

PAU CASALS 394

10 de febrero – 10 de marzo

SUMARIO

- Breves:
 - Marzena Diakun, nueva directora artística y titular de la Orcam
 - Donación millonaria para luchar contra la leucemia
 - Tomás Marco, elegido director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
 - Concurso Internacional de Música de Les Corts

- Obituario:
 - Fernando Puchol, el hombre a quien le gustaba tocar el piano
 - Muere Ivry Gitlis a los 98 años, el “último mohicano” del violín

- Reportaje: La hermana de nadie (segunda parte)
- Entrevista: Plácido Domingo: “La ópera vivirá para siempre”
- Jazz: Nels Cline, jazz contra las cuerdas
- Discos
- Agenda

BREVES

Marzena Diakun, nueva directora artística y titular de la Orcam

La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (Orcam) ha oficializado el nombramiento de Marzena Diakun como próxima directora artística y titular de la misma, a la finalización del contrato de su actual director, Víctor Pablo Pérez, en agosto de 2021, tras la decisión de este de no renovar al terminar la presente temporada. Diakun pasa así a formar parte del reducido grupo de directoras titulares de una orquesta sinfónica en nuestro país. En el proyecto presentado por Diakun, quien ha actuado junto a varias orquestas españolas como directora invitada, pesa la idea de desarrollar una trayectoria con la Orcam que, partiendo de lo local y lo regional, sitúe a la formación madrileña como referente en el contexto europeo.

Scherzo, número 369

Donación millonaria para luchar contra la leucemia

Josep Carreras recaudó en diciembre 3.601.532 € en la tradicional gala de la televisión alemana que realiza cada año contra la leucemia. El cantante barcelonés declaró que se trató de “una noche emotiva y extraordinaria. Me conmueve que nuestro público fiel no haya dejado en la estacada a los pacientes de leucemia y a sus familiares, para que la enfermedad sea curable siempre y para todos”.

Ópera Actual, número 242

Tomás Marco, elegido director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha proclamado nuevo director de esta institución al compositor madrileño Tomás Marco. Nacido en Madrid en 1942, Tomás Marco estudió violín y composición paralelamente con el Bachillerato y la licenciatura en Derecho. Posteriormente, amplió sus estudios musicales en Francia y Alemania con maestros como Maderna, Boulez, Ligeti, Adorno o Stockhausen, para el que trabajó como ayudante. También siguió algunos cursos de Psicología, Sociología y Artes Escénicas. A lo largo de su carrera, ha recibido numerosos galardones y desde 1993 es miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

De 1981 a 1985 fue director-gerente de la Orquesta y Coro Nacionales de España y, entre 1991 y 1995, director técnico de dichos conjuntos. De 1985 a 1995 desempeñó la labor de director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, creando su laboratorio de electroacústica y el Festival Internacional de Alicante, que dirigió en sus primeras once ediciones. En 1996 fue director de Festivales de la Comunidad de Madrid. Ese mismo año fue nombrado director general del Inaem, cargo que ocupó hasta julio de 1999. También ha sido consejero de la SGAE en dos ocasiones y cuenta en su haber con un catálogo que rebasa las 250 obras, 21 libros publicados, más de 300

artículos, numerosos programas radiofónicos, al igual que conferencias y clases impartidas, entre otros hitos de su trayectoria profesional.

Scherzo, número 369

Concurso Internacional de Música de Les Corts

La soprano Carolina Fajardo fue la ganadora de la 16.^a edición del Concurso Internacional de Música de Les Corts (Barcelona) en su categoría de canto, el pasado 20 de diciembre. El certamen está organizado por el Distrito de Les Corts, el Centro de Estudios Musicales A Tempo, VoxMusic Asociación y la Ass. El segundo premio fue para el barítono Lluís Calvet Pey y las dos finalistas fueron las sopranos Alba Fernández Cano y Natalia Pérez Rodríguez.

Ópera Actual, número 242

OBITUARIO

Fernando Puchol, el hombre a quien le gustaba tocar el piano

El solista y catedrático, figura capital de la música clásica en España desde los años sesenta, falleció el pasado 30 de diciembre.

Sin haber alcanzado los ochenta años, la covid se ha llevado al pianista valenciano Fernando Puchol el 30 de diciembre. Nacido en Valencia en 1941, formó parte de una dorada generación de grandes del teclado español cuyas carreras han dado un amplio fruto desde una larga y cumplida docencia. Fue el caso de Puchol, varias décadas catedrático en el Conservatorio Superior de Madrid, donde también ejerció la misma función otro grande de su misma edad, Joaquín Soriano y otros de edades cercanas, como el malagueño Manuel Carra o el canario Guillermo González.

