

PAU CASALS 329

10 de marzo-10 de abril de 2015

SUMARIO

Breves:

- José Rafael Pascual-Villaplana, nuevo titular de la Banda Sinfónica de Bilbao
 - Nace Amics de l'Òpera de Sarrià
 - Teresa Berganza, doctora honoris causa
 - Tamar Iveri crea la entidad benéfica Safe Society
 - Accademia del Piacere graba música española del XVII
-
- Reportaje: La nueva era de los contratenores
 - Obituario: Muere Demis Russos
 - Reportaje: Neville Marriner: "Me gustaría que Mozart hablara por mí cuando yo no esté"
 - Jazz: Kenny Garrett, una luz de hoy con sombras del pasado
 - Reportaje: Sibelius está muerto
-
- Discos
 - Agenda

Breves

José Rafael Pascual-Villaplana, nuevo titular de la Banda Sinfónica de Bilbao

El alicantino ha sido nombrado Director Titular de la Banda Municipal de Música de Bilbao por el Consejo de Administración de BilbaoMusika, que preside la concejala de Cultura y Educación, Ibone Bengoetxea. El nombramiento ya es efectivo, tras la firma del contrato que tiene una duración inicial de tres años y carácter prorrogable.

Scherzo.es

Nace Amics de l'Òpera de Sarrià

Barcelona cuenta con una nueva entidad dispuesta a acercar la lírica al aficionado. La asociación, bajo la dirección artística de Raúl Giménez. En su temporada de ópera de cámara se integran títulos como *Le cinesi*, de M. García (11 y 12 de abril) y *La serva padrona* (16 y 17 de mayo), además del espectáculo *El mágico elixir* (20 y 22 de marzo).

<http://www.amicsoperasarria.com>

Teresa Berganza, doctora honoris causa

La Universidad de Alcalá de Henares ha investido doctora honoris causa a la mezzosoprano. La propuesta de nombramiento fue elevada por Enrique Téllez, director del Aula de Música y profesor del Departamento de Ciencias de la Educación de la UAH.

Tamar Iveri crea la entidad benéfica Safe Society

La soprano ha fundado Safe Society, una entidad que tiene como objetivo facilitar asistencia médica, psicológica y legal a víctimas de toda forma de violencia y a fomentar la educación cívica en Georgia. El proyecto inició su andadura el pasado 10 de diciembre en el Teatro Rustaveli de Tblisi (Georgia) con su primer concierto benéfico para la recaudación de fondos.

Accademia del Piacere graba música española del XVII

El conjunto que dirige Fahmi Alqhai llevará a disco *Cantar de Amor*, un trabajo homenaje al compositor barroco Juan Hidalgo, creador de la ópera española, en su cuarto centenario. Sus obras maestras son cantadas por el tenor sevillano Juan Sancho, compañero artístico del grupo de Alqhai desde sus primeros registros y hoy uno de los tenores más importantes del panorama barroco mundial. La grabación será realizada en el Espacio Santa Clara de Sevilla e incluirá también obras de los mejores creadores activos en los dominios hispanos del siglo XVII, como José Marín –tenor, clérigo y homicida–, Guerau, Butler, Mateo Romero..., en una coproducción de las discográficas Alqhai&Alqhai y Glossa que aparecerá en el mercado esta primavera.

Scherzo.es

Reportaje

La nueva era de los contratenores

Relegados durante siglos por los castrados que coparon el mercado de las voces masculinas más agudas, los contratenores han resurgido con fuerza logrando en el siglo XXI el pleno reconocimiento en el mundo del concierto y la ópera. Es la nueva época de los contratenores.

Por muy actuales que parezcan, los contratenores llevan en el mundo de la música al menos ocho siglos. Manuscritos del siglo XIII en los que aparece este

término para designar la parte vocal escrita por encima de la del tenor así lo prueban. Eran líneas vocales interpretadas siempre por hombres con voces agudas o cantando con la técnica del falsete. No hay que olvidar que en la Edad Media y en el Renacimiento las mujeres tenían prohibido cantar en las iglesias al ser consideradas *impuras*.

En la primera mitad del siglo XVI, el papa Pablo IV amplió la prohibición y vetó la presencia de cantantes casados en la Capilla Pontificia y de mujeres en los espectáculos públicos en los Estados Pontificios. Los *falsetistas* fueron sustituidos por los castrados, que además de la música religiosa se apoderaron de los papeles para voces agudas en las óperas relegando a aquellos a un segundo plano e incluso al olvido.

Han tenido que pasar más de cuatro siglos para devolver a los contratenores al primer plano. Todo empezó en la década de 1940 en Gran Bretaña, país que en el siglo XVI se separó de la Iglesia católica y no adoptó el insano hábito de castrar a niños para obtener cantantes para los coros de las catedrales. Allí los *falsetistas* siguieron en activo y el compositor Michael Tippett sucumbió a la belleza de la voz con tesitura de contralto de uno de ellos, Alfred Deller, solista del Coro de la Catedral de Canterbury, a quien presentó en concierto en Londres como contratenor. La posterior invitación, en 1946, de la BBC para que su voz fuera la primera en oírse en la inauguración de su tercer canal de radio cantando la oda *Come ye Sons of Art*, de Purcell, marcó el inicio de la nueva era de los contratenores como solistas, que en el siglo XXI han conseguido el pleno reconocimiento como una voz más en el mundo del concierto y la ópera.

De la homogeneidad de los primeros contratenores surgidos al amparo de Deller a la actual diversidad de voces englobadas bajo este término han mediado un par de generaciones que han enriquecido el tratamiento de la voz, se han adaptado al repertorio histórico, han iniciado una tradición pedagógica, han enriquecido el modo de tratar la voz, han descubierto obras y se ha generado un nuevo repertorio específico para ellos.

El contratenor vasco Carlos Mena resume la evolución de su cuerda vocal: “Hubo un primer momento de casi incredulidad, incluso de desprestigio o poca consideración, más tarde un periodo de exaltación inusitada a todo aquel cantante que utilizaba su falsete para cantar, siendo en algunos casos más valorado *per se* que por una homogeneidad en el criterio a la hora de valorar ante otros cantantes, por ejemplo contraltos, y finalmente, en la actualidad, un periodo de normalización, donde la exigencia de los directores y los intérpretes es la misma para un contratenor que para cualquier otro tipo de voz. ¡Por fin!”.

