

PAU CASALS 334

10 de septiembre-10 de octubre de 2015

SUMARIO

Breves:

- Una década del Palau de les Arts Reina Sofía
 - Calidad y diversión, claves de la nueva temporada del Teatro Arriaga
 - Más lírica en los Teatros del Canal
 - Natalia Lamas, reelegida presidenta de Amigos de la Ópera de A Coruña
-
- Reportaje: Centenario del nacimiento de Mario del Monaco
 - Obituario: James Horner deja un legado de sinfonías memorables
 - Reportaje: Ópera accesible en el Teatro Real y en el Liceu
 - Reportaje: 50 años de *Satisfaction*: Un grito de frustración y deseo
 - Jazz: La gata sobre el tejado de Nueva York
 - Entrevista: Albert Boadella: “Dirigir una ópera es el reto más importante de mi vida”
-
- Discos
 - Agenda

Breves

Una década del Palau de les Arts Reina Sofía

El teatro de valenciano cumplirá la próxima temporada 2015-16 diez años de vida con una oferta que incluye 15 montajes, 8 de ellos, líricos, y 4 producciones propias. El coliseo volverá a contar con sus estrellas más fieles, como Plácido Domingo y Gregory Kunde, además de presentarse con el atractivo de sus nuevos dos directores titulares –Roberto Abbado y Fabio Biondi–, el principal director invitado –Ramón Tebar– y una amplia nómina de maestros valencianos, como Sergio Alapont, Jordi Bernàcer, Rubén Gimeno y Juan Luis Martínez. El curso alzarán el telón el 2 de octubre con una serie de espectáculos previos a la inauguración oficial entre los que destaca *La Bohème*. La temporada de abono se abrirá el 5 de diciembre con *Macbeth*

(Plácido Domingo) y continuará el día 12 con *Silla* de Händel en el Teatre Martín i Soler. La oferta lírica contempla además, a partir de enero de 2016, los títulos *Samson et Dalila* (montaje de Carlus Padrissa, de La Fura dels Baus), *Aida* (montaje de David McVicar), *Idomeneo* (Gregory Kunde y Carmen Romeu), *Café Kafka* de Francisco Coll (en el Teatre Martín i Soler) y *Sueño de una noche de verano*.

Calidad y diversión, claves de la nueva temporada del Teatro Arriaga

La temporada 2015-16 del Teatro Arriaga, la última completamente diseñada bajo la dirección artística de Emilio Sagi, incide en la producción propia, además de “apostar por la calidad y la diversión”. En clave lírica, el gran atractivo será el estreno en España de *Powder her face* (6 y 8 de mayo), obra de Thomas Adès con libreto de Philip Hensher que narra la escalada social de Margaret, duquesa de Argill. El regista Carlos Wagner se hará cargo de la dirección de escena de este título, cuya première tuvo lugar hace 20 años en Londres.

Por otra parte, el coliseo bilbaíno recupera la zarzuela *La corte de Faraón*, una producción propia estrenada en 2012 y dirigida por el propio Sagi (del 11 al 19 de diciembre), y también se ha programado *Las golondrinas* de Usandizaga con la participación de la Sinfónica de Musikene y el Orfeón Donostiarra (30 de noviembre). En el apartado de recitales destacan los que ofrecerán Andeka Gorrotxategi, Carmen Solís y Roger Padullés, además de la Gala Lírica – XV Concierto Homenaje a Alfredo Kraus (28 de diciembre).

<http://www.teatroarriaga.com>

Más lírica en los Teatros del Canal

La apuesta de los Teatros del Canal por la lírica en su temporada 2015-16 es firme y por eso participan en la producción de varios montajes, como *En el foso de La Traviata*, en el que el público podrá disfrutar del espectáculo desde el foso, o *Farinelli, el castrato del Rey Felipe*, con guion y dirección de escena de Gustavo Tambascio, una evocación barroca de la prolongada estancia del legendario intérprete al servicio de Felipe V.

Tras su estreno en el Festival de Verano de San Lorenzo de El Escorial, y con distinto reparto, la ópera Don Carlo dirigida por Albert Boadella ocupará la Sala Roja en tres únicas representaciones. Además, y en colaboración con el Teatro Real, se exhibirán *El caballero de la triste figura*, *Dos delirios sobre Shakespeare*. La última coproducción del curso será *El amor brujo: el fuego y la palabra*, con La Fura dels Baus.

<http://www.teatros canal.com>

Natalia Lamas, reelegida presidenta de Amigos de la Ópera de A Coruña

La pianista Natalia Lamas fue reelegida el pasado mes de junio presidenta de la Asociación Amigos de la Ópera de A Coruña por un nuevo periodo de cuatro años.

Reportaje

Centenario del nacimiento de Mario del Monaco

El pasado mes de julio se cumplió el centenario del nacimiento de este gran mito de la lírica: animal de teatro, gracias a la discografía, Mario del Monaco ha dejado para la historia algunas de sus grandes creaciones. Su hijo, el director de escena Giancarlo del Monaco, ha seleccionado sus grabaciones favoritas de este intérprete legendario.

Otello de referencia, Chénier único, Des Grieux de ensueño, Radamès ideal, Don José histórico: Mario del Monaco (Florencia, 27 de julio de 1915-Mestre, Venecia, 16 de octubre de 1982) encarna el prototipo de tenor dramático cuyo legado sigue hoy vivo gracias a 40 años de carrera, más de 3.000 funciones – entre ópera, conciertos y recitales– a sus espaldas y una discografía impresionante que abarca unos 200 títulos.

