

PAU CASALS 340

10 de marzo-10 de abril de 2016

SUMARIO

- Breves:
 - Comienza su temporada el Grupo Enigma
 - Nace La Madrileña, nueva orquesta con instrumentos originales
- Reportaje: Mozart y Salieri, más colegas que rivales
- Reportaje: El magnetismo y el misterio acompañaron a Bowie hasta el final
- Entrevista: La Fura dels Baus: a la búsqueda de la ópera *furera*
- Jazz: Erroll Garner, el piano feliz
- Discos
- Agenda

Breves

Comienza su temporada el Grupo Enigma

En la XXI temporada 2016 de la Orquesta de Cámara de Zaragoza-Grupo Enigma ofrecerá un concierto consagrado a dos grandes nombres de la música: Luis de Pablo y Pierre Boulez. Seis de sus composiciones sonarán el 25 de abril de 2016: Dibujos, Pentimento y Epístola al transeúnte del compositor de Bilbao y Improvisé-pour le Dr. K, Memoriale y Dérive 1 del compositor de Montbrison. El último de los conciertos, que tendrá lugar el 30 de mayo de 2016, presenta en su primera parte Aura de sombras celestes de Iluminada Pérez y en la segunda, la versión para orquesta de cámara de Klaus Simon de la Sinfonía nº 5 de Gustav Mahler.

Scherzo.com

Nace La Madrileña, nueva orquesta con instrumentos originales

La Madrileña es una nueva orquesta con instrumentos originales que dirige Juan Antonio Montaña, que toma su nombre de la primera ópera de Vicente Martín y Soler –*Il tutore burlato*– al convertirse esta en Zarzuela. Este grupo orienta su trabajo a la recuperación y difusión del patrimonio musical de los siglos XVII y XVIII con una especial atención a la ópera y zarzuela de autores españoles y extranjeros relacionados con España. Además de la utilización de los instrumentos originales de cada periodo que la define (barroco y clásico), la orquesta aplica precisos criterios históricos de interpretación. Cuenta con distinguidos músicos, en su mayoría españoles, colaboradores habituales de las más prestigiosas orquestas europeas historicistas.

Scherzo.com

Reportaje

Mozart y Salieri, más colegas que rivales

Olvidemos por un momento la conocida obra teatral *Amadeus*, de Peter Shaffer, que Miloš Forman llevó magistralmente a la gran pantalla en 1984. Mozart y Salieri fueron más amigos que enemigos. Más colegas que rivales.

Es bien sabido que compartieron escenario en Schönbrunn en 1786 durante los estrenos de *Der Schauspieldirektor* y *Prima la musica e poi le parole*, coincidieron después en Fráncfort en la coronación de Leopoldo II y asistieron juntos en 1791 a una función de *Die Zauberflöte* en Viena. El mito popular y romántico que retrata *Amadeus* surgió tardíamente en 1823, cuando un Salieri enfermo y demente confesó haber envenenado a Mozart.

Ahora podemos demostrar incluso que Mozart y Salieri colaboraron ocasionalmente en 1785 componiendo juntos una misma obra. El pasado 10 de enero el *Schwäbische Zeitung* daba a conocer el hallazgo en Praga de un ejemplar del libreto y la partitura de una cantata conmemorativa para voz y acompañamiento compuesta por Mozart junto a Salieri sobre versos de Lorenzo da Ponte. La Fundación Mozarteum, de Salzburgo, la prestigiosa institución que promueve desde hace más de un siglo la investigación acerca de la vida y la obra del compositor salzburgués, acaba de dar carta de naturaleza a este revelador hallazgo.

En junio de 1785 la famosa soprano inglesa Nancy Storace, que más adelante sería la primera Susanna en *Le nozze di Figaro*, de Mozart, perdió súbitamente la voz durante el estreno de *Gli sposi malcontenti*, de su hermano Stephan Storace, en el Burgtheater de Viena. Tardaría cuatro largos meses en poder volver a cantar y ello obligó a posponer su Ofelia en la nueva ópera de Salieri,

La grotta di Trofonio. La feliz noticia de su recuperación fue celebrada en octubre con una breve cantata titulada en italiano *Para la recuperada salud de Ofelia*, donde colaboraron tres compositores: Mozart, Salieri y un tal 'Cornetti' (un seudónimo por estar en cursiva, pero quizá también el maestro de canto Alessandro Cornetti). La prensa de la época dio cumplida noticia de la composición y de su distribución impresa por Artaria –incluso figura en el catálogo mozartiano desde 1937 con la referencia K.477a–, aunque nunca se había encontrado ningún ejemplar de la misma. La prensa de la época dio cumplida noticia de la obra, aunque no se había encontrado ningún ejemplar

El compositor y musicólogo Timo Jouko Herrmann (Heidelberg, Alemania, 1978), especialista en Salieri, ha sido el responsable del hallazgo en la Biblioteca del Museo Checo de la música de Praga. Herrmann reconoce que ha sido fruto de la casualidad: "Tenía interés por consultar simplemente el catálogo de libretos de esa biblioteca por Internet para buscar obras de un discípulo de Salieri". "Me alegré al descubrir el libreto de la cantata perdida, pero cuando me preguntaron si quería también la partitura impresa, no me lo podía creer", añade.

Publicación e interpretación

El referido texto de la cantata, que se inicia con el verso "Lascia la greggia, o Fillide", contiene 30 estrofas y fue redactado por el famoso poeta de la corte imperial vienesa, Lorenzo da Ponte, libretista entre otras óperas de *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* de Mozart. Da Ponte narra aquí la historia de los cuatro meses en que la Storace estuvo enferma, aunque emulando el estilo de la poesía bucólica italiana.