Xavier Sabata afirma que “hubo un tiempo en el que los contratenores eran homogéneos, pero la técnica ha evolucionado y los de mi generación ya no solo estudiamos con profesores contratenores, sino también con cantantes de ópera”, señala. “Actualmente abarcamos todas las tesituras, desde sopranistas a contraltos pasando por los mezzosopranistas”.

¿Estrellas fugaces?

La natural asunción que la voz de contratenor tuvo en Gran Bretaña, donde no había dejado de estar presente en los coros de las iglesias, no se repitió en el continente, territorio en el cual ignorancia y confusión reinaron durante un tiempo. Hace 30 años, René Jacobs, entonces contratenor que todavía no ejercía como director de orquesta, tuvo que salir al paso en defensa de su voz publicando un librito titulado *La controverse sur le timbre de contre-ténor*, (1985).

“Recuerdo muy bien como incluso en la Schola Cantorum Basiliensis se decía que un contratenor no podía tener volumen suficiente para llenar un teatro, ni cantar afinado, ni matizar”, rememora el argentino-suizo Martín Oro, alumno de Jacobs. “Por un momento pareció que los contratenores éramos estrellas fugaces. Pero nada tenemos de artificiales, la voz de cabeza del hombre es una parte natural del registro masculino, y al contrario de los castrados, no desaparecemos, sino que cada vez hay mejores ejemplos de que es un registro más del hombre digno de ser cultivado”. Oro reivindica para los contratenores el mismo trato que se dispensa a las estrellas de pop que usan falsete: “A nadie se le ocurriría preguntarle a Mika si es hombre o mujer”, dice.

“Supongo que lo andrógino fascina. A pesar de que la voz de cabeza del hombre, nada tiene de eso. Me gusta pensar en la voz de contratenor como atributo masculino. Así como una voz de contralto es femenina, a pesar de que a muchos les fascinen ciertas contraltos que cantan como un hombre. Parece que siempre buscamos lo raro”.

Tenor prototipo

Para Jordi Domènech el uso del falsete en la música moderna está plenamente aceptado, sea Michael Jackson o los Bee Gees quien lo esté usando. “En la música moderna hay muy pocas voces de bajo, casi siempre son voces masculinas agudas, y resulta bastante normal. Además, el falsete no se usa con la sofisticación de un contratenor y los ritmos que acompañan la música moderna hace que se note poco”, dice.

Sabata destaca que el mundo de la música clásica “es muy conservador. No olvidemos que el Romanticismo crea al tenor como prototipo de voz aguda masculina frente a los castrados y estas estructuras del siglo XIX perviven. En cambio, la música moderna vive en un contexto más liberal”, apunta. El repertorio histórico adoptado inicialmente por los primeros contratenores modernos –partes escritas originalmente para *falsetistas* y castrados– se ha ampliado. “La cuerda de contratenor ha evolucionado técnicamente lo que ha permitido abordar un repertorio de óperas barrocas poco conocidas. Actualmente vivimos un boom del descubrimiento de repertorio vocal barroco que estaba fuera del alcance del público y la voz de contratenor tiene cabida en ese movimiento”, indica Franco Fagioli.

Para Sabata, además, es apasionante redescubrir una música que no se ha interpretado en 300 años. El joven contratenor Víctor Jiménez, finalista del Concurso Caballé de Zaragoza y ganador del Premio Especial Riva del Gardadel Riccardo Zandonai de Italia, no tardó en darse cuenta de que no todo se acaba con Verdi y Puccini. “Siempre he cantado con la misma voz de

cabeza y cuando decidí dedicarme a esto me compré un CD con música de Purcell interpretada por un contratenor horroroso que hizo que me repensara mi opción”.

En esta recuperación de repertorio, la agencia y productora austriaca Parnassus Arts Production ha jugado un importante papel. Creada en 1999 por el productor Georg Lang y el contratenor Max Emanuel Cencic, ha desenterrado con éxito media docena de óperas de Porpora –*Polifemo*–, Vinci –*Artaserse*–, Händel –*Faramondo, Alessandro y Tamerlano*– y Vivaldi –*Farnace*– y última para esta temporada una de Hasse, *Siroe*; y otra de Vinci, *Catone in Utica*. Pero no solo de música barroca viven los contratenores actuales. La bella voz de Alfred Deller cautivó a Benjamin Britten quien escribió para él el primer gran papel operístico para contratenor del siglo XX, Oberon de *El sueño de una noche de verano* (1960).

Desde entonces, no se han dejado de crear papeles para esta cuerda. Precisamente uno de ellos, el estadounidense Steven Richards ha recopilado en *Twentieth-Century Countertenor Repertoire* (2008) una sorprendente guía que reúne más de 700 óperas compuestas entre 1950 y 2000 que incluyen papeles para contratenor. Para Xavier Sabata es la prueba fehaciente de que la tesitura “ha sido absorbida por el mercado”.

Recurso dramático

El compositor Agustí Charles ha compuesto dos óperas con los papeles protagonistas para contratenor, *La Cuzzoni, esperpento de una voz* (2007), y *Lord Byron, un verano sin verano* (2010). “Mi interés por la voz de contratenor es puramente dramática del personaje”, asegura. “Es un tipo de voz que aporta un matiz diferente, justo el que quería para los personajes de la *Cuzzoni*, una soprano del Barroco en decadencia, y para Lord Byron, a quien quería dibujar como un personaje histriónico”. Charles confiesa que si tuviera que volver a componer *Lord Byron* escribiría el papel protagonista para un tenor. “Era una ópera muy larga para una voz de contratenor y al final resultaba demasiado artificioso, faltaba un registro de voz natural”.

