

PAU CASALS 336

10 de noviembre-10 de diciembre de 2015

SUMARIO

Breves:

- El Gran Teatre del Liceu y la Abu Dhabi Music & Arts Foundation firman un acuerdo de colaboración
 - Andrew Gourlay, nuevo titular de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León
 - Daniel Bianco, nuevo director del Teatro de la Zarzuela
-
- Reportaje: La zarzuela busca nuevos géneros
 - Reportaje: Se cumplen 180 años de la muerte de Vincenzo Bellini, uno de los dioses del bell canto romántico
 - Entrevista: Pablo Villegas: “La música es de la gente”
 - Reportaje: El ‘hat-trick’ de Dylan
 - Reportaje: Por qué el disco de Robe Iniesta es el más romántico del año
-
- Discos
 - Agenda

Breves

El Gran Teatre del Liceu y la Abu Dhabi Music & Arts Foundation firman un acuerdo de colaboración

La Abu Dhabi Music & Arts Foundation y el coliseo catalán han llegado a un acuerdo para “promover la colaboración en el ámbito de la música y la ópera que permitan el intercambio cultural”, según anunció Christina Scheppelmann, directora artística del Liceu. En virtud de esta iniciativa, la Orquesta del Liceu podría actuar en la temporada 2017-18 del Emirates Palace.

Ópera Actual, número 184

Andrew Gourlay, nuevo titular de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León

Andrew Gourlay (Jamaica, 1982) será el nuevo director titular de la Orquesta

Sinfónica de Castilla y León a partir de enero de 2016. Gourlay, que era ya principal director invitado, sucede en la titularidad a Lionel Bringuier, actual director de la Tonhalle de Zúrich. La primera temporada de Gourley como responsable de la OSCyL –cuyo primer director invitado es ahora Eliahu Inbal– coincidirá con el 25 aniversario de la formación con sede en Valladolid.

Scherzo.com

Daniel Bianco, nuevo director del Teatro de la Zarzuela

Daniel Bianco es el nuevo director del Teatro de la Zarzuela, un cargo al que se incorpora este mes noviembre de 2015 y por un periodo de cinco años. Bianco ha sido elegido en un proceso de selección organizado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) al que se presentaron 26 candidaturas entre el 6 de julio y el 2 de septiembre. Como en anteriores ocasiones, los candidatos debían aportar un proyecto integral de gestión para el Teatro de la Zarzuela.

Scherzo.com

Reportaje

La zarzuela busca nuevos géneros

La zarzuela se enfrenta al reto de sobrevivir al siglo XXI tras tres décadas sin estrenar un nuevo título y con un público fiel pero envejecido que no cuenta todavía con un relevo consolidado pese a la renovación experimentada por el género en las últimas décadas.

Menospreciada y denostada durante años, la zarzuela se enfrenta al reto de conquistar al público del futuro para sobrevivir en el siglo XXI. Los índices de ocupación de las funciones de zarzuela son tan altos como la media de edad de sus espectadores. El 21 de mayo pasado, la sede en Barcelona de la Sociedad General de Autores (SGAE) era un botón de muestra al quedarse pequeña para acoger a la legión de proyectos seguidores que acudieron a la presentación de *Nuestra zarzuela. ¡Qué tiempos aquellos...!* en el que el crítico Albert Vilardell retrata a través de los testimonios de la soprano Angelita Navés y el director de orquesta José María Damunt un mundo, el de las compañías privadas de zarzuela de la segunda mitad del siglo XX, en vías de extinción.

Es el público de aquella época el que sigue llenando las funciones de zarzuela. El desafío ahora es encontrar el relevo generacional para garantizar el futuro del género. El director de escena Emilio Sagi, tercera generación de una familia que ha dejado huella en la historia de la zarzuela, tiene clara la encrucijada en la que se halla el género. “Los jóvenes la ven como un espectáculo de los

abuelos y, por otra parte, no podemos echar del teatro a la gente mayor que ha sido la que ha apoyado el género durante tantos años porque nos quedaríamos sin público. Si no conseguimos captar a nuevos espectadores, la zarzuela desaparecerá”, sentencia.

El musicólogo Cosme Marina, asesor musical del Ayuntamiento de Oviedo, que organiza desde hace más de dos décadas el Festival de Teatro Lírico Español, opina igual. “La ópera ya ha ido incorporando público nuevo. La zarzuela debe hacer lo mismo. Debe llevarse a cabo una transición entre el público fiel y el público nuevo que todavía no se ha consolidado, porque si el público no se renueva, el género morirá. Es una batalla a medio plazo”, augura Marina.

El combate no será fácil, en parte, según el director de orquesta Miquel Ortega, por la costumbre tan española de denostar lo propio en favor de lo foráneo. Ortega lidera desde hace tres años una cruzada para declarar la zarzuela Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, como ya lo son el flamenco, el tango o el fado. “Si lo lográramos, la zarzuela se difundiría con mayor asiduidad por el extranjero y nosotros respetaríamos más el género lírico español”, sueña. En su propósito, el director de orquesta dice contar con el apoyo del Teatro de La Zarzuela de Madrid, la SGAE y la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, pero reclama acciones inmediatas: “Hay que dar a conocer nuestra música desde la escuela”.

Para el también director de orquesta Miguel Roa, durante 25 años director en el foso del Teatro de La Zarzuela, la apreciación del género por parte de los españoles sigue siendo una asignatura pendiente. “Nos avergonzamos de la zarzuela mientras nos hacemos los finos con la ópera”, espeta, y se felicita de que actualmente los jóvenes directores de orquesta aborden sin complejos obras del género frente al desprecio que sentían por él sus colegas hace cuatro décadas.