El hecho de que la gran mayoría de los discos que más justicia le hacen pertenezcan al mundo de la *piratería* (grabaciones realizadas en directo en el teatro, sin el apoyo de una casa discográfica y, muchas veces, sin el consentimiento de los intérpretes ni del teatro) demuestran una de sus características: se trata de un animal de escena, “de una bestia de las tablas”, según palabras de su hijo, el *regista* Giancarlo del Monaco. “Mi padre fue mucho más que el Otello de referencia del siglo XX, y afortunadamente quedan sus discos para comprobar su desarrollo interpretativo”, afirma.

“Por eso, a la hora de escoger las diez grabaciones más significativas de su legado, no me he limitado a las grabaciones de estudio con nombres tan míticos como Karajan, sino también a sus óperas no oficiales. Como la bestia de escenario que era, creo que en algunos de estos registros está lo mejor de él como intérprete”, agrega Giancarlo

Giancarlo del Monaco pone en lo más alto de su selección al *Otello* del Met con Victoria de los Ángeles y Leonard Warren: “Es sencillamente espectacular; al escucharlo parece que se ven los movimientos de los cantantes en escena, como con la *Norma* de la Callas. Es que hablamos de un papel cantado y madurado en el escenario; esto es lo que brinda toda la dimensión escénica,

teatral y dramática de su personaje. Es el escenario lo que da al papel la madurez que te lleva a ver y sentir al artista mientras lo escuchas. Hoy una grabación no es la culminación de un rol, de una carrera, como sucedía entonces”, apunta.

El director de escena también subraya que cuando su padre llegaba al estudio “siempre se enfrentaba a papeles que había cantado en el escenario. Esto hoy ha cambiado, como pasa por ejemplo con Plácido Domingo, quien ha grabado muchos papeles que nunca ha cantado en un escenario. Después de la Segunda Guerra Mundial, una grabación era la culminación del desarrollo de un papel por parte del cantante: todos los discos eran consecuencia de un desarrollo interpretativo vocal, psicológico y teatral”.

Siempre hablando del Otello del tenor florentino –del cual existen más de 20 grabaciones diferentes–, Giancarlo del Monaco afirma que su padre “era muy consciente de su voz; siempre me dijo que para él su Otello favorito era Ramón Vinay. De hecho, cuando lo cantó en Dallas con Raina Kabaivanska quiso que el tenor chileno, que entonces ya cantaba como barítono, fuera su Iago”. Y continúa con sus recuerdos en torno al moro de Venecia: “Poco antes de que Franco Corelli muriera, me dijo que siempre había querido cantar Otello, pero que en 1958, cuando escuchó a mi padre en el papel, dijo que solo lo cantaré cuando papá dejara de hacerlo”.

Giancarlo del Monaco pone al mismo nivel de excelencia “su Chénier con Maria Callas grabado en La Scala en 1955; lo considero más interesante que el también fantástico Chénier grabado para la Decca, por eso que decía antes de que mi padre en el escenario daba mucho más que en un estudio”.

La Forza más bella

Como en los dos títulos anteriores, el *ranking* de Giancarlo del Monaco incluye dos versiones de *La forza del destino*, siempre con el registro en vivo en primer lugar, aunque, matiza, “la del Maggio es puro teatro cantado, pero la grabación de la Decca es una de las más hermosas, si no la más bella. Porque el nivel artístico que se alcanza al grabar un disco también depende de cuándo se hace la grabación, en qué momento de la vida artística del intérprete. Esto es válido para todo cantante: desde mi punto de vista, la mejor *Traviata* de la Callas, por ejemplo, no es la de estudio, sino la de Lisboa con Alfredo Kraus: allí ambos estaban en el momento justo.

Esta *Forza* con Tebaldi, Simionato, Bastianini y Corena es perfecta. La grabación se hizo cuando todos estaban maravillosos de voz. Mi padre tenía 40 años y estaba en plenitud. Eso de que esta ópera trae mala suerte es algo que se han inventado los que no la saben cantar: a mi padre siempre le trajo mucha suerte. Dicen que hay una grabación de una función que cantó con la Callas en Ravenna, pero no he podido encontrar el disco”.

Después de varios discos de 78 rpm y de 45 rpm con arias y canciones, la historia discográfica *oficial* de Del Monaco comienza con una *Manon Lescaut* junto a Renata Tebaldi (1950-51), detalle importante en una carrera que, aclara el director de escena, “no comienza con la *Butterfly* de 1941 como siempre se ha dicho, sino en 1938 y con una *Cavalleria* que cantó en un pequeño teatro cerca de Pésaro”.

Ante tantas grabaciones es imposible referirse a todos los personajes a los que Mario del Monaco aportó su genio dejando huella: “Me apena no haber puesto en esta selección su *Rigoletto*, aun tratándose de un tenor dramático. Lo grabó cuando ya llevaba cantando Otello unos tres o cuatro años; Jaime Aragall me decía que el Duca de mi padre era el que tenía la voz más masculina. Tampoco he puesto su *Pagliacci*, y mi padre fue un Canio grandioso. Esta fue la última ópera que cantó, alternando siete y ocho funciones en solo dos semanas entre Viena y Palermo. Su última grabación fue la de la canción *Un amore così grande*, escrita para él y que iba a cantar en el Festival de San Remo; no pudo hacerlo porque tres días antes de la actuación sus riñones dejaron de funcionar”.

El último disco editado en España del cantante fue en 2007, para conmemorar los 25 años de su muerte: *Il favoloso Mario del Monaco*, un recopilatorio en una edición de lujo de Decca que incluye extractos de lo mejor de su discografía oficial.