Jordi Domènech se muestra crítico con los compositores actuales a los que acusa de tratar la voz como un instrumento: “Los contratenores no tienen limitaciones, es la voz la que tiene limitaciones y no se puede pretender que llegue al público con una orquestación muy densa o siete percussionistas tocando a todo trapo”. Los contratenores se han abierto paso entre el barroco y la música contemporánea. Cencic canta Rossini; Andreas Scholl, *Lieder* de Haydn, Mozart, Schubert y Brahms; Philippe Jaroussky, *mélodie* francesa; Gábor Birta, Donizetti; David Daniels, Berlioz... “Ya no hay límites, es una voz más, aunque tener las notas no significa poseer el personaje”, indica Víctor Jiménez.

Para Domènech no tiene sentido que un contratenor cante personajes como Carmen, Dalila o Azucena, pero sí conquistar el mundo del *Lied* y el oratorio romántico. “¿Por qué no puedo cantar *Elías* de Mendelssohn, la *Missa solemnis* o la *Novena* de Beethoven?”, se pregunta. “Esta es nuestra próxima

batalla, que nos tomen en serio en el repertorio de *Lied* y oratorio romántico”, señala.

Está claro que actualmente el límite de los contratenores lo fija la propia voz de cada uno, la técnica y la obra a interpretar. Así lo reconocen todos los cantantes consultados. “Mientras se consigan los objetivos expresivos para los que fue compuesta la música, la de contratenor ha de ser considerada como cualquier otra voz, con las mismas exigencias”, señala Carlos Mena. Aunque antigua, la recuperación de esta voz está contribuyendo a enriquecer el repertorio lírico con nuevas obras y a redescubrir otras olvidadas del Barroco que están atrayendo a gente joven a descubrir la ópera gracias a un repertorio fácil y directo.

Ópera Actual, número 177
Lourdes Morgades

Obituario

Muere Demis Roussos

El cantante griego Demis Roussos (Alejandría, Egipto, 1946) falleció a los 68 años en un hospital de Atenas. El intérprete, quien todavía se mantenía en activo, alcanzó sus años de mayor popularidad durante las décadas de los setenta y los ochenta, con grandes éxitos por toda Europa.

El periodista y presentador greco-francés Nikos Aliagas, cercano al fallecido artista, fue quien anunció, a través de su cuenta de Twitter, que había fallecido en Atenas. "Acabo de enterarme de la muerte de mi amigo Demis Roussos, en la noche del sábado al domingo (25 de enero) en Atenas. Profunda tristeza por un gran artista", escribió Aliagas.

Según los medios franceses, la familia de Roussos prefirió esperar para dar a conocer la noticia de forma que esta no coincidiera con la histórica jornada electoral en Grecia, en la que el izquierdista Syriza se hizo con una amplia mayoría. La cantante griega Nana Mouskouri reconoció encontrarse "muy muy emocionada" por el fallecimiento de Demis Roussos, de quien aseguró ser una gran amiga, en declaraciones a la televisión francesa BFMTV.

Nacido en Alejandría (Egipto) en 1946 en una familia griega de confesión ortodoxa, Artemios Ventouris Roussos regresó a tierras helenas a los 12 años y se inició en el mundo de la música en los años sesenta, primero como humilde trompetista de bar, después en un conjunto y finalmente en solitario, con gran éxito en la década de 1980.

Roussos, que labró gran parte de su popularidad en Francia, formó parte de Aphrodite's Child, como bajista y cantante en temas como *Rain and Tears*, compuesto por Vangelis. Tras la disolución de la banda en 1971, lanzó su carrera como solista, consagrándose en 1973 con el disco *Forever and Ever* y

convirtiéndose diez años más tarde en una estrella internacional con unos 60 millones de discos vendidos en todo el mundo.

Demis Roussos, al que físicamente se recordará por sus formas orondas y su barba y melena blanca, colocó su voz suave y melódica al servicio del amor, con canciones como *Quand je t'aime*, *Mourir auprès de son amour* o *Loin des yeux loin du coeur*. Publicó cerca de treinta álbumes a lo largo de su carrera, con canciones en griego, francés, alemán, inglés o español. El último de ellos llegó a las tiendas en 2009, cuando el músico tenía 63 años. Había decidido alejarse de la música y de los escenarios y regresar a vivir en Grecia.

La Vanguardia, jueves 29 de enero, 2015
AFP/Stephane de Sakutin

Entrevista

Neville Marriner: “Me gustaría que Mozart hablara por mí cuando yo no esté”

Neville Marriner (Lincoln, Inglaterra, 1924), que recientemente debutó al frente de la Orquesta Nacional de España, es un monumento vivo de la historia musical del siglo XX (sólo hay dos directores en activo que le superen en edad: Stanislaw Skrowaczewski y Anton Coppola). Marriner hace balance de sus seis décadas en el podio y pronóstico de los retos que se avecinan. “El futuro –sentencia– es el pasado”. Mucho ha llovido desde aquella tarde de 1958 en que fundó en Londres la revolucionaria y prolífica Academy of St. Martin in the Fields.

- En sus orígenes, la Academy of St. Martin in the Fields conspiró contra la figura del director. ¿Qué le empujó a dar el salto al podio?

-La ASMF surgió, de manera natural, como *ensemble* de cámara. Por entonces yo trabajaba como segundo violín de la Sinfónica de Londres y quedaba algunas tardes con otros músicos para abordar el repertorio antiguo con verdadero rigor y no como se hacía entonces. El método de trabajo era muy democrático y contrario a la idea de un director que llegara a imponer su criterio. Sin embargo, fuimos creciendo en número hasta que, una tarde, el maestro Pierre Monteux vino como oyente a un concierto de la ASMF que yo dirigía como concertino, es decir, sentado en una silla y moviendo la cabeza y el arco. Se me acercó al final para felicitarme por lo que había escuchado y, de paso, regalarme un consejo. La próxima vez, me dijo, haz el favor de ponerte de pie y dirigir como un hombre. Tras lo cual, se comprometió a enseñarme él mismo los secretos de la dirección en su Escuela de Hancock. Así que, en puridad, fue él quien tomó la decisión por mí.

- Antes de viajar a Estados Unidos para conseguir su licencia de director, se había curtido como violinista a las órdenes de grandes maestros. ¿Qué aprendió y de quién?

