir a conocerlo juntos. Sin saber que al llegar coincidiríamos con la misa, llena de gente. Fue una emoción increíble, y esa vivencia, traducida en inspiración, se la aportó hoy al personaje. Quiero decir con esto que cada función, si es verdadero arte, tiene que ser nueva.

Verá. Después de la experiencia, nos fuimos a comer con el coche —una vieja Giulietta: una tartana; una cafetera, como nosotros decimos— y caímos en un restaurante magnífico. Mientras decidíamos el menú, llamó nuestra hija para decir que regresaba de unos días en el mar y estaba a cien kilómetros de donde nos encontrábamos. Calculamos que tardaría una hora u hora y cuarto y la esperamos para almorzar juntos... Las cosas las concibo así. “Sin programa”, añade Adriana. Porque eso es la vida, asiente Nucci: sin programa. Lo mismo, el teatro. De nada sirve decidir en qué punto exacto vas a cargar la emoción. Eso no es arte sino rutina de computadora, y la ópera no es una computadora. Un ordenador está muy bien para guardar documentos y fotos, pero el teatro es otra cosa.

- **¿Por dónde anda esa idea de hacer teatro en prosa?**

- Me lo preguntan muchas veces, y siempre respondo que no se gana bastante dinero.

- **Pero sí pensó en alguna ocasión hacer el *Falstaff* shakespeariano en el Teatro Globale de Gigi Proietti.**

- Como veo, ¡todo se acaba sabiendo, por callado que lo tengas! Al final no salió adelante, pero era un proyecto que de verdad me interesaba mucho.

- **¿Y si le propusieran otro Shakespeare? ¿O el *Rigoletto* de Victor Hugo?**

- ¡Ah! Eso sería un sueño. Hay muchas obras de teatro que me gustan, aunque a estas alturas, con mi edad... También diré que, comparándolo con el Rigoletto de Hugo en *Le roi s'amuse*, me parece más interesante el de Verdi. Y conozco ambos muy bien. Pero *El rey Lear*, *Ricardo III*... son papeles maravillosos. También me apetecería representar en teatro a Don Quijote. *Mamma mia, che personaggio!* Porque, como se deduce de lo que cuento, soy un poco Quijote, en continuo combate con molinos de viento.

- **Con él nos trasladamos a esa España que conoció muy pronto.**

- Muy pronto. Fuera de Italia, el primer país donde canté fue España. Concretamente en La Coruña.

- **A partir de ahí, a acumular éxitos, medidos ahora por bises. En el Teatro Real de Madrid, el primero desde su reapertura. Y lo mismo, en el Maestranza de Sevilla. En una ciudad donde no ocurría otro tanto desde que su querido Kraus lo hiciera 25 años atrás...**

- Y en este caso tampoco fue en el mismo teatro, que se abrió para la Expo. Y olvida el bis en La Coruña el año pasado con la cabaletta de *Nabucco*.

- **Está claro que guarda buenos recuerdos.**

- ¿De España? Muy buenos. También Adriana, que cantó en Barcelona, Bilbao, Oviedo... Siempre recuerda el Rigoletto que hizo...

- **...con Kraus**

- Pero antes ya lo había hecho con el famoso Gedda y con Manuguerra. Allí estaba ella. Además de haber cantado con Alfredo *L'elisir d'amore* y *La fille du régiment*... Adriana y yo tenemos un afecto especial por España por tantos momentos increíbles. Todo el mundo lo sabe: no es algo que ahora diga por cumplir. Nos acordamos que cuando ella cantaba en el Liceo, con Pàmias y su mujer siempre venía (Victoria de los Ángeles) ¡Qué persona tan extraordinaria! Nuestra carrera empezó en España. En mi caso, en La Coruña, como Paolo; Silvio con prólogo de *Pagliacci*; *Butterfly*... y después tantas cosas en Bilbao, en Oviedo, Barcelona... El primer *Barbero* en la historia de Sevilla lo canté yo allí, y luego en Barcelona.

- **Usted no es hombre de hacer cancelaciones.**

- Nunca cancelo. Jamás. Si en alguna ocasión me he visto últimamente obligado a hacerlo ha sido por razones de salud, nunca por problemas vocales. Nunca he visitado a un especialista. Soy el único cantante activo actualmente que nunca he aportado una baja de un otorrino.

