

# **PAU CASALS 382**

**10 de enero – 10 de febrero**

## **SUMARIO**

- Breves:
  - Premio para el compositor gallego Eduardo Soutullo
  - Una violinista, primera directora de una orquesta nacional
- Reportaje: Circunstancias de la composición, estreno y difusión del *Concierto de Aranjuez* (Segunda parte)
- Entrevista: Jakub Józef Orłowski
- Horizontes quiméricos: El patriota a su pesar
- Jazz: Olé, McGill
- Disco
- Agenda

## **BREVES**

### **Premio para el compositor gallego Eduardo Soutullo**

El compositor vigués Eduardo Soutullo es el ganador de la X edición del Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA con su obra *Alén*, seleccionada entre otras 54 piezas, el mayor número en toda la historia del premio. Soutullo es el compositor residente de este año en la Real Academia Española en Roma, donde la próxima primavera se estrenará el trabajo al que se ha dedicado durante su estancia en la capital italiana.

**El País.com**

### **Una violinista, primera directora de una orquesta nacional**

Por primera vez una mujer llevará las riendas de una orquesta de titularidad estatal en España. El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Inaem) ha nombrado a Ana Comesaña Kotliarskaya (Kiev, Ucrania, 1972) para dirigir a partir de marzo de 2020 la Joven Orquesta Nacional (Jonde) en sustitución de José Luis Turina, que se jubila después de 18 años al frente de esta agrupación, fundada en 1983 para la formación práctica de músicos. No es la única vez que Comesaña es pionera en un puesto: catedrática de violín en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, es la primera mujer en el departamento de cuerda de esta institución.

**El País.com**

## REPORTAJE

# **Circunstancias de la composición, estreno y difusión del *Concierto de Aranjuez* (Segunda parte)**

Parece que todo empezó un par de días antes de que Hitler y Mussolini, reunidos con los primeros ministros de Francia e Inglaterra —Daladier y Chamberlain—, firmaran los acuerdos de Múnich aprobando la anexión a Alemania de los Sudetes checoslovacos. Europa, abocada a la guerra, estaba en una encrucijada histórica; España, movilizada en dos ejércitos enfrentados sin acuerdo posible, entraba en el tramo final de una guerra devastadora.

Rodrigo regresó a España en verano de 1939 y en agosto recibió una carta de Sainz de la Maza que decía: “Te supongo metido en harina con la música del Colón y terminando mi concierto. Envíale pronto porque quiero darle en Madrid a principios de temporada y salir por el mundo enseguida a tocarle con las mejores orquestas. Ya verás” (carta de Sainz de la Maza a Rodrigo 8-8-1939).

El optimismo del guitarrista no podía ser mayor, pero difícilmente habría visto nada de la obra si juzgaba que podría prepararla para el inicio de la temporada 1939-40. Al comenzar el curso 1939-40, Rodrigo se encontró, por primera vez en su vida, con una serie de trabajos estables y suficientemente remunerados: asesor musical de Radio Nacional y encargado de los contenidos musicales de su revista; crítico de música del diario *Pueblo*; jefe de la Sección Artística de la ONCE y profesor de Prácticas de Folklore en el Conservatorio. Con ese pluriempleo se pudo establecer en Madrid, algo que ya había intentado, sin éxito, en los años republicanos.

### **Estrenos... y estrenos**

Realizó entonces el primer estreno de música suya en Madrid desde su regreso: el *Homenaje a La Tempranica* que dirigió César Mendoza Lasalle en el teatro Calderón, el 15 de noviembre de 1939, como un intermedio dentro de una gran gala de baile de los Sakhaloff. Como veremos, la atención de Mendoza Lasalle a la música de Rodrigo será importante en el estreno del *Concierto de Aranjuez* y, además, el compositor siempre vinculó de alguna manera su concierto con el *Homenaje a La Tempranica*: “Considero esta breve composición como algo desprendido del *Concierto de Aranjuez*. En efecto, esta obra, como aquella, está compuesta en París en la primavera de 1939 y suele ocurrir que, al igual que en el lejano mundo de los astros, existen en este mundo de la música retazos desprendidos de las composiciones mayores que giran en la misma órbita que aquellas; son como paréntesis del trabajo del autor que no pudieron escapar a su primera y más importante preocupación”.

El *Homenaje a La Tempranica* se presentó también en un concierto de la Orquesta Sinfónica en abril, un mes después de que la misma orquesta, bajo la

batuta de José Manuel Izquierdo, interpretara el poema sinfónico *Per la flor del lliri blau*. En esos meses, cuando Rodrigo empezaba a afianzarse entre el gremio de compositores de Madrid, que había quedado completamente desbaratado después de la guerra, Sainz de la Maza estaría estudiando el *Concierto de Aranjuez* y viendo dónde podría realizar su estreno mientras el compositor preparaba los materiales orquestales.

Los planes que habían hecho en 1938 de que la obra se estrenara en Madrid bajo la dirección de Arámbarri se demostraron inviables. Parece que se intentó entonces realizar el estreno en Bilbao, pero la Sociedad Filarmónica se opuso a ello. Surgió entonces el interés particular de César Mendoza Lasalle, un director que no tenía ni la formación de un Arámbarri, ni los galones de un Pérez Casas, ni el talento de un Jordá, ni la proyección de un Argenta, pero que apostó por la obra de Rodrigo y convirtió su estreno en algo personal. De esta manera, entre julio y septiembre, Mendoza Lasalle negoció con Sainz de la Maza el caché que le iba a pagar como solista en lo que parece que era una empresa particular del director que se jugaba en ella sus dineros.

Así se puede deducir de lo que escribió a Sainz de la Maza desde San Sebastián el 17 de septiembre de 1940:

Los músicos, como siempre, sean de Madrid o de donde sea, hacen siempre de las suyas y esta es la hora en que no sé si tengo orquesta todavía. En cuanto me he negado a dejarme estafar como habitualmente me hacían, todas las facilidades desaparecen y empiezan los inconvenientes.