- Recuerdo aquellos años con una mezcla muy vívida de emociones. Josef Krips ejerció una gran influencia en mí durante mis comienzos. Era asombroso cómo conseguía sacar brillo a las orquestas sinfónicas. Las cuidaba como si fueran organismos vivos y no un viejo fósil. Lo que más me gustaba de él es que dirigía grandes conjuntos como si fueran grupos de cámara, y también que era capaz de transmitir su entusiasmo a cada uno de los músicos que tenía a su cargo. Había, por supuesto, una serie de maestros cuyos nombres estaban asociados a un tipo de sonido muy concreto. Me refiero a una sección de cuerdas en manos de Leopold Stokowski. Sólo él conocía la fórmula y créame que no he vuelto a escuchar nada igual. Estaban también los expertos en tal o cual compositor. Digamos, para que usted me entienda, que nadie en el mundo sabía más de Mahler que Jascha Horenstein, y eso para los músicos era una tranquilidad. Debo mencionar, por último, a los semidioses de la dirección. Uno simplemente no podía no admirar a Toscanini.

-¿También la admiración venía impuesta?

- (Risas) Eran otros tiempos, pero nadie dijo que fueran peores. En cada época la gente ha hecho lo que ha podido y lo que le han dejado. Y me atrevería a decir más: las orquestas son el fiel reflejo de las sociedades. Toscanini pertenecía a ese viejo régimen de directores impulsivos y dominantes. Entonces la batuta era una especie de cetro y eran ellos los que elegían qué dirigir y con qué músicos. Ahora sucede lo contrario. Son las orquestas las que se organizan para nombrar a sus directores y elegir el repertorio.

- Usted mismo reconoce que la ASMF es su segunda familia. ¿Cree que el exceso de confianza y camaradería en una orquesta puede resultar contraproducente?

- Desde luego que el ambiente en la ASMF es muy relajado, pero todos sabemos que no conviene crear más confusión de la necesaria. Quiero decir que los músicos necesitan a alguien que tome por ellos decisiones que por supuesto nunca son del gusto de todos. El intercambio de opiniones me parece muy aconsejable, pero los músicos han de tener claro que al final eres tú el que tiene la última palabra. La orquesta es un barco y la obligación de un capitán, por encima de cualquier otra cosa, es evitar que se hunda.

- ¿Cuál ha sido la decisión más difícil que ha tomado?

- Me vienen muchas a la cabeza. Desde luego, las que más enemistades me han granjeado han tenido que ver siempre con compositores. Cuando por algún motivo, siempre bien razonado, he rechazado alguna partitura me han llovido las críticas. Fíjese que yo nunca le he dicho a un compositor que su música sea mala o difícilmente ejecutable, sino que honestamente no me sentía capacitado para dirigirla. Y le habla alguien que no hace mucho tuvo que encerrarse varios días para estudiar la partitura del Concierto de clarinete de Howard Blake.

- Antes de escuchar que no tenía talento suficiente como violinista se lo dijo usted a sí mismo. ¿Cómo lo tuvo tan claro?

- Que no fuera un virtuoso del violín no significaba que no tuviera un gran potencial como músico en otros campos. Conocía mis limitaciones técnicas y fui consecuente con ellas. De nada habría servido forzar una carrera como solista más que para hacer el ridículo. Si eres tartamudo más vale que te

pienses dos veces lo de ser actor. Porque los esfuerzos inútiles sólo conducen a la melancolía.

- ¿Ha pensado alguna vez en colgar los hábitos?

- Por alguna razón que se me escapa (risas) los periodistas me preguntan mucho por el dichoso concierto de despedida. Y lo único que puedo decirles es que, una vez cruzada la barrera de los 90, cada concierto es una despedida en sí mismo. Lo que no deja de ser un alivio, pues así no tendré que preocuparme de organizar nada (risas). Mire, tengo la agenda comprometida para los próximos años, pero eso no quiere decir que vaya a cumplir con todo lo que me he propuesto.

- ¿Qué hace mejor ahora, a los 90, que cuando tenía 19?

- (La risa de Molly, su mujer, se cuele en la grabadora) Creo que físicamente me muevo algo más lento. Pero musicalmente me siento mucho más ágil y diestro. De hecho, creo que la edad me ha vuelto algo más impulsivo. A los 19 se me podía ir una tarde entera en unos cuantos compases. No corría ni tenía prisa por llegar a ningún sitio. Pero ahora me gusta resolver los problemas con cierta celeridad y seguir avanzando. No creo que haga nada mucho mejor que cuando era joven, pero cuento con una gran experiencia a mis espaldas que me permite hacer mi trabajo relajadamente. Cuando empecé a dirigir, los músicos que tenía enfrente no podían evitar preguntarse por qué yo, y no ellos, había de subirme a la tarima para agitar un palito de madera. Es algo que nunca llegó a verbalizarse pero que estaba en el aire. A mis 90 años, son pocos los que se atreven a cuestionar mi autoridad. Porque saben que llevo moviendo ese palito antes incluso de que ellos nacieran.

-Tenía usted quince años cuando estalló la Segunda Guerra Mundial. ¿Diría que la música sirvió realmente para algo, además de para la propaganda?

- Los historiadores y los musicólogos saben mejor que nadie que durante la Segunda Guerra Mundial la música clásica gozaba de una gran popularidad. La gente acudía a los conciertos buscando ese recogimiento, esa sensación de seguridad y de paz. Las sirenas, los silbidos de las bombas, los rumores de una invasión, las noticias por radiofrecuencia... todo quedaba fuera de la sala de conciertos. Personalmente, no creo que hubiera podido sobrevivir a ese periodo de profunda miseria sin Mozart. De alguna manera la música sirvió de evasión al dolor y a la muerte. Cuanto más dividido estaba el mundo, con las lenguas y las culturas levantando sus propias barreras, unas cuantas notas sobre un pentagrama nos recordaban que todos hablábamos el mismo idioma.

Por alguna razón que desconozco, en los periodos más prósperos de nuestras sociedades, la gente tiende a pensar que la música clásica es un lujo del que se puede prescindir. Lo rechazan con el argumento de que es el hábito intolerable de las élites sin percatarse de que muchas de las cosas que están por venir, y no me refiero a las buenas, se podrían evitar si aguzaran un poco el oído.