Además del libreto, el impresor de la corte imperial vienesa, Joseph von Kurzböck, añadió excepcionalmente unas páginas desplegadas con la música de Mozart, Salieri y Cornetti. Se trata de una reducción en dos pentagramas para voz y acompañamiento, pues es probable que la obra estuviese originalmente escrita para soprano con varios instrumentos. Concretamente, la música de Mozart se limita a un *Andante* de 36 compases que se inicia con el verso "Quell' agnelletto candido".

Ya se ha previsto una edición de esta cantata en la editorial Friedrich Hofmeister de Leipzig que se presentará en la Musikmesse de Fráncfort en abril. Por su parte, la Fundación Mozarteum de Salzburgo ha anunciado una primera interpretación de la obra el mes que viene en una adecuada reconstrucción que está preparando su descubridor.

¿Enemigos íntimos?

El legado que nos dejan los grandes genios nos sabe siempre a poco. Aunque se hayan conservado dos centenares de cantatas de Bach, estaríamos

dispuestos a hacer lo que fuera para que saliera a la luz siquiera una sola del otro centenar que sabemos que se ha perdido. Sin embargo, muy raras veces afloran verdaderos tesoros, obras maestras enterradas, eslabones esenciales de una cadena que sabemos irremediablemente incompleta.

El último descubrimiento importante de música de Bach (los 14 cánones manuscritos sobre las ocho primeras notas del bajo de las *Variaciones Goldberg*) data de 1974, por ejemplo, y a pesar de que vienen rastreándose desde hace años meticolosa y sistemáticamente archivos y bibliotecas privados y públicos dentro y fuera de Alemania, las posibilidades de que recuperemos algunas de las muchas joyas de la corona engullidas en el tráfigo de muertes, herencias, disputas, mudanzas, desidias, incendios y guerras seculares son mínimas.

Dos circunstancias acentúan este afán de querer ser aún más afortunados de lo que ya lo somos en el caso de Mozart: su temprana muerte a los 35 años y las variopintas leyendas asociadas a ella, que lo sorprendió, para más inri, en plena composición de un *Requiem* que quedaría incompleto. Aunque la vida del salzburgués está documentadísima, gracias en buena medida a su prolífica correspondencia, no carece tampoco de zonas de sombra, especialmente concentradas en el último tramo de su vida.

Una muerte causada por envenenamiento por un envidioso músico rival fue el punto de partida de la obra teatral *Amadeus*, de Peter Shaffer, en la que el director Miloš Forman y el productor Saul Zaentz vieron un filón potencial con el que revalidar el éxito popular que habían conseguido con *Alguien voló sobre el nido del cuco*: no puede ser casual, por ejemplo, que el primer rostro que aparezca en *Amadeus* sea el que componen las facciones imposibles de Vincent Schiavelli, uno de los personajes de la adaptación cinematográfica de la novela de Ken Kesey.

Miloš Forman participó activamente en la radical metamorfosis que experimentó el texto en su paso del escenario al plató y resulta significativo que tras la escena inicial (el supuesto intento de suicidio de Salieri, aún acosado décadas después por los remordimientos de haber asesinado a Mozart en 1791 y que es descubierto desangrándose por dos de sus criados que han oído sus gritos), el comienzo de la gran analepsis que es en última instancia *Amadeus* se produzca justamente en un manicomio, lugar de reclusión del anciano compositor en sus últimos días y escenario de su larga confesión a un sacerdote. Nada de esto sucedía en la obra de teatro original, en la que era el público quien era interpelado directamente por Salieri en sus monólogos, pero el éxito tiene un precio y exige una cintura flexible y pocos prejuicios.

La obra de teatro tenía como protagonista indubitado al compositor italiano, con el salzburgués relegado a un papel muy secundario. La transformación en película requirió una nueva vuelta de tuerca al texto original, y esta vez mucho

más radical: equilibrando el énfasis en los dos compositores, alterando cuanto hiciera falta en aras de ajustarse a las convenciones a las que obliga todo *biopic* destinado al gran público, recurriendo a actores estadounidenses poco conocidos en vez de los geniales actores británicos que protagonizaron la obra en el teatro (Paul Scofield, Simon Callow, Ian McKellen) y primando la presencia de la música –de Mozart, no de Salieri, por supuesto– en la trama y en la banda sonora, si bien casi nunca con una función diegética (como narradora ella misma de los hechos), sino meramente ornamental o, lo que es peor, al servicio de los muchos ardidés del guión.

Lo que había nacido como una parábola sobre la injusticia que supone la desigual distribución del genio entre los desdichados humanos, sobre los escasos dones de un probo y disciplinado compositor de corte en contraposición a los desmesurados de un jovencito anárquico y ciclótico, acabó convirtiéndose en una suerte de biografía descafeinada, mentirosa y desordenada del autor de *La flauta mágica*.

Shaffer se cubrió las espaldas en *The New York Times* al afirmar que “*Amadeus* no es una biografía llevada a la pantalla, sino una fantasía sobre acontecimientos de la vida de Mozart”. Pero los musicólogos se le echaron igualmente encima, espetándole una larga lista de aberraciones e inexactitudes históricas. Paul Henry Lang, figura respetadísima dentro del gremio, lanzó su anatema: “*Amadeus*, cualesquiera que sean sus virtudes como entretenimiento, resulta ofensiva en su injusticia tanto hacia Mozart como hacia Salieri, y desgraciadamente brindará a muchos una visión largamente distorsionada de estos compositores (...). A la larga, *Amadeus* es un revoltijo de ideas inutilizadas por su tergiversación de hechos documentados, por más que sea habilidosa y esté recubierta de un barniz de brillo cinematográfico”.