De todos ellos, Puchol estaba adornado con la gracia de una juventud y sencillez perennes que escondían cuidadosamente un currículum esplendoroso que hoy trae aromas de una época casi irreconocible. Alumno desde la infancia valenciana de Daniel de Nueda —a los 7 años lo escuchó tocar José Iturbi y aconsejó a sus padres que el brillante niño estudiara con De Nueda—, completó estudios en París con Luis Galvé y en Viena con Hans Graf. Y, ya desde los años sesenta, se irían acumulando brillantes jalones a su carrera: premios, giras de conciertos y actividades docentes que le llevaron por todo el mundo, dejando una numerosa pléyade de alumnos.

Frente a este oropel, nos gusta recordar al Fernando Puchol sencillo y enamorado de la música y al que, “le gustaba tocar el piano”, como afirmaba en un modélico retrato que realizó José Luis García del Busto en la serie *Pianistas españoles* para Radio Clásica, hará de ello cuatro años y medio. Daba con ello una de sus últimas lecciones para “quien corresponda”.

Su legado grabado es menos extenso de lo que le correspondía. Tocó mucho romanticismo, con especial querencia por Schumann, no despreció el siglo XX y su formación valenciana le llevó a dejar su marca en compositores coetáneos, Manuel Palau, Francisco Llácer Pla y, de modo especial, ya que se trata de una discografía hoy esencial, en la obra de Carlos Palacio, otro valenciano de obligada memoria, pero de heroica recuperación, dada su condición de exiliado republicano. De Palacio aún se encuentran en Internet los únicos ejemplares de su piano completo tocado por Puchol.

También se interesó por la música de cámara, y su dúo con el violinista Pedro León alcanzó en 1970 el Primer Premio del Concurso Internacional María Canals de Barcelona. Colaboró con el Cuarteto Enesco y se embarcó en un dúo de pianos con Ana Bogani, su esposa.

En YouTube se encuentran grabaciones del maestro desaparecido, con una proporción alta de romanticismo: Liszt, Chopin, obligados en un gran docente del piano; Beethoven y Schumann, quizá sus preferidos; Brahms, incluyendo ejemplos de su dúo de pianos con Ana Bogani, y, en páginas más avanzadas, buenos ejemplos de su grabación de Carlos Palacio.

Hay también una grabación completa del concierto homenaje con motivo de sus 70 años, realizado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Sabe a poco, pero es un buen retrato de una figura capital del piano español en el tránsito de la difícil posguerra hacia una España más completa y asentada, pero a la que quizá, ¡ay!, le interese menos Schumann y los compositores españoles que la que vio el arranque fulgurante de una carrera que ahora acaba de llegar a su fin.

elpais.com

Muere Ivry Gitlis a los 98 años, el “último mohicano” del violín

Un músico ferozmente independiente y único de una generación legendaria.

Podría parecer tópico afirmar que el fallecimiento de Ivry Gitlis (Haifa, actual Israel, 1922), el pasado 24 de diciembre en una clínica de París, supone el fin de una época. Pero cuesta expresarlo con otras palabras, especialmente tras la desaparición de Ida Haendel, en Miami, el 30 de junio. La lista de violinistas legendarios que habrían cumplido un siglo a partir de este año arranca con Isaac Stern e incluye nombres fundamentales como Arthur Grumiaux, Leonid Kogan y Josef Suk. Pero Gitlis fue siempre el más inclasificable e iconoclasta de todos ellos.

No solo se unió, en 1968, a John Lennon, Yoko Ono, Eric Clapton y Keith Richards, en The Dirty Mac, sino que tocó al mismo tiempo estrenos de nuevas composiciones de vanguardia para violín, de Bruno Maderna y Iannis Xenakis. También participó como secundario en varias películas de los setenta, como en *Diario íntimo de Adela H.*, de François Truffaut.

E incluso revolucionó, en 1972, el concepto clásico de festival en Vence, al sur de Francia, donde colaboró con Léo Ferré para convertir la música en una experiencia comunitaria entre artistas y público. Siempre mantuvo una forma tan fascinante como extrema de tocar su instrumento. Gitlis llegaba más lejos que nadie y durante una interpretación del *Concierto para violín* de Chaikovski, en La Habana, en 1960, terminó con su Stradivarius sin puente y con las cuatro cuerdas rotas.

Su autobiografía, *El alma y la cuerda*, que publicó en francés, en 1980, y reeditó ampliada, en 2013, en Buchet-Chastel, conforma el relato de un músico ardiente y ferozmente independiente. Nacido en la antigua Palestina, dentro de una familia de origen ruso, fue descubierto por Bronislaw Huberman a los 9 años.