No obstante, yo estoy dispuesto a dar los conciertos los sábados 26 de octubre y 2, 9 y 16 de noviembre, si no es con los músicos del pasado año, será con otros, pero los conciertos se darán. Tengo en firme contratados a Thibaud, Arturo Honegger, con Elsa Scherz y Franz Josef Hirt, Benedetti, Quiroga, Viñes, Maurice Maréchal. Yo puedo contratarte para uno de los cuatro primeros conciertos que tendrán lugar en las fechas que anteriormente te indico y el cachet que puedo ofrecerte es de 1.200 pts. el mismo que pago a Benedetti, Viñes, etc.

Si en último término no me [fuera] posible dar los conciertos con orquesta, cosa que estoy seguro de arreglar en cuanto llegue a Barcelona en los primeros días de mes, tu concierto tendría lugar en recital, pues abriría un abono en las mismas fechas para cuatro recitales. Desde luego, si es con orquesta y aceptas ese cachet haremos el concierto de Rodrigo”.

Sainz de la Maza le había escrito antes: “Creo que el concierto exigirá un cuidado especial, pero si le sacamos ‘con bien’, como espero, será una cosa sensacional. Ya verás” (carta de Sainz de la Maza a Mendoza Lasalle, 5-8-1940). Después, el guitarrista aceptó, no sin protestar, el caché ofrecido; el director consiguió organizar una orquesta bajo el título aparente de Filarmónica de Barcelona, pero, en definitiva, una orquesta de bolo, y el *Concierto de Aranjuez* se estrenó en el Palau de la Música Catalana el 9 de noviembre de 1940. Eso sí, para certificar que este estreno por la puerta de atrás —yo diría, más bien, preestreno— estaba

bajo la atenta vigilancia de las mismas autoridades que habían contribuido con firmeza a la instalación de Rodrigo en Madrid, asistió el subsecretario de Educación Nacional, Jesús Rubio.

Este, según una nota de prensa, acudió “expresamente de Madrid acompañado por diferentes jerarquías del Partido para asistir al estreno” (*La Vanguardia Española*, 9-11-1940). Rubio sería el dedicatario, con Antonio Tovar —subsecretario de Prensa y Propaganda—, de la Gran marcha de los subsecretarios para piano a cuatro manos de Rodrigo.

Críticas hubo buenas y regulares. Entre las primeras, se ha destacado siempre la que firmó Xavier Montsalvatge en el semanario barcelonés *Destino* (16-11-1940) que situaba al *Concierto de Aranjuez* como un hito de la historia de la música española del siglo XX del mismo rango que el *Concerto per clavicembalo* de Falla: “Tiene la obra de Rodrigo, para que sin vacilar podamos otorgarle tal categoría, primordialmente, una gran personalidad de escritura. Es realmente confortante escuchar en este caso la música española liberada de toda influencia, incluso de la que emana de nuestro propio suelo, sin que esto quiera decir que intente romper los estrechos lazos que la unen con nuestra más profunda tradición. Henos aquí, por el contrario, ante una música que, como la de Falla antes aludida, soluciona luminosamente el problema de lo nacional en el arte de los sonidos. Nadie puede negar en la obra de J. Rodrigo la existencia de una difusa luminosidad meridional y de una ancestral fuerza racialmente española, proyectada hacia fuera, mucho más eficiente, frente a la música europea, que la poseída por muchas otras de las obras de condimentación aparentemente nacional, pero de fondo estrecho, horizontes provinciales o incluso municipales. Nadie podrá tampoco encontrar limitaciones en el lenguaje empleado en ella, de riqueza y novedad universalmente inteligible”.

Entre las críticas regulares, podemos citar la que se atribuye al guitarrista Alfredo Romea, que decía: “La lucha de la guitarra con la orquesta es imposible. Pero el compositor ha tenido el acierto de procurar, casi siempre, que la guitarra dialogue con la orquesta. En los momentos que se funde en la masa instrumental la guitarra no se oye” (*El Noticiero Universal*, 11-11-1940). Los sectores tradicionales de la guitarra no comprendían, ni aceptaban siquiera, la idea de que su instrumento pudiera concertar con una orquesta.

Una semana después del estreno barcelonés, la obra llegó al Teatro Arriaga de Bilbao con la Orquesta Municipal dirigida por Arámbarri. El preestreno barcelonés y el rodaje en Bilbao sirvieron para demostrar que la obra funcionaba. Visto lo cual, y pasada una profiláctica cuarentena, el 11 de diciembre consiguió los honores de ponerse en los atriles de la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Arámbarri, para presentarse ante el público y la crítica de Madrid en el Teatro Español.

Esto ya fue otra cosa. Con sus deficiencias y sus contradicciones en esta primera etapa de su andadura, la ONE estaba llamada a ser el buque insignia de la música española y este era su primer estreno importante. La repercusión en la prensa fue enorme y hubo prácticamente unanimidad en la celebración de la

obra: Gerardo Diego y Federico Sopeña, que rompía sus primeras lanzas como crítico musical en las columnas del diario *Arriba*, sobresalieron en el entusiasmo.

Tras Barcelona, Bilbao y Madrid, Sainz de la Maza tocó el concierto de Rodrigo en San Sebastián con Arámbarri y la Orquesta Municipal de Bilbao el 29 de enero de 1941, y el 12 de febrero Mendoza Lasalle, otra vez a sus expensas, se lo dirigió a la Orquesta Filarmónica de Madrid en el Teatro Español. Desde los tiempos del estreno de la Sinfonietta de Ernesto Halffter, ninguna composición sinfónica había suscitado tanta atención por parte de las orquestas españolas. Así, cuando el *Concierto de Aranjuez* comenzaba esta andadura tan firme, el de Castelnuovo-Tedesco, que había presentado Segovia en Montevideo hacía poco más de un año, recibió su segunda interpretación, el 24 de febrero de 1941, en México.

Manuel Ponce fue el director en aquella ocasión y, viendo el efecto, decidió retomar y concluir su trabajo de composición de su *Concierto del sur* que estrenaría Segovia finalmente en Montevideo el 4 de octubre de 1941. Para entonces, el *Concierto de Aranjuez* había empezado a salir de España.

Con Europa en guerra y España alineada con las potencias del Eje, no sorprende que el debut internacional del *Concierto de Aranjuez* tuviera lugar en Alemania dentro del célebre festival de música hispano-alemana que tuvo lugar en Bad Elster. Esto ocurrió el 16 de julio de 1941 y Sainz de la Maza no quedó nada satisfecho con el resultado de esta ejecución: “Ni los músicos ni el director [Eduard Martini] supieron ver lo que había en el Concierto. Y yo hube de renunciar a dárselo a entender en dos ensayos de media hora” (carta de Sainz de la Maza a Rodrigo, s. f.).