"Película en Si bemol"

El recién fallecido Robert Craft, factótum de Igor Stravinsky y apóstol de la modernidad, eligió las páginas de *The New York Review of Books* para lanzar una brutal andanada bajo el ingenioso título de *B-flat Movie*, literalmente "Película en Si bemol", pero, al mismo tiempo, algo así como "Película de menos que serie B", en la que se ensañaba también con el incesante fragmentarismo de la banda sonora: “La música sangra en cada costura, hinchándose, desvaneciéndose, quedándose suspendida a mitad de frase”. Y arremetía asimismo contra el modo de presentar a ambos compositores, pues creía haber percibido en la relación entre ambos un “profundo fervor homoerótico”, ya que “los celos de Mozart que siente Salieri no logran ocultar un deseo de poseerlo, y en una escena tras otra el acicalado, satánicamente sombrío e intenso italiano se revela como el aspirante a seductor del desastrado, frívolo e inocente (austríaco)”.

Hasta los pedagogos se levantaron en armas por mor de sus alumnos y Maurice Zam, entonces director del Conservatorio de Los Ángeles, sentenció desde su cátedra: “Amadeus es peligrosa para la salud musical. Puede impedir apreciar la música de Mozart, así como pervertir y emponzoñar la capacidad para la escucha inteligente de todo tipo de música”.

La reciente aparición de una composición conjunta de Mozart y Salieri –de escasa enjundia, a tenor de los pocos compases que se han hecho públicos– demuestra una perfectamente plausible colaboración entre dos compositores activos en un espacio cercano y común, pero nada nos dice tampoco sobre una posible animadversión posterior. No podemos olvidar que Salieri sería profesor, entre otros, de nada menos que Beethoven, Schubert y Liszt, por más que su talento como compositor estuviera muy por debajo del de ellos. O del de Mozart, por supuesto. No hay duda de que uno y otro se trataron en la intimidad, pero tampoco esta pequeña cantata nos permitirá saber si, en su fuero interno, primaron el aprecio y el respeto mutuos o la envidia y el resentimiento. O cualesquiera combinaciones posibles.

Pablo L. Rodríguez/ Luis Gago
Elpais.com

Reportaje

El magnetismo y misterio acompañaron a Bowie hasta el final

Millones de fans lo vieron en su lecho de muerte. Pálido, con una venda tapándole los ojos, retorciéndose en la cama de un hospital, tirando de las sábanas con sus manos venosas para cubrirse. “Mirad aquí arriba”, les dijo. “Estoy en el cielo. Tengo cicatrices que no pueden ser vistas”. Caminando hacia atrás, tembloroso, se metió en un oscuro armario. Y cerró la puerta desde dentro.

Bowie tituló su canción *Lazarus*, como el personaje bíblico que regresa de entre los muertos. Hoy resulta difícil no ver el vídeo como un adiós. Pero entonces nadie lo supo comprender. La abstracción en las letras es marca de la casa. Y *Blackstar*, el disco publicado el día 8 de enero, en su 69 cumpleaños, dos días antes de su muerte, no es una excepción. Pero hoy, sabiendo que es obra de un enfermo terminal, el trabajo entero adquiere un carácter elegíaco. Un artista escribiendo su epitafio. Una despedida cuidadosamente orquestada.

Solo su familia y estrechos colaboradores estaban informados de su enfermedad. Imprimió un ritmo inédito a su trabajo. Fue su manera de afrontar la muerte. David Bowie contó a muy pocas personas que sufría el cáncer que

acabó con su vida. Pero al mismo tiempo, en una jugada maestra, se lo estaba contando a todo el mundo a través de su arte. ¿Fue capaz de coreografiar su propio final? ¿Convirtió su muerte en su actuación definitiva?

Estamos ante la última transgresión de un hombre que pasará a la historia por derribar barreras artísticas, estéticas y sexuales. Bowie siempre exorcizó sus demonios ante el público –con la valiosa ayuda de una serie de alter egos– pero se las arregló, durante medio siglo bajo los focos, para salvaguardar su vida privada.

“Siempre hizo lo que quiso, y quiso hacer esto así”, explicó Toni Visconti, su colaborador durante más de 50 años, “su voz en la Tierra” desde hace 10, y uno de los pocos a los que Bowie confió su secreto. “Su muerte no ha sido diferente de su vida: una obra de arte. Hizo *Blackstar* para nosotros, fue su regalo de despedida. Supe durante un año que así es como iba a ser”. Visconti ha contado, además, que ya tenía cinco canciones inéditas y quería regresar al estudio de grabación.

Bowie conoció su diagnóstico hace año y medio. En los últimos meses, sus más estrechos colaboradores coinciden en hablar de un ritmo de trabajo inédito. Se enfrentó a la inminencia de la muerte concentrándose en su disco y en la obra teatral *Lazarus*, estrenada en el *off* Broadway neoyorquino el mes pasado, sobre un extraterrestre atrapado en la Tierra que se aferra a la esperanza de la inmortalidad. Si Visconti describe el disco como “su regalo de despedida”, el belga Ivo van Hove, director de *Lazarus*, define el montaje teatral como “el testamento” de Bowie.

El testamento de Bowie

El artista le contó su enfermedad a Van Hove en una conversación por Skype, en febrero de 2014, y le hizo jurar que mantendría el secreto. “David me dijo: ‘Debemos trabajar juntos muy intensamente durante el próximo año y quiero que sepas, si no puedo estar ahí, por qué es’”, recuerda el director en el diario londinense *The Times*. “Fue un tiempo intenso porque a veces estaba muy enfermo y en tratamiento, pero vino todo lo que pudo a los ensayos. Al final estaba muy frágil. No mental, sino físicamente”.