El musicólogo Emilio Casares cuenta que son 9.000 las zarzuelas que se han escrito desde los orígenes del género, a mitad del siglo XVII. “Es una producción casi industrial que no podemos pretender que toda sea excelente, aunque hay seguro un 10 por ciento que son buenas zarzuelas, pero, ¿quién las conoce? Tenemos poca conciencia de lo que hemos sido en el mundo lírico. A mis 70 años existen muchas zarzuelas de primerísima línea que nunca he visto y ha tenido que venir un italiano, Paolo Pinamonti –que desgraciadamente ahora se va–, para que en estos tres últimos años se hayan recuperado más zarzuelas que en los 90 años anteriores. Eso dice mucho de la situación del mundo lírico en España”, se lamenta el musicólogo.

Pinamonti asumió la dirección del Teatro de La Zarzuela en 2011 y dejará el cargo el próximo otoño. En sus cuatro años al frente de la principal plaza de difusión del género lírico español ha tratado de acercar la zarzuela al siglo XXI invitando a creadores ajenos al mundo lírico y ha recuperado obras barrocas

ampliando el repertorio. “Mi primer objetivo ha sido elevar el nivel artístico invitando a directores de orquesta como Miguel Ángel Gómez Martínez, Carlos Mena o Rafael Frühbeck de Burgos, implicando a cantantes de ópera para protagonizar los repartos y eligiendo a directores de escena que pudieran ayudar a dar una visión diferente del género”, explica Piamonti.

El gestor italiano se marcha convencido de que el peor enemigo de la zarzuela es su nombre, que afirma “tiene un valor semántico peyorativo en España. Es el espectáculo de los abuelos, un prejuicio difícil de desarraigar. Lo mejor sería cambiarle el nombre y que dejara de llamarse zarzuela”, asevera.

¿Un nombre nuevo?

Para el musicólogo Enrique Mejías García “el uso del término zarzuela ha acabado perjudicando a un patrimonio que hemos indigenizado. Si zarzuelas como *Pan y toros* o *Curro Vargas* se hubiesen denominado óperas, como tantas obras de Auber, Weber o Donizetti, se estarían representando en coliseos operísticos de todo el mundo”, señala. Mejías considera que, en su parte teatral, que no la musical, la zarzuela es un género del pasado y que es “labor de los programadores y directores de escena encontrar puntos de enganche con nuevos públicos”. “Eso obliga a reestudiar el repertorio”, advierte.

“Es probable que algunas de las obras más populares o manidas no sean las que actualmente tengan más posibilidades escénicas. En este sentido soy un ferviente defensor del repertorio isabelino (Barbieri, Arrieta, Gaztambide) para los coliseos operísticos. ¿Alguien duda de que el público del Teatro Real no disfrutaría con una buena representación de *El dominó azul* o *Jugar con fuego*? Y las obras más frívolas, ligeras, políticas o corrosivas, para espacios alternativos de experimentación escénica”.

Paco Mir, actor, guionista, director de teatro y cine, integrante del grupo teatral Tricycle, consiguió la cuadratura del círculo al atraer a la zarzuela a nuevo público sin perder el favor del tradicional en su debut como director de escena lírico con *Los sobrinos del capitán Grant*, de Fernández Caballero. Su puesta en escena lleva cinco reposiciones desde su estreno en 2001. “La revitalización del género pasa por hacer lo mismo que se ha hecho con la ópera: nuevas propuestas para argumentos de toda la vida. Muchas producciones actuales tienen todos los ingredientes para atraer a todo tipo de público. Es cuestión de tiempo”, asegura Mir, quien en octubre inauguró la temporada del Teatro de La Zarzuela con *Galanteos en Venecia*, de Barbieri.

El año 1983 marca el inicio de la renovación del género español. El nombramiento del director teatral José Luis Alonso como director del Teatro de La Zarzuela –“fue nuestro maestro”, recuerda Sagi– marcó el inicio de la entrada de directores teatrales en el mundo de la zarzuela así como una nueva

generación de jóvenes cantantes para interpretarla. “Me monté al caballo de la renovación de la zarzuela de su mano”, recuerda la soprano Milagros Martín, a quien Alonso ofreció su primera oportunidad profesional con un pequeño papel en *El dúo de La Africana*. “Empezó a hacer lo que ya se hacía en la ópera. Se comenzó a trabajar en condiciones y nos enseñó que cantar no era lo único importante”.

Pese a triunfar internacionalmente como cantante de ópera, el tenor José Bros nunca ha dicho que no a una producción de zarzuela desde que debutó en el género a finales de la década de 1980 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca cantando *Los gavilanes*, de Jacinto Guerrero, compartiendo escenario con Milagros Martín. “Me gusta la zarzuela, su música va directa al corazón”, asegura. Afirma el tenor que siempre ha podido trabajar en las mismas condiciones que en una producción operística. “No se trata solo de escuchar buena música, hay que actuar y ofrecer una buena escenografía”. Sobre los libretos obsoletos, no tiene reparos a que se meta tijera para hacer las obras más accesibles y próximas al espectador actual: “Cada director de escena hace sus cortes, pero a ninguno se le ocurre cortar la música”, advierte.

Sagi es radical: “No hay que tener miedo a cortar y pegar, pero hay dos cosas que no se pueden hacer, cambiar el argumento y tocar la música, porque el público se la sabe de memoria y recuerda la historia. Los diálogos, se pueden cambiar todos. Nadie se queja, ni los herederos del autor, ni el público”.

