

PAU CASALS 339

10 de febrero-10 de marzo de 2016

SUMARIO

- Breves:
 - Fallece Kurt Masur
 - Heras-Casado, en la Filarmónica de Viena

- Reportaje: Los últimos días de Julián Gayarre
- Reportaje: Salome, de Strauss, una ópera de pasiones y controversias
- Entrevista: Asier Polo: “Mi sonido ideal es la voz de Jessye Norman”
- Reportaje: Diez canciones por las que todavía recordamos a Édith Piaf
- Reportaje: La radiante música que Van Morrison grabó con su banda de Woodstock

- Discos
- Agenda

Fallece Kurt Masur

El pasado 19 de diciembre fallecía en Greenwich, Connecticut (Estados Unidos), el director de orquesta alemán Kurt Masur (Brieg, 1927). Unido desde siempre a las grandes orquestas de la extinta República Democrática Alemana –la de la Gewandhaus de Leipzig en primer lugar– Masur sería nombrado en 1991 titular de la Filarmónica de Nueva York, puesto en el que se mantuvo durante once años. Numerosos discos jalonan su carrera, integrales de las sinfonías de Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms o Bruckner, así como los poemas sinfónicos de Liszt, sin olvidar a Benjamin Britten, de cuyo *War Requiem* era modélico traductor.

Heras-Casado, en la Filarmónica de Viena

El director granadino Pablo Heras-Casado (1977) sustituye a Nikolaus Harnocourt al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena en la Mozartwoche.

El director español ha sido la primera elección de la orquesta tras el anuncio de retirada de Nikolaus Harnoncourt, quien, a su vez, había elegido personalmente al músico español como su sustituto, que es el primer español que dirige a la OFV en concierto. Heras-Casado venía siendo un invitado habitual en Salzburgo.

Reportaje

Los últimos días de Julián Gayarre

El 8 de diciembre de 1889 a Julián Gayarre se le quebró la voz mientras cantaba *Los pescadores de perlas*, de Bizet, en el Teatro Real. Dos semanas más tarde, el 2 de enero de 1890, el legendario tenor fallecía en su casa de Madrid. Este es el relato de los últimos días del mítico cantante.

El mensaje “Antonio Peña y Goñi saluda al Sr. Gayarre y desea saber cómo sigue”, escrito en una tarjeta de visita del célebre crítico musical y taurino donostiarra, fue depositado junto a otros tantos sobre una mesa en el portal del número 6 de la madrileña Plaza de Oriente junto a un libro de firmas. La Reina Regente enviaba cada día un emisario a que se personase en la casa del ilustre artista para obtener noticias de primera mano sobre la evolución de la enfermedad de su cantante favorito. Dos pisos más arriba, el famoso tenor Julián Gayarre agonizaba.

Aquel invierno especialmente duro y con una epidemia de dengue que asolaba Madrid hizo que ni los artistas, con sus especiales cuidados, se librasen del flagelo para desgracia de Ramón de Michelena, empresario del Teatro Real, quien se iba quedando sin cantantes. Pero no fue el dengue la enfermedad que hizo presa en Gayarre, sino un fuerte constipado complicado con las secuelas que en los bronquios le dejara la grave enfermedad que le afectó en Nápoles en 1883 y de las que el tenor llevaba años quejándose.

En el Real, Gayarre estaba contratado para cantar diferentes óperas la temporada 1889-90. El debut, programado para el 30 de octubre con *Mefistofele*, se produjo un día después, y con *Lohengrin*. Tuvo críticas excelentes que nada hacían presagiar el cercano final del cantante, triunfador en una ópera en la que el propio Wagner dijo a Gayarre que era “el Lohengrin que había soñado”. A esta siguió *Mefistofele* y, a pesar de que las críticas le colmaban de elogios, él no se encontraba bien. Le costaba manejar su voz como estaba acostumbrado y solo a su más íntimo amigo, Julio Enciso, confesó su preocupación en una carta del 7 de noviembre: “Llevo tres funciones: dos de *Lohengrin* y una de *Mefistofele*, las tres con el éxito de siempre, y esto a pesar de un constipado feroz que tomé cuando llegué a

Madrid y del que no he podido desembarazarme. La voz está perfectamente. ¿Durará? No estoy seguro del todo, pero confío en mi buena estrella”.

En aquella época, por otra parte, Gayarre había denunciado públicamente que el Teatro Real era “un nido de constipados”. A pesar de ello comenzó los ensayos de *I pescatori di perle*, cuyo papel de Nadir había cantado por primera vez en abril de ese mismo año. Mientras tanto, la función de *Lohengrin* del 10 de noviembre hubo de ser cancelada por indisposición de la soprano cantándose en su lugar otra de *Mefistofele* siempre con Gayarre en el papel principal. El 12 se celebró la función pospuesta de *Lohengrin* con la presencia de la Reina Regente y de la Infanta Isabel. El 14 cantó otro *Lohengrin* y el 16 llegó el estreno de la esperadísima *I pescatori di perle*. Una vez más, y a pesar de las fabulosas críticas, Gayarre confesó por carta a su amigo Enciso: “Gran triunfo. Sin embargo, no las tengo todas conmigo, pues todavía no he cantado ni *Favorita* ni *Africana* ni *Hugonotes* y temo por la resistencia”. El día 21 protagonizó otro *Lohengrin* y los días 23 y 26 de noviembre y 1 de diciembre otras tres de *I pescatori*.

El día 4, Gayarre se metió en la piel de Don Ottavio. Tras ese *Don Giovanni* se encontraba muy débil por lo que decidió no cantar hasta reponerse de la afección laríngea que sufría. No fue el único, ya que enfermó prácticamente toda la plantilla obligando a suspenderse la función del 8 de diciembre. Desesperado, el empresario del Real le rogó que cantara para contentar al público. Gayarre aceptó regresar con *I pescatori di perle*.