- ¿Con qué ojos ve el futuro de la música clásica?

- El futuro es el pasado. Quiero decir que todo lo que ocurra tendrá siempre que ver con la forma en que hayamos educado a las generaciones venideras. La música clásica no puede vivir de la irrupción de los genios, del carisma de unos cuantos músicos o de las modas discográficas. El amor por la música se aprende en casa, se perfecciona en la escuela y se profesionaliza en los conservatorios. ¿Pero de qué sirve una sociedad con orquestas de primerísimo nivel sin gente capaz de disfrutarlas? Mi deseo para 2015 es que los gobiernos entiendan de una vez por todas que la solución a los problemas económicos no ha de pasar nunca más por los recortes en cultura. Ahorrando en música o en literatura están hipotecando a las sociedades, porque la ignorancia, a la larga, también sale cara.

- ¿Le preocupan los hábitos de los nuevos públicos?

- Viagé recientemente a Pekín para ofrecer una serie de conciertos y, sinceramente, me preparé para lo peor. Otros colegas me habían contado su experiencia en auditorios de China y me propuse firmemente no llegar a ofenderme si en algún momento escuchaba a la gente hablar durante el concierto, aplaudir entre movimientos o veía a alguien beber un refrigerio dentro de la sala. Nada de eso pasó, lo que fue un gran alivio, y la prueba de que la música, como la vida, termina abriéndose paso sin ayuda de nadie.

- ¿Cuál diría que ha sido, hasta la fecha, su mejor momento con una batuta en la mano?

- El pasado mes de abril, durante el concierto por mi 90 cumpleaños en el Royal Festival Hall de Londres, los músicos de la ASMF ofrecieron una versión muy sentida y emotiva de la *Introducción & Rondó Caprichoso* de Saint-Saëns, el *Concierto nº 20 de Mozart* y las *Variaciones “Enigma”* de Elgar.

- Su nombre siempre ha estado asociado a esta última partitura. ¿Cómo se “resuelve” el *opus 36 de Elgar*?

- Estamos hablando de uno de los grandes compositores ingleses de todos los tiempos. No sólo por la música que nos legó, también porque abrió la puerta a otras estéticas que se desarrollarían a lo largo de todo el siglo XX. Antes de matricularme en el Conservatorio de París, tuve la suerte de estudiar violín en el Royal College of Music con William Henry Reed, biógrafo y amigo de Elgar. Aquellas lecciones tendrían mucho que ver con mi manera de dirigir, años después, las *Variaciones “Enigma”*.

- ¿Además de las Variaciones “Enigma”, por qué otra obra le gustaría ser recordado?

- Cuando yo ya no esté disponible para conceder entrevistas, me gustaría que fuera Mozart quien hablara por mí. Quisiera ser recordado por su *Réquiem*, que he dirigido mucho y creo que bien. Aunque, como en todo, habrá opiniones para todos los gustos.

- ¿Sigue leyendo las críticas?

-Trato de hacerlo, porque me interesa lo que la gente piensa de mí y creo que pueden resultar muy provechosas. Pero a menudo están escritas en idiomas que no conozco o se publican cuando ya he abandonado la ciudad. Porque,

aunque no lo crea, he llegado a estar en Japón, Canadá y Croacia en una misma semana.

- ¿Cuál es el truco para mantenerse en tan buena forma?

- Me gustaría decir que ha sido el alcohol (risas). Esto, por supuesto, no lo ponga. Diga simplemente que mi único mérito ha consistido en elegir muy bien a mis padres y aprovecharme al máximo de su genética. Por lo demás, soy un hombre intelectualmente activo, deportista y, sobre todo, muy bien acompañado. Nada de lo que he hecho se puede entender sin la presencia de mi mujer. Sin Molly en mi vida no estaría hablando ahora con usted. Ha sido ella quien me ha cuidado cuando más lo he necesitado.

- ¿Como cuándo?

- Uno de los momentos más tristes de mi carrera fue, casualmente, al final de uno de mis mejores conciertos. Acababa de dirigir *La noche transfigurada* de Schoenberg en un festival francés que se retransmitía por radio y sentí, como pocas veces me ha ocurrido en mi vida, que había sacado lo mejor de una partitura que conocía muy bien. Siendo un niño había escuchado una vieja grabación del Hollywood String Quartet a las órdenes del propio Schoenberg, y pensé que me había acercado mucho, muchísimo, a ese recuerdo de infancia. Tras los aplausos, me informaron de que la señal de la emisora se había caído y que no se había podido retransmitir ni registrar el concierto. Aquello me rompió el corazón.

- Más de 500 grabaciones avalan la solvencia discográfica de la ASMF. ¿Por qué obra o compositor volvería a meterse en el estudio?

- A veces, fantaseo mentalmente con volver a grabar todo desde el principio y comparar los resultados, como un científico en su laboratorio.

- ¿Cómo se anuncian las nuevas generaciones de músicos?

- Impresionan por su sensibilidad y virtuosismo. Trabajan duro y saben muy bien lo que quieren. Pero toda cara tiene su cruz. Existe cierto consenso en que las orquestas actuales rozan la perfección, pero permítame que le diga que se ha perdido algo de personalidad. A veces echo de menos esos días en que se podía reconocer una orquesta con los ojos cerrados. Cada vez me cuesta más identificar los rasgos estilísticos. Antes, si de pronto encendía la radio, sabía en los primeros compases que estaba escuchando a una formación rusa, francesa o alemana. Quedan ejemplos aislados, como la Orquesta de Cleveland, que gracias al empeño de sus profesores sigue sonando a George Szell. Pero, por lo general, el sonido de las orquestas se ha depurado tanto que ha llegado a perder su carácter identitario. Por eso, cuando leo que tal o cual orquesta no ensaya lo suficiente me entra la risa. Cuando empecé a dirigir asumíamos riesgos que hoy ningún director joven toleraría.

- ¿A qué se refiere?

- Le hablo de la formación a menudo deficiente de los músicos, que fue otra de las razones que nos llevaron a fundar la ASMF, y de la manera de abordar el repertorio, que resultaba un tanto temeraria por nuestra parte. Ya nadie se la juega.