Pablo Meléndez-Haddad
Ópera Actual, número 182.

Obituario

James Horner deja un legado de sinfonías memorables

James Horner autor de bandas sonoras de filmes como *Titanic* o *Braveheart* falleció en accidente de aviación el pasado 22 de junio a los 61 años. Durante más de tres décadas, el estadounidense puso música a algunas de las películas más taquilleras obteniendo numerosos Óscar.

El recuerdo del compositor, fallecido tras estrellarse su avioneta en la localidad estadounidense de Santa Bárbara (California), resuena en los oídos de muchos. Empezando por la banda sonora de *Titanic*, con la que obtuvo dos Óscar (mejor banda sonora y mejor canción original). El músico es autor de las sinfonías que acompañaron algunas de las películas más célebres de las

últimas décadas, de *Braveheart* a *Una mente maravillosa*, pasando por *Avatar*. De hecho, ha sido nominado a los Premios Óscar hasta en 10 ocasiones.

En 1985, Horner compone la banda sonora de *Cocoon*, de Ron Howard. El filme, ganador de dos Oscar, contaba la historia de un grupo de ancianos misteriosamente rejuvenecidos. Estaba basado en la novela homónima de David Saperstein.

Tres años después, el artista le pondría música también a la secuela, *Cocoon - El retorno*. Mientras, le había dado tiempo a acompañar con sus notas las gestas de la teniente Ripley en otra continuación: *Aliens (El regreso)*. Su colaboración con el director James Cameron fue una de las más fructíferas de su carrera. En este caso le valió una nominación al Óscar.

La música de Horner se escucha también en *El nombre de la rosa*, adaptación de 1986 de la célebre novela de Umberto Eco, protagonizada por Sean Connery. Y ese mismo año el compositor cosecha una segunda nominación al Óscar: por el dibujo animado *Fievel y el Nuevo Mundo*, sobre una familia de ratones rusos que desembarca en los Estados Unidos e intenta reconstruir allí su vida.

Entre tanto, Horner crea las melodías de otro célebre dibujo animado, *En busca del valle encantado*. Y en 1989 logra su tercera nominación al Óscar, por *Campo de sueños*, la curiosa historia de un tipo (Kevin Costner) que decide construir en su granja en Iowa un campo de béisbol.

La siguiente candidatura al Óscar le llega a Horner en 1996, otra vez por partida doble. Por un lado, por la banda sonora de *Braveheart*, la revuelta del escocés William Wallace contra los ingleses, dirigida y protagonizada por Mel Gibson. Por otro lado, la compleja misión de *Apolo 13* también cuenta con las sinfonías del músico, otra vez a las órdenes de Ron Howard. Ese mismo año, por cierto, también compone la banda sonora de *Jumanji*.

Multi-oscarizado

Tan solo dos años después, Horner vuelve a la gala de los Óscar como nominado. En esta ocasión, por fin recoge una estatuilla. De hecho, son dos los premios que el músico se lleva por *Titanic*, de James Cameron, que arrasa en la gala: mejor banda sonora y mejor canción original por, cómo no, *My hearth will go on*.

Pasan los años y Horner sigue acumulando trabajos conocidos, de *La máscara del Zorro* a *Enemigo a las puertas*. Y en 2001 el compositor vuelve a optar al Óscar, esta vez con *Una mente maravillosa*, nueva colaboración con Ron Howard, en el filme que mete a Russell Crowe en la piel del matemático John Nash.

En 2004, Horner logra la novena nominación de su carrera, por *Casa de arena y niebla*. Suyas son también las melodías de películas como *Troya*, *La leyenda del Zorro*, *El nuevo mundo* o *Apocalypto*. Y en 2009 el creador compone la banda sonora de *Avatar*, enésimo trabajo con James Cameron y última candidatura al Óscar de su trayectoria. A falta, eso sí, de que se estrene *Avatar 2*, cuya música también se debe a Horner.

Elpaís.com
23 de junio de 2015

Reportaje

Ópera accesible en el Teatro Real y en el Liceu

El Teatro Real de Madrid y el Liceu, en Barcelona, ofrecen a sus espectadores con discapacidad visual audiodescripción en su programación de ópera gracias a dos proyectos de la Fundación Vodafone España que cuentan con el respaldo de la ONCE.

La aplicación *Teatro Real Accesible* permitirá a personas ciegas o con discapacidad visual tener un servicio de audiodescripción y sobretitulado sincronizado para poder seguir las óperas que se están representando en el coliseo madrileño.

La aplicación es gratuita y está disponible en Google Play y Apple Store. El usuario solo tiene que descargársela en el móvil y, una vez en el Teatro Real, escanear un código BIDI situado en la entrada. Una vez activada la aplicación, el usuario tiene la opción de acceder a la audiodescripción, el sobretitulado y al programa de la ópera en formato accesible.

Según explicó Santiago Moreno, director general de la Fundación Vodafone España, la aplicación está diseñada de tal manera que no molesta a los demás espectadores, ya que el volumen se desconecta automáticamente en el caso de que se desconecten los auriculares, el volumen al que se escuchan los textos audiodescritos está regulado para no perturbar a los espectadores de alrededor y la luminosidad de la pantalla para poder leer los sobretítulos también se ha controlado para no afectar a la oscuridad propia de la sala.

El escritor y afiliado de la ONCE Alberto Gil Pardo, que ha sido una de las primeras personas que ha probado la aplicación, comentó que para el usuario es muy fácil el manejo de la misma y que los diferentes textos que audiodescriben la obra permiten al espectador imaginar y recrear perfectamente la escena que se está representando.