La fatídica noche del 8 de diciembre de 1889 nada hacía presagiar lo que estaba a punto de ocurrir. El compositor Francisco Asenjo Barbieri, que se encontraba entre el público, afirmó que el tenor roncalés estaba en una de sus noches de gloria. En la romanza “Mi par d’udire ancora” la voz se le escuchó fresca, dulce, con una estudiada dejadez al estar tumbado sobre una roca del decorado. Y ocurrió lo insólito: al llegar a la frase “Bel sogno folli ebbrezze”, que culmina con un Si natural, la voz se le rompió. Gayarre musitó “No puedo cantar” y se retiró a su camerino. La función quedó detenida. Al rato se anunció su mejoría y la continuación del espectáculo. Antes del tercer acto, el cantante quiso complacer al público interpretando la romanza que antes había quedado inconclusa. Lo consiguió salvando la nota aguda aunque no con la frescura y la facilidad acostumbradas. Al finalizarla quienes se encontraban cerca le oyeron decir: “Esto se acabó”.

¿Depresión? No, gripe

¿Fue realmente tan grave lo que le sucedió esa noche a Gayarre en el escenario del Teatro Real como para que, tal y como afirma la rumorología popular, el tenor se deprimiera de tal manera como para fallecer pocos días después? Nada más lejos de la realidad: fue simplemente un gallo, algo que en toda su carrera no le había ocurrido. El primer sorprendido fue el propio

cantante, lo que le llevó a creer que era su fin profesional, y por ello pronunció aquel nefasto “Esto se acabó”. Gayarre canceló sus actuaciones sucesivas a la espera de su recuperación, llevando una vida normal. El 18 de diciembre acudió al Real para escuchar al tenor Francesco Marconi y al día siguiente escribiría su última carta –dirigida al barítono Eugenio Labán–, en la que, entre otras cosas, relata que (de voz) “no sé si estoy bien o mal porque no abro la boca, más tarde veremos”.

Tres días después, el 22 de diciembre, estaba jugando a cartas cuando comenzó a sentirse mal. La fiebre y la tos le obligaron a guardar cama y el día 26 se habilitó en el portal un libro de firmas. El día 30 la fiebre le llegó a los 41º provocando en el enfermo delirios y suma fatiga. Al día siguiente Pepe Elorrio informaba por carta a Enciso: “Nuestro querido amigo está verdaderamente de cuidado, sobre todo desde ayer, que se le presentó una afección pulmonar”. A partir de esa carta, las siguientes que recibió Julio Enciso eran desesperanzadoras. “Julián acabándose por momentos”. “Se agotan todos los recursos. Imposible salvación”. “Perdidas por completo las esperanzas”.

El 1 de enero de 1890 un periódico se adelantó en dar la funesta y falsa noticia del fallecimiento de Julián Gayarre. Sobre las cuatro de la tarde el enfermo fue retomando la lucidez; sin embargo el médico, tras efectuarle un nuevo reconocimiento, anunció a la familia la proximidad del fatal desenlace.

La agonía y muerte de Gayarre están documentadas con profusión de datos. Uno de los documentos más importantes es la carta que, tras la muerte del tenor, Pepe Elorrio, presente en el amargo momento, escribió a Julio Enciso. “La noche del 31 de diciembre fue tremenda. ¡Qué entrada en el año nuevo! El estado de Julián se agravaba por momentos, las medicinas no obraban ya, y poco antes de amanecer su estado era tal que avisamos a la parroquia de Santiago para que viniera la Unción.

Cuando ya caía la tarde del día 1 y empezaban las primeras sombras de la noche nos pidió un espejo, se incorporó un poco y se miró muy tranquilo un rato, diciendo luego: ‘Pues no tengo la cara tan desfigurada como pensaba. Creía estar peor’. A la una de la noche, conociendo ya su próximo fin, estrechaba la mano de su idolatrado sobrino Valentín en señal de despedida eterna indicándole que se retirase, y luego añadió: ‘¡Es muy joven para ver esto!’ Fue una escena terrible... Todos estábamos ahogados por el llanto presenciando aquella horrible y larga agonía. ¡Qué grande fue muriendo!

Una de las veces me dijo: ‘Ahora no dirán que no sé morir ¡Esto no es el teatro!’ Después quedose muy postrado, oyéndose solo el estertor de su agonía. El último momento estaba próximo. ‘¡Fernando! ¡Fernando!’, dijo. Y expiró. Eran las cuatro y veinticinco minutos de la madrugada. Unos momentos

antes habíamos retirado a las pobres mujeres, locas de dolor. Yo le cerré los ojos, Gregorio la boca. Todos llorábamos mientras Echevarría, a la cabecera, rezaba las últimas oraciones. ¡Qué escena tan terrible, amigo Julio!”.

Efectivamente. Gayarre falleció a las 4.25 de la madrugada del 2 de enero de 1890. Catorce años después de aquel otro 2 de enero de 1876 en el que, cantando *La Favorita*, debutó en La Scala de Milán alcanzando tal triunfo que fue proclamado en aquella ciudad “primer tenor del mundo”. En aquella fría madrugada madrileña del segundo día de 1890 Gayarre volvía a invocar a su personaje más amado, Fernando, como último suspiro antes de expirar. Esa misma noche el cuerpo de Gayarre fue embalsamado y, a petición de los doctores, su laringe extraída para tratar de descubrir los secretos de aquella voz prodigiosa. Nada de extraño encontraron en ella, actualmente se conserva en la Casa-Museo Julián Gayarre, en Roncal. Su cuerpo fue trasladado a esa localidad navarra por expreso deseo del tenor.

A pesar de los años pasados desde su desaparición, en diciembre se conmemoró el 125º aniversario del fallecimiento del cantante, Gayarre sigue vivo en la memoria de los aficionados a la ópera.