- **Cuando le piden un bis y lo hace, ¿qué sensación experimenta?; ¿la de cumplir con una obligación?; ¿la de un halago?**

- Para nada una obligación. Es una liberación. Yo siempre... a ver... todos los teatros del mundo, como en Sevilla recientemente, saben que detesto, porque me parece un disparate, cuando los responsables del coliseo, o el director de escena comentan eso de "sin aplausos". "¿Sin aplausos?", respondo yo ("¡me marchó!", dice de fondo Adriana con voz tonante, evocando alguna situación vivida, similar a la descrita). Después del primer acto, a telón echado —me han sugerido en alguna ocasión—, se puede hacer un bis para corresponder al público. ¿Para corresponder? Esa gente *pseudointelectual*, o *intelectual-chic*, que a saber luego cuáles son sus conocimientos, parece ignorar que el público de la ópera paga dinero y viene para ser protagonista.

El teatro tiene cuatro paredes: tres son del escenario, la otra es el público. Hace unos días, en Orange, como dos años antes, volví a hacer un tris. Esas cosas dependen de si la soprano está de acuerdo en seguirte, porque también ella tiene que cantar: no estoy solo.

- **¿Cómo fue el primer bis que le pidieron?**

- Muy emocionante. En el debut con Adriana aquel 10 de mayo de 1973 ya nos pidieron.

- **En Madrid está programado para mayo en un concierto verdiano del Ciclo de Lied ¿Cómo lo plantea alguien a quien le importa tanto el aspecto teatral?**

- “Chiedo la parola scenica”, dice Verdi, a quien le interesa el lado actoral más que las voces bonitas. Para Lady Macbeth pide una voz fea; en el caso de Simon Boccanegra escribe: “no quiero una voz hermosa; busco la de un hombre maduro que conozca la vida”. El concierto de Madrid, que he titulado *La palabra escénica*, obedece a esa idea. Lo haré con el grupo que he formado —piano, violín, viola, violonchelo y arpa— para el que, junto con mi maestro de los últimos 40 años, en lugar de arreglar hemos reconstruido toda la instrumentación. Allí donde había un oboe puede sonar ahora el violín o el arpa...

La primera parte arranca con un Verdi anticlerical, que no antiespiritual, teniendo en cuenta que su última producción son las *Piezas sacras*. Junto a dos obras de 1858 *La oración del poeta* y la *Oración fúnebre* del Adelchi de Manzoni que he descubierto —de una tengo la copia autógrafa— y la conocida *Adolorata* de Goethe —con las palabras adaptadas al italiano— hemos hecho una sola pieza. Después viene un fragmento de ópera, y cierra la primera parte el conocido *L'esule*, de 1838, donde ya encontramos a Verdi al completo: recitativo, arias, cabaletta... Todo lo que será desde ese momento hasta 1853.

La segunda parte serán arias que encajan en el concepto de palabra escénica. Cuando lo hicimos en Osaka y Tokio, una redactora de televisión me dijo. “Maestro Nucci. Ayer nos descubrió músicas bellísimas de Verdi”. Se refería a las que siempre había escuchado, pero interpretadas en otro formato. Al no estar los recitativos ligados a la ópera, las convertimos en arias camerísticas.

**Juan Antonio Llorente
Scherzo, número 289**

Reportaje

Verdi, el genio generoso

Además de su gran obra artística, dejó como legado una residencia para músicos y un hospital en lugar de un teatro para escenificar sus óperas. Humanista, político, comprometido, Giuseppe Verdi fue mucho más que el compositor operístico italiano más importante de la historia. Sus óperas, a 200 años de su nacimiento, siguen siendo las más populares y las más representadas. Él sigue siendo el rey.

El legado de Giuseppe Verdi (1813-1901) encarna en su obra al Romanticismo por forma y compromiso, transformándose él mismo en una figura romántica por excelencia. Su música, netamente teatral, posee un absoluto sentido del

drama, casi siempre liderado por personajes con acento heroico, especialmente en la primera mitad de su carrera. Porque en el subtexto de sus óperas no solo se puede encontrar la mano de un maestro del teatro musical, experto en la melodía y en la estructura, sino también la de un convencido amante de su patria, de los héroes que por su pluma desfilaron luchando por sus principios incluso antes de *Il Corsaro*, cuando se lanza a la búsqueda de un protagonista idealizado: su condición de ídolo patriótico se asentó junto con su fama en óperas anteriores a *Simon Boccanegra*, dibujando héroes de gran fuerza dramática pero también llenos de humanas debilidades en títulos como *Nabucco*, *I Lombardi*, *Ernani*, *Attila*, *Giovanna d'Arco*, *Macbeth*, *I Masnadieri* o *La battaglia di Legnano*; esta última está adscrita a un ambiente político en el que la República Italiana era el sueño de muchos intelectuales entre los que Verdi se contaba.