Nuevas creaciones

En este proceso de renovación, la zarzuela todavía no ha abordado cómo crear nuevas obras en el siglo XXI. Enrique Mejías García, se muestra “optimista acerca de la situación actual de la zarzuela en tanto que género patrimonial”, pero advierte: “Como género creativo está periclitada, al igual que nadie compone actualmente opereta en Austria u *opéra comique* en Francia”. Y critica que programas de la televisión pública que divulgan la ópera “no integren con naturalidad la zarzuela. Hacer esas distinciones sí que hace daño al género, que sigue lastrando muchos prejuicios de corte posfranquista”.

Emilio Sagi considera que ha llegado el momento de crear nuevas zarzuelas. “El género se había envilecido tanto que ningún compositor se atrevía a escribir una nueva obra, pero ahora es el momento para que alguien lo intente”, anima. Cosme Marina se suma a la reivindicación. “La zarzuela se ha nutrido de historias de su época y actualmente hay temas que darían para más de una zarzuela. Al menos habría que intentarlo para ver si en realidad hay que darle carpetazo”, señala.

Emilio Casares advierte que el hecho de que no se hagan nuevas obras no va en detrimento del género. “Actualmente nadie reclama nuevas zarzuelas y los compositores que escriben óperas no están interesados. Ellos sabrán por qué.

Pero sé de alguien que está escribiendo una nueva zarzuela que se va a estrenar. Y no diré nada más”. Habrá que esperar a oír y ver esta nueva zarzuela que Emilio Casares anuncia que se está componiendo. En cualquier caso, la zarzuela cuenta todavía con muchas joyas por descubrir de un pasado del que apenas se conocen poco más de una treintena de títulos y del que Paolo Pinamonti justo ha entreabierto las puertas en sus cuatro años al frente del Teatro de La Zarzuela de Madrid.

Lourdes Morgades
Ópera Actual, número 183

Reportaje

Se cumplen 180 años de la muerte de Vincenzo Bellini, uno de los dioses del *bell canto* romántico

El 23 de septiembre se cumplieron 180 años de la muerte de uno de los nombres clave del género operístico: Vincenzo Bellini. Adorado por Verdi y Wagner, varias de la escasa decena de óperas que alcanzó a completar se han convertido en fundamentales en el repertorio internacional.

Lo dijo Verdi en 1898, cuando el peso de los años le inclinaba más a la reflexión que a una producción artística que había dado ya sus últimos frutos: “Bellini, ciertamente, es pobre en orquestación y en armonía, pero es riquísimo en sentimiento y en esa melancolía que le es propia y que solo él ha sabido expresar. En sus óperas, incluso en las menos conocidas, aparecen esas largas, largas melodías que antes nadie había podido crear”.

Es toda una definición, porque cualquier referencia a Vincenzo Bellini (1801-1835) supone la evocación de la linfa más pura del *belcantismo* romántico, expresada en un sentido elegíaco de la melodía que nadie como él supo interpretar. La figura de Bellini es susceptible de ser deformada en dos aspectos. Aquel “siciliano rubio como los trigales, joven como la aurora, melancólico como una puesta de sol”, según la definición que de él hizo Léon Escudier, podría encarnar el tipo del artista romántico por excelencia, ávido de sensaciones y de sentimientos elegíacos, de no haber sido por su absoluta dedicación a su oficio y la minuciosidad de su preparación, carencias técnicas aparte.

Bellini era consciente de su valor como artista y bastaría para confirmarlo lo que escribía a su tío Vincenzo Ferlito desde París el 1 de abril de 1835, cinco

meses antes de su prematura muerte: “No entiendo las quejas de los directores por el precio que pido por mis composiciones. ¿Acaso no podría yo también escribir cuatro óperas al año? Pero eso supondría arruinar mi reputación y engañaría a quien me paga. Que se me juzgue por los resultados y se verá que tengo razón si exijo ganar a fin de año tanto como mis colegas, ellos con sus cuatro óperas y yo con una sola. *I puritani* me han situado en el lugar que me correspondía, y que no es otro que el primero después de Rossini. Lo digo porque él quiso hacer creer que Donizetti tenía más talento que yo, y lo dijo porque a ese no le temía; pero ahora Italia, Alemania y Francia me concederán el lugar que he sabido conquistar gracias al asiduo estudio y que confío en ampliar todavía”.

La muerte le impidió seguir legando a la humanidad obras inmortales, pero en el texto transcrito hay elementos para ponderar el segundo aspecto que ha podido tergiversarse en relación con su figura. El Bellini esquinado, celoso de los éxitos de sus colegas, ambicioso y mujeriego, que odiaba cordialmente a sus rivales más directos, Pacini y Donizetti –Rossini ya no contaba a estos efectos– sin que estos correspondieran en momento alguno a este resentimiento, no lo hacía por una soberbia injustificada sino por el íntimo convencimiento de su superioridad. Esto, por lo menos, es lo que puede deducirse del contenido de la obra *Bellini, memorie e lettere* que publicó Francesco Florimo en 1880 y que, pese a la devoción hacia su difunto amigo que le lleva a disimular algunas carencias de su carácter, acaba siendo menos hagiográfico de lo que su autor probablemente hubiera deseado.

“Canto puro”

Ildebrando Pizzetti definió en pocas pero bien medidas palabras la trascendencia de la música *belliniana* cuando afirmó que “El canto de Bellini es el canto puro”. Porque ¿qué es el canto puro sino la pura melodía elevada a su máxima expresión? Así lo veía Ramón Bayod en un artículo publicado en uno de los antiguos programas del Liceu, que veía en su producción musical “la maravillosa expresión de un espíritu elegíaco, hallando en la melodía el más inmediato y completo medio expresivo de su sentimiento artístico. En él una melodía simple, aunque dotada de infinita carga emocional, puede fundirse íntimamente con el texto sin aparente esfuerzo para dar la dimensión estética al melodrama en toda su plenitud”.