- Ahora que lo dice, ¿sigue aguantando tres sets al tenis?

- Entre usted y yo: hago lo que puedo. Juego con cierta regularidad y no hay partido en el que no haga sudar la camiseta de mi adversario. Pero soy mejor con una batuta en la mano.

**Benjamín G. Rosado
Scherzo, número 303**

Jazz

Kenny Garrett, una luz de hoy con sombras del pasado

De cincuenta años acá, el legado de Charlie Parker está presente en cualquier saxofonista, máxime si la opción ha sido la del saxo alto. En Kenny Garrett esta herencia se ve ampliada por la manifiesta influencia que John Coltrane ha ejercido en sus elaboraciones. No es casual que, en 1996, publicase el disco *Pursuance: The Music of John Coltrane*, repleto de composiciones de Coltrane. Y tampoco lo es que hace unos años el objeto de sus atenciones fuese Charlie Parker, en un proyecto en el que también medraban Roy Hargrove, David Kikoski, Dave Holland y Roy Haynes, este último, por cierto, impulsor de la idea. O en otros momentos Sonny Rollins, Chick Corea o Miles Davis...

Acerca de Kenny Garrett, nacido en Detroit, en 1960, se han realizado infinidad de comentarios, aunque bien podrían verse reducidos todos al único que, en los treinta últimos años, han ofrecido varias de estas supernovas del jazz, reclamándole para sus propias formaciones; ellos, mejor que nadie, han informado de su atractiva talla técnica.

A los dieciocho años, Kenny Garrett ya se sentaba tras los atriles de la Duke Ellington Orchestra, y, tras un intenso periodo de giras por todo el mundo, aún hubo de pasar por otras dos orquestas, las de Frank Foster y Mel Lewis, hasta que la fonográfica Criss Cross le dio la oportunidad de grabar su primer disco como titular. Tuvo suerte para ser un debutante; Woody Shaw y Mulgrew Miller aparecían entre los créditos de aquel disco: *Introducing Kenny Garrett*. El reconocimiento le llegó en la siguiente entrega formando en el seno del sexteto *Out of the Blue*. Con este grupo, y doblando para Freddie Hubbard, Garrett consiguió el ansiado estatus, confirmado cuando, poco después, acudió al reclamo de Art Blakey y, más tarde, al de Miles Davis.

Fiel a la tradición de los modelos de Jackie McLean y Cannonball Adderley, seguridad y velocidad vertiginosa en la construcción del fraseo, Garrett consiguió con Miles varios de los momentos más sublimes en las últimas bandas eléctricas de este último. Todo lo contrario que su compañero de viaje en esta banda y en este tiempo, Bill Evans, que parece haber vivido junto a Miles sin aprender nada de su actitud ni de su legado.

El fuerte de Kenny Garrett consiste en “emancipar” el jazz moderno de esquematismos, llevándolo a terrenos que, unas veces, quedan horadados por las músicas del mundo y, otras, por la fusión. Solos de una muy poca previsible progresión y una fogosidad que, “desgañitando” su instrumento, hacen temer por su salud, son responsables de que Garrett cuente con una de las legiones de incondicionales más abultadas del mundo del jazz.

Desde entonces hasta ahora, tres décadas de impecable ejercicio le han situado en la cima del jazz contemporáneo, así como notables registros discográficos que hablan mucho y bien de su soplo: *Trilogy*, *Pursuance: The Music of John Coltrane*, *Songbook*, *Simply Sid*, *Olf Folks*, *Beyond the Wall*, *Standard of Language*, *Sketches of Miles Davis*, *Happy People...* Todos estos álbumes, editados por Warner, vienen a resumir el latido jazzístico de este saxofonista valiente al que le mueven los retos, como en su día le movieron las entrañas de maestros –ya mencionados– como Chick Corea, Sonny Rollins o el propio Chucho Valdés, además del consabido Miles Davis, la figura más influyente quizás en su particular puesta al día del género.

“Miles Davis está siempre presente en música”, ha comentado el saxofonista recientemente. Del trompetista aprendió que la música es un acto de creación colectivo, en el que para crecer necesitas del diálogo. Así queda demostrado en su último disco, *Pushing the world away*, tercer registro que publica para el sello Mack Avenue. Allí, los explícitos homenajes a sus mencionados maestros (Hey, Chick, J’ouvert, Chucho’s Mambo...) no son más que puntos de partida hacia universos jazzísticos paralelos, donde la voluntad del grupo siempre se impone.

Lo comprobamos sobre el terreno, en el Riviera Maya Jazz Festival, donde a Garrett le bastaron un par de temas cruzados con cantos yorubas y mucha espiritualidad *coltraneniana* para afianzar un jazz poderoso e imaginativo. Estuvo inconmensurable con el alto y especialmente inspirado con el soprano, colocando en la delantera rítmica a un pianista de raza, Vernoll Brown, que se erigió en otro merecido protagonista cada vez que el saxofonista le dio paso. La actuación del saxofonista nos reconcilió con un artista que también a veces se confunde al mirarse afuera y no adentro, no tanto para exhibirse, sino simplemente por optar por puntos de vista equivocados.

Kenny Garrett fue sin duda una de las estrellas del certamen, la cita más importante del circuito jazzístico mejicano, seguida de las de Guadalajara y Mazunte, este último en el estado de Oaxaca. Y no era tarea fácil, pues frente del programa tenía, entre otros, a la Unity Band de Pat Metheny, el proyecto más audaz del guitarrista en los últimos diez años, o la leyenda de Chick Corea, invitado para clausurar un festival que, en su tres jornadas, registró la participación de más de 30.000 aficionados.

Pablo Sanz
Scherzo, número 303

Sibelius está muerto

Los países nórdicos produjeron dos importantes compositores en 150 años. Desgraciadamente ambos nacieron en el mismo año, condenándose así, para siempre, a compartir jubileos y centenarios. La cronología puede ser cruel con los compositores, sobre todo con los perdedores. Carl Nielsen, nacido el 9 de junio de 1865, aletea a la sombra de Jean Sibelius, nacido el 8 de diciembre.