Estudió con grandes maestros (Jules Boucherit, Carl Flesch, George Enescu, Jacques Thibaud y Theodore Pashkus) aunque no siguió a ninguno de ellos. Lo prueba su participación, en 1951, en el Concurso Long-Thibaud, con un injusto quinto premio que desató la furia del público.

Y lo confirman sus legendarias grabaciones para Pathé-Vox, a partir de 1953, de los conciertos violinísticos de Berg, Sibelius, Stravinski y Hindemith, junto a Bartók (*Concierto n.º 2* y *Sonata para violín solo*). Versiones intensas, frescas y llenas de carácter, con una técnica asombrosa y una sorprendente habilidad para colorear cada nota, a pesar de un acompañamiento orquestal que no está a la misma altura.

Paganini fue otro compositor que inspiró a Gitlis vehementes versiones de sus dos primeros conciertos. Pero nunca terminó satisfecho con su registro, de 1976, de los *Caprichos para violín solo*, cuya publicación tan solo permitió en 2006. En el Institut National de l'Audiovisuel se han conservado varias filmaciones suyas, hoy disponibles en DVD, que completan visualmente su admirable forma de tocar. Pero Gitlis nunca "colgó" su maravilloso Stradivarius "Sancy" de 1713.

Prueba de ello es el documental holandés *Inspiration* (2010), sus tardías colaboraciones con la pianista Martha Argerich o el famoso concierto que protagonizó, en 2012, con motivo de su 90 cumpleaños, en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, junto a jóvenes amigos (los violinistas Maxim Vengerov y Janine Jansen, el violista Amihai Grosz y el violonchelista Steven Isserlis) a quienes trataba de inspirar. Y es que, en su última entrevista en la revista *The Strad*, en agosto de 2012, Gitlis se quejaba de que hoy todos los músicos de cuerda suenan igual, piensan lo mismo ("como en una dictadura") y desdeñan los conflictos. No fue un artista fácil, pero sí el "último mohicano" de su instrumento.

elpaís.com

REPORTAJE

La hermana de nadie (segunda parte)

Reivindicación de una pianista pionera en el olvido

¿Cuáles son las razones por las que la figura de Amparo Iturbi (1898-1969) sigue siendo hoy, sorprendentemente, una enorme desconocida incluso entre investigadores y melómanos? Probablemente una combinación de circunstancias personales, sociales y de género la ha condenado al olvido histórico, a ese destierro invisibilizador e injusto que habitan tantísimas mujeres de talento.

Años 30: salto a América, aterrizaje en el periodismo patriarcal

El cambio de década marcó dos hitos en la vida personal de Amparo: se casa en París con Enrique Ballester, empresario de naranja valenciana, del que no tardará en separarse. Un año después nace su única hija, Amparo. Ninguno de estos acontecimientos logró apartarla de los escenarios: consiguió la inusitada proeza de continuar una carrera internacional en una época en que la palabra “conciliación” estaba a años luz de formar parte del vocabulario común. En 1937, en plena Guerra Civil y ante la amenazante Segunda Guerra Mundial, se traslada a Estados Unidos con su madre e hija. Y pronto se presenta su gran oportunidad: gracias a una sustitución de último minuto para tocar el Concierto en sol mayor de Beethoven, ese mismo año debuta en el Carnegie Hall con la Filarmónica de Nueva York bajo la dirección de John Barbirolli.

El *New York Times* publicaría una verdadera “perla” del periodismo musical: “El concierto de Beethoven posee exigencias mucho mayores que sus dotes como intérprete. Posiblemente ninguna mujer debería nunca abordar esta particular creación del maestro de Bonn, ya que, a pesar de su carácter comedido, es completamente masculino en esencia. La versión de la señorita Iturbi fue pronunciadamente femenina, y no estaba destinada a seguir los vuelos poéticos e imaginativos del compositor en la gran obra maestra. Su toque sedoso y bien hilado, con sus delicados matices, era agradable de escuchar, pero tuvo poca energía de reserva (...) en las páginas más poderosas de la partitura”.

Curiosamente, estos “delicados matices agradables de escuchar” no parecen coincidir con la opinión del *Chicago Tribune* sobre la interpretación del mismo concierto de Beethoven tan solo unas semanas antes: “Un ejemplo de su estilo general fue la sentencia mezzoforte que hizo ayer del primer tema, compases que normalmente suelen tocarse *piano* o *pianissimo*. El sonido de la Srta. Amparo mantuvo la mayor parte de la pieza un cuerpo más robusto de lo acostumbrado en este concierto en particular”.