Teatro Real Accesible ha sido desarrollada por la empresa SDOS. Para las audiodescripciones se ha contado con la experiencia de la compañía dedicada a la accesibilidad audiovisual Aristia Producciones y con el Cidat (Centro de Investigación, Desarrollo y Aplicación Tiflotécnica) para la valoración de la accesibilidad para personas ciegas.

‘Barcelona Òpera Accés’

Las óperas representadas en el Teatre del Liceu de Barcelona también contarán con audiodescripción gracias a ‘Barcelona Òpera Accés’, una aplicación que puede utilizarse y descargarse de manera gratuita en Google Play y próximamente en Apple Store. Se trata de otra iniciativa de Fundación Vodafone y se incluye dentro del proyecto social y de integración del Gran Teatre del Liceu que cuenta con el apoyo de la ONCE y de la Fundación Barcelona Mobile World Capital.

La app ofrece una solución de audiodescripción y subtítulos en castellano y catalán al usuario, que solo tiene que descargarse la aplicación en su móvil y seleccionar la obra para acceder a estos servicios y al programa de mano –en formato digital accesible– de la obra representada.

La opción de sobretítulos en el móvil puede ayudar igualmente a personas con discapacidad auditiva o en aquellas situaciones en las que la lectura de la proyección de los subtítulos pueda presentar dificultades al público.

Servimedia
Jaime Andreani/Isabel González

Reportaje

50 años de *Satisfaction*: Un grito de frustración y deseo

Todo fue tan simple como juntar un *riff* y un par de frases. El *riff* era sucio, manchado de distorsión. Las frases era tan contundentes como el dibujo de la guitarra: *I can't get no, satisfaction*. Ambos elementos, juntos y manejados por los Rolling Stones, subieron la temperatura del verano de 1965. *Satisfaction* fue una de las primeras señales evidentes de que la música pop empezaba a ser algo reivindicativo.

Con ella sonando en las radios, los Beatles se topaban con unos rivales a la altura de las circunstancias y también con el reverso de su optimismo juvenil.

Aunque todavía no de un modo oficial, la inevitable competición entre ambas bandas había comenzado a principios de año, cuando en las listas de los álbumes punteros coincidieron *Beatles for sale* y *Rolling Stones 2*. Los estilos de ambas formaciones iban creciendo en medio de la histeria colectiva que producían sus canciones.

Los Stones no iban tan rápido como los de Liverpool y tampoco eran aún tan certeros. Su segundo álbum presentaba una pequeña evolución respecto a su debut y con él, y gracias a canciones propias como *Off the hook*, dejaban de ser simplemente un grupo británico haciendo *rhythm & blues* norteamericano. Parte del mérito de ese cambio era de Andrew Loog Oldham, el avisado mánager del grupo. A petición suya, Mick Jagger y Keith Richards habían comenzado a componer más —en ocasiones bajo el seudónimo Nanker Phelge, que englobaba a varios miembros del grupo—, y los títulos propios fueron ganando terreno a las versiones de Chuck Berry, Muddy Waters y The Coasters o Buddy Holly con las que habían ido forjando su repertorio.

El esfuerzo no tardó en dar sus recompensas. A principios de 1965 editaban *The last time*, que copa las listas, el primero de una larga lista de singles coronados por canciones originales que afianzaría la personalidad musical del quinteto. Estados Unidos también les había recibido con entusiasmo, algo que quedó patente cuando en la primavera de 1965 comparecieron de nuevo en el *Ed Sullivan Show* y la insistencia del público les obligó a improvisar un bis. Fue esa misma gira la que terminaría inspirando el primer clásico del tándem Jagger-Richards. Allí grabaron *Satisfaction*, su primer éxito internacional.

Una letra compuesta en 10 minutos

Richards se despertó una mañana tarareando un *riff*. Lo tocó con una guitarra acústica y lo dejó registrado en la grabadora que llevaba consigo. Jagger tardó tan solo 10 minutos en ponerle letra a una canción que prácticamente hablaba sola. Según el cantante, la frustración de las giras y el agobio del consumismo yanqui hicieron que los versos fluyeran, aunque en realidad, lo que hicieron los Stones con aquella canción fue dotar de contenido sexual más o menos explícito a una canción pop.

Los Beatles seguían llevándoles ventaja como fenómeno pop, ahora gracias también a *Help!*, que fomentaba su faceta cinematográfica, y en diciembre, con *Rubber soul*, volvían a dar muestras de una voluntad musical evolutiva que los Stones no empezaron a explotar plenamente hasta 1966, con la publicación de *Aftermath*. Mientras tanto, sus singles fueron incrementando el nivel de creatividad y adrenalina. *Satisfaction*, con aquel *riff* magnético le plantaba cara al de *You really got me* de The Kinks y fue el detonante de algo enorme que ocurriría a continuación, no solo en la carrera de los Stones, también en el rock. Un grito de frustración y deseo que concedió una nueva dimensión a la recién nacida música pop.

Jazz

La gata sobre el tejado de Nueva York

Lo está haciendo bien y de qué manera. La joven pianista Marta Sánchez hizo una revolución callada en sus primeros inicios por la escena jazzística de su ciudad natal, Madrid, antes de fijar su residencia en Nueva York para seguir soñando y... trabajando.

En sus primeros años todo eran felices noticias, que despuntaba tanto por su fortaleza técnica como por la personalización de todos los lenguajes jazzísticos, esencialmente el *postbop*, que siempre ha entendido como un punto de partida y no de llegada. Los adjetivos más positivos escoltaban su nombre, pero a pesar de ello la chica no perdía de vista su principal objetivo: ser músico de jazz. Y todo en un mundo y un momento en el que el éxito está sobrevalorado, y el camino fácil es la tentación más grande que tienen las nuevas generaciones de jazzistas.