Óscar Salvoch
Ópera Actual, número 186

Reportaje

Salomé, de Strauss, una ópera de pasiones y controversias

No es la más famosa, pero sí la primera de las óperas que marcan el camino del Richard Strauss operista. Nacida de una obra de teatro escrita por Oscar Wilde, la partitura despertó pasiones y controversias. El pasado mes de diciembre cumplió 110 años convertida en el sueño de toda *prima donna*.

La historia que Oscar Wilde escribió en 1893, según se dice, después de haber visto en París el célebre cuadro de Gustave Moreau *La danza de Salomé*, es un ejemplo de esa estética de finales del siglo XIX que cultivó unas formas y tendencias que se han calificado de *decadentistas* porque se apartan de las formas artísticas más sólidamente establecidas, incidiendo en actitudes que la sociedad rechaza o finge rechazar.

En esa época, Wilde había ya cruzado el Rubicón de la normas sociales que condenaban –incluso en sentido estricto, como pudo comprobar más tarde– la homosexualidad, y aunque su conducta personal ya hacía tiempo que

preocupaba a sus allegados, en el terreno literario seguía vistiendo sus relatos con el velo de lo implícito.

Es el caso de su *Salomé*, en la que el autor manifiesta la seducción que puede ejercer en la protagonista el cuerpo macilento y maltratado de San Juan Bautista encerrado en una mazmorra del palacio de Herodes, transmite la excitación sexual del personaje a la figura de una muchacha de solo 17 años en una cálida noche de Palestina y en un ambiente de gente amoral y libidinosa como el rey Herodes Antipas, quien había establecido una relación con su cuñada Herodías, madre de Salomé y esposa de su hermano Herodes Filipo, algo que contravenía todas las normas en vigor en el mundo judío de entonces. Por ese motivo, la licenciosa vida de Herodías ya había sido denunciada por Juan Bautista, el precursor del Cristianismo, siendo detenido por sus denuncias.

Herodes le había encerrado en un pozo porque, supersticioso en extremo, no se había atrevido a mandar matar a un profeta, que era la calidad que el pueblo judío de entonces había atribuido al Bautista. Pero los comentarios que Salomé formula al respecto son los que el propio Wilde encontraba más sugestivos en el imaginario cuerpo del profeta al que ella insiste en ver haciéndole salir del pozo y causando con ello el suicidio del joven militar Narraboth, que había pensado por un momento obtener el afecto de la princesa si él la ayudaba a ver al recluso.

Basada en una narración de origen evangélico, el estreno en Inglaterra de la obra de Wilde lo había prohibido expresamente el ministro Lord Chamberlain y la ópera arrastraría también consigo la conflictividad por su temática. Detrás de la figura de Salomé no hay otra cosa más que los deseos de un Wilde fascinado por el trasfondo libertino de la princesa que en otra narración aparecerá tratando de salvar al profeta de su ejecución: así aparece en la ópera de Massenet *Hérodiade* (1891).

El hecho de que un compositor de familia bien como era Strauss, que nunca había manifestado frivolidades de ningún tipo, se adhiriese a la idea de poner en música el escandaloso drama de Wilde se debe sin duda a que en esos años estaba inmerso en la corriente debeladora de todo lo que olía a tradicional actuando en el mismo terreno indócil que llevaría a la creación de diferentes experimentos musicales que decantan en la atonalidad y en la ruptura de las formas musicales continuistas y postwagnerianas.

Pero la noche del 9 de diciembre de 1905, cuando la ópera se estrenó en la Königliches Opernhaus de Dresde después de ser prohibida en Viena, el público se entusiasmó con la obra y con el equipo vocal encabezado por la soprano Marie Wittich, que tuvo que salir a saludar 39 veces. Como anécdota está el hecho de que en Berlín la ópera fue permitida por el káiser Guillermo II con la condición de que en el momento de la muerte de Salomé figurase en el

fondo de la escena una estrella navideña con su estela en alusión a los Reyes Magos en camino hacia Belén.

En Inglaterra, el mismo Lord Chamberlain que había prohibido la obra teatral original, metió sus zarpas en la ópera e hizo cambiar varias cosas: el personaje de Yokanaan era mencionado siempre como “El Profeta” y se hacía comentar a Salomé que lo que buscaba era “un guía espiritual”. Pero como la obra se cantó en alemán los intérpretes hicieron muy poco caso de los cambios.

Peor fue la recepción en Nueva York, donde una parte de los críticos comentaron que la historia era “repugnante” y como el público neoyorquino pareció soliviantarse ante la obra, las autoridades prohibieron que hubiera más representaciones aparte del estreno.

Más suerte tuvo en el Liceu de Barcelona, en parte porque llegó tarde (29 de enero de 1910) y porque la intérprete de Salomé era la muy atractiva soprano Gemma Bellincioni. No dejó de producirse algún comentario irónico en la prensa de la ciudad, pero la cosa no pasó de ahí. Y Salomé continuó su camino triunfal pese a todos esos obstáculos de mentalidad obtusa.

Roger Alier
Ópera Actual, número 186

Entrevista

Asier Polo: “Mi sonido ideal es la voz de Jessye Norman”

Asier Polo (Bilbao, 1971) ha sido uno de los pioneros del cambio de ciclo en la música española en lo que se refiere a sus intérpretes. Violonchelista de prestigio internacional, decidió en su momento hacer de España el eje de su actividad docente mientras proseguía una carrera que le ha llevado a los grandes escenarios, orquestas y directores del mundo.

- ¿Por qué el violonchelo?

- Surge de una forma muy sorprendente. En casa de un tío mío, que era violonchelista, había uno. Siempre he sentido una cercanía hacia lo artístico muy espontánea, muy natural. Mi tío se murió cuando yo tenía seis años y allí se quedó el violonchelo. El caso es que le dije a mis padres que quería estudiar música y tocar el piano y mi madre me dijo que no, que un piano era muy caro y que, total, lo iba a acabar dejando, como había pasado con el judo y el inglés, y que empezara con el violonchelo de mi tío, que estaba más a mano. “Si te gusta, dentro de un año te compro el piano”, me dijo. Pero empecé con el

violonchelo y a la semana les dije en casa: “Que sepáis que voy a ser violonchelista”.