Sibelius es una figura que hizo época. Su música definió una nación y su rostro arrugado la personificó en tiempos de crisis existencial. Sus sinfonías son formalmente immaculadas, tan ordenadas como el plató de una película de Bergman. Las *Sinfonías Segunda* y *Quinta* consiguieron una instantánea y duradera popularidad. Durante la última mitad del siglo pasado, los compositores más importantes en Gran Bretaña y Estados Unidos se esforzaron por superarse los unos a los otros en su emulación de las obras de Sibelius.

Nielsen, al contrario, no tiene imitadores. Apenas se escuchaba su música fuera de Dinamarca. Pocos músicos, sean de donde sean, son capaces de silbar una melodía suya. Aparte de sus obras maestras para instrumentos de viento, ninguna ofrece argumentos suficientes para que se interprete con regularidad. Y una vez dicho esto –y estoy a punto de escandalizar a cinco millones de finlandeses– Nielsen es –tanto el hombre como el compositor– más interesante que Sibelius: más auténtico, más expresivo, más accesible y más fácil de apreciar.

La economía determinó sus dispares destinos. Sibelius fue un hombre rico en un país pobre. Nielsen un luchador en tierras labrantías. El finlandés nació en una casa de clase media relativamente cerca de Helsinki –la conexión por ferrocarril fue construida tres años antes de que naciera. Nielsen fue el séptimo hijo de unos campesinos dedicados a la agricultura de subsistencia en la isla de Fünen. Un largo recorrido en barco desde cualquier lugar salvo desde la casita de Hans Christian Andersen. Decía que aún a los cinco años siguió mamando la leche del pecho de su madre. Sus memorias, publicadas en 1927, son una exquisita evocación de simplicidades perdidas.

Sibelius tuvo de joven un trastorno de déficit de atención y signos de una personalidad adictiva. Un desastre con los estudios, hacía novillos para poder tocar en una orquesta de Helsinki. Fue enviado a la universidad para estudiar derecho, pero lo cambió por los estudios de música y por ver mundo. Nielsen trabajaba en el campo, hacía música por la noche y a los catorce años el ejército le puso a tocar el tambor durante su servicio militar. No había visto una ciudad hasta los dieciocho. Durante sus estudios becados en el Conservatorio de Copenhague, añoraba Fünen, “donde las alegres sinfonías salen de los nidos de los pájaros cada vez que una madre da a comer a sus polluelos”.

Los dos jóvenes se conocieron durante un año de estudios en Berlín, y advirtieron una rivalidad potencial. Entablaron una amistad diplomática, recelosa por parte de Sibelius, más calurosa por parte de Nielsen. Sibelius se marchó a Viena, donde la morriña despertó en él un interés en el folclore finlandés y un concierto con la *Tercera Sinfonía* de Bruckner le enseñó forma y estructura. Compuso *Kullervo*, *En saga* y la obertura *Karelia* en 1892, seguidas por el himno nacional: *Finlandia*. Una nación agradecida le concedió una pensión vitalicia. Construyó una mansión a cincuenta kilómetros al norte de Helsinki y no tuvo que volver a trabajar en su vida. Una novela contemporánea le caricaturiza como indolente y, a menudo, borracho.

Nielsen, a los veintisiete años, escribió una sinfonía. Rompió todas las reglas al comenzarla en una tonalidad y terminarla en otra. Antes de Mahler y Schoenberg, reconoció que la tonalidad estaba al borde del agotamiento, muy necesitada de una reconfiguración. Al evitar la disonancia, persiguió lo que el compositor inglés Robert Simpson consideró como una “tonalidad en evolución”, una alternativa orgánica al formato consolidado.

Sibelius no consiguió producir una sinfonía hasta que tenía treinta y cuatro años. Cuando lo hizo, fue blanda, ligera a lo Tchaikovski, regresiva. Con su *Segunda Sinfonía*, Sibelius alcanzó fama mundial. Escrita en 1902, después de una temporada de durísima represión rusa, se convirtió en favorita inmediata del público y muchos famosos maestros iban corriendo a la puerta del compositor. Sibelius produjo después una *Tercera* de helada claridad, un rechazo al romanticismo tardío de Bruckner y una declaración de orden casi autista.

Nielsen, al trabajar por las noches en Copenhague como director musical de ópera para dar a comer a su familia, luchaba por forjar un linaje sinfónico. De sus seis sinfonías, la *Tercera*, llamada *Sinfonía Expansiva*, refleja las preocupaciones ecológicas de Mahler mientras la *Cuarta*, la *Inextinguible*, evoca un mundo en guerra. A los sombríos daneses les parecía graciosa su ópera cómica *Maskarade*, pero sus sinfonías no igualaban su sensibilidad para entender el espíritu de los tiempos. Nielsen perdió el camino al final; su *Sexta Sinfonía* era obstinadamente obtusa. Murió de una enfermedad cardíaca en 1931, con sesenta y seis años, y sus obras orquestales no llegaron al público internacional hasta que Leonard Bernstein las interpretara con la Filarmónica de Nueva York en la década de 1960, como un antídoto al predominio de Sibelius.

Sibelius señaló la independencia de Finlandia de los rusos con una versión final de su problemática *Quinta Sinfonía* y tuvo que abandonar su casa durante una gran parte de la subsiguiente guerra civil. Dos sinfonías posteriores llevaban el sello de un truculento individualismo antes de que, en 1926, quedara en silencio para el resto de su vida. En 1939 habló por la radio para rogar al mundo que salvara a Finlandia de la aniquilación rusa. Mucho después de su muerte en 1957, su rostro permaneció en la moneda del país y sólo desapareció cuando Finlandia se unió al euro en 2002.

El aniversario de 2015 no va a cambiar nuestra percepción de Sibelius. Las sinfonías, los poemas sinfónicos y el *Concierto para violín* son repertorio esencial, mientras el *Valse triste* es la decadencia personificada. Los fragmentos que se han descubierto de la *Octava Sinfonía* no hacen más que confirmar que no existe como tal para ser desvelada. Sibelius es un artículo de consumo conocido.