Al igual que antaño, la pianista se entregó a una serie de conciertos sin medida, actuando allí donde se la llamaba y donde no... también. Tocar, tocar y tocar. Estudiar y tocar, tocar y tocar, sin más anhelo que el de enfrentarse a sus propias capacidades y sus propios retos, indiferente a los cantos de sirena que ya por entonces le llegaban.

Desde Nueva York, nos llega su cuarto disco, *Partenika* (Fresh Sound, 2015), que es espejo sonoro de un talento que, afortunadamente, no ha hecho más que manifestarse. Grabado en Nueva Jersey, en la sección New Talent del sello que descubriera al mismísimo Brad Mehldau, el registro incluye 8 composiciones propias que alumbran un instinto compositor cargado, ya se ha dicho, de mucha personalidad, que en el arte y en la vida es síntoma de gente que mira de frente y a los ojos.

Todo el lote, prologado por Ethan Iverson de *The Bad Plus* –ahí es nada–, se mueve entre improvisaciones apoyadas en un pianismo *postbop* que siempre está conectado a fraseos melódicos de extraña y hermosa factura. La acompañan en el viaje gregarios de lujo, como el alto saxofonista cubano Román Filú, asentando también desde hace varios años en la Gran Manzana tras su paso por Madrid. La reunión se completa con otros jóvenes músicos americanos con los que la pianista busca el alba neoyorquina: el saxofonista tenor Jerome Sabbagh, el contrabajista Sam Anning y el baterista Jason

Burger. Con ellos Marta Sánchez se entrega al sortilegio del jazz sin aspavientos y con el corazón en la mano, ayudada por el anonimato que facilita la gran urbe estadounidense.

La pianista aterrizó en Nueva York en 2011, con una beca Fulbright bajo el brazo, para ampliar estudios en la Universidad de Nueva York (MM). Allí, como aquí, la chica pronto acaparó la atención de la gran familia jazzística neoyorquina, siendo nombrada “Artista promesa” por Jeff Levenson de Warner Bros. Aun así, esta gata madrileña continuó a lo suyo, tocando y tocando, estudiando, y volviendo a tocar y tocar; como a la antigua usanza, vaya, anteponiendo la música a cualquier éxito personal. Y efectivamente, casi sin quererlo, llegaron las actuaciones y giras por Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, presentándose en festivales tan influyentes como el North Sea Jazz Festival, Eurojazz en Méjico o el Festival de Jazz Vitoria.

Los talentos de este joven talento español ya se reivindicaron en sus dos anteriores álbumes como líder, ambos registrados en ese heroico sello vasco que es Errabal. *Lunas, soles y elefantes* (2007) fue una magnífica tarjeta de presentación, manufacturada junto a un trío de muchos posibles, el formado por el contrabajista Carlos Barretto y el baterista Andrés Litwin.

La confirmación de su autoridad jazzística, colaboraciones discográficas al margen, como las realizadas junto a Doris Cales, la Afrodisian Orchestra o Natalia Calderón, llegó con el maravilloso *La espiral amarilla* (2010), en alineación de cuarteto, con el saxo tenor de Ariel Brínguez como principal novedad en cuanto a la sonoridad colectiva se refiere. El disco refleja una sorprendente madurez tanto por el contenido como por el continente, armando un lote de piezas inteligentes en el papel pautado y emocionantes en la expresión.

La chica tiene un fraseo pianístico sólido y reflexivo, y un instinto compositor con altas dosis de creatividad. Mucho y bueno ha recorrido Marta Sánchez desde que despuntara junto al Zafari Proyecto a su paso por los Circuitos de Música Joven del Instituto de la Juventud, obteniendo el primer premio de composición contemporánea. Actualmente piensa en neoyorquino, pero no olvida sus raíces, manteniendo paralelamente su actual quinteto junto a su trío D'Free QI, con el contrabajista Martin Leiton y su baterista más incondicional, Andrés Litwin.

Y, por encima de todo, lo que tampoco olvida es el sentimiento que la condujo hacia el jazz, el de crecer como autora e intérprete cada noche, ahora desde las noches de Nueva York. “Allí la escena es increíble, realmente inspiradora. Hay miles de músicos con una calidad increíble. Cada día puedes ir a escuchar conciertos de primera calidad, tocar con músicos diferentes, estar en contacto con tus jazzistas preferidos, seguirles, aprender”. Lo dicho, tocar y tocar, y volver a tocar.

Entrevista

Albert Boadella: “Dirigir una ópera es el reto más importante de mi vida”

A sus más de setenta años, Albert Boadella ha debutado como director de escena operístico con *Don Carlo* en el Teatro-Auditorio de San Lorenzo de El Escorial, una función en la que también se estrenará esta temporada en los madrileños Teatros del Canal.

El debut operístico del dramaturgo, director y gestor teatral Albert Boadella (Barcelona, 1943), fundador y director artístico de los Teatros del Canal y, mucho antes, de la compañía teatral Els Joglars, es todo un acontecimiento. Su versión de la verdiana *Don Carlo* –representada en el Festival de Verano de El Escorial y que podrá verse en los teatros que dirige el 27 de febrero y el 1 y 3 de marzo del año que viene– presenta unas características muy especiales, con una pretensión claramente didáctica: desterrar la leyenda negra que se ciñe sobre el infante Carlos y su época.