Cualquier otra duda sobre la energía y la proyección sonora de Amparo queda despejada en otras muchas crónicas, como esta del *New York Times* referente a sus *Goyescas* en el Town Hall de Nueva York: “Si hay algo que la Srta. Iturbi

tiene, es fuerza. Nunca se fatigó, a pesar de la complejidad de la música y de las auténticas exigencias físicas que le impuso. De hecho, sonó incluso con más fortaleza hacia el final, en *El amor y la muerte*, que al principio. (...) Se esmeró en lograr una gran línea, aprovechando su toque extremadamente sonoro y adoptando dinámicas que oscilaban hacia el extremo pesado del espectro sonoro”.

Por supuesto, la de su *Cuarto* de Beethoven no sería la única reseña teñida de prejuicios machistas. La condescendencia con la que se trató a Amparo desde la profesión periodística —ejercida desde una óptica eminentemente masculina— no se limitaba a centrarse en los aspectos puramente artísticos. Son casi omnipresentes las descripciones y juicios al aspecto físico de la “bella pianista”, las referencias paternalistas a “Amparito”, o las prolijas descripciones de su vestimenta, aspecto físico, modos considerados “femeninos” (“Amparo, con su sencillo vestido en seda blanca y un collar de turquesas que lo complementaba, estuvo tan cortés como llena de gracia, (...) elegancia y modestia”).

Hoy abriríamos los ojos como platos al leer el reportaje de *The Indianapolis Star* “Amparo Iturbi planea su propia gira”. Es, ya desde su título, un catálogo antológico de estereotipos de la época: no solo de género —por su concepción incapacitante de la mujer—, sino también de la visión “exoticista” de España: “La mayor parte del buen ver de la familia Iturbi se la ha llevado la hermana de José, Amparo. También tiene su justa parte de talento en la interpretación pianística, y este invierno aparecerá como artista independiente con una gira de verdad ella sola. Es difícil también, para una chica como Amparo, nacida en el viejo régimen español, donde se suponía que las mujeres tenían que estar sentadas en casa esperando a recibir una serenata de vez en cuando. (...) A Amparo no le gusta cocinar. (...) Se ríe de la costumbre que tienen los empresarios del cine de mirar a una estrella en potencia y decir: ‘Pecho OK; caderas OK; pero quitate una pulgada de piernas’. No cree que sea suficientemente esbelta para Hollywood, pero probablemente se equivoca”.

“Amparo cree —continuaban las líneas del diario *The Indianapolis Star*— que es una mujer emancipada ahora que tiene una gira de conciertos independiente. Pero la verdad es que aún es bastante española. (...) A la manera española, todo el clan Iturbi gira alrededor de José, que es el hombre de la familia y por tanto siempre tiene la razón. (...) Amparo incluso admite que hay algunas cosas que un hombre puede hacer al teclado con las que una mujer no puede lidiar”.

Hermana de nadie: las comparaciones no son odiosas

La nutrida carrera de Amparo estuvo atravesada de frecuentes comparaciones con el pianismo de su hermano. Su acercamiento al teclado era muy similar: Amparo absorbió la técnica de José —esa mano en forma de garra tan poco convencional en los círculos pianísticos—, que revela la gran influencia de la clavecinista Wanda Landowska. Este extraordinario parecido con su hermano como artista confería al dúo gran integridad y empaste. Hasta el crítico del *New York Times* que unos meses después calificaría a Amparo como incapaz de abordar el *Cuarto* de Beethoven, reconoció el notable parecido pianístico con

José: “Su rendimiento rivaliza tanto con los de él, que sería difícil escoger entre ambos. Su tono, el sentimiento por el fraseo y el matiz, e incluso el enfoque de su trabajo fueron sorprendentemente parecidos a los de su hermano. (...) Esta similitud dio a sus interpretaciones un inusual grado de unidad y coherencia”.

Aunque las comparaciones fueron casi siempre igualadoras o complementarias, otras la tacharon como pianista menos capaz (“*La Polonesa en la bemol mayor* de Chopin [...] hubiese sido más efectiva si algunos de los pasajes de bravura se los hubiesen dado a él”, crítica firmada por una mujer, por cierto) y otras la reconocieron como superior (“Supera a José” con su “percepción artística [...] definitivamente más atractiva”, aseveró Stanley Bligh en *The Vancouver Sun*).