En mi casa no había una inclinación musical muy destacable pero me enamoró la vibración del instrumento en su cercanía al cuerpo. Cada vez me siento más chelista pero también sé que los instrumentos son unos medios que te ayudan a decir lo que sientes. Más que el instrumento, la música es el ser humano.

- Empieza estudiando con Eliza Pascu.

- Fue determinante porque fue la iniciación, el primer estímulo. Eliza, que toca en la Orquesta Sinfónica de Bilbao, tiene muy buena escuela. Es rumana y llegó a España como tantos músicos de los países del Este y tuve la suerte de caer en manos de una persona con mucho criterio profesional, con una gran ética, con un pensamiento muy idealista pero muy exigente y, por cierto, no con muchos amigos porque dice las cosas como las piensa.

A mí me tomó como a un hijo, yo era muy pequeñito, salía del colegio y me iba a pasar el fin de semana con mis profesores, con su marido y con ella. Todo era muy espontáneo, tocaba, me divertía, pero ella fue la que me dijo que si quería aprender tendría que hacer escalas y dobles cuerdas y me metió en vereda. Siempre se lo agradeceré porque, además, en España estábamos desconectados y ella me hablaba de cosas que aquí no ocurrían. Había que luchar contra corriente y ella me impulsó a irme a estudiar fuera.

- En usted se reúnen dos ramas: la de Kliegel, que fue alumna de Starker, que lo fue de Schiffer, que lo fue de Popper; y, de otro lado, Monighetti, que estudió con Rostropovich, que lo había hecho con su padre, que fue alumno de Casals. Francamente, impresiona.

- En mí se reúnen maestros concretos, no escuelas. Starker era arrebatador, inimitable por mucha escuela que quieras. Se puede seguir una onda instrumental pero al final te quedas con los resultados, no con los medios.

- ¿Por qué no ha habido una escuela española, teniendo a Casals y a Casadó?

- Pues porque se nos fueron y nadie los llamó. Y sigue ocurriendo. Cuidamos poco los artistas del país, que tienen que ayudar a que las cosas crezcan y dejar poso. Me parece estupendo que haya un Plácido Domingo pero es una vergüenza que no dé ni una clase magistral en un conservatorio español. Alicia de Larrocha no dio clase en un conservatorio español y a los que están por ahí no se les suele invitar. Nadie se plantea invitarlos. Y eso es perder un tiempo precioso. Para transmitir la importancia de estar en un escenario hay que vivirlo y nadie como alguien en activo para explicarlo.

- ¿Nos faltó continuidad generacional?

- Hombre, estaban Corostola y Claret y otros. Siempre ha habido alguien representativo pero muy pocos como para hacer escuela. Y en ello hay razones diversas: el sistema de oposiciones de los conservatorios, el desprecio durante

tanto tiempo por la formación inicial, los grados medios y sus complicaciones, las edades de los chicos, el perfil del profesorado que se busca, llegar al Superior, seguir ahí, las asignaturas, los planes de estudio, la necesidad de una reforma... Se intentan cosas pero salen pocos y los que salen hubieran salido de todas maneras.

- Como Pablo Ferrández, por ejemplo.

- Que fue alumno mío y al que aconsejé ir a la Escuela Reina Sofía porque yo no podía darle más que alguna clase cada uno o dos meses y dejar que su padre (Enrique Ferrández, violonchelista de la Orquesta Nacional de España) lo fuera controlando. Le tengo mucho cariño a Pablo y me alegro del momento maravilloso que está pasando.

- ¿Cuándo empieza usted a tomárselo en serio?

- Casi todos los que empezamos música queremos tocar, no ser musicólogos. Uno quiere ser intérprete, casi de lo que sea. Con dieciséis años gané el primer premio del concurso de cuerda de Juventudes Musicales y al año siguiente el de música de cámara. JJMM te organizaba una gira de conciertos y recuerdo que la directora en Valladolid estaba completamente entusiasmada conmigo, me llevaba con frecuencia allí y yo me veía con los músicos de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Y sobre todo me di cuenta de que me encantaba el escenario, quería pisarlo, estar ahí y luchar por seguir.

El caso es que me salían recitales dentro y fuera de España hasta que un día me llamó Max Bragado, que era entonces el titular de la orquesta, y me dijo: "A ver, chaval, que quiero que vengas a tocar con mi orquesta". Y yo le pregunto que si hacemos una prueba y me contesta que no, que ya tiene referencias mías. Me pregunta qué quiero tocar y yo voy y le digo que el *Concierto* de Elgar. Y a por ello. Así que mi debut profesional es a los veintiún años con la OSCyL y tocando Elgar.

-¿Por qué eligió Elgar?

- Me salió del alma... Porque es ideal para un chelista joven, fácil de entender, apasionado y el solista se lo pasa en grande. Es, aunque no lo sea, como un concierto de juventud. Y, desde luego, el que más nos gusta a los solistas.

- Y después, ¿qué pasó?

- Pues la cosa debió de salir bien porque Max Bragado me dijo que quería que fuera con la orquesta cada dos o tres años para tocar algo que yo no tuviera preparado. Y me dio muchas oportunidades que le agradeceré toda la vida: por ejemplo girar con la orquesta. Un día me preguntó si tenía representante. "Qué va, maestro, si yo soy un estudiante", le dije. Y era verdad. Recuerdo que en esos días había tocado la *Sonata* de Rachmaninov con Volodos en el Auditorio Nacional. Y ahí apareció mi agente, Humberto Orán, que ya sabía de mí por Max Bragado. Humberto entró muy poco a poco, como por goteo, me fue

dando conciertos, aconsejándome siempre, según su criterio y su experiencia, pero respetando mi libertad. Muchas vueltas que me ayudaron a entender un poco lo que es esta carrera.