La noche del estreno, el 7 de diciembre, Van Hove y Bowie salieron al escenario a recibir el aplauso del público. “Yo era muy consciente de que aquella posiblemente sería la última vez que le iba a ver”, asegura. “Estaba realmente débil y cuando salimos del escenario tuvo que sentarse. Después dijo: ‘Salgamos otra vez’. Podía ver las lágrimas detrás de sus ojos, porque él no era un hombre que mostrara sus emociones. Realmente tenía mucho miedo”.

Además de Visconti y Van Hove, Bowie compartió su secreto con su mánager, Coco Schwab, y su amigo y retratista Jimmy King. También, claro está, con su familia más cercana: su esposa, Iman; la hija de ambos, Lexie, y su primer hijo, el cineasta Duncan Jones. La madre de este, con quien Bowie estuvo casado entre 1970 y 1980, se encontraba recluida en la casa del Gran Hermano VIP británico y ahí ha decidido seguir tras conocer la noticia.

La ex *top model* Iman ofreció pistas en las redes sociales. Los días previos a su muerte compartió fotos de diferentes épocas de su marido acompañadas de frases que hoy se revelan premonitorias. “No sé adónde voy después de aquí pero prometo que no seré aburrido” (8 de enero). “A veces no sabes el verdadero valor de un momento hasta que se convierte en un recuerdo” (7 de enero). “Todas las personas con las que te encuentras están librando una batalla de la que no sabes nada” (19 de diciembre).

Resulta increíble que en la época de los *smartphones* y las redes sociales una estrella global pudiera ocultar con tanto éxito su enfermedad. Un gran reto para alguien que provocaba titulares en todo el mundo –comprueben las hemerotecas del 18 de octubre de 2012– solo por salir a pasear en vaqueros por el Soho.

Pero hablamos de un brillante estratega que hace solo dos años logró mantener en el más absoluto secreto la grabación en pleno centro de Manhattan de *The Next Day*, su regreso después de 10 años. Hablamos de alguien que hizo de la exhibición sexual una bandera, pero cuya sexualidad fuera del escenario sigue aún hoy, después de su muerte, siendo una incógnita. En 1972 se declaró gay en una entrevista; cuatro años después dijo que era bisexual, y en 1983 se definió como “un heterosexual en el armario”. “Consideraba la privacidad como su mayor lujo”, explica un amigo citado por *The Guardian*. “Y fue primordial para él en la manera en que vivió los últimos años de su vida”.

Los rumores de su salud se suceden desde que sufrió un ataque al corazón en 2004 en Alemania. Solo ese trascendió, pero su biógrafa Wendy Leigh ha dicho esta semana que Bowie, alguien que abrazó todos los excesos del rock and roll, había sufrido seis ataques al corazón a lo largo de los años. Aquel episodio le llevó al quirófano en Hamburgo, donde fue intervenido en una arteria. Se alejó de los escenarios. Dejó de conceder entrevistas y Visconti se convirtió en su portavoz oficioso, encargado de desmentir los recurrentes rumores.

Bowie desapareció de la luz pública, pero vivía a plena luz del día. Frecuentaba librerías y galerías de arte. Asistía a las funciones de fin de curso en el colegio de su hija. David Bowie había vuelto a ser David Jones, el nombre con el que nació en 1947. Apenas se dejaba ver en eventos sociales como el estreno neoyorquino de *Moon*, la película de su hijo. Vivía como un hombre de familia con su mujer y su hija, que ahora tiene 15 años, en un lujoso ático en el 285 de

la calle Lafayette, diluido entre la multitud moderna y adinerada, acostumbrada a las *celebrities*, del Soho neoyorquino. Allí seguía comprando flores para su esposa el 14 de cada mes, en la misma tienda, para recordar el día que se conocieron en una cena en Los Ángeles hace 25 años.

Cuando le diagnosticaron cáncer Bowie decidió ocultarlo al mundo. Tuvo tiempo para preparar su propia despedida. La última canción del nuevo disco, titulada *No puedo revelarlo todo*, habla sobre esa privacidad que tanto ansiaba. “Estaba pidiendo que le dejaran tener algunos secretos”, explica Van Hoven en *The Times*. “Su enfermedad fue el último de ellos”.

Pablo Guimón
Elpais.com

Entrevista

La Fura dels Baus: a la búsqueda de la ópera *furera*

Apadrinados por Gerard Mortier, Carlus Padrissa y Àlex Ollé introdujeron hace veinte años a La Fura dels Baus en el mundo de la ópera. El sello de la rompedora compañía teatral catalana ha creado escuela en el mundo de la lírica mientras ellos siguen innovando en sus puestas en escena a la búsqueda de la ópera *furera* que les permita cerrar el círculo.

La ópera contemporánea y la nueva creación se han convertido en el objetivo para Carlus Padrissa y Àlex Ollé, que han hecho del mundo de la lírica y la música clásica el eje de su trabajo escénico. Ollé presentó el 30 de enero en la Ópera de París su producción de *Il Trovatore* estrenada el pasado octubre en la Ópera de Holanda y tras su debut en mayo en el Covent Garden de Londres con *Oedipe* de Enescu, estrenará en junio en La Monnaie de Bruselas la nueva ópera *Frankenstein*, de Marc Grey.

Padrissa presentó el 12 de enero en el Palau de les Arts de Valencia su producción de *Samson et Dalila* y el 16 de enero en Valdivia (Chile) estrena una versión escenificada al aire libre de la *Novena* de Beethoven. Pero uno de sus proyectos más queridos hasta final de temporada es el estreno el 26 de mayo en el Landestheater de Linz (Austria) de una nueva ópera, *Terra Nova oder das Weisse Leben*, del alemán Moritz Eggert.