Mientras, en España se siguió programando con cierta regularidad y llegó a la Sinfónica de Valencia con casi dos años de retraso —el 20 de octubre de 1942, como inicio de temporada, bajo la dirección de José Manuel Izquierdo—, hay noticias imprecisas de una gira por distintas ciudades de la Francia de Vichy a finales de 1942, y se conocen otras interpretaciones en Lisboa y Oporto, en la primera gira que hizo la ONE en abril de 1943 bajo la dirección de Ernesto Halffter.

### **Lo que vino después...**

A partir de 1945, con el final de la Segunda Guerra Mundial y la marginación de España en el contexto político internacional, la proyección del *Concierto de Aranjuez* sufrió un estancamiento a la vez que Segovia empezaba a mover los conciertos de Ponce y Castelnuovo-Tedesco con un interés renovado e inédito hasta entonces. Sainz de la Maza solo consiguió llevarlo en 1947 a la Argentina de Perón, cuyo apoyo al régimen de Franco fue crucial en aquellos años autárquicos. La interpretación en Buenos Aires, que tuvo lugar el 26 de julio, contó con un testigo de excepción: Andrés Segovia.

No sé qué habría dicho antes Segovia del concierto de Rodrigo, pero, tras escucharlo, escribió a Ponce: “He cambiado de opinión. Me parece fresco, fluido y simpático, gracias a la orquesta. Pero Sainz de la Maza, que se lo ha aprendido

bien, lo chirría, de la manera más lamentable” (carta de Segovia a Ponce, 26-7-1947). Sin embargo, Segovia nunca se decidió a tocar el *Concierto de Aranjuez*. Yo siempre he dicho que las exigencias técnicas que plantea la obra eran excesivas para lo que Segovia estaría dispuesto a asumir, y prefirió encargar a Rodrigo una pieza más asequible técnicamente como es la *Fantasia para un gentilhombre*.

Sainz de la Maza, por su parte, que sí aceptó los riesgos de afrontar una obra tan difícil, hizo un último servicio al *Concierto de Aranjuez* apuntándose en 1947 o 48 su primera grabación, aunque en un formato (tres discos de 78 r. p. m.) que iba a quedar obsoleto inmediatamente con el microsurco que permitiría grabar la obra completa en una sola cara del disco.

Paradójicamente, el inicio de la larga historia discográfica del *Concierto de Aranjuez* protagonizado por Regino Sainz de la Maza coincidió con su relevo como único intérprete de la obra. Tras él, el primer guitarrista que tocó el *Concierto de Aranjuez* fue Rafael Balaguer, pero lo que tuvo verdadera trascendencia fue la primera interpretación que hizo Narciso Yepes, con Ataúlfo Argenta como director y la Orquesta Clásica el 16 de diciembre de 1947.

Sainz de la Maza, en funciones de crítico para *ABC*, bendijo el debut de Yepes: “Su actuación en el *Concierto de Aranjuez*, obra que no me es del todo desconocida, constituyó un rotundo triunfo para el novel guitarrista, que, dueño de una técnica segura y desenvuelta, ejecutó con decisión y bravura admirables la parte de solista de la deliciosa obra de Joaquín Rodrigo”. (*ABC*, 18-7-1947). Yepes, con Argenta y la Orquesta Nacional de España, interpretó el 7 de mayo de 1950 el *Concierto de Aranjuez* en París, en lo que se considera el momento determinante en el lanzamiento internacional de la obra.

En este sentido, también es importante la primera interpretación de Julian Bream emitida por la BBC el 21 de abril de 1951. Hasta este momento, debe tenerse en cuenta que la única grabación accesible era la que había realizado Sainz de la Maza en 78 r. p. m.; sin embargo, en 1952, Yepes y Argenta, con la Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada para la ocasión) hicieron para el sello Alhambra la primera grabación en microsurco, adelantándose a la primera grabación que hizo Segovia del concierto de Castelnuovo-Tedesco, que no salió hasta 1953.

Estas grabaciones, en los albores del éxito del formato LP de 33 1/3 r. p. m., fueron los mejores instrumentos para que la música alcanzase una difusión que muy difícilmente podría lograr mediante los conciertos. En 1957, cinco años después de la primera grabación, Argenta y Yepes, con la ONE, hicieron un segundo registro fonográfico para Alhambra que consiguió un extraordinario impacto internacional. Muy posiblemente en la edición de London Records como volumen 7 de su serie España, este disco llegó a los oídos de Miles Davis en 1959 y fue el origen de una obsesión que dio lugar al LP *Sketches of Spain*, con cuyo arreglo del Adagio en clave de jazz, Rodrigo y el *Concierto de Aranjuez* entraron en otra dimensión.

**Javier Suárez-Pajares**  
**Scherzo, número 356**

## ENTREVISTA:

### **Jakub Józef Orłowski: “Estoy obsesionado con recuperar músicas olvidadas”**

Horrible, por manida, definición, pero de Jakub Józef Orłowski se puede decir sin caer en la exageración que es el “contratenor de moda”. A sus 28 años, este cantante polaco ha alcanzado el estrellato absoluto, como lo prueban sus numerosos conciertos y sus recientes grabaciones discográficas. Acaba de publicar para Erato/Warner Classics, del que es artista exclusivo, su segundo disco, *Facce d’amore*, que coincide en el tiempo con otras dos atractivas novedades editadas por este sello: un DVD con la *Rodelinda* de Haendel, dirigida por Emmanuelle Haïm, y un álbum de tres CD con cantatas de cámara de Luigi Rossi, a cargo de L’Arpeggiata, en el que también figuran los contratenores Philippe Jaroussky y Valer Sabadus.