- ¿Y Alfredo Kraus?

- Kraus estaba dando unas clases magistrales en la Escuela Reina Sofía y me invitó a un par de conciertos. Su pianista, Edelmiro Arnaltes, quería descansar, me probaron y Kraus me llevó a la gira de sus cuarenta años de carrera. Me dio confianza, me decía: “Esto lo cantas que pone los pelos de punta”. ¿Y cómo podía decir eso de un pobrecito principiante? Es que somos sensibles e inseguros. A la muerte de Alfredo toqué en su funeral, me llamó su hermana y allí estaba Antón García Abril, que se emocionó mucho con mi canto y me dijo que querría escribirme algo. Y parece que los demás se picaron y antes o después me escribieron cosas Bernaola, Luis de Pablo, Tomás Marco, Villa Rojo...

- Otra persona fundamental fue Rafael Frühbeck de Burgos.

- Un día me dice Humberto que tengo que hacer *Don Quijote* de Strauss con Rafael. Y me aterrorizo.

- ¿Y qué le daba más miedo, la obra o el maestro?

- Kraus me había dicho: “Ya verás como no le gustes. Yo le he visto pedir que le quitaran a una soprano”. Esa noche no dormí. Luego en el ensayo, antes de empezar, me dijo: “Venga, tú: coraje y a por ellos”. Empiezo y nada más acabar el tema manda parar: “¡Violines, con el chelista! ¿No veis que este chico lo está haciendo muy bien, que es estupendo?” Y yo me dije: “¡Dios mío, ya está: me ha aceptado!” Y a partir de ahí tocamos mucho juntos. Muchísimo y fue una colaboración maravillosa. Me dijo: “Yo el Don Quijote lo he hecho toda mi vida con Cassadó, que éramos íntimos, y cuando falleció cerré la partitura. Ahora, que has aparecido tú, la vuelvo a abrir”. Fue una relación estupenda como la que tengo con Luis de Pablo o Antón García Abril, que puede fluctuar con el tiempo pero que siempre está ahí. Y son personas, personalidades, que han confiado en mí, que me han hecho tener seguridad y te agradecen lo que haces.

- ¿Le gusta hacer música de cámara?

- Mucho, pero hago menos de lo que querría. Mi carrera está centrada en trabajar como solista con orquesta pero el músico se hace en la música de cámara. En la orquesta el contacto con el maestro es escaso y la experiencia musical más limitada. En cámara la relación es más estrecha, aprendes del colega, porque hay que conquistarse uno al otro, dejarte llevar y ser flexible y aprender de todo lo que te rodea. Yo me he rodeado de músicos mejores que yo precisamente para aprender.

- Y algo les habrá enseñado usted. Hablando de Asier Polo haciendo música de cámara hay que hablar de Marta Zabaleta.

- Mi niña. Otra persona importante. Esa sí que tiene un amor por su profesión incansable, que nadie se lo quita vayan las cosas bien, mal o regular. En una época vivimos juntos y después de clase ella iba corriendo al estudio y me decía: "Mira, Asier, lo que he descubierto, una cosa maravillosa: si en vez de hacer así hago esto otro fíjate cómo funciona de bien". Decidimos trabajar juntos, ir montando poco a poco las obras después de las horas de estudio individual, cada día un movimiento de sonata y creándose una relación estrecha, personal.

Y es que para hacer música de cámara de verdad hay que desnudarse delante de la otra persona y decirle así soy yo y esto es lo que hay, soltarte, estar en confianza. Y Marta me enseñó mucho de la necesidad de ilusionarse cada día en lo que hacemos y de la disciplina en el trabajo. Y siempre que podemos tocamos juntos. Le tengo un cariño y una admiración tremendos.

- Usted toca en un ruggieri de 1689.

- Sí. Se sabe poco de los Ruggieri porque se siguen más los stradivarius y un poco los guadagnini y los guarneri. El mío debió ser un instrumento de iglesia o de procesión, de los que se llevaba colgando, como hacían los fagotistas, porque tiene un agujero en la parte de atrás tapado con fieltro que sería justamente para engancharlo. Es un chelo de factura muy elegante, aunque eso no afecte al sonido: muy difícil de definir, muy suyo, fino pero cálido, suficientemente potente aunque los chelistas siempre queramos que nuestro instrumento suene como un trombón. Me apasiona el sonido y me fijo en el canto, en que el sonido del chelo tenga sus paralelismos con el aparato fonador, nunca hablo de dinámicas sino de posiciones, de tímbrica, de vocales. Es elegante, tiene clase, ruge menos que otros y con él busco mi ideal de sonido.

- Que es...

- La voz de Jessye Norman.

- O sea, que está convencido de que el violonchelo es lo más parecido a la voz humana.

- Por supuesto, sólo le falta hablar.

- ¿Qué importancia tiene el instrumento en una carrera seria?

- A veces los instrumentos antiguos no son fáciles de tocar. Son como los coches de carreras. No porque tengas un stradivarius o un ruggieri vas a tocar mejor. Tienes que estar preparado para poder abordarlos, porque cada cual tiene su propio sonido, y tener claro que ellos le dan más medios a tu capacidad. Cuando lo compré me dije: esto no suena. Así que tuve que cambiar la técnica, el ataque del arco a la cuerda, el vibrato, las resonancias, el

color... No encontraba yo mi timbre pero sabía que si no podía con él me hundiría. Sabía que él era mejor que yo pero que, al fin, tendría que poder con él. Tardé un año en controlarlo y sacarle el máximo partido.

- ¿Cómo es la convivencia entre los dos?