La dignidad y el humor: su última crítica y una esquila cómica

Tras una carrera internacional de más de medio siglo, en noviembre de 1968 Amparo abandona los escenarios y la docencia por problemas de salud. La siguiente es probablemente su última crónica, declarada alabanza a su madurez y alcance artístico: “Amparo Iturbi –afirmó Clara Emerson en el *Newport Daily News*–, artista del teclado de primera categoría no ensombrecida ni siquiera por su famoso hermano (...). No hay nada del virtuoso ostentoso en la señorita Iturbi. Su actitud parte de la base de la sencillez y la dignidad. Su acercamiento al piano es el de una maestra, una artista a la vez gentil y completamente modesta, motivada por un profundo compromiso hacia la música y hacia el hecho de compartirla con el público”.

Ningún techo de cristal consiguió arrebatarle a Amparo Iturbi su fino sentido del humor. Una de sus últimas apariciones en la prensa estadounidense, antes de que su nombre se esfumase de los medios, es una graciosa necrológica publicada en *The Los Angeles Times* pocos días después de su muerte en abril de 1969. Narra una anécdota de la pianista contada por un cura: “La muerte de Amparo Iturbi evoca un recuerdo conmovedor. En 1944, la Srta. Iturbi amenizó a los pacientes del hospital naval en Corona, donde yo oficiaba como capellán. Uno de los atacantes de Carson [un oficial marine] con la manga vacía [es decir, manco de guerra] se acercó a saludarla. Cuando le presenté a la gentil dama, este le dijo: ‘Yo solía tocar el violín’. Sin titubear, ella contestó: ‘¡Oh! ¡Y ahora eres director de orquesta!’”.

Amparo, genio y figura, la hermana de nadie en busca de su lugar en la memoria musical colectiva.

Por Marta Espinós
Ópera Actual, número 241

ENTREVISTA

Plácido Domingo: “La ópera vivirá para siempre”

A sus ochenta años (los cumplió en enero), Domingo aparece en gran forma, después de haber sido duramente golpeado por el coronavirus la pasada primavera —no se bajará la máscara FFP2 ni siquiera para la sesión fotográfica—, su energía física e intelectual refleja como nunca el lema que lo ha guiado a lo largo de su vida: “Si paro, me oxido”, *If I rest, I rust*.

¿Le gusta cantar en la Ópera de la Bastilla, un teatro a menudo muy criticado?

Verá, he cantado la misma ópera *Otello* tanto en el Palais Garnier como en la Bastilla: este último teatro está ciertamente mejor equipado desde el punto de vista tecnológico, pero nunca he entendido su naturaleza. Claro, es más grande que Garnier, pero no tanto, así que no puede ser un verdadero “teatro para el pueblo”. Quizá tenga 300 asientos más, no tiene mucho sentido.

¿Hay algún proyecto con Alexander Neef, el nuevo superintendente de la Ópera?

Sí, hemos hablado y seguro que encontraremos un acuerdo: espero que sea para *Thaïs*.

Este año ha cantado mucho en Italia, un país que le ama desde hace décadas y que le ha recibido con los brazos abiertos—así como Austria—después de las controversias en las que se ha visto envuelto en los últimos meses. Sin embargo, en la entrevista que concedió a la revista *Musica* en 1981 dijo que el público italiano era el peor de Europa porque solo pensaba en las notas altas, en la destreza vocal: ¿ha cambiado de opinión?

Un aspecto ha mejorado decididamente: la *claque* ya no existe. Recuerdo que, durante los ensayos, un desconocido llegaba, se presentaba como el “jefe de la *claque*” y exigía dinero para no pitar a los artistas. Hoy en la Scala, y en el resto de teatros, está el *loggione*, con un público más espontáneo que reacciona de forma sincera. Creo que la gente es más abierta: antes era casi obligatorio abrir la temporada con una ópera de Verdi; hoy, en cambio, se eligen otros compositores, italianos o no, y no es un escándalo.

¿Se ha ampliado el repertorio?

Desde luego. El número de óperas que se proponen en la actualidad ha crecido de manera increíble: antes no se hacía Haendel, había muy poco Barroco, casi nada de compositores checos y del norte de Europa. Ahora podemos disfrutar de una elección más amplia: hace unos días asistí en Viena a *Zazà* de Leoncavallo, nunca la había escuchado a lo largo de mi carrera. Otro punto de inflexión importante ha sido la introducción de los subtítulos: el público ya no se contenta con el canto, sino que quiere entender todo lo que se dice en el escenario y tal vez discutirlo en el descanso. Los dos fenómenos están vinculados: más comprensión lleva a más curiosidad. ¡Cada vez veo a menos gente medio dormida en la sala, que antes estaba en el teatro solo para ser vista!