Nielsen, sin embargo, no lo es. Con el director y la orquesta adecuados, sus sinfonías intermedias pueden ser abrumadoras; los conciertos para flauta y clarinete representan una prueba para los intérpretes a la vez que un gozo para los oyentes. El *Quinteto para instrumentos de viento* es único, sin par en cuanto a sus colores oscuros y sus reconfortantes temas.

¿Cómo acercarse a este danés difícilmente accesible? Piense en él como si fuera un Janáček nórdico, un artista que eleva los elementos de la vida cotidiana a algo que se acerca a la nobleza. Hay en sus texturas una tensión un poco dura que Sibelius hubiera alisado, una percepción de la tormenta existencial que apenas se percibe en el finlandés.

La edad de Sibelius ha terminado. Ningún compositor del siglo XXI cree que tenga un papel como modelo, sobre todo en Finlandia, donde dos generaciones de músicos creativos han afirmado una fértil y politonal independencia. Sibelius está muerto. Nielsen, sin embargo, espera ser descubierto. Gracias a él, el menú del año que viene parece algo más tentador.

Norman Lebrecht
Scherzo, número 303

Discos

Wallflower.

Diana Krall. Verve Music Group

Cinco grammys y 12 discos (sin contar sus *live albums*) la hacen una de las artistas de jazz más exitosas de esta época. La cantante y pianista canadiense Diana Krall ha sabido, sin duda, pasar las barreras de su género predilecto para atraer un público diverso en todo el mundo.

Y lo vuelve a hacer ahora con su nuevo disco *Wallflower* (alhelí, en español) producido por David Foster, una oda a músicos como Bob Dylan, Elton John y Jim Croce, en el que ofrece versiones de temas míticos como *Desperado* de Eagles y *Don't dream it's over* de Crowded House. Además, la artista incluye una canción nueva de Paul McCartney llamada *If I Take You Home Tonight* y duetos con Bryan Adams, Michael Bubl  y Blake Mills.

El País, 27 de enero, 2015

El diablo en el poder

Obras de Saldoni, Cappa, Barbieri, Gaztambide, Fernández Caballero, Guridi y otros. Con A. Machado, M. Rodríguez-Cusí y S. Ariño. Dir.: C. Soler. TROD 0001-13.1 Cd + 1 Dvd. 2014. Sémele.

Pilar Jurado, figura poliédrica donde las haya y con éxitos contrastados como cantante, compositora y directora de orquesta, emprende con este disco como productora y como intérprete una iniciativa que sin duda inducirá a los más reticentes a tomársela definitivamente en serio y que de alguna manera la convierte en un epígono de la figura de Cecilia Bartoli, en su caso con referencia al mundo de la zarzuela y la ópera española.

Descubre aquí todo un repertorio que dormía el sueño de los justos, con algunos ejemplos operísticos procedentes de la *Ipermestra* de Baltasar Saldoni, de la *Giovanna di Castiglia* del malagueño Antonio José Cappa, estrenada en el Liceo el 2 de diciembre de 1848, y del idilio vasco *Mirentxu* que la soprano canta en el euskera original.

El plato fuerte, sin embargo, corresponde a la zarzuela, desde la que da título al disco a *El estreno de una artista*, *La marsellesa* o *El juramento*, obras prácticamente inéditas en la discografía oficial. Todo este apetitoso material es interpretado por Jurado con sus ya conocidas armas: timbre grato, extensión notable y dominio total del mecanismo de la coloratura. Ya en un terreno algo más trillado, sus versiones de las romanzas de *El niño judío de Luna* y del *Barbero de Sevilla* de Nieto y Giménez son sencillamente antológicas.

Cristóbal Soler dirige con inspiración y afecto a la orquesta y el coro de RTVE y tanto Marina Rodríguez-Cusí como Aquiles Machado y Santos Ariño se unen anecdóticamente a la fiesta con felices resultados. En el DVD que se incluye en el producto figuran el ya por lo visto indispensable *making of* y unos abrumadores extras hagiográficos perfectamente prescindibles. El libreto, lujoso, ofrece un exótico surtido de fotografías, un buen artículo de Ignacio Jassa Haro y los textos correspondientes a lo que se canta. El italiano de la *Giovanna di Castiglia*, por cierto, se habría beneficiado de una corrección más rigurosa.

Marcelo Cervelló
Ópera Actual, número 177

Agenda

Madrid

Teatro Real

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

Concierto

Ritos y geografías para Federico García Lorca. 28 de febrero de 2015.
Rocío Márquez. Pepe Habichuela. Arcángel.

Concierto

War Requiem (Benjamin Britten). 12 y 14 de marzo de 2015.
Pablo Heras-Casado. Susan Gritton. J. Mark Ainsley. Jacques Imbrailo.

Ópera en Yelmo Cines

<http://www.yelmocines.es/>

Ópera desde el Metropolitan de Nueva York.

La Dama del Lago (Rossini). 14 de marzo de 2015.

Joyce DiDonato y Juan Diego Flórez.

Caballería Rusticana- Payasos (Macagni-Leoncavallo). 25 de abril de 2015.

Festival Aienruta

Universidad Complutense de Madrid

Flamenco

Manuel Valencia (Guitarra). 18 de marzo de 2015.

Rancapino Chico (Cante). 23 de abril de 2015.

Ópera en Cinesa

<http://www.cinesa.es>

La Forza del Destino. 23 de abril de 2015.

Martin Kušej. Jonas Kaufmann, Anja Harteros y Ludovic Tézier.

The very Best of Dire Straits

El espectáculo *Brothers in Band* revive los grandes éxitos de la mítica banda de Mark Knopfler entre 1978 y 1991. Se ofrecerá en las salas que se detallan a continuación.

Zaragoza

Teatro de Las Esquinas. 13 de marzo de 2015.

<http://www.teatrodelasesquinas.com>

Pamplona

Auditorio de Barañain. 14 de marzo. 2015.

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

.

Santander

Sala Escenario. 10 de abril de 2015.

www.ticketea.com

Bilbao

Kafe Antzokia. 12 y 13 de junio de 2015

www.kafeantzokia.com

www.ticketea.es

Auditorio Nacional de Música

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

PUEDES ESCRIBIRNOS:

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

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

Revista Pau Casals
Servimedia
C/ Almansa, 66
28039 Madrid