- Es un instrumento con mucho carácter que no se deja tocar de cualquier manera y, si lo haces, te sonará como un chelo chino de fábrica. Hay que tocarlo de una forma muy específica.

- ¿Cuál es su repertorio predilecto?

- Lo que más me gusta es el repertorio romántico: Beethoven, Brahms, Cesar Franck, Schumann, Rachmaninov. Y Haydn. Y lo contemporáneo. Ahora mismo me gusta todo, no sabría decir qué obra no haría... En lo que respecta al siglo XX hay tres grandes conciertos: Dutilleux, Lutoslawski y Penderecki. Toco el de Dutilleux, que es un compositor cercano al color y la tímbrica de Messiaen, refinado y sutil, que le va muy bien a mi imaginación. Pero no me veo tocando el de Lutoslawski: hay una agresividad en el discurso musical que es demasiado fuerte para mí.

- ¿Y Shostakovich?

- Con el *Nº 1* me pasa igual, pero no con el *Nº 2*, ni con la *Sinfonía concertante* de Prokofiev. El *Primero* lo veo tan sumamente instrumental que no estoy cómodo en él, me deja volar poco, no me siento recreando nada con mi imaginación. El *Segundo*, que es fabuloso, se toca mucho menos, la primera fila de chelistas de marketing casi nunca lo hacen, no se arriesgan, prefieren el de Dvorák o el *Primero*, brillantes, espectaculares, demostrativos. Y muy buenos, claro. Pero cuando escuchas el *Segundo* a un buen músico la impresión te tumba. Me pasó la primera vez que lo oí, cuando tenía veinticuatro años. El *Primero* lo escuché a los dieciocho. A lo mejor hay que madurar para que te guste más el *Segundo*.

- ¿Y nos quedaría Bach?

- Hombre, Bach está siempre contigo y a la vez es una asignatura pendiente a la que siempre das vueltas: cuáles son los arcos definitivos, qué versión quieres hacer..., por eso hay tanta gente que lo graba más de una vez, porque te hace estar en evolución continua.

- Ahora está muy ligado a la enseñanza. ¿Qué le da como artista?

- Muchísimo. No podría compaginar las dos cosas si no amara la enseñanza, el hecho de transmitir lo que sé. Yo siempre me he acercado a mis maestros cuando les he escuchado tocar y he dicho: quiero eso. Tienes que tener confianza plena en quien te guía en cada momento de tu carrera. Les digo a mis alumnos: cuando vayas a escoger a un profesor tienes que sentir

admiración por esa persona, que la información que te dé te la razone y que luego te lo toque y te guste lo que oigas. Trabajar los dedos y reflexionar.

Un profesional es alguien capaz de abordar todas las ramas posibles, cámara, solista, orquesta y ser un buen transmisor de información al alumno. Son cosas que a lo mejor no has pensado porque te llegaban por pura intuición, pero que debes transmitir a quienes o le llegan por tu vía o no le llegarán. Quiero aportar mi granito de arena para que las cosas mejoren. En un momento dado me di cuenta de que a mí me gustaba España, de que me sentía muy de aquí y necesitaba aportar, precisamente aquí, todo lo que yo supiera. Me daba pena pensar en la diferencia de formación con Europa.

Un alumno que estudia en cualquier ciudad española en un Superior tiene que ser tan bueno como los europeos. Ningún extranjero te quita el trabajo cuando no has estudiado o te han puesto sobresalientes que no te merecías. Es fundamental conocer la diferencia entre la vida académica y la vida profesional y a la vez hacerlas más cercanas. Exigir a lo académico desde lo profesional, acercar los perfiles del concertista y del profesor.

- ¿Y qué aprende de los alumnos?

- Muchísimas cosas porque, una vez que los estimulas, les das alas, les enseñas a encontrar caminos y a abrirse puertas por sí mismos, te sorprenden con cosas que ni habías pensado. Pero también en lo que tiene que ver con la interpretación, con opciones muy maduras y muy inteligentes.

- ¿Técnica o concepto?

- Yo tengo un ángel de la guarda que es mi asistente, María Casado, que antes fue alumna mía y, si estoy fuera tocando por el mundo, le da regularidad y ritmo a mi clase. Es quien trabaja con los alumnos el reciclaje técnico. Yo hago el chequeo y ella rehabilita, asesorada y dirigida por mí. Yo me encargo del repertorio, de la técnica aplicada, de la interpretación, teniendo en cuenta, además, que trabajo con los alumnos el repertorio que vivo a diario. Y tengo que estudiarlo y sacarlo mejor que ellos porque, si no, no seré coherente con mi teoría. Uno descubre, se ilusiona y vive emocionado. No llegas si no lo experimentas.

Luis Suñén

Scherzo, número 313

Reportaje

Diez canciones por las que todavía recordamos a Édith Piaf

El 19 de diciembre se cumplió un siglo del nacimiento de Édith Piaf. A pesar de haber llevado una vida marcada por una infancia difícil (fue criada por su abuela paterna y las prostitutas del burdel que esta regentaba), problemas de salud (sufrió un cáncer de hígado), adicciones (es conocida su dependencia a la morfina), romances desafortunados (se le atribuyen relaciones con numerosas personalidades de la época) y, finalmente, una muerte prematura (a los 47 años), el gorrión de París sigue siendo una de las voces más recordadas de la canción francesa. Los siguientes temas son solo algunos de los que forjaron un legado perenne.

La vie en rose

Acaso la canción más conocida de Piaf, le proporcionó la fama internacional cuando la lanzó en 1947. Con letra de la propia Piaf, el tema habla sobre cómo su amante le hace ver la vida en color rosa. Desde entonces, numerosos músicos han versionado el tema y, actualmente, Madonna la incluye en su gira 'Rebel Heart Tour'. Además, da título al biopic protagonizado por Marion Cotillard.