#### **¿No deja nada más para los próximos meses?**

Pues sí: puedo anunciar que en enero saldrá una *Agrippina* haendeliana en la que canto el papel de Ottone. En el reparto están Joyce DiDonato, Luca Pisaroni, Franco Fagioli, Elsa Benoit, Andrea Mastroni y Carlo Vistoli, y con Il Pomo d’Oro como orquesta, dirigida por Maxim Emelyanychev. Fue una gran ocasión que se me presentó a última hora, con la cual estoy encantado, porque me fascina trabajar con Emelyanychev. El pasado verano tuve la oportunidad de intervenir en su *Rinaldo* de Glyndebourne y fue algo espectacular. Maxim es un director fuera de lo normal.

#### **No tiene usted motivos para quejarse por falta de trabajo...**

Mi única queja, en todo caso, sería que tengo demasiado trabajo. Pero intento mantener un equilibrio entre mi vida profesional y mi vida personal. Me encanta lo que hago y eso lo hace todo más llevadero. Hay días que trabajo dieciséis horas y no me importa, porque no siento que realmente esté trabajando. Me vienen a la cabeza demasiadas ideas, quiero hacer cantidad de proyectos, lo cual incluye nuevas grabaciones discográficas... No paro.

#### **Usted practica *break dance*, ¿le queda aún tiempo para seguir con ello?**

Busco tiempo para hacer *break dance* y busco tiempo para salir con mis amigos de siempre, que no están para nada conectados con el mundo de la música clásica. Por eso le decía antes que procuro mantener mi vida personal al margen de la profesional. Ese lado personal supone un descanso en mi trabajo. Es difícil establecer un equilibrio, pero soy todavía muy joven y me considero capacitado para lograrlo y para conservar vivas mis expectativas.

#### **Desprende un vitalismo desbordante.**

Creo en la vida y en el amor. Por supuesto, en este mundo también hay odio. Me refiero a que hay mucha gente pendiente siempre de lo que haces para criticarte. Por ejemplo, he recibido infinidad de ataques porque en la foto de la carátula de mi nuevo disco salgo con el torso desnudo. No hay exhibicionismo en esa foto, como argumentan los que me atacan, sino un aspecto artístico: el mensaje que

pretendo transmitir es el de la pureza de la música que contiene el disco. No es salir desnudo por salir desnudo, es procurar una faceta artística visual. Cuando diseñamos *Facce d'amore*, desde el primer momento decidimos que queríamos una carátula impactante.

**Usted sigue viviendo en Polonia, no ha querido establecerse en ciudades más musicales como París, Londres o Berlín.**

Sigo en Varsovia, adoro Varsovia, y necesito estar junto a mi familia.

**¿Y no es un problema para alguien que tiene que viajar constantemente?**

Mire, esta mañana estaba desayunando en Zúrich y dos horas después estoy en Madrid, charlando con usted. España quizá sea el sitio de Europa más alejado de Varsovia, pero son tres horas de avión, que tampoco suponen tanto para alguien que, como yo, ha tenido que estar volando con frecuencia a Nueva York porque estudiaba allí. En cualquier lugar de Europa me siento como en casa, pero al menos cada dos semanas tengo que regresar a Polonia para ver a mi familia.

**Hablemos de *Facce d'amore*. ¿Qué le vino a la cabeza para montar un programa tan ecléctico?**

Cuando grabé mi primer disco con Erato, *Anima sacra*, quería hacer algo único y, al mismo tiempo, algo que fuera especial para mí mismo. Canté durante años en un coro en el que hacíamos mucha música sacra. No pretendía que el disco fuera algo de carácter religioso, sino más bien espiritual. Me considero una persona bastante espiritual y buscaba transmitir que la música tiene un fuerte componente espiritual, con independencia de que sea sacra o profana. Con *Facce d'amore* he querido mostrar justo lo contrario: exhibir la espectacularidad de la música de ópera, relacionada en este caso con el amor. Me seducen los contrastes.

Por ejemplo, el contraste que hay entre el mundo moderno y el mundo barroco. Este disco está lleno de contrastes, porque el amor tiene infinidad de formas. Y pretendía mostrar todas las formas de amor que se dan en la música del Barroco, desde los compositores más antiguos, como Cavalli o Boretti, a los más modernos, como Haendel, Pedrieri o, incluso, Hasse, que ya empieza a escribir en un estilo galante. Es un viaje musical de dos siglos; por eso, en las obras del principio nos encontramos con una orquesta pequeña y en las del final, con una grande. También hay un contraste entre compositores muy conocidos, como Haendel o Scarlatti, y compositores desconocidos, como Boretti o Predieri. Este último ha sido para mí una sorpresa impactante.

Predieri es un músico fantástico. Le tengo que decir que quien me inspiró en esa dimensión de lo desconocido fue Philippe Jaroussky. En cierta ocasión le pregunté que por qué tenía tanto interés en hacer repertorio inédito, pues a veces eso requiere un largo y duro trabajo de recuperación. Y me dijo: "Cuando devuelves a la vida una música olvidada, sientes algo que no se puede describir con palabras". Yo lo experimenté al grabar *Anima sacra*, justo cuando comenzó a sonar la primera pieza, el *Confitebor tibi* de Fago. Literalmente, se me saltaron las lágrimas. Habíamos tardado año y medio en llevar a cabo el proyecto, pero entonces comprendí que había merecido la pena tanto esfuerzo y tanto tiempo



en buscar las obras del programa, en editarlas, en ensayarlas y, finalmente, en grabarlas. ¡Era la primera vez que esa obra sonaba en tres siglos! Ahora estoy obsesionado en recuperar músicas olvidadas.

### **¿Cómo seleccionó las obras de *Facce d'amore*?**

Lo primero que hice fue llamar a mi amigo Yannis Francois, un cantante fantástico —bajo-barítono— y bailarín, originario de Guadalupe, y otro obseso de la música barroca y de la recuperación de patrimonio. Él ha montado numerosos programas para Julie Fuchs, para Lea Desandre, para Franco Fagioli o para Christophe Dumaux. Le dije lo que pretendía hacer y él se encargó de buscarlo, porque es un hombre que está permanentemente viajando por todo el mundo y aprovecha siempre para visitar archivos. Para *Anima sacra* encontré más de cuarenta manuscritos, con piezas maravillosas, lo que nos permitiría hacer, si quisiéramos, dos o tres discos más.