La cantata *Atlántida* de Falla en el Festival de Granada fue la puerta de entrada en 1996 al mundo de la ópera La Fura dels Baus. Para Alex Ollé, esto “nos ha permitido desarrollar en un género diferente una parte intrínseca del lenguaje

de la compañía, mientras que Carlus Padrissa opina que “siempre nos han gustado los retos. Después de hacer muchos espectáculos de estilo *furero*, nos aburríamos y buscábamos cosas nuevas, por eso nos apuntamos a las Olimpiadas y la propuesta de la *Atlántida* fue un caramelo. Al final, la ópera lo que hace es facilitarnos las herramientas para seguir creando nuevos retos. La provocación ahora está en el silencio”.

Sin embargo, Padrissa dice no encontrarse a gusto en el mundo de la ópera y lo que representa, “por ello desde hace unos años he orientado mi trabajo hacia piezas musicales no operísticas. Me gusta el género, pero prefiero las óperas nuevas a los títulos de repertorio o que estos se representen fuera de los coliseos líricos. Innovar espacios, incluso como fórmula para captar nuevo público”, señala. En cambio Ollé sí se siente “bien en un teatro convencional, más en unos que en otros, pero me gustaría tener más encargos para hacer ópera en espacios no convencionales. Me gusta más la contemporánea porque te permite mayor libertad creativa y el público tiene menos prejuicios”, reconoce.

Verdi y Wagner

Sobre su mayor afinidad con Wagner que con Verdi, el primero la atribuye a que se ha criado en Moià, cuna del tenor Francesc Viñas y probablemente el pueblo más wagneriano de Cataluña. “Poder hacer la primera producción en España de la Tetralogía wagneriana ha sido un honor. Me siento muy orgulloso”. También Padrissa se siente más a gusto con Wagner que con Verdi, porque “deja más opción a la creación”

Ambos directores de La Fura dels Baus llevan 22 años, dirigiendo ópera conjuntamente y a la vez cada uno por su lado. “Tuvimos una trayectoria conjunta en la ópera que continuamos por Gerard Mortier, que nos subió a la primera división cuando en 1999 nos invitó a dirigir en el Festival de Salzburgo *La Damnation de Faust* después de que viera la *Atlántida* en Granada”, recuerda Àlex. Sin embargo, cuando “Carlus quiso hacer la *Tetralogía* wagneriana a mí me apetecía hacer teatro. Llevábamos tiempo trabajando juntos y en ese momento cada uno quiso desarrollar sus propios proyectos”, agrega. “Cuando diriges con otra persona debes pactar y cuando lo haces solo das rienda suelta a tus intereses”, explica Ollé. “A mí me gusta más la música y la imagen y que los cantantes se queden quietos. Prefiero la luz a la escenografía y me gustan las máquinas y los artilugios. Ahora he incorporado el concepto de destrucción y derrumbo cosas, en *Samson et Dalila*, en *Babylon* de Jörg Widmann. Por eso prefiero trabajar en espacios abiertos, porque puedes tirar 30.000 litros de agua y provocar una especie de tsunami. Eso no significa que por ejercicio haga todo lo contrario en una ópera, como con *Benvenuto Cellini*, título infrecuente que te permite aportar una nueva interpretación”, añade.

A Padriisa le gusta la ópera barroca. “Es una de las cosas interesantes que nos queda por hacer. Además, los argumentos tienen mucha fantasía”, comenta, algo en lo que no coincide con su colega. “A mí lo que me gusta es dirigir ópera contemporánea. “En junio estrenaré en La Monnaie de Bruselas *Frankenstein*, de Marc Grey. Habitado a trabajar con óperas de compositores y libretistas muertos, poder discutir con el compositor es brutal”, reconoce.

Ambos han introducido el lenguaje *furero* en el mundo de la ópera, pero este género también ha contaminado los espectáculos que dirigen fuera del mundo de la lírica, hasta el punto de que Ollé actualmente trabaja poco fuera del mundo de la ópera. “Me gustaría volver a hacer teatro, trabajar con actores y no con cantantes, que no siempre son fáciles. Con Verdi todavía no he conseguido que ninguno deje de mirar al director en el foso cuando se declaran el amor. Queda ridículo, pero son puristas y temen perderse. Es complicado afirma. Sin embargo, Ollé sí considera que la ópera le ha “contaminado mucho”. Hacía muchos macroespectáculos con música *furera* de Miki Espuma y ahora cada vez más utilizo música clásica, que se integra muy bien en los macroespectáculos al aire libre, incluso mejor que la música popular”, dice.

Estilo *furero*

Su estilo *furero* en el mundo de la ópera no ha supuesto, en general, un problema con los solistas, “aunque, si tienen que cantar, es mejor no obligarles a hacer según qué cosas. Para mojarlos y tirarlos al suelo, mejor coges a los figurantes, que son los más *fureros*”, explica Padriisa. También puede haber problemas con los miembros del coro en este tipo de montajes. “Hay que ir con mucha mano izquierda. Cuando hicimos *El martirio de San Sebastián* en el San Carlo de Nápoles un grupo de coristas que debía cargar con el cantante se negó a hacerlo alegando que el reglamento indicaba el máximo de kilos a cargar y se pasaba el límite”, recuerda Ollé. “En el Colón de Buenos Aires se negaron a cargar en una camilla a otro miembro del coro porque decían que podía caerse. Son maneras de hacer del pasado. Hay muchos cantantes que han cambiado, pero teatros como el Covent Garden, la Ópera de París o la Bayerische Staatsoper solo admiten a determinados cantantes en según qué ópera, y debes transigir. El mayor problema es cuando los miembros de un coro son reticentes a tu propuesta escénica”, agrega.