Giacomo Lauri-Volpi opinaría algo parecido con el reconocible vuelo poético de sus juicios: “En Bellini, el bel canto, inmune a los embellecimientos innecesarios, se destrenza en frases milagrosas y transporta el alma del oyente a las sublimes esferas del absoluto”. Guido Pannain, por su parte, alabaría “tanta vita di sentimento consumata in tanta umiltà di forma”.

Con las obras de Rossini, Bellini y Donizetti comenzó a estabilizarse el repertorio en una época que vivía de novedades y que Verdi no haría sino

reforzar hasta que la llegada del *verismo* volvió a suscitar de nuevo el interés por la productividad viva. La ópera romántica sufrió un momentáneo desvanecimiento en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX debido a los cambios en la praxis ejecutiva y a la falta de intérpretes vocales capaces de afrontar sus exigencias.

A partir de la segunda mitad del siglo pasado, sin embargo, gracias al interés despertado por las conmemoraciones, los estudios y las ediciones críticas, y sobre todo debido a la aparición de una nueva generación de intérpretes capaces de hacer justicia a los retos estilísticos y vocales de estas obras, el repertorio *belcantista* volvió a brillar con fuerza. Este año, 180 aniversario de la muerte de Bellini, puede relanzar de nuevo un interés adicional por sus producciones, incluidas aquellas que no forman parte del reducido grupo que ha resistido contra viento y marea los embates del tiempo.

Marcelo Cervelló
Ópera Actual, número 183

Entrevista

Pablo Villegas: “La música es de la gente”

Pablo Villegas (Logroño, 1977) ha surgido en los últimos años como la gran figura de la guitarra clásica y como un adalid a la hora de reivindicar su papel de instrumento culto y popular a la vez. En su conversación, el verbo inspirar aparece continuamente, como su deseo de cumplir una misión en la que involucrar al creador, al intérprete y al público en una aventura común. Viviendo en Nueva York desde hace catorce años, Pablo Villegas combina sus conciertos con el trabajo social a través de la música en el Legado de la Música sin Fronteras, primero en México y ahora en La Rioja.

- ¿Por qué la guitarra?

- Pues porque un día, a los seis años, vi en la televisión, todavía en blanco y negro y con sólo dos canales, a Andrés Segovia. Mis padres eran profesores, les gustaba mucho la música y me apuntaron a clase de guitarra. En aquella época “una guitarra para el niño” era eso, una guitarra tal cual, del tamaño de la que tengo ahora. La sigo teniendo y el barniz está desgastado del roce con la barbilla. Me parecía como un contrabajo. Hace años, jugando con las manos me di cuenta de que tengo los dedos de la mano izquierda dos centímetros más largos que los de la mano derecha. Y eso fue de tanto estirarlos en el diapasón de aquella primera guitarra.

- ¿Quiénes fueron sus maestros?

- Lo que soy como músico y como ser humano se lo debo a valores muy arraigados a la tierra que vienen de mis padres y de mis abuelos, gentes del campo de Burgos y Palencia. Eso lo llevo dentro de mí y es lo que comparto con la gente. Y, lo que soy como músico, a todos mis maestros desde el primero, que fue Julián Allende, un profesor privado que hoy colabora con mi proyecto social en La Rioja dando clases de música a niños y jóvenes en riesgo de exclusión. Estuve con él un año y medio.

Después fui al Conservatorio Profesional de Música de La Rioja con Miguel Ubis, de los siete a los dieciséis. Y luego se cruzó en mi camino Paulino García Blanco, que determinó mucho mi forma de tocar, trabajando muchísimo el sonido, muchísimo la mano derecha. Él me enseñó técnica, pulsación, fraseo, articulaciones... Después trabajé en Madrid con otro gran maestro, José Luis Rodrigo, que me mostró los colores propios de la guitarra.

- ¿Salió de España en esos años?

- Terminé la carrera jovencito, con dieciocho. Siempre he tenido el afán de viajar, de conocer culturas y gentes diferentes, de aprender de todo lo que veo. Me atraía Alemania por su gran historia musical, aunque no fuera guitarrística. Con unas becas de la Fundación Humboldt y de La Caixa me fui allí sin saber prácticamente alemán pero afrontando por primera vez en mi vida la soledad de estar con uno mismo, la relación con tu otro yo. Además, viniendo de España, la sintonía de la sociedad alemana con la música clásica me inspiró muchísimo. Siempre me he sentido antes que guitarrista músico y antes que músico, ser humano.

- ¿Con quién estudió allí?

- Con Thomas Müller-Pering en la Escuela de Música Franz Liszt de Weimar, entre 1997 y 2001. Un día me dijo que había un gran compositor italiano, que se llamaba Luciano Berio, que había escrito una obra que era una catedral para la guitarra: la *Sequenza XI*. Y me invitó a que me sumergiera en esa aventura. Y la aventura duró seis años. Seis años para dieciséis minutos de música pero fue una de las obras con la que más he aprendido. Explora todas las capacidades expresivas, es contemporánea, con un lenguaje atonal, estructuras muy definidas, maestría en el desarrollo temático con tres o cuatro células.

- Y luego el salto a Nueva York.

- Después de vivir en Berlín me fui a trabajar, en 2002, con David Starobin, que había encargado obras a Milton Babbitt, Elliott Carter, George Crumb, Jonathan Harvey, Mario Lavista, Poul Ruders... Quería una ciudad que me gustara como Berlín y un maestro que me diera lo que buscaba en música contemporánea.

- ¿Qué le parecen los concursos, tan inevitables en el mundo de la guitarra?