### **Solo incluye en *Facce d'amore* una pieza de esas *arie di baule* de todo buen contratenor que se precie: *Pena tiranna*, del *Amadigi* de Haendel. ¿Por qué?**

Amo el oboe y me cautivan las arias que llevan el acompañamiento de este instrumento, como *Pena tiranna* o como *Voi che udite*, de *Agrippina*. Y también por lo de los contrastes de que hablábamos antes: arias muy conocidas junto arias desconocidas. *Pena tiranna* es un aria que, si está bien interpretada, te desgarrar el corazón.

### **Me decía que cantaba en un coro, pero... ¿cuándo decidió que quería convertirse en contratenor?**

Canté como *amateur* doce años en ese coro, como niño alto. Con el paso de los años, formamos un ensemble para tres voces, en el que yo era bajo-barítono. Cuando nos pusimos con Victoria, Palestrina y Tallis, nos dimos cuenta de que necesitábamos voces agudas, así que mi amigo Piotr y yo empezamos a cantar de contratenores. Comencé a experimentar con mi voz, a asistir a talleres de canto, a recibir clases de ópera... Aunque, si he de ser sincero, la primera vez que me dijeron que tenía voz de contratenor, repliqué indignado: “¿Me estás ofendiendo?”.

### **Usted es un contratenor especial, porque no tiene un registro demasiado agudo y porque recurre con frecuencia a la voz de pecho, mucha más que otros colegas suyos.**

No soy sopránista, soy alto... Y, en efecto, trabajo mucho la técnica del paso de registro de cabeza al de pecho. Mezclando ambos registros, noto que mi voz resulta más natural, más auténtica de acuerdo a mi personalidad... No quiero herir la sensibilidad de ninguno de mis colegas, pero no me gusta la voz tan artificial que exhiben algunos de ellos por su empeño en alcanzar agudos casi imposibles.

A veces me encuentro con uno de esos colegas y es como si tuviera a mi lado a dos personas diferentes: por una parte, el cantante; por otra, su voz. Procuero ser lo más natural, lo más orgánico posible, y por eso mezclo la voz de pecho con la de cabeza. Digamos que dos terceras partes de mi voz son de cabeza y la parte restante es de pecho.

**¿No le limita eso demasiado? Quiero decir que, con su registro, se ve obligado a renunciar a muchos roles operísticos.**

No aspiro a cantar un Cherubino de Mozart, pues es un papel demasiado alto para mí. Pero sí puedo cantar otros papeles bastante altos, como el de Cyrus, del oratorio haendeliano *Belshazzar*, que acabo de hacer en Zúrich. Por supuesto que tengo limitaciones, y lo asumo.

Lamentablemente, jamás podré cantar un Nerone en *Agrippina* como lo hace Franco Fagioli. Admiro a Franco porque sabe perfectamente qué es lo que puede cantar y lo que no. Hará cosa de dos años descubrí algo importante: si cuido bien mi voz, podré tener una vida musical larga y sana. Tras grabar *Anima sacra*, hice doce conciertos en veinte días, que es una barbaridad; pero eso fue posible porque las obras eran las adecuadas y porque tenía una orquesta que sabía perfectamente como acompañarme. Si trabajas con una orquesta que te tapa, al final tu voz acaba pagando las consecuencias.

**Hay otra circunstancia importante: cantar en escenarios que sean idóneos. Un teatro grande, como el Met de Nueva York, puede acabar con un cantante, como le ha sucedido a un brillante contratenedor cuyo nombre a todos nos viene a la cabeza.**

Creo que soy lo suficientemente hábil como para adaptar mi voz a cualquier espacio. Si canto con mi pianista en Nueva York en una habitación pequeña, para veinte personas, no puedo ponerme a dar alaridos. Pero si luego canto en el Carnegie Hall, acompañado por Harry Bickett, he de tener la seguridad de que cada una de las cuatrocientas personas que han pagado una entrada por escucharme lo van a hacer en las debidas condiciones. Cantar en una sala tan grande como el Metropolitan tiene sus riesgos, pero si conoces tus límites y el repertorio que puedes hacer y el que no puedes hacer... ¡adelante! Eso sí, siempre con una orquesta que sea lo suficientemente inteligente para comprender lo que precisas en cada momento. Una buena orquesta y un buen director son un salvavidas.

**¿Qué papel está como loco por cantar?**

Muchos. Sin embargo, unos los puedo cantar ya y otros soy consciente de que aún debo esperar. He recibido una oferta para cantar Orlando, ópera de la que he incluido en este disco el aria de la locura. Sin embargo, he declinado la oferta. Sé que es un papel que puedo hacer bien, pero tengo todavía que esperar mi momento, porque es un papel demasiado dramático y el más bajo de todos los que escribió Haendel.

Me considero un cantante demasiado emocional, vivo con mucha intensidad cada personaje en escena y sé que corro el peligro de recargar mi voz si hago en estos momentos Orlando. Estoy para cantar sin el más mínimo problema papeles como Rinaldo, Bertarido o, incluso, Giulio Cesare, pero no es momento todavía de Orlando. También me encantaría cantar Oberon, de *Midsummer night's dream* de Britten. No tengo el más mínimo inconveniente en compatibilizar la música barroca con la contemporánea. De hecho, estoy en contacto con varios compositores que quieren escribir algo especialmente para mí.

**Enrique Velasco**



## HORIZONTES QUIMÉRICOS

### El patriota a su pesar

**La vida le había sido esquiva en todos los aspectos. Su segunda ópera, *Un giorno di regno*, había sido ostentosamente repudiada por el público, y su esposa y sus dos hijos murieron con muy poco tiempo de diferencia, coincidiendo con su descalabro artístico.**

Acarició varias opciones, entre ellas el suicidio, pero antes juró vengarse de aquel público criminal que, de alguna manera, había conjurado la desgracia sobre su existencia. Y en esto entró en juego el empresario Merelli, quien le citó en su despacho del Teatro alla Scala una tarde en que no había nadie en el interior del coliseo.

—Creo que podemos llegar a un acuerdo por el que tú puedas obtener tu desquite de esa pandilla de salvajes y, de paso, servir a un fin colectivo superior.

Y le reveló que él mismo estaba al servicio de los austriacos, quienes creían que la ópera era una herramienta fundamental para aplacar esas ansias de revuelta que recorrían la bota itálica.