Milord

Quizá inspirada por su niñez en el prostíbulo de su abuela, Piaf canta en este tema sobre una "chica del puerto, una sombra de la calle" que invita a un hombre a sentarse con ella. Grabada en 1959, la canción fue un éxito en Europa.

Jezebel

Si muchas de las canciones de Piaf fueron versionadas por otros músicos, esta referencia al Antiguo Testamento es un *cover* que la francesa realizó de una canción estadounidense de 1951, ayudada por su colaborador habitual Charles Aznavour (quien también llegó a trabajar con Fred Astaire y Frank Sinatra).

Adieu mon coeur

En una de las baladas más lacrimógenas de su cancionero, Piaf canta sobre la despedida de dos amantes. Se trata de una canción que se puede interpretar como paralelismo de su propia vida, en la que tuvo que decir adiós no solo a sus parejas, sino a una niña a la que dio a luz en 1933 (cuando ella tenía 17 años) y que murió a los dos años de meningitis.

Les amants de Paris

Es casi imposible escuchar los acordes del comienzo de esta canción y no pensar en París. De esa misma urbe, ciudad de la luz y del amor, Piaf sigue siendo hoy en día uno de los mayores iconos. Una de las canciones más bailables de la cantante, este tema gira, también, en torno al amor.

Non, je ne regrette rien

Ya retirada (aunque temporalmente) de la música, dos compositores consiguieron, tras varios intentos fallidos, una reunión con Piaf para ofrecerle sus canciones. Cuando consiguieron entrevistarse con la cantante, esta les dijo que le cantaran una sola canción. *Non, je ne regrette rien* cautivó a Édith Piaf y aún hoy es una de sus canciones más recordadas.

Hymne à L'Amour

La canción, con letra de Piaf, es un homenaje al boxeador Marcel Cerdan, con quien mantuvo un romance hasta que este murió en un accidente de avión mientras viajaba para encontrarse con ella. Este Himno al amor de Édith Piaf volvió a conmover al público cuando Céline Dion la cantó en los 'American Music Awards' como homenaje a las víctimas de los atentados del 13 de noviembre de París.

Ne me quitte pas

Originalmente firmada por el belga Jacques Brel, la versión de Édith Piaf es una de las más reconocibles aún hoy. Además de la parisina, la canción ha sido interpretada por decenas de cantantes de todo el mundo.

La foule

De nuevo, el acordeón y, de nuevo, el ritmo rápido. Piaf canta aquí sobre dos personas que se encuentran después de haber sido empujados por una multitud. Después de volver a bailar, la multitud los vuelve a separar.

Padam, padam

Esta onomatopeya devenida canción es otro de los grandes himnos de Piaf. La francesa canta aquí sobre la propia música, sobre un ritmo del que no puede escapar y cuyo sonido amenaza con llevarla a la locura.

Elpaís.com

Reportaje

La radiante música que Van Morrison grabó con su banda de Woodstock

De forma sigilosa, se están publicando ediciones ampliadas de los primeros discos de Van Morrison en Warner, esos títulos sobre los que se sustentó su reputación: *Astral weeks* (1968), *Moondance* (1970) y su obra más festiva, *His band and street choir* (1970).

Esto es importante. Hasta ahora, Morrison pertenecía a esa especie insólita: las estrellas que no explotan su catálogo de grabaciones, renuentes a remasterizaciones o reediciones enriquecidas. Las explicaciones posibles no favorecen al artista en cuestión y me las voy a ahorrar: escribiendo de Morrison, resulta tentador deslizarse hacia las desagradables peculiaridades del personaje y puede ocurrir que olvidemos lo que lo hizo grande.

Ocurre que Warner Bros. Records sí cuidaba el legado de Morrison, si se me permite decir algo positivo de empresas ahora tan detestadas como las discográficas. Durante casi 50 años, se conservaron los descartes, las tomas finalmente no utilizadas. Y eso es lo que ahora aparece, con asombrosa nitidez: grabaciones que nos sitúan en primera fila durante el proceso de creación. Un raro privilegio, señoras y señores.

Trabajo al estilo clásico

Naturalmente, Morrison trabajaba al estilo clásico: cantando al frente de sus músicos, sudando todos juntos (aunque luego se pudieran añadir cuerdas o coristas). Así que hoy escuchamos, por ejemplo, la toma 22 del tema *Moondance* y es diferente pero tiene tanto sentido como la publicada. Chapó a Steve Woolard, responsable de estas reediciones, la persona que se escuchó todas las cintas y decidió qué se debía rescatar. No, Morrison no se tomó ese trabajo: de hecho, su primera reacción en 2013, al enterarse del proyecto, fue poner el grito en el cielo, “me vuelven a robar”. Olvidando convenientemente que Warner pagó a tocateja para alejarle de las garras de la mafia, que se había apoderado de su sello anterior, Bang Records.

El fan de Van Morrison está habituado a ignorar sus exabruptos y se ha precipitado sobre estos *upgrades*. Siempre se ha especulado sobre las maravillas que quedaron fuera de *Astral weeks*; ahora se materializan y... bueno, se ha mitificado en exceso *Astral weeks*. Y sospecho que las reservas de Van ante el disco obedecían al mal papel que protagonizó, al no querer

comunicarse con los músicos contratados (imponentes jazzmen!) y al pudor ante unas letras a veces incoherentes.

Pero no vengo buscando jaleo. Disfruten de este *Astral weeks* enriquecido y sumérjense en la radiante música que luego grabaría con los hirsutos instrumentistas de Woodstock. Los dos discos resultantes contienen celebraciones de la vida rural, con románticas invocaciones a la radio o a los gitanos. Tenemos a un Van Morrison enamorado y panteísta, integrado en una banda que desarrolla fondos espaciosos, donde él articula sus sentimientos.