- A mí me sirvieron para diferentes cosas. Como formación y experiencia, un concurso te enseña a desarrollar la concentración profunda, la preparación, a tocar bajo presión, dar lo máximo de ti en poco tiempo y convencer de tus ideas musicales. En eso son muy valiosos. Gané un montón de premios en diez años pero sólo hubo dos que realmente afectaran el desarrollo de mi carrera: el Francisco Tárrega, de Benicasim, que fue como cumplir un sueño porque de niño veía la final en la televisión. El premio era un disco con Naxos que fue mi primera grabación, con una buena distribución, una carta de presentación como artista, pero no hubo cambio en los conciertos. Luego el Christopher Parkening en Malibú, cuya primera edición quería ser como el campeonato del mundo de la guitarra y lo gané. Y ese sí que cambió realmente el desarrollo de mi carrera, sobre todo en Estados Unidos.

- ¿Quizá porque es nuestro instrumento nacional le quitamos importancia a la guitarra?

- En cierta manera es así pero no es ni reproche ni acritud. La guitarra es uno de los pocos instrumentos que está básicamente vinculado a una cultura y a un país, que es España. Si pensamos en el violín o en el piano, instrumentos maravillosos con un enorme repertorio, podrían ser de cualquier parte, no están ligados a una cultura como lo está la guitarra a la nuestra. Y, aun así, la guitarra es un instrumento popular en todo el mundo. Las vihuelas llegan a América tras el descubrimiento, y allí se desarrolla una música distinta a la que llegó pero hecha con ese instrumento y luego con la guitarra.

La guitarra estaba en la calle y en la corte. Luis de Narváez en la corte y los que daban serenatas en la calle, vidas paralelas. Y ahora acapara todos los estilos musicales, el clásico, el pop, el rock, el country, el jazz... Eso es lo que le da poder, lo que le hace ser el instrumento más democrático del mundo, el más cercano a la gente. Y la música está hecha para la gente y es de la gente, le pertenece.

- En el siglo XX hay obras maestras escritas para guitarra: Ginastera, Antonio José, Britten, Walton, Henze, Berio, Takemitsu, y tantos autores que estrenó su maestro Starobin.

- Y hasta Ferneyhough con sus *Kurze Schatten*. Por primera vez en la historia, la guitarra empieza a tener sus primeras pequeñas catedrales, obras maestras pensadas para ella desde una concepción estrictamente musical, creadora: algo expresivo, sólido y profundo, más allá de lo escrito antes. En el siglo XX hay muchos regalos y de ahí me viene como artista el reto de buscar ese equilibrio entre lo que quiere la gente, lo que quieres tú y tu compromiso con el

instrumento. Invitar al público a que primero se hagan amigos de la guitarra y, de la mano del artista, lleguen a estas obras de nuestro tiempo. He aprendido que en la música contemporánea, que adoro, cuando un público es neófito en ella hay que tenderle la mano. Por eso me gusta en los recitales hablar un poquito y hacer una pequeña preparación, entrar con el público, juntos, en un espacio que vamos a compartir desde mi relación con la pieza.

- ¿Y encargar obras?

- Esa es parte de mi misión y en mi estrategia está escrito como uno de los puntos principales: el compromiso absoluto de encargar nuevo repertorio. Y, como guitarrista que soy, aprovechar a los compositores establecidos, a los mejores. Como estrategia, como posicionamiento, como marca para solidificar un proyecto. Lo que hizo Julian Bream con nombres que pusieron ahí la guitarra y nadie discute lo que hicieron porque en ellos se impone la música. Encargar es un compromiso personal, obras a solo y con orquestas sinfónicas, porque el mundo sinfónico debe ir más allá del *Concierto de Aranjuez* y los programadores de orquestas no conocen nada más.

- ¿Siguen siendo importantes los discos?

- Claro. En septiembre salió en Harmonia Mundi *Americano*, un disco que demuestra mi concepto de romper fronteras y que nace de *Rounds*, una obra de John Williams, el compositor de bandas sonoras, que estrené en Malibú. Le propuse hacer la primera grabación mundial, le pareció estupendo y, como aquí no cabían Tárrega ni cosas así, pensé en rodearla de repertorio latinoamericano. La novedad son tres obras tradicionales norteamericanas escritas para banjo pero tocadas con guitarra. Cambié la quinta por una prima, tocas un poquito la afinación y ya tienes la guitarra convertida en un banjo. Queda muy cercano al *bluegrass*.

- ¿Qué se puede decir de nuevo en una obra tan interpretada como el *Concierto de Aranjuez*? Hay quien lo *aflamenca*, quien lo *adorna*...

- Se pueden decir muchísimas cosas. Lo más importante es acercarse a la música con la actitud de participar en el proceso creativo de la obra y empezar siendo absolutamente riguroso con lo que está escrito. Esa es la regla de oro. Y a partir de esos límites es donde empiezas a descubrir un mundo y un horizonte de posibilidades expresivas, jugando con ataques, con colores, con articulaciones, con pulsos.

A los seis años había escuchado el *Aranjuez* por Ángel Romero en un *LP* de mi padre. Y he crecido con el deseo de tocarlo. El primer acercamiento, a los dieciocho, fue el de la juventud, el de sentir la emoción de, simplemente,

tocarlo y de ver que, al fin, eres capaz. Luego entras en una madurez que te lleva a hacer relecturas y a mirar dentro de las notas, en los fraseos, en la estructura, en la parte emocional, en cómo darle unidad.

- ¿La mejor obra del repertorio es el Homenaje “pour le tombeau de Debussy” de Falla?

- Absolutamente. La única obra para guitarra que escribió. Si vemos el vaso medio vacío decimos que qué pena que no hubiera más, pero si lo vemos medio lleno pensamos que menuda joya nos dio. Y cómo tocarla es un ejemplo de lo que antes comentaba de ser fiel a lo escrito y al mismo tiempo expresarte. Esa habanera y marcha fúnebre, que no son ni una cosa ni otra, pero que son las dos cosas, con toda esa exploración de colores que te ofrece, esa profundidad tremenda. Cuando la toco, hago antes *Invocación y danza* de Rodrigo, que es un homenaje a Falla, y después otra de las grandes obras de la literatura para guitarra del siglo XX, que es la *Fantasía* de Roberto Gerhard.