El uso de la imagen distingue el trabajo de La Fura dels Baus, incluso con proyecciones 3D, como hizo Carlus Padriisa con *Turandot*. “Es un lenguaje propio, a través de la imagen puedes salir del propio espacio, generar universos que materialmente no puedes hacer”, comenta Álex. También implicar al público en el espectáculo es un rasgo característico de los montajes de la compañía catalana. “La revolución de La Fura en sus inicios fue poner al público en el escenario. En la ópera esto solo es posible en las nuevas

creaciones, pero no se puede hacer con *La flauta mágica*, porque si mueves a la gente haces ruido y eso molesta”, comenta Padrissa.

Otros rasgos distintivos que La Fura dels Baus ha aportado al mundo de la ópera son “un uso diferente del espacio, con las cuatro dimensiones. La luz, el trabajo con el coro, del que hacemos más uso de lo que marca el libreto; la figuración, casi siempre pedimos 10 o 15 figurantes por ópera, porque crean más dinámicas y mueven cosas que ni los cantantes ni el coro quieren mover. Y el trabajo en equipo, característico de La Fura, que sorprende en los teatros y que ayuda a crear un ambiente que juega a tu favor”, subraya Ollé. “Que los actores vuelen, que los figurantes usen nuevos materiales como pintura, agua, fuego. Animar a los intérpretes a que aporten ideas. Nuestro estilo y manera de hacer han influido a otros creadores”, confirma Padrissa.

En lo que se refiere a su experiencia con los dramaturgos en los teatros de ópera alemanes, este último reconoce que “tienen mucho prestigio, pero ninguno me ha sorprendido todavía. No acabo de comprender por qué ponen sus nombres tan grandes en los créditos. Cuando nosotros vamos a dirigir una ópera a un teatro ya tenemos clara la dramaturgia”. De la misma opinión es Ollé. “Si ven que lo tienes claro y vas a la tuya cumplen la función de documentarte y ayudarte en temas musicales. Yo tengo tres o cuatro experiencias y pienso que están sobrevalorados. Te envían documentación y luego figuran como responsables de la dramaturgia cuando la dramaturgia es nuestra. Mi equipo probablemente aporta más que ellos y no aparece en los créditos.

De cara al futuro

Ambos directores tienen una amplia agenda de compromisos que alcanza hasta 2020, aunque Ollé reconoce que de algunos no puede “dar detalles”. Sí puede contar que uno de ellos es “*El holandés errante* en el Teatro Real de Madrid en noviembre de 2016. El Real coproduce *Jeanne d’Arc au bûcher* con la Ópera de Frankfurt, allí se estrenará en junio de 2017 y en Madrid se verá en 2018, y también *Faust*. Y en Barcelona, la próxima temporada, en el Liceu, *Quartett*, de Luca Francesconi. El Tívoli de Barcelona acogerá hasta el 19 de marzo la *Carmina Burana* de Padrissa, y en mayo, los Teatros del Canal de Madrid, *El amor brujo*.

Lo que más les gusta de la ópera a Ollé es que “como herramienta es fantástica: coro, figuración, cantantes, vídeo, iluminación... Es verdad lo que decía Wagner, es el espectáculo total. No hay nada que se le pueda comparar. En ninguna otra disciplina puedes tener el equipo y los colaboradores con que cuentas en la ópera. Hay medios, pero como mundo es un poco decadente. Tiene que cambiar, atraer a gente joven, porque de lo contrario se agotará” Para Padrissa “lo que hacía La Fura dels Baus en sus comienzos en realidad

eran óperas: la música era el hilo conductor de todos los espectáculos. Hemos empezado en la ópera por la parte museística para volver al origen”.

Sobre la posibilidad de hacer nuevas óperas *fureras*, el primero opina que “eso comporta que haya directores artísticos que asuman más riesgo, como hacía Gerard Mortier. Hacer que los teatros de ópera vayan a otros espacios ayudaría a cambiar la imagen elitista que se tiene de la ópera. Yo he aprendido con la ópera a amar la música y a emocionarme, que no es fácil en ningún género. Cuando en una ópera todo tiene coherencia, música y escena, es brutal, pocas artes te generan una impresión física y emocional tan potente”, concluye.

Padrissa, Ollé &Co

Àlex Ollé (Barcelona, 1960) y Carlus Padrissa (Balsareny, Barcelona, 1959) son dos de los seis directores con que cuenta La Fura dels Baus, grupo teatral creado en 1979 en Moià (Barcelona) cuya estética y espectáculos, físicos y rompedores, beben del teatro popular y de calle que la compañía practicó en sus inicios con pasacalles y fiestas.

El nombre del grupo alude a un torrente que circula por Moià (Baus) y a un hurón (Fura) que habita en los alrededores. Los espectáculos de La Fura son colectivos –en los inicios los miembros del grupo eran a la vez creadores y ejecutores– y aunque con el tiempo Ollé y Padrissa han destacado individualmente como directores de escena, en especial en el mundo de la ópera, nunca se han desvinculado de la compañía.

Ollé y Carlus Padrissa empezaron a trabajar juntos en el macroespectáculo *Mediterráneo, mar olímpico* para la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992. Cuatro años más tarde firmaron su primera dirección de escena de una obra musical (*Atlántida*, de Falla, Festival de Granada) en la que Gerard Mortier les descubrió y les encargó dirigir, en el Festival de Salzburgo de 1999, *La condenación de Fausto*, título que les abrió las puertas del mundo de la ópera internacionalmente.

Han dirigido óperas conjuntamente y de forma individual. Padrissa, especializado en macroespectáculos, ha sido el primer director español en firmar una producción completa de la Tetralogía wagneriana. Ollé, amante del teatro de texto, ha centrado su carrera en la ópera en los últimos años. Sus montajes operísticos, buena parte de ellos obras contemporáneas y de nueva creación, se han presentado en Europa, América del norte y del sur, Asia y Oceanía.