Tal y como lo expresa en sus cartas, como en esta de 1848 dirigida a Francesco Maria Piave, uno de sus libretistas: “Te imaginarás las ganas que tenía de quedarme en París una vez me hube enterado de la revolución en Milán. Me fui inmediatamente cuando supe lo que ocurría; pero llegué solo para ver esas estupendas barricadas. ¡Honor a esos héroes! ¡Honor a Italia, que hoy es verdaderamente grande! Ha llegado la hora de su liberación, no lo dudes. El pueblo lo quiere; y cuando el pueblo lo quiere, no hay en absoluto poder capaz de resistir. [...] Sí, sí, unos años más, tal vez meses, e Italia será libre, unida y republicana. ¿Acaso podía ser otra cosa?”

¡¡Me hablas de música!! ¿Qué tienes dentro? ¿Crees que ahora quiero aburrirme con notas, con sonidos? En 1848 no puede haber en Italia otra música bien acogida que la de los cañones! No escribiría una nota por todo el dinero del mundo: sentiría un inmenso remordimiento si utilizara papel puntado, tan bueno para fabricar proyectiles”.

Luigi Dallapiccola afirma que “el fenómeno Verdi es inconcebible sin ligarlo al *Risorgimento* italiano. No importa que no haya desempeñado un papel importante en este movimiento. Lo que interesa es que absorbió su atmósfera y formuló, tanto en palabras como en música, un estilo a través del cual el pueblo italiano encontró la clave de su dramática situación, y vibró con ella”.

No solo héroes

Ideales libertarios, justicia social, lucha de clases... Espléndidos telones de fondo para el escenario. Pero no todo era compromiso. Si se considera a *Falstaff* –su última ópera– como la culminación estilística de la ópera cómica, *Otello*, su penúltima creación para el teatro, es la síntesis más completa de la escuela italiana decimonónica, una creación que fusiona la tradición que encarna su obra a lo largo del siglo con nuevas líneas estéticas, poniendo la melodía al servicio del drama y recurriendo a una declamación aguda y apasionada.

Evitó como pudo las influencias foráneas –léase wagnerianismo– que pudiesen desviarle de su objetivo: llevar a la ópera italiana a la perfección.

“Hoy es imposible encontrar profesores o alumnos que no estén contaminados de germanismo y ni siquiera sería posible constituir una comisión liberada de

esta enfermedad que, como todas las restantes, debe seguir su curso”, afirmarí­a en su correspondencia hacia el final de su vida. “Nuestra música es distinta de la alemana, cuyas sinfonías pueden sobrevivir en los grandes salones y en los cuartetos ejecutados en habitaciones pequeñas”.

Verdi fue un romántico conservador y racional, lejos del romántico radical, acomodaticio y revolucionario que habitaba en Richard Wagner, su perfecto antagonista, aunque ambos buscaron la perfección en la unión de música y texto, cada uno a su modo. La ópera era el arte italiano por antonomasia, surgido en la Florencia de la Camerata del conde Bardi y convertido en un medio de expresión natural –y nacional– que se sustentaba en la melodía. Verdi partió de una tradición fuertemente consolidada, buscó el medio para lograr una melodía más fluida, directa y continua y la puso al servicio del drama; evitó soluciones orquestales de proporciones sinfónicas y conservó formas cerradas que pusieran límites a la melodía.

Hacia el final de su vida apostaba por atrevimientos armónicos, por la riqueza cromática como vía de expresión sentimental y por la utilización de recursos que recuerdan al *Leitmotiv*. Esto se aprecia en motivos asociados a sentimientos, personajes o acciones, anunciando el *verismo* y cerrando con broche de oro la creación operística decimonónica italiana. Medio siglo antes ya comenzaba a imponer esas fórmulas, siempre dispuesto a emocionar: lo hace en su trilogía de oro, esa que conforman *Il Trovatore*, *Rigoletto* y *La Traviata*, las joyas de su primera madurez, una vez asumido el momento *belcantista rossiniano-donizettiano* de sus comienzos.