- ¿Qué guitarra utiliza?

- Una del constructor alemán Matthias Dammann, que vive en una vieja granja en Baviera y que es un genio. He probado cientos de guitarras y la suya fue un amor a primera vista, dije “esta es”, y soy fiel a Dammann desde hace veinte años.

- ¿Y no le han tentado las guitarras españolas históricas, una Antonio Torres, una Vicente Arias, una Santos Hernández o, incluso, una Romanillos, más moderna, con ese sonido tan propio todas ellas aunque no sean tan brillantes?

- La guitarra española tiene una escuela muy definida y unos timbres que han hecho que sea lo que es, una tradición muy larga a la que habría que añadir también a Ramírez, a Contreras, a Fleta... Es una cuestión de prioridades o de sacrificios, la vida te plantea disyuntivas y hay que escoger, y los dos caminos al mismo tiempo, no se puede. Estas guitarras tienen unos colores y una sinceridad de sonido que es inconfundible, es el sello español y sus colores.

- ¿Qué le interesa fuera del mundo clásico?

- Admiro profundamente el flamenco, los guitarristas flamencos me inspiran mucho y buena parte del repertorio de Turina, Albéniz o Granados ha buscado inspiración en el flamenco. ¿Cómo vas a tocar el *Garrotín* y las *Soleares del Homenaje a Tárrega* de Turina si no has escuchado una soleá? Y lo mismo con el primer movimiento del *Aranjuez* y las bulerías.

- ¿Y el rock o el jazz?

- El rock, no tanto, pero disfruto y puedo admirar a un guitarrista eléctrico que haga virguerías, la creatividad de Jimi Hendrix o de Carlos Santana. Y, en el jazz, Django Reinhardt, con esas escalas que hacía con sólo tres dedos... O la gente que toca bossa-nova...

- ¿Y su proyecto social?

- El Legado de la Música sin Fronteras tiene que ver con algo que me pasó de niño. A los siete años salí a un escenario por vez primera, en el Gonzalo de Berceo de Logroño, un teatro pequeñito pero de verdad. Y la experiencia me fascinó, ese agujero negro en el que no ves a nadie pero sientes que está lleno de gente que te mira. Y, claro, quería volver enseguida. Y como no podía ser, a mi madre se le ocurrió que fuera a tocar a residencias de ancianos. Y recuerdo esas sonrisas, esa alegría de que un niño compartiera algo con ellos.

Y ahí debió quedar la semilla hasta que empezamos El Legado de la Música sin Fronteras, hace siete años, con la International Community Foundation en San Diego y la Fundación para la Protección de la Niñez en Tijuana, dos instituciones que recogen a jóvenes en situaciones de exclusión social. Les hablas, les cuentas una historia con un mensaje y unos valores y luego tocas algo y la música es el sello que suelda todo eso. Han sido quince mil niños. Hace dos años hemos traído El Legado a La Rioja con el apoyo del Gobierno autonómico y de La Caixa. Y le aseguro que tocar para los chicos me hace la misma ilusión que hacerlo en el Lincoln Center. Porque, al final, lo que transmites es actitud, es intención y es compromiso.

Luis Suñén
Scherzo, número 310

Reportaje

El 'hat-trick' de Dylan

Se recupera todo lo grabado por el cantautor en su estirón creativo de 1965 y 1966. En el pop de los sesenta, abundan los triplete: el encadenamiento de tres discos extraordinarios. Pero podríamos argüir que el de Bob Dylan fue el más explosivo y veloz: en año y medio, grabó/editó tres álbumes (el último, doble) que subieron el listón literario y catalizaron el despegue del rock hacia alturas desconocidas.

Bringing It All Back Home (salió en marzo de 1965) le distanció del folk politizado e introdujo algo de electricidad. En *Highway 61 Revisited* (agosto de 1965) desarrolló un hiriente *rock-blues* para encajar sus visiones alucinadas.

Blonde on Blonde (junio de 1966) ofrecía una majestuosa crónica de amores y odios.

Tan asombrosa productividad discográfica alternaba con giras constantes y la escritura del libro *Tarántula*, sin olvidar acontecimientos no menores como su matrimonio con Sara Lownds o el nacimiento de su primer hijo. Imposible obviar su ingesta de diferentes sustancias pero eso incluso aumenta nuestro pasmo.

La nueva entrega de su *Bootleg Series* nos sitúa en los laboratorios de su creatividad. El 6 de noviembre salió a la venta *The Cutting Edge*, panorámica de su *modus operandi* durante esos catorce meses. Tres ediciones: doble CD, caja con 6 CD y –en tirada limitada– un monstruo con 18 CDs que promete juntar todo lo que grabó en estudios y en habitaciones de hotel durante 1965 y 1966. Ojo, no exactamente todo: siguen perdidas las cintas del encuentro en Londres con los John Mayall's Bluesbreakers, incluyendo a Clapton.

Revelaciones e intuiciones

En verdad, buena parte de ese material ha sido pirateado o publicado en recopilaciones legales. ¿Qué aporta el escuchar esa música ordenada cronológicamente? Para el oyente nuevo, muchas revelaciones. Olviden los métodos actuales: Dylan grababa en directo, rodeado de los músicos. Apenas ensayaba: se esperaba que los acompañantes sintonizaran con sus intuiciones. Dylan trabajaba especialmente los singles: hay 16 tomas de *Like A Rolling Stone* y algunas más de *One of Us Must Know (sooner or later)* o *Can You Please Crawl Out Your Window?* (gran frustración fue el pinchazo de los dos últimos). Los productores, Tom Wilson o Bob Johnston, apenas ejercían sus poderes. Dylan sabía lo que quería, aunque le costara verbalizarlo. No siempre funcionaba lo obvio: The Hawks, sus músicos de directo, no encontraron la piedra filosofal.