Albert Boadella debuta en ópera, sí, pero no en el ámbito del teatro musical. Su interés por el género lírico ya se había puesto de manifiesto tanto en sus programaciones para el teatro madrileño que dirige –en las que ha dado un generoso espacio a la ópera, la zarzuela y a la creación lírica contemporánea– como en algunos de sus aplaudidos montajes, como *El pimienta Verdi* o *Amadeus*.

El director catalán afirma que la experiencia al mando de los Teatros del Canal ha sido “sorprendente. Entré aquí saliendo de la situación agobiante catalana, en la cual la sensación de bloqueo cultural, político y social rozaba la asfixia”, afirma. “Cuando me ofrecieron dirigir este teatro solicité contrato por un año porque supuse que el trato con la administración sería complicado. Y no fue así. Me encontré con un personal de nueva planta, sin esa carga habitual de vicios y costumbres del lugar que un nuevo director suele heredar. En segundo lugar, mi relación con la administración fue y es exquisita: jamás he recibido ni una indicación y me han transmitido su máxima ilusión y libertad, tanto Esperanza Aguirre como Ignacio González (los presidentes de la Comunidad de Madrid de los que han dependido los Teatros del Canal). Así que año tras año me fui sintiendo cada vez más cómodo en esta ciudad espléndida que se ha convertido en la urbe europea más agradable desde el punto de vista humano.

Siete temporadas, en suma, con grandes porcentajes de ocupación, suponemos que porque los Teatros del Canal venían a llenar una franja de público un poco desahuciada”. Aunque Boadella todavía no se ha pronunciado de manera definitiva, hace tiempo que dice que se marcha, que este cargo no es para toda la vida. Mientras se lo piensa, se pasa a la ópera.

- ¿Por qué se produce ahora su salto a la dirección operística?

- Porque en los últimos años he descubierto que, desde el punto de vista artístico, me gusta más la música que el teatro. Los niveles emotivos y el potencial del arte que desarrolla el canto, la música o la danza, no los tiene el teatro. Es algo que descubrí al dejar Els Joglars. Tras algunas experiencias me decidí a poner en marcha la apuesta más complicada de mi vida, con casi 72 años. Es complejo para mí, porque opté por tocarlo todo sin tocar nada. La música no se toca. El libreto tampoco, por mucho que vaya en contra de mi instinto dramático; pero puedo jugar con el sentido de lo que se dice, para aportarle más profundidad a la tragedia, acercando el mito a la realidad y arrebatándole su esencia de leyenda negra.

- La idea es, entonces, sacar la obra del terreno político y llevarla al realismo...

- Ese núcleo de leyenda negra es el que trato de acercar a la realidad. La verdad es que Don Carlos era un loco, un desequilibrado. A partir de ahí todo cambia, porque, ¿cómo es el amor que siente hacia Isabel de Valois? ¿Cómo puede ella estar enamorada de un loco deforme, que es como era Don Carlos? La explicación solo puede provenir de un amor de la infancia, uno de esos amores tatuados en la piel. El clima general de la ópera cambia por completo y no me enredo en superestructuras ni parques temáticos escenográficos. Vestuario de época y puesta en escena sencilla, porque en realidad la escenografía son los personajes. Espacios limpios que señalen los lugares en los que suceden los hechos. También coloco a la pintura en un lugar prominente, porque Felipe II era un príncipe del Renacimiento.

- En cuanto a nivel interpretativo, ¿no hay un choque entre cantantes de ópera y actores de teatro, con los que está acostumbrado a trabajar?

- Sí, claro. Pero ya he trabajado con alguno de los cantantes de cara al *Don Carlo*, en concreto con José Bros, que es el personaje más importante. En lo actoral soy muy exigente pero nunca pido a un cantante que vaya contra sus propias capacidades canoras. Me crispera cuando eso ocurre en un montaje de ópera. Pero me crispera de igual manera cuando la ópera se trata como una versión de concierto. Hay que encontrar un punto intermedio en el cual el cantante se sienta a gusto emocionalmente para entender al personaje y empatizar con él. Es entonces cuando le presta unos matices y unos acentos vocales que sin esta implicación no existirían.

- ¿Ha utilizado algún método para suavizar esa fricción inevitable con los intérpretes?

- Es evidente que ensayando apenas tres semanas el director de escena tiene muy pocas oportunidades en este juego. Así que pensé en contratar a actores que se memorizaran los textos en italiano para poder preparar una partitura gestual, lo que me ha permitido ver con antelación si mis ideas funcionan o no. Así, la labor de transmisión de mis ideas a los cantantes se facilita en extremo, porque a la partitura-música se suma otra visual. En otros aspectos, el trabajo será similar al del teatro. En danza, teatro u ópera siempre hay que vigilar el sentido ritual de la representación y controlar la distracción del espectador, que está viendo siempre un plano general. Tú eres el responsable de darle los recursos para que el público haga sus propios planos cortos. Si sabes focalizar la mirada, puede haber un señor cambiándose de ropa en mitad del escenario y que el espectador no se dé cuenta.

- ¿Cree que la producción va a poder exportarse en el futuro?