Lourdes Morgades
Ópera Actual, número 187

Jazz

Erroll Garner, el piano feliz

Un pianista sofisticado y jubiloso, conectado al mundo a través de una felicidad extrema y extrañamente intensa, a pesar de los complicados tiempos que le tocó vivir. También era un jazzista total, por cuanto su respiración nacía de todas las músicas que le rodeaban, motivando incluso que en muchas ocasiones renunciase a cualquier etiqueta específicamente jazzística, ni siquiera las que él mismo hubiera podido abanderar.

Por todo ello fue un pianista absolutamente original y distinto, pues mientras su *pianísimo* podía despertarse en el teclado de Art Tatum o Earl Hines, por la noche podía dormirse abrazado en las notas abrasivas de Fats Waller. A su manera creó escuela (aunque, se insiste, él se alejó siempre de este tipo de debates) y abrió una ventana de recursos conceptuales y estéticos por la que aún hoy se asoman multitud de pianistas.

Se llamaba Erroll Garner (Pittsburgh, 1921-Los Ángeles, 1977) y a pesar de todo lo dicho fue un jazzista monumental escondido en la memoria más excelsa del género, quizás por ese empeño en hacer la guerra por su cuenta, quizás por aglutinar entre su afición a toda suerte de espectadores, con independencia de su ortodoxia y/o heterodoxia, pues de todo había entre sus fieles. Elegante y exquisito en su manera de entender la vida, Garner parecía, si no ajeno a la cultura jazzística de su tiempo, sí convencido de que la única música que podía importar era aquella que nacía de la sinceridad.

La actualidad de este caballero de las letras de oro del jazz tuvo a finales del año pasado merecida notoriedad gracias a la publicación de *The Complete Concert by The Sea*, una versión integral de la que sin duda se conoce como una de sus obras cumbres, registrada en directo en 1955 en la ciudad californiana de Carmel, junto a su trío habitual de entonces, el formado por el contrabajista Eddie Calhoun y el baterista Denzil Decosta Best. El lote conmemorativo del 60º aniversario de la histórica grabación incluye 3 CD´s con los 11 temas originales remasterizados, material extra e inédito hasta la fecha y entrevistas posteriores al concierto con los tres protagonistas.

El trabajo ha contado con el asesoramiento de Geri Allen, pianista excepcional que este mes de marzo ha participado en nuestro país dentro del festival 'Ellas Crean'. *Concert by the sea*, publicado por la división Legacy de la multinacional Sony, hoy es uno de los discos de piano jazz más vendidos de toda la historia discográfica del género, reuniendo en cada uno de sus cortes las mejores esencias del *pianísimo* de Garner, que en el decir de la gran Mary Lou Williams

siempre fue el mejor lamento instrumental que tuvo la voz de Billie Holiday. El celebrado concierto respira en todos sus cortes ese fogueo de alegría y vida que tenía el autor de *Misty*, registrado al atardecer de una jornada rematada tras un viaje por carretera a través de la costa californiana, en un día espléndido y luminoso, circunstancia que también en el decir de muchos ayudó a la especial y jubilosa emoción de toda la grabación. Y sin duda, sí, el registro también evoca en todo su esplendor el intenso y exclusivo *swing* de Garner, con ese ligero y sutil desfase entre la mano derecha y la izquierda.

Conviene recordar llegado a este punto que el pianista siempre se vanaglorió de su formación autodidacta, poseyendo un oído musical altamente privilegiado. Este concierto completo incluye versiones antológicas de temas como *I'll Remember April*, *Autumn Leaves* o su chispeante *Mambo Carmel*, así como las ahora rescatadas interpretaciones de *Night and Day*, *Lullaby of Birdland* o esa *Caravan* de más de ocho minutos con la que Garner concluyó el concierto y que hoy sigue siendo una joya cotizadísima para los aficionados, ya que quedó excluida del disco en su edición original. El artista venía de fichar por la prestigiosa fonográfica Columbia en 1955, que no dudó en fichar a un pianista que había salido mucho más que airoso de empresas tan complicadas como sustituir a su ídolo Art Tatum en el trío de Slam Stewart o grabar un extraordinario *Cool Blues* a satisfacción plena del mismísimo Charlie Parker.

Pablo Sanz
Scherzo, número 315

Discos

Baroque Divas

Arias de Hasse, Gluck, Vivaldi, Caldara y otros. V. Genaux, R. Basso y M.-E. Nesi, mezzos. S. Prina, contralto. Armonia Atenea. Dir.: G. Petrou. Decca 478 8099. 2015.

Cuando el barroco parece haberse ganado definitivamente un sitio en las programaciones de los grandes teatros operísticos del mundo, la industria discográfica hacía décadas que miraba a este amplio y poco frecuentado espectro creando afición. Ahora Decca presenta este recopilatorio con arias de autores cada vez más populares, como Hasse, Vinci, Bononcini, Sarro o Caldara, antes conocidos por una o dos de sus muchas obras, a las que se unen otras tantas de genios revalorados como Gluck o el Vivaldi operista.

Dos estrellas consagradas del repertorio, como Vivica Genaux y Sonia Prina, comparten espacio con otras dos que despuntan, las *mezzos* Romina Basso y Mary-Ellen Nesi, en un viaje sonoro que cuenta con el grato soporte del

conjunto de instrumentos de época Armonia Atenea bajo la dirección de George Petrou. Una pena que solo se incluyan arias y ningún dúo, trío o cuarteto. La toma sonora es perfecta.