Para *Bringing It All Back Home* y *Highway 61 Revisited*, Dylan llevaba preparado el repertorio y lo resolvió con seguridad. Resultó más complicado *Blonde on Blonde*. Impresiona el carisma, la audacia de aquel veinteañero: imaginen a los encallecidos profesionales de Nashville, pelos cortos y pantalones de poliéster, estajanovistas inactivos mientras Dylan remataba sus letras más complejas. Ya unidos, reforzados por Al Kooper y Robbie Robertson, aquel choque de culturas se resolvió en una sucesión de acrobacias mágicas. Entre sus gnómicas declaraciones de 1965, dijo: “Soy un artista del trapecio”. Cierto.

Diego A. Manrique
Elpais.com, 28 de septiembre, 2015

Reportaje

Por qué el disco de Robe Iniesta es el más romántico del año

“Estoy escuchando el disco de Robe Iniesta y estoy llorando”. Esta frase, colgada por un seguidor del músico en una red social, resume de forma rotunda la sensación que produce el trabajo del indomable líder de Extremoduro. El primer trabajo en solitario de Robe Iniesta (Plasencia, 53 años). El título es *Lo que aletea en nuestras cabezas* y en la portada se ve una pintura naif de lo que parece un jilguero. ¿Una imagen adecuada al contenido? Seguramente, si esta nos evoca el romanticismo en su más profundo significado. Lo analizamos.

En efecto, *Un suspiro acompasado* seguramente es la mejor canción que el rock español ha dado en los últimos tiempos. Una introducción in crescendo, de suaves guitarras e instrumentos de cuerda y viento, deja en posición para esa primera frase *desarmante* de Robe, con tono de voz menos correoso de lo habitual en él: “He notado una brisa pasajera, que me ha dicho que tal vez sí quisiera; respira y noto su respiración; hablo y sueño con su voz”. La canción tiene una línea similar a esa obra maestra de su grupo que se llama *Si te vas...* Pero lo mejor está por llegar, con un estribillo tan salvajemente romántico que cuando lo escuchas te dan ganas de lanzar a la basura todos tus intentos de ser sensible: “Llega el viento, mecido, porque acaba de estar contigo. Noto en el aire un suspiro y todo cambia de sentido. Comencé por dejar la puerta abierta siempre para ver si llega hasta aquí tu aire caliente, respirarlo y que me cuente tus noticias más urgentes”. Guau...

Un guerrero del amor

Aunque la imagen que proyecta Iniesta es de tipo desabrido y duro, muchos de sus textos con Extremoduro son rendidas declaraciones de amor. Eso sí, muchas veces con una pátina de rudeza. En su primera obra en solitario se sacude lo superfluo y va a la esencia. En *Guerrero*, una pieza de más de seis minutos, se lame las heridas por un desamor: “Como buen guerrero, para ser sincero, cuando el cielo está tan azul, niego que la quiero y que la echo de menos y que sueño con su luz. Y soñar que acaricio su pelo, que su boca me vuelve a buscar, que el ayer no se fue entre los dedos, y hoy sin avisar se ha vuelto a presentar”.

En *Nana cruel*, que recuerda en el tono vocal a Albert Pla, con el que Robe ya colaboró en *Agila*, el antes y después de Extremoduro. “Yo que creía firmemente en el amor, hoy ya sé que no, que ya no importa y que a la vida hay

que buscarle otra razón, y busco en los colores del atardecer y no la encuentro”, canta Robe, en los versos más tristes del disco.

Siempre a contracorriente

Hubo una época, cuando Iniesta empezó a llenar palacios de deportes y a salir en los medios, que llevaba una camiseta con la siguiente leyenda: “No quiero ser como tú”. Ah, el eterno dilema: siempre criticando a la casta y ahora yo soy casta (¿les suena?). El disco se cierra con la canción *Contra todos*, donde el músico reivindica su personalidad a la contra, a pesar de que su mensaje ha logrado el milagro de calar tanto en pijos como en tipos de barrio. “Contra todos, otra vez me levanto contra todo”, canta en este tema.

Acercándose a Morente

Obviamente, Iniesta no tiene la voz de Enrique Morente. Pero en las pocas entrevistas que ha concedido, el músico extremeño ha mostrado su gusto por el flamenco. Con cuentagotas, casi tímidamente, ha introducido pinceladas de este género. En su trabajo en solitario también lo prueba. De manera urgente, sin ser flamenca, rezuma ‘jondura’ y arabismo. Podría ser un tema perfectamente encajable en *Omega*, de Morente y Lagartija Nick. La canción (de las más breves del lote: 3,47 minutos) nos deja gloriosos versos también muy flamencos: “Y si de repente se cayera la luna, y si de repente no te volviera a ver, de manera urgente caería en la locura”.

¿Una mezcla de Dani Martín y de Maná?

La canción que más choca en el disco es *Por ser un perverso*, de una simpleza instrumental que puede recordar a El Canto del Loco, con un estribillo *reggae* con el que viajamos hacia el universo de Maná. Es una lectura maliciosa, querido lector, pero probablemente este tema despiste al núcleo duro de Extremoduro. La letra vuelve a indagar en las relaciones de pareja: “Estoy perdido, perdido, perdido estoy sin ti”.

¿Se parece el disco de Robe Iniesta a Extremoduro?