—Lo que debes hacer es escribir una ópera que exalte el orgullo de pertenencia a un gran imperio, como es el austriaco. Pues, ¿te imaginas algo más desastroso que una nación formada exclusivamente por italianos, en connivencia con los enemigos de la Santa Fe católica? Nos convertiríamos, sin duda alguna, en unas marionetas de los franceses.

Merelli había encargado un libreto a ese respecto a Temistocle Solera, cuyas numerosas deudas de juego le habían acabado de convencer para embarcarse en la empresa. Naturalmente, lo idóneo hubiera sido que un compositor germano proporcionara la música, y con ese fin se había contactado con Otto Nicolai, quien acabó desdeñando el libreto por absurdo.

—No te niego que el contexto sea un tanto atípico. Pero está tomado de las sagradas escrituras y es la palabra de Dios. Por eso te lo ofrezco a ti.

El roncolano aceptó, perversamente encantado por la propuesta. Y trabajó sin descanso en la obra, pues se le había dado un plazo ridículo para completarla.

Cuando el empresario la examinó le dio una palmada en la espalda.

—¡Bien! ¡En Viena van a estar muy satisfechos con esto! *Nabucodonosor* es, sin duda alguna, una inconfundible alegoría del emperador Fernando.

La ópera se estrenó el 9 de marzo de 1842 y fue, en efecto, todo un éxito. Incluso aún mayor que el esperado por Merelli, pero no por los motivos que él imaginaba. El público, en lugar de aspirar a ser como los babilonios, se identificó con los esclavos hebreos, a los que se había caracterizado de la forma más andrajosa

posible. Y, lo que era peor, corrió muy pronto el falso rumor de que el coro *Va pensiero* no era sino una llamada a la unificación del pueblo italiano bajo una misma bandera.

No tardaron en llegar informes furibundos de Viena, que exigían una explicación al respecto. Merelli temblaba ante la perspectiva de que le cerraran la Scala e ideó pronto otro título que persuadiera a los milaneses de la necesidad de estar bajo la férula imperial austriaca. Acababa de leer *Ernani* de Víctor Hugo y creyó que ahí podía estar la clave.

—En esa obra se describe la majestad con la que Carlos V asume su papel de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico... Explota todo lo que puedas su figura.

El libreto se encomendó en esta ocasión a Piave, que estaba a punto de ser desahuciado por su casero y se prestó a la labor. Por si acaso, Merelli decidió ceder la primicia del estreno al teatro de La Fenice, en Venecia, a modo de laboratorio de pruebas.

Nuevamente, la ópera fue un enorme éxito... Pero también en esta ocasión el pueblo tomó el rábano por las hojas y no quiso ver la exaltación de Carlos V. En su lugar, advirtieron que la bravura de la página dedicada a los leones de Castilla no podía ser sino una alegoría del león de San Marcos... y de la libertad de Venecia, en aquellos momentos también sujeta a jurisdicción austriaca, pese a la aparente independencia del reino lombardo-veneto.

Por supuesto que Merelli, al enterarse de esto, rehusó que *Ernani* viera la luz en la Scala y que el compositor estrenase un solo título más allí.

—¿Es que no te das cuenta? ¡Eres un maldito subversivo! ¡Un incendiario! Y pensar que te di cobijo cuando estabas con el agua al cuello... Lárgate de aquí y que no volvamos a cruzarnos jamás.

Esta breve conversación, monólogo más bien, concluyó con un portazo y el compositor vagando por las calles de Milán, sin rumbo fijo. Qué extraña criatura era el público, se dijo, voluble como una pluma al viento, presto a cambiar de sentimientos y de forma de pensar al más mínimo soplo. Y por un azar del destino, al haber escuchado en sus obras lo que querían escuchar, en lugar de lo que realmente estaba escrito, acababan de convertirle inconscientemente en su nuevo héroe.

De hecho, hasta daban vivas a su nombre por las calles y lo escribían en las paredes, como si el insustancial apellido "Verdi" fuese algo prohibido. Y fantaseó con que alguien, quién sabe si los italianos o los austriacos, acabaría arrojándole a la hoguera sin que se supiera exactamente por qué. Y en esto, se le ocurrió la brillante idea de adaptar una nueva ópera sobre Juana de Arco.

**Martín Llade**  
**Scherzo, número 357**

## JAZZ

### Olé, McGill

**Es uno de los pilares rítmicos de ese sentimiento musical tan híbrido y cercano como es el jazz-flamenco, o flamenco-jazz, que lo mismo da. Se dio a conocer en el trío de Chano Domínguez, allá mediada la década de los 90, cuando el pianista gaditano se reivindicaba como uno de los máximos exponentes de este sentimiento musical.**

Y desde entonces ha venido asistiendo, tanto desde la batería como de la percusión, a todos aquellos creadores que han ayudado a madurar el jazz-flamenco, a todos aquellos músicos que han llevado esta expresión a su máxima y mejor definición. Se llama Guillermo McGill, un uruguayo que se ha hecho madrileño de tanto abrazar los escenarios españoles, a los que ha enriquecido no solo con su perfil instrumentista, sino por su condición de compositor sublime; bueno, digámoslo sin tapujos: McGill sobresale más como autor que como intérprete.

Ahí están para dar buen testimonio de esta consideración sus premios en certámenes de composición jazzística, además de la obra registrada en sus discos, todos ellos producto de primera necesidad para los amantes de la buena música, desde su más reciente *Es hora de caminar* a ese increíble homenaje a la poesía de María Zambrano que supuso su primer registro como líder, *Los sueños y el tiempo*; en el medio, otros monumentos musicales, veteados siempre con modos y conceptos decididamente jazzísticos, como *Cielo*, *Oración*, *Tan cerca* o *The art of respect*, donde cuenta con colaboradores de muchos quilates instrumentales, como los saxofonistas Julián Argüelles, Perico Sambeat o su buen amigo, el gran Dave Liebman.

En el ánimo de McGill de convertir el jazz-flamenco en lenguaje propio y universal, presenta estos días su último proyecto, *Flamenco Trane*, inspirado en el universo musical y espiritual de ese coloso colosal que fue John Coltrane, que ya mostrara su fascinación flamenca en su registro *Olé, Coltrane* (Atlantic, 1961). La aventura le rondaba hace tiempo en la cabeza al baterista, pero no fue hasta el año pasado cuando fijó los compañeros de viaje con los que habría de enfrentarse a este nuevo hito del jazz y el flamenco. Fue hace justo ahora un año cuando esta obra cumbre y encumbrada se estrenó en el Teatro Central de Sevilla, y ahora acaba de presentarse en el Festival Internacional de Jazz de Madrid, Jazzmadrid, en el Teatro Fernán Gómez.