Laura Byron
Ópera Actual, número 187

The 50 Greatest Tracks Arias y canciones de Puccini, Verdi, Wagner, Gardel y otros. Plácido Domingo. Varios directores y orquestas. Deutsche Grammophon 479 5321 2 Cd. 2015.

Este álbum doble ofrece un total de 50 cortes que presentan al más versátil artista lírico de las últimas décadas. Más de dos horas de música junto a un Plácido Domingo tenor en sus mejores momentos, en un recorrido que abarca desde sus primeras grabaciones para Deutsche Grammophon de los años 1970 hasta las más recientes.

El primer disco está consagrado a la ópera, comenzando con *Rigoletto* –sí, con *La donna è mobile*– hasta el *Nessun dorma* de *Turandot*, pasando por *Martha*, *Werther*, *Tosca*, *Samson et Dalila*, *Carmen*, *Die Meistersinger*, *Otello*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Nabucco*, *Manon Lescaut* y un largo etcétera que incluye hasta *El gato montés* de Penella. Todo para tenor, con la excepción de un raro *Largo al factótum* de *Il barbiere di Siviglia* (1993). El segundo Cd está dedicado a la canción napolitana, al bolero, al tango, con algún guiño a la opereta y a la zarzuela y hasta a los *Lieder* de Mahler. Todo Domingo en 50 tracks.

Laura Byron
Ópera Actual, número 187

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

***I Capuleti e I Montecchi* (Bellini). 17, 20, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 31 de mayo y 1 de junio de 2016**

Elina Garanca / Silvia Tro Santafé, Patrizia Ciofi / Ekaterina Siurina, Antonino Siragusa / Celso Albelo, Simón Orfila, Marco Spotti. Dir.: Riccardo Frizza. Dir. esc.: Vincent Boussard.

Madrid

Teatro de La Zarzuela

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

***El imposible mayor en amor, le vence amor* (Durón). 17, 18, 20, 22, 23 de marzo, 2016**

Vivica Genaux, Mercedes Arcuri, Cristina Alunno. Dir.: Leonardo García Alarcón.
Dir. esc.: Gustavo Tambascio.

***María Moliner* (Vilanova) 13, 15, 17, 19, 21 de abril, 2016 (Estreno Absoluto)**

María José Montiel / Cristina Alunno, Gabriel Bermúdez.
Dir.: Víctor Pablo Pérez. Dir. esc.: Paco Azorín.

Teatro del Real

www.teatro-real.com

***Luisa Miller* (Verdi) 23, 26 de abril, 2016**

Dmitry Beloselskiy, Francesco Meli, María José Montiel, John Relyea, Leo Nucci, Lana Kos,

Marina Rodríguez-Cusí. Dir.: James Conlon.

Teatros del Canal

www.teatros canal.com

***El amor brujo* (Falla) 5, 8 de mayo, 2016**

Marina Heredia, cantaora. Dir.: Manuel Coves. Dir. esc.: Carlus Padrissa (La Fura dels Baus).

Valencia

Palau de les Arts

www.lesarts.com

***Café Kafka* (Coll) 22, 25, 28, 31 de abril, 2016**

Cantantes del Centre Plácido Domingo. Dir.: Jordi Bernàcer. Dir. esc.: Alexander Herold.

***A Midsummer Night's Dream* (Britten) 10, 12, 14, 16, 18 de junio, 2016**

Christopher Lowrey, Nadine Sierra, Alfonso Antoniozzi.

Dir.: Roberto Abbado. Dir. esc.: Paul Curran.

Bilbao

ABAO-OLBE

<http://www.abao.org>

Réquiem (Verdi) 16 de abril de 2016

Angela Meade, Gregory Kunde, Erwin Shrott, Dolora Zajick. Dir.: Francesco Ivan Ciampa.

Il barbiere di sivilgia (Rossini) 14, 15, 17, 20, 23 de mayo de 2016

Marco Caria / Damián del Castillo, Annalisa Stroppa / Marifé Nogales, Michele Angelini / David Alegret, Carlos Chausson / Enric Martínez, Nicola Ulivieri / Roman Ialcic, María José Suarez, Alberto Arrabal, Nacho Montero. Dir.: Ottavio Dantone. Dir. esc.: Emilio Sagi.

Bruce Springsteen dará tres conciertos en España

El músico estadounidense actuará en Madrid, Barcelona y San Sebastián en mayo

Bruce Springsteen y la E Street Band darán tres conciertos en España este año. El músico estadounidense y su grupo actuarán en Barcelona el 14 de mayo (en el Camp Nou), en San Sebastián el 17 (estadio de Anoeta) y en Madrid el 21 (Santiago Bernabéu). Las entradas empezarán a venderse el 1 de marzo exclusivamente a través de Internet y se podrán comprar hasta seis entradas por persona a entre 65 y 115 euros.

La gira 'The River Tour' de Springsteen comenzó el 16 de enero en Pittsburgh (EEUU) y en el mes de mayo dará el salto a Europa con estos tres conciertos en España. Además, el tour servirá para presentar su disco *The Ties That Bind: The River Collection* y repasar sus grandes éxitos. Springsteen actuó por última vez en España en el año 2013, en Gijón, para promocionar su álbum *Wrecking Ball*.

Igual que durante su periplo por EEUU, durante la gira europea, los seguidores de Springsteen tendrán la oportunidad de comprar vía descarga o disco compacto la grabación de cada uno de los conciertos, de forma exclusiva a través de Internet.

El músico publicará en septiembre sus memorias, *Born to run*, que ha escrito en primera persona durante los últimos siete años. El libro será editado en

español por Literatura Random House para España, América Latina y Estados Unidos.

Fernando Navarro
Elpais.com 16 de febrero, 2016

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