Pronto le espera una rareza: el *Belisario* de Donizetti en Bérghamo.

Hemos asistido a un redescubrimiento tanto de compositores olvidados como de títulos menos conocidos de grandes autores. *Belisario* fue escrito pocos meses después de *Lucia di Lammermoor*, una de las óperas más populares del gran repertorio: aunque no tiene el mismo nivel que *Lucia*, se trata de una historia muy intensa, muy dramática, con un bellissimo libreto de Cammarano. El rol de *Belisario*, si bien muy amplio, no tiene grandes arias y se basa sobre todo en dúos y tríos: y son también muy importantes los recitativos.

Lo cantaré en versión de concierto [tras las nuevas normas anti-covid, será solamente en *streaming*, sin público], aunque en febrero, en el Theater an der Wien de Viena, la ópera se presentará en versión escénica. Me propusieron participar, pero no he aceptado porque me coincide con unas funciones de *Nabucco* y no quiero superponer demasiados compromisos. No obstante, me gusta pensar que mi ejemplo haya podido despertar su curiosidad, como ha ocurrido más veces a lo largo de mi carrera. Pienso, por ejemplo, en *Sly* de Wolf Ferrari, en el *Cyrano* de Alfano, en *Francesca da Rimini* de Zandonai: títulos olvidados, que estoy orgulloso de haber redescubierto.

A riesgo de estudiarlos para cantarlos una vez y nunca más.

El riesgo existe, por supuesto, pero he conseguido representarlos en muchos teatros: mi mujer, Marta, se ha hecho cargo también de la dirección escénica de *Sly* con mi amigo José Carreras, gracias al cual descubrí esta ópera en Zúrich, siempre por “culpa” de Pereira. *Sly* es un personaje fascinante. También soy “culpable” de haber devuelto al repertorio habitual dos óperas que siempre se habían planteado en la óptica de la soprano, es decir, *Fedora* y *Adriana Lecouvreur*: no hay que olvidar que se trata de dos títulos cantados en su día por Enrico Caruso. De hecho, las partes del tenor están muy bien escritas.

Su curiosidad también le ha llevado al repertorio más antiguo: hablo de *Iphigénie en Tauride* de Gluck y *Tamerlano* de Haendel.

Siempre he pensado que no podía estar alejado de un género tan bello: Orestes es un papel extraordinario, al igual que Bajazet. Pero mi interés viene de lejos: quiero recalcar que en 1966 canté *Hippolyte et Aricie* de Rameau con Beverly Sills. Creo que puedo cantar unos años más, ¡y ya estoy considerando qué nuevos títulos acometer!

Dado el gran número de personajes que ha encarnado, quizás no tenga sentido preguntarle si echa de menos algo, pero sé que a menudo ha pensado en *Peter Grimes*, sin llegar luego a cantarlo.

Es cierto, tantas veces me habría gustado estudiarlo. Pero lo que me ha frenado es la psicología del personaje: no podía tolerar la crueldad hacia un niño. En su lugar, habría preferido al Capitán Vere de *Billy Budd*, pero nunca ha surgido la oportunidad. Lástima.

¿Cómo se ha preparado para su regreso al escenario, primero con *Boccanegra* en Viena y ahora con este *Nabucco* florentino, después de los largos meses de enfermedad y convalecencia?

He estado más de cinco meses sin pisar el escenario; he retomado la actividad con algún concierto en Italia, en Verona—como cantante y director— y en

Caserta. Luego, como ha dicho usted, ha sido el turno del primer “experimento” vienés con *Simon Boccanegra*: me he sentido muy afortunado y feliz por este regreso, no tanto por mí, sino porque he visto que los teatros han tenido la valentía de no rendirse ante la difícil situación. Mire lo que está haciendo Alexander Pereira en Florencia: entre una representación y otra de *Nabucco* he escuchado grandes conciertos de Juan Diego Flórez y Cecilia Bartoli, *La Rondine* con Ailyn Pérez, la *Creación* de Haydn dirigida por Zubin Mehta...

¿Cuál es el secreto de su longevidad artística, de su energía tan increíble?

No sé qué decirle. El teatro me ha alimentado toda mi vida, desde que asistía siendo niño a las representaciones de zarzuela de mis padres. Estar en el escenario es algo natural para mí. Entiendo que es un privilegio, ahora más que nunca. El hecho de llevar 60 años cantando es algo que no puedo explicar del todo. Por supuesto, en 2009 tuve la inteligencia de comprender que el repertorio para tenor ya me planteaba problemas, tendría que limitarme a dos o tres personajes.