Guillermo McGill ha compartido este sueño con algunos de sus músicos más admirados, caso del pianista Marco Mezquida y el saxofonista Perico Sambeat, este último, magnífico salvaguarda de la huella coltraniana por la poesía y la espiritualidad que evoca su soplo, ya sea tocando repertorio jazzístico por derecho como interpretando cancioneros gnauas o flamencos. Se suman a la fiesta la cantaora Inma la Carbonera, el bailar Dani Navarro y, de manera muy

especial, el contrabajista Pablo Martín Caminero, otro maestro del sentimiento jazzístico-flamenco que está convirtiéndose en genio.

Como no podía ser de otra forma, entre los temas del universo coltraniaco figura ese *Olé* vetado con la melodía de *El Vito*, mientras en el aire se lanzan audios con la voz del legendario saxofonista, que ayudan a contextualizar el sortilegio interpretativo siempre encaminado hacia una emoción en trance. Y tampoco *A love supreme* o *After the rain*, a los que se suman poemas de Jon Andión. “Mis obras nunca tienen un cuándo, pues son resultado de muchos años. La voz de Coltrane por ejemplo siempre estuvo ahí, por su energía interior, la belleza de su música. Nunca es tarde para rendir homenaje a un ángel, y Coltrane lo fue, como bien dijo también Elvin Jones. Y hoy más que nunca hay una verdadera necesidad de volver a la esencia de lo espiritual y lo orgánico, música con amor, que te lleve a viajar con tu corazón, y no simplemente mirar o admirar”, dice.

Llegado a este punto, conviene significar que la presencia de Perico Sambeat se hace, más que imprescindible, insustituible, pues hay en el soplo del valenciano un eco único y profundo del habitual lirismo espiritual de Coltrane desde siempre, y tanto cuando echa mano del alto como del soprano. Igualmente, la excelencia musical de la propuesta adquiere alta temperatura emocional gracias al concurso de Marco Mezquida, un músico con todos los pianos en la cabeza, y cuya singularidad expresiva realza el valor del proyecto; luego, la complicidad rítmica con Martín Caminero y el patrón, McGill, convierte este triángulo en un espacio creativo donde la bulería se abona con justas dosis de *bebop*, todo deconstruido y con sonoridades distintas e imprevisibles.

Tiene Guillermo McGill una manera distinta de entender la vida, que se refleja en su música. Haciéndonos eco de su homenaje a María Zambrano, decía la poeta que, una vez publicada, su escritura dejaba de pertenecerle, pasaba ya a propiedad del lector. Lo mismo pasa con la música de McGill, que se piensa y se crea muy en su interior, pero cuando la libera en un escenario ya es nuestra; otro músico enorme al que, como otros tantos, uno considera que siempre estamos en deuda con él.

**Pablo Sanz**  
**Scherzo, número 357**

## **DISCO**

**Sonatas para piano *Le Retour à Paris* y *L'Invocation* (Dussek).  
Anne de Dadelsen, piano. Tudor 7509 (1 CD).**

La grandeza de Beethoven dejó en la penumbra, aunque no en la sombra, a ciertos músicos que intentaron lo mismo y diseñaron una época de feliz y densa transición desde el Clasicismo hacia lo que se llamaría luego Romanticismo. Para el teclado, ahí están los ejemplos de Clementi, Field y Jan Ladislav Dussek (1760-1812). Una buena revisión de esta ilustre compañía viene haciendo la tarea de la grabación condigna al aporte.

Dussek fue un consumado pianista, que observó las posibilidades de la evolución técnica del instrumento. En estas obras opta por el formato de la gran sonata en cuatro movimientos. Se vale de motivos sencillos, que somete a un inteligente juego de variantes, de modo que la melodía resulta de un enriquecimiento comentado de ella misma, con excelente uso de las escalas, alternando el canto llano con momentos de virtuosismo, agilidad y amplio explayamiento de los registros, que dan lugar a un rico examen de los colores propios de las distintas voces pianísticas.

El primer movimiento plantea diálogos de cierto dramatismo, el lento es cantable como una suerte de romanza, distrae el humor un scherzo y los remates adoptan la estructura del rondó, apelando al carácter danzable de esta forma. Como quien no quiere la cosa, se nos ha contado una historia cuyo contenido podemos imaginar con plena atención.

Anne de Dadelsen se muestra plenamente dueña del estilo transitivo de Dussek, a la vez que expone su lenguaje pianístico con total dominio. Se trata de leer las obras, escritas entre 1807 y 1811, con la expresión emocional del caso, pero, a la vez, con la contención racional de quien viene de lo clásico para liquidar una herencia sin destruirla sino planteando una fecunda evolución. Hay que hacer justicia con Dussek y el fallo es inapelable.

**Blas Matamoro**  
**Ópera Actual, número 230**

## AGENDA

### Jerez de la Frontera

#### **Teatro Villamarta**

[https://www.jerez.es/nc/webs\\_municipales/villamarta](https://www.jerez.es/nc/webs_municipales/villamarta)

#### ***La flauta mágica. 24 y 26 de enero.***

Leonardo Sánchez, Rocío Ignacio, Manel Esteve, Stefano Palatchi. Dir.: Carlos Domínguez-Nieto. Dir. esc.: Francisco López.

### Madrid

#### **CNDM**

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

#### ***Ignacio Jerusalem. 14 de enero (Auditorio Nacional).***

Alicia Amo, Filippo Mineccia. Dir.: Javier Ulises Illán.

#### ***Orlando. 26 de enero (Auditorio Nacional).***

Franco Fagioli, Kathryn Lewek, Delphine Galou, Nuria Rial, Luca Pisaroni. Dir.: Francesco Corti.



**Ensemble 1700.** 30 de enero.

Anna Prohaska, Dimitry Sinkovsky. Dorothee Oberlinger, flauta de pico y dirección.