- Hay una apuesta especial en este montaje: la práctica totalidad del reparto es español, entre otras cosas porque como teatro público esa es nuestra función. La temporada que viene irá al Festival de Granada, al Palacio de Carlos V, para donde tendré que reinventarme la escenografía. Y creo que a partir de ese momento habrá una cierta demanda e interés internacional, tengo esa impresión. También espero que esta experiencia remueva algo que permita hacer un *Don Carlo* distinto cada año, generando un signo de identidad en el Festival de El Escorial. De hecho, nos hemos propuesto la continuidad de la iniciativa

**- ¿Cómo afronta este cambio de registro de lo teatral a lo operístico?
¿Con nerviosismo?**

- Decía antes que este es el reto más importante de mi vida, entre otras cosas porque en teatro estoy acostumbrado a que si en un montaje algo no funciona, lo quito y punto. Pero en ópera si algo no se corresponde con mis intenciones no puedo modificarlo: he de trabajar con una minuciosidad absoluta. Por suerte la base del libreto es buena y eso ayuda, pero el final de la obra, por poner un ejemplo, en lo dramático es infumable. Don Carlos en la realidad se autodestruyó y buscó una especie de suicidio, dejando de comer, durmiendo en lechos con nieve, etc., y eso lo usaré para el final. Don Carlos se clavará su espada y morirá en brazos de su padre, acabando con el coro de monjes, sin circos. Me parece un final mucho más acorde.

- ¿La elección de este título ha sido por afinidad personal o por tener a todos los elementos dispuestos en el entorno del Festival?

- Un poco por las dos razones. En Europa he visto tres producciones de *Don Carlo* y en las tres estuve incómodo por su enfoque de la leyenda negra. Y pensé que la historia se podía matizar, porque en muchas cosas es la obra cumbre de Verdi. Pensé en hacerlo en el Escorial, cerca del Monasterio, y con una visita guiada que permita ver las tumbas de los protagonistas de la historia. A esto le sumamos un curso sobre Don Carlos y la leyenda negra dentro de los Cursos de Verano de El Escorial.

-¿ Tiene pensado hacer más ópera en el futuro?

-Sí, claramente, y siempre dentro del ámbito dramático, porque a mí las óperas cómicas son las que me divierten menos: es lo trágico lo que me atrae de la ópera. He tenido propuestas durante estos años, como hacer *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev o alguna cosa con el Liceu, pero las condiciones no fueron las propicias. Así que haré más cosas, pero sin rarezas. Los inventos en ópera me molestan un poco: en las grandes óperas no hay que montar un Walt Disney en el escenario, porque inmediatamente sale perjudicada la música. Sucede mucho con las obras de Wagner, en las cuales la duración parece obligar a distraer continuamente al público con metalurgias varias, vestidos de hippies, motoristas y cosas por el estilo. Si tú escuchas el dúo final de Isabel de Valois y Don Carlo, aunque lo oigas por la radio, entiendes el núcleo de la tragedia, por mucho que desconozcas de dónde vienen o adónde van. Esa es la esencia que quiero preservar.

Mario Muñoz
Opera Actual, número 182

Discos

Castor & Pollux

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) C. Ainsworth, F. Sempey, E. De Negri, C. Margaine, C. Immler, S. Devielhe, P. Talbot. Dir.: R. Pichon. Harmonia Mundi HMC 902212.13. 2 Cd. 2015. Connex Música.

El Ensemble Pygmalion es la prueba fehaciente de que, más que el relevo, la continuidad de los grandes conjuntos historicistas de Francia está bien asegurada. La formación liderada por Raphaël Pichon cuenta ya con una espléndida discografía a la que ahora se añade una versión formidable de una de las tragedias más brillantes de Rameau. Pichon ha optado por ofrecer la revisión que en 1754 el propio compositor realizó de su *Castor & Pollux*, estrenado sin demasiado éxito en 1737. Eliminando el prólogo, escribiendo un primer acto nuevo y ajustando el resto, Rameau consiguió una trama más

compacta sin perder ni una pizca de fuerza evocadora en la escritura orquestal ni de expresividad declamatoria en el canto. Pichon responde a la magnificencia de la música con una respuesta orquestal y coral entusiasta, rica en color y elocuencia, que tiene su máxima eclosión en los abundantes números de danza.

Grabada en directo en el Festival de Radio France en Montpellier, la versión cuenta también con un impecable reparto. Colin Ainsworth es un Castor que resuelve con seguridad la aguda tesitura del papel, con un canto terso que contrasta con acierto con la mayor rotundidad del Pollux de Florian Sempey. Emmanuelle de Negri (Télaire) destaca en algunos de los pasajes más conmovedores de la obra, Clémentine Margaine es una Phébé de canto incisivo y Sabine Devielhe aborda diversos papeles con una voz aérea y cristalina. Un registro muy recomendable.

Xavier Cester
Ópera Actual, número 182

Les danaïdes

Antonio Salieri, (1750-1825) J. Van Wanroij, P. Talbot, T. Christoyannis, K. Vellez, T. Dolié. Dir.: C. Rousset. Ediciones Singulares ES 1019. 1 libro + 2 Cd. (2013) 2015. Sémele.

El saludable efecto de retroceso que acaba generando la imposibilidad del teatro lírico de nueva creación para hacer frente a las apetencias de un público ansioso de novedades, ha acabado beneficiando también a Salieri, un autor de una envergadura muy superior a la anécdota de su contraposición a la figura de Mozart, músico al que admiraba y del que nada tenía que temer dada su posición en la corte.

Presente ya en la discografía con títulos como *Falstaff* o *Tarare* o estas mismas *Danaïdes* en la versión de Gianluigi Gelmetti, conoce ahora su máxima altura con este disco-libro que le sitúa en su verdadera dimensión. No es que aquí el reparto vocal suscite el asombro, pues se trata de solistas que aportan solo buena dicción y musicalidad impecable –aunque Judith van Wanroij muestre una delicadeza exquisita en “Par les larmes dont votre fille” y un acertado ímpetu en “Père barbare”–, pero la concepción general y la prodigiosa concertación de Christophe Rousset de esta edición preparada por Michael Hofstetter merece la más entusiasta adhesión. Sus Talents Lyriques se cubren de gloria y la documentación aportada en la confección del producto acaba de situar esta obra en sus coordenadas precisas. Un hito cultural.