Anticlerical y libertario –curtido por la vida, por la temprana muerte de su familia–, Verdi fue adorado en vida por el pueblo y la oligarquía, mientras la poderosa Iglesia le daba la espalda por su modo de vida a partir de su relación con la soprano Giuseppina Strepponi, quien después de años de concubinato se convertiría en su segunda esposa. Mucho antes, en 1838, había perdido a su hija Virginia, la primogénita. La desgracia no se alejó de su lado y al año siguiente falleció su hijo Icilio; tres meses más tarde estrenaba su primera ópera, *Oberto, conte de San Bonifacio*, recibida con tibieza aunque con la fortuna suficiente como para que pudiera llevar a cabo un segundo proyecto teatral.

Y la desgracia continuó: en 1840 murió su primera esposa, Margherita Varezzi, el mismo año del estreno de *Un giorno di regno* o *Il finto Stanislao*, que se salda con un fiasco en toda regla, tanto que se representó una sola vez.

Inspiración romántica

Esas heridas nunca cicatrizaron, aunque en la Strepponi Verdi encontró consuelo e inspiración, porque el compositor no solo bebió de su espíritu patriótico y comprometido; ella lo arropó con su carnalidad y le proporcionó el ambiente que el genio necesitaba para crear, para atreverse a reescribir óperas estrenadas décadas antes y convertirlas en obras maestras.

Schiller y Shakespeare fueron dos de sus ídolos, escritores que se unen en su amplio catálogo teatral –compuso una treintena de éxitos– a otros tantos autores a cuyos personajes él los bañó de música, como los del español Antonio García Gutiérrez, del inglés Lord Byron o de los franceses Voltaire,

Victor Hugo, o Alexandre Dumas. Definitivamente lo suyo fue el teatro: su obra no operística es decididamente menor, salvo por esa magnífica misa de difuntos que es su *Réquiem*, una obra maestra de plena actualidad.

Muchas de sus melodías han calado en la opinión pública de la mano del cine o la publicidad, como el coro de *Nabucco* “Va, pensiero, sull’ali dorate”, un himno que remite a lo humano, a lo patriótico y a la libertad, los tres conceptos que mejor definen a Giuseppe Verdi, el padre de la ópera italiana.

Pablo Meléndez-Haddad
Ópera Actual, número 164

Jazz

Ramón López, un caballero en la corte del jazz francés

La historia del jazz está plagada de grandes bateristas que van mucho más allá de su rol interpretativo. Son autores, esto es, músicos que llevan hasta el límite su pálpito creativo. Por ello sus huellas quedan fijadas en la gran senda del jazz sin que el paso del tiempo logre borrarlas. En nuestro país contamos con numerosos ejemplos de este arquetipo de baterista, que en su etapa moderna bien pudiera tener como referencia ineludible al añorado José Antonio Galicia “Gali”.

Hay, sin embargo, desde hace una década otro sublime instrumentista en el que fijarse, Ramón López (Alicante, 1961), que participó en el Festival de Jazz de Sigüenza junto a otro baterista de leyenda, el suizo Daniel Humair. No obstante, la convulsa actividad de este alicantino francés, aupado a la cimera del jazz experimental europeo, bien merecía un acercamiento más profuso, como el que nos brindó este verano con motivo de su concurso en el certamen vigués ‘Imaxina Sons’, esta vez integrado en el último proyecto del contrabajista Baldo Martínez, el Cuarteto Europa.

La gloria del recital, no podía ser de otro modo, hubo de repartirse entre los cuatro miembros del grupo, ya que, al margen del mencionado Baldo Martínez, un Dave Holland español que cada día se parece más a Barry Guy, en el proyecto militaban dos artilleros del jazz continental, el violinista francés Dominique Pifarély y el trombonista suizo Samuel Blaser. No obstante, el braceo de Ramón López al término de la actuación fue otro aviso a navegantes más, por su audacia expresiva, su energía musical y su actitud vital.

Actualmente hay muy pocos músicos con estas características, pero, de entre ellos, muchos menos que contagien tanta alegría creativa y tanto amor por su oficio. Quizás su formación autodidacta tenga algo que ver con esta compostura, porque Ramón López, hoy distinguido Caballero de las Artes y las Letras por el Gobierno francés, ha sido siempre un luchador, en solitario, queda claro, porque a este hombre nadie le ha dado nada absolutamente gratis: todo se lo ha ganado él. Así se entiende que cuando se le recuerdan todos sus

logros él conteste: “Estoy empezando, todavía me queda mucho por aprender y hacer”.