Entonces pensé que el momento de retirarme estaba cerca, pero antes quería darme el gusto de cantar *Simon Boccanegra*. Pensaba en proponérselo a Salzburgo, pero Barenboim, con su energía, me involucró en un proyecto que incluía Berlín y la Scala: fueron unas funciones preciosas, me sentí muy cómodo a la hora de adaptar mi voz a esta tesitura, aunque creía que todo terminaría ahí.

En cambio, me llovieron miles de propuestas para cantar otros papeles baritoniales de Verdi, empezando por la película de *Rigoletto*: ¡creo que ya tengo una docena de óperas en mi repertorio! Me atrae sobre todo la psicología de los padres verdianos, donde considero que se refleja la tragedia del compositor aún joven, cuando murieron sus dos hijos; las páginas más emotivas son los dúos entre padre e hija —más que entre padre e hijo—.

Pienso en *Boccanegra*, *Aida*, *Rigoletto*, *Giovanna d’Arco*, *Luisa Miller*... Me sentía bien, el público me aplaudía, ¿por qué no aceptar? Luego vinieron dos personajes crueles y terribles como *Nabucco* y *Macbeth* (aunque el perfil histórico del primero es bastante diferente al que vemos en la ópera de Verdi): de ellos me fascina el hecho de que sean antihéroes, hombres débiles bajo una corteza superficial de insensibilidad y maldad.

Al pasarse a los roles de barítono, ¿cómo ha ajustado su técnica vocal? Pienso por ejemplo en el *passaggio*...

Soy consciente de que en las notas de *passaggio* aún sueno inequívocamente como un tenor, pero en las más bajas, no; ahí tengo un color oscuro y timbrado, y creo que esto se debe a mi experiencia juvenil en la zarzuela, donde interpreté papeles de barítono (que, sin embargo, suelen ser más altos que los operísticos). Aprendí entonces a “oscurecer” estas notas y esta lección la aprovecho hoy. Con toda honestidad, me parece que actualmente mi voz se encuentra cómoda en la escritura para barítono, no necesita forzar. Y hay que tener en cuenta que canto sobre todo los papeles verdianos, cuya tesitura es bastante aguda. Mejor dicho, ¡muy aguda!

Antes ha mencionado el tema, pero insisto: ¿todavía hace planes para el futuro o es más sabio vivir el día a día?

Nos encontramos ante una situación de profunda incertidumbre, la tragedia mundial que nos ha golpeado no permite hacer proyectos concretos a largo plazo; no obstante, si el mundo de la música sigue adelante, lo lógico es respetar los compromisos asumidos como cantante para 2021 y 2022, y luego lo dejaré. No hay nuevos papeles que yo quiera cantar a toda costa; si acaso, sé los que no cantaré nunca, como Yago y Scarpia, pues no puedo “traicionar” a *Otelo* y *Cavaradossi*, que me han acompañado durante tantos años. Son las óperas que más he cantado, 225 funciones de cada título. Aunque, ahora que lo pienso, hay un personaje que quizá —y subrayo el “quizá”— me intrigue: Jack Rance en la *Fanciulla del West*. Pero no sé...

La ópera lírica parece un género cada vez más amenazado: la condenan sus altísimos costes, su escasa vinculación con las nuevas generaciones y el menguante apoyo de la financiación pública (especialmente en los países anglosajones). ¿Consigue pese a todo ser optimista sobre el futuro?

Sí, y lo digo con seguridad. La ópera vivirá para siempre, siempre habrá un público interesado. Ahora la gente sufre porque no puede ir al teatro, y por eso valoro mucho lo que están haciendo los teatros italianos, que han reabierto con medidas de seguridad muy altas para garantizar la salud y el trabajo de todos. Pero ahora mismo los cantantes están pagando un precio muy alto, especialmente los jóvenes, y todos los músicos. Justo en estos días estaba prevista la edición 2020 de Operalia en Israel, pero, por desgracia se canceló, si bien tengo la firme intención de volver a proponerla ya en 2021.

Pienso también en mis paisanos y me gustaría proponer algunos conciertos para apoyar económicamente a los mejores colegas jóvenes. Confío en que el talento, el auténtico, se impondrá al final de todas formas: mi deber es sentar las bases para que aquellos que lo merecen salgan adelante. Hasta ahora creo que lo he conseguido: en todos los teatros donde actúo encuentro artistas que han salido de las distintas ediciones de Operalia.

No podemos concluir la entrevista sin mencionar otra de sus muchas “carreras”, la de director de orquesta. ¿Será esa su principal ocupación después de cantar?