Marcelo Cervelló
Ópera Actual, número 182

Orfeo[s]

**Sunhae Im. Cantatas de Pergolesi, Clerambault, Scarlatti y Rameau.
Akademie für Alte Musik Berlin. Harmonia Mundi HMC 902189.
1 Cd. 2015. Connex Música.**

Después de más de quince años de reconocida carrera, Sunhae Im presenta su primer Cd como solista, en el que la excelencia y la musicalidad fluyen como un refrescante río sonoro. La soprano coreana sabe destilar lo mejor de su instrumento con un fraseo puntilloso, respaldado por una articulación precisa que transforma en morbidez acústica merced a un timbre radiante que transpira frescura e ilumina los textos de manera ejemplar.

La palabra se transforma en colores en la voz de Im, no solo en el canto sino también en unos recitativos impecables como demuestra su pulida declamación en la cantata *Orfeo de Pergolesi*, en la que luce dominio del registro, gracilidad en la coloratura con un sonido siempre homogéneo, claro y de desarmante espontaneidad. Pero es en el repertorio francés en el que el trabajo de Sunhae ofrece más quilates. En la hermosa *Orphée* de Clérambault su voz se funde con un conjunto instrumental de inmaculado sonido. Los solistas de la Akademie für Alte Musik, suenan soberbios transformando la escucha en un festín sonoro. Ejemplo de la grandeza conseguida es la parnasiana *Cependant le héros arrive*, de imborrable recuerdo.

**Jordi Maddaleno
Ópera Actual, número 182**

Vent de tardor

**Juan Pons. Poemas de G. Frontera y P. Pons musicados por A. Parera
Fons. J. Pons, piano. Produccions Blau BLAU CD 659. 1 Cd. (2014) 2015.**

Singular cóctel artístico es el que da como resultado este *Vent de tardor* que suma al atractivo de Juan Pons otros cuatro destacados artistas baleares: la hija del cantante, Joana Pons, al piano y las composiciones de Antoni Parera sobre poemas de Guillem Frontera y Ponç Pons. La reconocida y poderosa voz de Pons se pone al servicio de una diversidad de lenguajes artísticos, todos ellos de gran calidad y exigencia. El excelente producto final es fruto del buen hacer de los intérpretes y también de la complicidad personal entre ellos, que se adivina tras cada compás.

Ópera Actual, número 182

Agenda

Valencia

Palau de Les Arts Reina Sofía

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

***La Bohème* (Puccini) 2, 4, 7, 10, 12 de octubre de 2015**

Angel Blue/ Irina Levián, Javier Tomé, Lina Mendes/ Federica Di Trapani, Germán Olvera. Director musical: Manuel Coves. Director de escena: Davide Livermore.

***MacBeth* (Verdi) 5, 8 11, 14, 17, 20 de diciembre de 2015**

Plácido Domingo, Ekaterina Semenchuk, Giorgio Berrugi, Alexánder Vinogradov. Director musical: Henrik Nánási. Director de escena: Peter Stein.

***Silla* (Händel) 12, 16, 19, 21, diciembre, 2015**

Meredith Arwady, cantantes del Centre Plácido Domingo. Director musical: Fabio Biondi. Directora de escena: Alessandra Premoli.

***Katiuska* (Sorozábal) 29 y 31 de octubre, 3 y 6 de noviembre de 2015**

Maite Alberola, Manuel Lanza. Javier Agulló. Director musical: Cristóbal Soler. Director de escena: Emilio Sagi.

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

<http://www.liceubarcelona.cat>

***Nabucco* (Verdi) 7, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22 de octubre de 2015**

Ambrogio Maestri/ Luca Salsi; Martina Serafin/ Tatiana Melnychenko; Vitalij Kowaljow/ Enrico Iori; Roberto de Biasio/ Alejandro Roy. Dirección musical: Daniel Oren. Dirección de escena: Daniele Abbado. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu.

***Benvenuto Cellini* (Berlioz) 8, 10, 12, 14, 16 y 19 de noviembre de 2015**

John Osborn/ Adrian Xhema; Kathryn Lewek, Maurizio Muraro, Ashley Holland, Eric Halfvarson, Annalisa Stroppa/ Lidia Vinyes. Dirección musical: Josep Pons. Dirección de escena: Terry Gilliam. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu.

Teatro Real

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

Roberto Devereux (Donizetti). 22, 24, 25, 27, 28, 30 de septiembre y 1,3, 4, 7 y 8 de octubre de 2015

Mariella Devia/ Maria Pia Piscitelli; Mariusz Kwiecien/ Ángel Ódena; Silvia Tro Santafé/Veronica Simeoni; Gregory Kunde/Ismael Jordi; Juan Antonio Sanabria/ Andrea Mastroni. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. Dirección musical: Bruno Campanella/ Andriy Yurkevych. Dirección de escena: Alessandro Talevi.

Natalie Dessay (soprano). 29 de septiembre de 2015

Philippe Cassard, piano .Obras de Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Henri Duparc, Gabriel Fauré, Franz Liszt y Claude Debussy.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina la revista PAU CASALS. Ya estamos preparando la siguiente, en la que te pondremos al día de las novedades del mundo de la música. Y ya sabes que puedes proponernos temas que sean de tu interés, enviarnos tus comentarios, dudas y sugerencias.

PUEDES ESCRIBIRNOS:

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

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

Revista Pau Casals

Servimedia

C/ Almansa, 66

28039 Madrid