Su romance con la batería y el jazz le llegó en los años ochenta, cuando asistió a un concierto en solitario del baterista Max Roach. “Hasta entonces lo más increíble que me había pasado era sentarme en una batería, descubrir el instrumento, sus sonoridades... Pero aquel concierto de Max Roach me marcó”. Tanto es así que mediada la década se trasladó a París para completar su formación. El reto se le quedó “pequeño”, ya que al cabo de un tiempo ya ejercía de profesor de batería en el Institut for Artistic and Cultural Perception de Alan Silva. El contacto con el que fuera antiguo contrabajista de Cecil Taylor le situó en el jazz de vanguardia, en la música libre y contemporánea.

Paralelamente, López se sintió atraído por el verbo de la tabla india, estudiando con Krishna Govinda K. C. y con Pandit Subhankar Banerjee; nuevamente hizo grande aquella aventura, ya que también acabaría impartiendo clases de música india junto a Patrick Moutal en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Y llegó su primer disco como líder, *Eleven Drums Songs*, publicado en el reputado sello especializado en free jazz Leo Records, para el que graba desde 1998, contando entre sus títulos trabajos mayúsculos como el dedicado a las canciones de la Guerra Civil española, *Songs of the Spanish Civil War* (Leo, 2000); el disco-homenaje a Roland Kirk, *Ramón López Duets II* (Leo, 2002); o el dueto *Aux Portes du Matin* (Leo, 2001), junto a la pianista Christine Wodrascka.

En esta época, en la que él se hacía profeta fuera de su tierra, empezaron a llegarnos noticias del muchacho gracias a su militancia en la Orchestre National de Jazz de Francia, bajo la dirección del contrabajista Didier Levallet; con esta formación desarrolla una intensa actividad concertística y discográfica, plasmada en tres registros igualmente necesarios, *ONJ Express* (1998), *Sequences* (1999) y *Deep Feeling* (2000), todos ellos grabados en el sello Evidence Records. Y el eco de su éxito cruza los Pirineos, instalándose en nuestros corazones.

Actualmente Ramón López tiene multitud de proyectos abiertos, todos ellos acotados entre el jazz y la música experimental. Por un lado, los dos tríos que defiende junto a Joachim Kühn y Majid Bekkas, por un lado, y Agustí Fernández y Barry Guy, por otro, este último llamado Aurora. Ya se ha dicho de su participación en el Cuarteto Europa de Baldo Martínez o su dúo de baterías junto a Daniel Humair, reservando un lugar especial para su Ramón López Freedom Now Sextet, integrado por el trompetista Herb Robertson, el saxofonista Ivo Perelman, el guitarrista Joe Morris y sus fieles Agustí Fernández y Barry Guy. Todo ello sin contar con toda suerte de colaboraciones que ha realizado y realiza al lado de aristas afines como Archie Shepp, Enrico Rava, Roscoe Mitchell...

Tiene nombre de vecino, Ramón López, pero un talento estratosférico, de otro mundo, de otra galaxia. Y un corazón enorme, como otros tantos genios.

Pablo Sanz
Scherzo, número 288

Agenda

Madrid

Centro Cultural Conde Duque

(<http://www.condeduquemadrid.es/>)

Cuarteto Bretón

11 de Marzo de 2014

J. M. Usandizaga Qatuor a cordes “sur des thèmes populaires basques”

Samuel Barber Cuarteto Op.11

C. del Campo Cuarteto nº 12

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

(<http://www.liceubarcelona.cat/>)

La leyenda de la ciudad invisible de Kitej (Rimski- Korsakov)

13, 16, 22, 26, 30 de abril de 2014

Eric Halfvarson, Dimitris Tiliakos, Vladimir Ognovenko, Svetlana Ignatovitch, Maxim Aksenov. Director musical: Josep Pons. Director de escena: Dimitri Cherniakov.

Ópera en cines Cinesa

<http://www.cinesa.es>

Eugene Onegin

16 de enero de 2014 (20 h.)

Salzburger Festspiele

Lucrezia Borgia

23 de enero de 2014

San Francisco Ópera

Málaga

Teatro Cervantes

<http://www.teatrocervantes.com/>

Dido and Aeneas (H. Purcell)

12 de enero de 2014

Ruth Rosique, Rocío de Frutos. Damián del Castillo, Anna Moroz y Samuel Moreno. Joven Orquesta Barroca de Andalucía, Joven coro de Andalucía. Dir. Lluís Vilamajó. Dir. Musical. Michael Thomas.

Discos

Verdi. Anna Netrebko.