Cantante e instrumentistas improvisan y experimentan. Hay inéditos –*I've been working*, presente en ambos discos– en que, atrapados por el subidón, parecen olvidar el minutaje; al otro extremo, se cuelan tropezones como la versión de *Nobody knows you when you're down and out*. Mejor fijarse en *I shall sing*, un potaje caribeño tan comercial que Van dejó que otros artistas (Art Garfunkel, Boney M) lo llevaran al éxito. Sus desechos eran oro para el resto del mundo. Son “las cosas de Morrison”.

Diego A. Manrique
Elpais.com

Discos

***The Songs of Brahms, vol. 6* Ian Bostridge. Canciones de J. Brahms. G. Johnson, piano. Hyperion CDJ33126. 1 Cd. 2015. Connex Música.**

Hyperion continúa con su serie de compactos dedicados a una magnífica fusión sonora: *Lieder* de Brahms interpretados por Graham Johnson, en esta ocasión como acompañante del tenor Ian Bostridge. Excelente decisión la de situar al pianista a la altura del cantante, idea nada habitual en el mundo lírico, y que recupera el sentido primigenio de la canción de cámara: el piano suple las limitaciones de la poesía, erigiéndose como personaje principal que describe de forma abrumadora lo inefable. Bostridge rinde su enorme naturaleza artística al contenido anímico de los bellísimos pentagramas, exhibiendo una línea canora de contrastadas dinámicas, e insuflando de vida a los textos con ese grado de introspección necesario para leer entre líneas. Johnson es el pianista ideal, que respira y matiza en perfecta concordancia con la voz, y que bebe en las aguas de la fantasía para extraer el hermoso lirismo tan inherente al universo brahmsiano.

Verónica Maynés
Ópera Actual, número 186

No hay cantar sin amor

Pilar Vázquez. Canciones de Granados, Mahler y Wagner. E. Rapado, piano. Stone Records 5060192780543. 1 Cd. 2015. Connex Música.

A nadie debería sorprender –puesto que son las propias intérpretes de este recital quienes lo justifican– el singular programa elegido por este dúo de artistas que trabajan juntas desde 2008 para esta su primera experiencia discográfica. En efecto, después de años cosechando éxitos en diversos escenarios de música de cámara, *mezzosoprano* y pianista apuestan, en este disco, por una selección de canciones de temática amorosa de autores tan distintos como Richard Wagner, Gustav Mahler y Enrique Granados.

De esta manera, se pone de evidencia, una vez más, algo ya sabido: lo variopintas que pueden llegar a ser las estéticas contemporáneas cuando median kilómetros de distancia. Las armas con que para ello cuentan Pilar Vázquez y Elisa Rapado son, respectivamente, una voz contundente y de amplio registro, la primera, y una técnica de digitación nítida y con una rica capacidad de matices, la segunda.

En las canciones de Granados se suma a todo ello una sensación de estar en casa, no solo por el idioma –ya que la dicción de Vázquez del alemán es también impecable–, sino por los giros folclóricos tan característicos del compositor leridano. Es precisamente un verso de Periquet para una de estas canciones el que han elegido para titular el disco compacto las artistas, que –por cierto– también firman las notas del libreto en tres idiomas, acompañadas de traducciones al castellano de todos los *Lieder*.

Ópera Actual, número 186

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

***Simon Boccanegra* (Verdi) 12, 17, 22, 23, 25, 26, 28, 29 de abril, 2016**

Leo Nucci / Giovanni Meoni / Plácido Domingo, Barbara Frittoli / Davinia Rodríguez, Fabio Sartori / Ramón Vargas, Ildebrando D'Arcangelo / Ferruccio Furlanetto, Àngel Òdena / Elia Fabbian, Damián del Castillo, Francisco Vas.
Dir.: Massimo Zanetti. Dir. esc.: José Luis Gómez.

***Serse* (Händel) 15, 16 de abril, 2016**

Malena Ernman, Hannah Rusahr, David DQ Lee, Verónica Cangemi, Marina de Liso, Christian Senn, Luigi de Donato. Dir.: Jean-Christoph Spinosi.

Palau de la Música

www.palaumusica.cat

***Pasión según San Mateo* (J. S. Bach) 15 de marzo, 2016**

Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. Dir.: John Eliot Gardiner.

Sinfonía n. 3 (Mahler) 20 de marzo, 2016

Gerhild Romberger. Orfeo Català. Dir.: Iván Fischer.

Réquiem (Mozart) 29 de marzo de 2016

Chiara Skerath, Helena Rasker, Lothar Odinius, Yorck Felix Speer. Dir.: Marc Minkowski.

Madrid

Teatro del Real

www.teatro-real.com

Written on skin (Benjamin) 17 de marzo, 2016

Christopher Purves, Barbara Hannigan, Tim Mead, Victoria Simmonds, Robert Murray. Dir.: George Benjamin.

Parsifal (Wagner) 2, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, 30 de abril, 2016

Detlef Roth, Ante Jerkunica, Franz Josef Selig, Evgeny Nikitin, Anja Kampe, Christian Elsner, Vincenç Esteve, Miguel Ángel Arias, Ana Puche, Kai Rützel, Alejandro González, Miguel Borrallo, Ilona Krzywicka, Khatouna Gadelia, Samantha Crawford, Rosie Aldridge. Dir.: Semyon Bychkov/ Paul Weigold. Dir. esc.: Claus Guth.

Teatros del Canal

www.teatroscanal.com

Carmina Burana (Orff) 17 de marzo, 2016 (Auditorio Nacional)

Ruth Iniesta, Gerardo López, Toni Marsol. Dir.: Víctor Pablo Pérez.

Valencia

Palau de les Arts

www.lesarts.com

Idomeneo (Mozart) 21, 24, 28 de abril u 1, 4 de mayo, 2016

Gregory Kunde, Carmen Romeu, Varduhi Abrahamyan.

Dir.: Fabio Biondi / Sergio Alapont . Dir. esc.: Davide Livermore.

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