## Oviedo

### Ópera de Oviedo

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

**Lucia di Lammermoor.** 23, 26, 29 y 31 de enero y 1 de febrero.

Andrei Kymach / Gustavo Castillo, Jessica Pratt / Sara Blanch, Celso Albelo / Alejandro del Cerro, Simón Orfila / Francisco Crespo. Dir.: Giacomo Sagripanti / Luigi Mazzocchi. Dir. esc.: Nicola Berloff.

## HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina este número de *Pau Casals*. Ya estamos preparando el siguiente, en el 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@ilunion.com](mailto:publicaciones@ilunion.com).
- En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:

Revista Pau Casals. C/ Albacete, 3. Torre Ilunion – 7.ª planta. 28027 Madrid

## NUESTRAS REVISTAS.

La ONCE pone a tu disposición revistas en diversos formatos y con temáticas muy diversas. Si no las conoces, aquí te ofrecemos información sobre ellas, así como los temas que abordan, su periodicidad, el precio y los formatos en los que están disponibles.

De esta manera podrás elegir las publicaciones que más te interesen y suscribirte a ellas. La forma de hacerlo es sencilla: deberás escribir un correo electrónico a la dirección [sbo.clientes@once.es](mailto:sbo.clientes@once.es), o bien, si lo prefieres, puedes llamar al teléfono de atención al usuario, que es el 910 109 111. Una vez que te suscribas, empezarás a recibir en tu domicilio la publicación o publicaciones que hayas elegido.

Existe otro modo de acceder a estas revistas, y es descargándolas desde la web de la ONCE. Tecllea [www.once.es](http://www.once.es) y luego entra en el Club ONCE. Una vez allí, elige el apartado de *Publicaciones* y, dentro de este, selecciona la opción *Cultura*

y *Ocio*. Se desplegará el listado de Publicaciones, y solo tendrás que marcar la que te interese. A continuación, podrás elegir el soporte, para ello podrás moverte, usando la tecla de la letra H, hasta llegar al encabezado de la página web en el que se muestra el soporte: PDF, sonido, braille o Word.

Enumeramos las revistas a las que puedes suscribirte:

### **ARROBA SONORA**

Su periodicidad es trimestral, se edita en audio y su coste anual es de 6 €.

La tecnología y la tiflotecnología son las protagonistas de sus contenidos, poniéndonos al día de todo lo relacionado con estos ámbitos tan importantes para estar a la última y manejar las diversas aplicaciones informáticas que salen al mercado. Si quieres estar al tanto de este apasionante campo, no lo dudes... esta es la mejor manera.

### **CONOCER**

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio, y su coste anual es de 6 €. Las humanidades, en sus más variadas disciplinas, nutren de Cultura esta publicación, desde la literatura o la educación hasta la historia o las biografías de grandes personajes. No faltan, tampoco, las curiosidades, efemérides y anécdotas, haciendo de ella un punto de encuentro con el saber.

### **DISCURRE.BRA**

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y su coste anual es de 6 €.

Los pasatiempos y juegos de destreza mental te acompañan en esta publicación que te reta a practicar con el ingenio a través de problemas de lógica, acertijos, crucigramas, test de conocimiento o detección de gazapos lingüísticos. Podrás también acompañar a un misterioso detective a la búsqueda de la historia y viajar por los más exóticos parajes y preparar ricas recetas culinarias.

### **NOTA DE NOVEDADES**

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio, y es gratuita.

Si lo que quieres es conocer las obras que se adaptan en braille y Daisy, así como disponer de recomendaciones bibliográficas de interés, la *Nota de Novedades* te resultará de gran ayuda. Un buen sitio para acercarte a la lectura y disfrutar de todos sus beneficios.

### **PARA TODOS / PER A TOTHOM**

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio la versión castellana, y en braille la catalana, y su coste anual es de 6 €. Además, con carácter trimestral, y sin coste añadido, le acompaña un suplemento de pasatiempos. El entretenimiento más variado tiene cabida en esta publicación, desde nuevos conciertos, obras de teatro y películas de estreno, novedades en audesc, salud y belleza o excursiones en la naturaleza. No faltan tampoco el deporte y la moda. En definitiva... ¡para todos!

### **PÁSALO**

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio, y es gratuita. Esta es la publicación para los jóvenes y adolescentes de entre 12 y 18 años. En ella,

acorde con los gustos e intereses de este colectivo, se ofrecen actividades, propuestas de ocio, noticias y consejos útiles que les ayuden en su día a día.

### **PAU CASALS**

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y tiene un coste anual de 6 €. La revista de los melómanos. Conciertos, noticias del mundo de la música, homenaje a compositores, primicias discográficas y noticias. Nada de lo que suena se le escapa a *Pau Casals*.

### **RECREO / ESBARJO**

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio la versión en castellano y en braille la catalana. Es gratuita. Los más pequeños de la casa tienen en esta publicación su espacio propio con trucos y consejos, ideas, anécdotas, cuentos, historias narradas por los abuelos, adivinanzas... En definitiva, para jugar y aprender.

### **RESUMEN DE NORMATIVA**

Su periodicidad es quincenal, se edita en braille y es gratuita. El contenido de esta publicación recoge la relación de normativa que se promulga en la ONCE, circulares y oficios circulares con mención al asunto que abordan y dependencias afectadas.

### **UNIVERSO**

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y audio, y su coste anual es de 6 €. Publicación dedicada al ámbito científico en general y a los fenómenos paranormales. Todas las disciplinas de este y otros mundos las encontrarás aquí: noticias, entrevistas, descubrimientos, efemérides, anécdotas y curiosidades. Desde la nanotecnología hasta los infinitos de las galaxias y los agujeros negros... no te lo pierdas.

### **URE**

Su periodicidad es mensual, se edita en braille y tiene un coste anual de 6 €. Esta publicación recoge las noticias emanadas de la Unión de Radioaficionados Españoles. Todo lo relacionado con este sistema de comunicación y sus novedades podrás encontrarlas en ella.

Recuerda, para suscribirte, realizar cualquier sugerencia, consulta o aclarar alguna duda, puedes contactar con el Servicio de Atención al Usuario, llamando al 910 109 111, o mandando un correo electrónico a [sbo.clientes@once.es](mailto:sbo.clientes@once.es).