Arias de *Don Carlo*, *Giovanna d'Arco*, *Macbeth*, *Il Trovatore* e *I vespri siciliani*. Orquesta y Coro Teatro Regio de Turín. Dir. G Nosedo. Deutsche Grammophon. Cd. 2012

Tenía que pasar. Anna Netrebko, con una casa discográfica a su entera disposición, decidió realizar una tarea intrépida: meterse en la piel de algunas de las heroínas más seductoras del gran genio verdiano en este año del bicentenario del nacimiento del compositor. La otrora soprano lírica ligera, la de *Puritani*, *Elisir* y *Lucia*, cambia aquí de color y dramaticidad para ser Lady Macbeth, Elisabetta de Valois, Leonora de *Trovatore*, Elena de *I vespri siciliani* y Giovanna d'Arco, papel que interpretó en el Festival de Salzburgo este mismo verano.

Pero la que puede, puede, y Netrebko lo consigue: si bien sus graves extremos como Lady Macbeth aparecen algo faltos de peso específico, su interpretación es electrizante, oscureciendo el timbre y afeando su fraseo tanto en “La luce langue” –momento en el que más fuerza cargando las tintas– como en “Una macchia”, llegando a los agudos y sobreagudos, lógicamente, sobrada de medios. Algo similar sucede en toda la escena del “*Miserere*” de *Trovatore*, interpretando desde “*D'amor sull'ali rosee*” hasta la cabaletta “*Tu vedrai che amore in terra*”, aquí llegando al grave sin problemas, fascinando por valentía y entrega y en un papel que parece irle perfecto. (Por cierto, el engolado tenor que la acompaña como Manrico en el interno del “*Miserere*” es un irreconocible Rolando Villazón).

Pero si en esos papeles *heavies* su atractivo es indudable, sobre todo con su Lady –¡pobre Guleghina! Aunque no debería preocuparse, ya que no hay fecha para que Netrebko encarne este papel en teatro–, como Elisabetta su línea de canto es todo dulzura, llegando a emocionar con un “*Tu che le vanità*” realmente perfecto, a la altura de las más grandes, combinando un timbre de voz hermoso, característico y aterciopelado con un juego de colores que marcan la diferencia.

Llama la atención que la coloratura en todas las arias incluidas suena algo áspera, lejos del poderío de una ligera y más afín a una voz de grandes proporciones. Gianandrea Nosedo lleva a la cantante por caminos felices, con una Orquesta y Coros del Teatro Regio de Turín que aportan un sonido siempre delicado y transparente.

***Semiramide* (Gioachino Rossini)**

**A. Penda, M. Pizzolato, L. Regazzo, J. Osborn, A. Mastroni, M. Jokovic,
V. Kavayas, R. Facciola. Dir.: A. Fogliani. Naxos 8.660340-42.
3 Cds. (2012) 2013. Ferysa.**

Procedente de unas funciones basadas en la edición crítica de Philip Gossett y Alberto Zedda para la Fondazione Rossini di Pesaro, esta grabación llega editada por Naxos, que no deja de sorprender con un extenso y variado catálogo con el que actualmente no cuenta ninguna de las otras empresas dedicadas al género operístico. La soprano protagonista, la búlgara Alex Penda –antes Alexandrina Pendachanska– es toda una veterana en papeles de coloratura y aquí lo demuestra con creces. Voz timbrada y escalas bien resueltas, con un fraseo bien construido. Un *bel canto* mucho más que notable.

A un nivel algo inferior, Marianna Pizzolato lucha con el fantasma de ilustres antecesoras en el papel de Arsace, pero resuelve muy dignamente sus intervenciones tanto solistas como de conjunto con una voz inteligentemente tratada. Lorenzo Regazzo es un buen bajo, correcto y comprometido con el difícil rol de Assur, que en algún momento le desborda. Bien interpretado, con una voz adecuada, el Idreno de John Osborn, que a pesar de parecer un rol menor, es uno de los caramelos envenenados que Rossini escribió para los tenores, a los que parecía odiar.

El resto del reparto cumple a buen nivel. Así Andrea Mastroni (Oroe), Marija Jokovic (Azema), Vassilis Kavayas (Mitrane) y Raffaele Facciola (el espectro de Nino) resuelven sus respectivas intervenciones. El director Antonino Fogliani respetuoso con los *tempi* y bastante detallista en el planteamiento de la partitura, dirige y concierta con corrección a la Camerata Bach Choir, de voces correctas y a los Virtuosi Brunensis, que suenan pulcramente a sus ordenes.

Joan Vilà
Ópera Actual, número 164

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