Hay matices. En Extremoduro tiene mucha presencia Iñaki Antón Uoho, sus guitarras, su producción, su querencia hacia el *heavy*. Aquí eso está mucho más amortiguado. De hecho, hay profusión de instrumentos de cuerda, de saxos, que rebajan los momentos más gresca de Extremoduro. Es verdad que en los últimos discos de la banda ya se habían domesticado algunas cosas, sin duda introducidas por Iniesta, que ya anticipaba este disco. Iñaki no está en la grabación. Robe se rodea de músicos (la mayoría extremeños, como él) con mucha experiencia, pero sin afiliación a bandas populares de rock. Algunos proceden de orquestas de música clásica. La duración de las canciones, sin embargo, continúan la tendencia de las últimas obras de Extremoduro. Son

extensas: la más larga supera los nueve minutos, y hay cuatro que rondan los seis. La más breve es *Ruptura leve*, de sólo un minuto y medio.

Y qué dice Robe

Como el indómito músico es alérgico a las entrevistas, casi siempre hay que remitirse a sus siempre procaces comunicados. El que ha hecho para este álbum también tiene su gracia: “Como no teníamos ni idea de cómo queríamos que fuera el resultado final, buscamos los arreglos con la libertad que da la ignorancia. Y como, además, el resultado final nos importaba un carajo (porque en realidad lo que pretendíamos era divertirnos), dimos con ellos como sin querer, como si no quisiéramos. Como si solo concediéramos”. No le hagan caso: esta obra a corazón abierto importa, y mucho, a su creador.

Carlos Marcos
Elpais.com

Discos

Il Divo lanza nuevo disco de estudio, grabado íntegramente en español ‘Amor & Pasion’. Il Divo. Syco Music

Trabajando junto al productor ganador de múltiples Latin Grammys, Julio Reyes Copello, Il Divo han grabado un material que abarca un siglo de tangos tradicionales, ardientes boleros y mambos clásicos. ‘Amor & Pasion’ llega desde España y Cuba, de América Central y Sudamérica. Las canciones que componen el álbum son, en su mayoría, muy famosas; entre ellas encontramos *A las mujeres que yo amé (To All the Girls I’ve Loved Before)* de Julio Iglesias y *Si Voy A Perderte (Don’t Wanna Lose You)*, de Gloria Estefan, junto al *Himno de la alegría* de Beethoven con un emocionante toque latino, y uno de los tangos más famosos de todos los tiempos, *Por una cabeza*, que fue escrito en 1935 y aparece en las películas *La lista de Schindler* y *Esencia de mujer*, con Al Pacino.

Se trata del séptimo álbum de estudio de Il Divo –y el más ambicioso hasta la fecha. Los sabores y sensuales ritmos de España y Cuba, Argentina y México hacen un guiño a los comienzos del cuarteto, a la vez que marcan el comienzo de un nuevo capítulo en su carrera.

L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato

Georg F. Händel. G. Webster, L. Kilsby, J. Ovenden, P. Harvey, A. Riches, W. Whitehead. Dir.: P. McCreesh. Sign um Records SIGCD392. 2 Cd. (2013-14) 2015. Conne xMúsica.

La magnífica discografía händeliana de Paul McCreesh y sus Gabrieli Consort & Players se amplía de forma admirable con uno de los oratorios más singulares del *caro sassone*. Si es que oratorio es el término más apropiado para *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, una partitura en la que Händel adaptó uno de los grandes literatos británicos del siglo XVII, John Milton. No se trata de ninguna historia sacra, sino de diferentes viñetas poético-filosóficas sobre el carácter y las pasiones humanas, sin línea argumental definida, que inspiró al compositor una de sus partituras más líricas y efusivas.

McCreesh y sus colaboradores han reconstruido la obra tal como se debió interpretar en su estreno, en 1740, con sendos *concerti grossi* y un concierto para órgano introduciendo cada parte. Destaca es la impecable pulsación musical de McCreesh, y el quipo de solistas, liderado por la voz cristalina de la soprano Gillian Webster y el melifluido canto del tenor Jeremy Ovenden

Xavier Cester
Ópera Actual, número 183

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

Benvenuto Cellini (Berlioz)

8, 10, 12, 14, 16 y 19 de noviembre de 2015.

John Osborn / Enea Scala; Kathryn Lewek, Maurizio Muraro, Ashley Holland, Eric Halfvarson, Annalisa Stroppa / Lídia Vinyes, Francisco Vas, Valeriano Lanchas, Manel Esteve, Antoni Comas. Dir.: Josep Pons. Dir. esc.: Terry Gilliam.

Madrid

Teatro del Real

www.teatro-real.com

La flauta mágica (Mozart)

16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30 de enero, 2016.

Christof Fischesser / Rafal Siwek, Joel Prieto / Norman Reinhardt, Ana Durlovski / Kathryn Lewek, Sophie Bevan / Sylvia Schwartz, Joan Martín-Royo / Gabriel Bermúdez, Ruth Rosique, Elena Copons, Gemma Coma-Alabert, Nadine Weissmann, Airam Hernández, David Sánchez, Mikeldi Atxalandabaso. Dir.: Ivor Bolton. Dir. esc.: Suzanne Andrade, Barrie Kosky.

Teatro de La Zarzuela

<http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/>

La del soto del parral (Soutullo y Vert)

21, 22, 25, 26, 27, 28, 29 de noviembre y 2, 3, 4, 5 de diciembre de 2015.

Javier Franco / César San Martín; Saioa Hernández / María Rodríguez; Alejandro Roy / Javier Palacios; Aurora Frías, Luis Álvarez. Dir.: Martín Baeza-Rubio. Dir. esc.: Amelia Ochandiano.

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