He tenido la suerte de trabajar con realmente todos los más grandes directores de la segunda mitad del siglo XX: de Karajan a Kleiber, de Bernstein a Mehta, de Abbado a Muti. Y de todos ellos he aprendido algo. Pronto dirigiré *Manon Lescaut* en el Bolshoi y el *Requiem* de Verdi en Piacenza, pero mi sueño es encontrar el tiempo para llegar a un teatro el primer día de ensayos y quedarme allí hasta la última representación: hoy, al estar todavía en activo como cantante, no me es posible, pero ciertamente lo haré al final de mi carrera.

Por otro lado, ya he dirigido, entre representaciones de ópera y conciertos, unas 700 veladas: y me he dado cuenta de que trabajar con los cantantes y la orquesta desde el principio es muy importante. Tampoco descuido el repertorio sinfónico, que para mí es más complicado porque no ha formado parte de mi vida musical. Sin embargo, ya he dirigido obras maestras como la *Séptima* de Beethoven, la *Cuarta* y la *Quinta* de Chaikovski, algunos conciertos de piano con importantes

solistas, los conciertos para violín de Bruch, Lalo y Mendelssohn. Me gustaría tener más tiempo para estos compromisos, pero se lo debo todo a dos cuerdas vocales: mientras funcionen, no puedo traicionarlas.

Habrá aprendido mucho también de los malos directores, ¿no cree?

No lo sé, creo haber trabajado siempre con buenos profesionales. Muchos de los grandes —como Mehta, Kleiber, Barenboim y Muti— han llegado a ser buenos amigos. Siempre nos entendimos muy bien, de músico a músico. Y luego me gustaría terminar con una anécdota: durante unos ensayos de *Don Carlo*, una vez un director me pidió que cantara *piano* en cierta frase. Y en cada representación, cuando lo realizaba tal como me había pedido, me mandaba un beso desde el podio: eso era suficiente para hacerle feliz.

Nicola Catto
Scherzo, número 368

JAZZ

La guitarra tiene en el californiano un nuevo ídolo en la cima del jazz

Nels Cline: jazz contra las cuerdas

Desde hace unos años, de manera callada, casi imperceptible, hay un guitarrista que viene reclamando sitio en esta particular cima jazzística de las seis cuerdas, con muchas y poderosas razones, pero igualmente con muchas reservas y humildad, pues no en vano es sabedor de que su talento se asoma desde otros territorios musicales muy alejados del jazz, en concreto los del rock alternativo con raíces decididamente norteamericanas. Nos referimos a Nels Cline (Los Ángeles, 1956), miembro con mando en plaza dentro de la icónica banda Wilco, que en los últimos años ha decidido ampliar sus ensoñaciones musicales orillándose al lenguaje libre y libertario del jazz.

Si uno atiende a su biografía, tampoco es de extrañar que haya acabado abrazando el lenguaje libre e improvisado del jazz, pues de todos es sabida su fascinación adolescente por la música elevada de John Coltrane.

El que fuera también colaborador activo de bandas como Sonic Youth o The Geraldine Fibbers, de Carla Bozulich, acaba de dar un paso más en su particular romance con la creación inédita y espontánea del jazz, publicando para Blue Note el monumental álbum *Share the wealth*, junto a sus Singers, en los que militan toda suerte de artilleros y francotiradores musicales menos cantantes, a pesar de su nombre. Así, en los créditos, además de ese productor de oro que es Eli Crews, figuran intérpretes de discurso tan afilado como el saxofonista e iconoclasta del punk-jazz Skerik, el siempre maravilloso Brian Marsella al teclado, el enérgico Trevor Dunn al bajo, el baterista Scott Amendola y el percusionista brasileño Cyro Baptista agitando todas las rítmicas.

Juntos se deleitan en paisajes sonoros que unas veces nos conectan efectivamente al rock progresivo y otras nos sitúan ante la última frontera del jazz improvisado, el que habita en la etiqueta de “vanguardia”, pero que, en realidad, va incluso dos pasos más allá.

Su primer tema, irónicamente titulado *Segunda* (por cierto, obra de Caetano Veloso), es un mazazo para todos los sentidos, pues empieza sugiriendo emociones pausadas y atmosféricas para poco a poco ir evolucionando y creciendo hasta explotar en un arrebató musical enérgico, hipnótico y contundente. Salvando las distancias, Cline firma un lote de diez composiciones torrenciales y sanadoras, pues muchas de ellas invitan al trance, como postreros temas de su admirado Coltrane. Música viva, aventurera, espiritual e impulsiva.

Además de Trevor Dunn, quien más afinidad guarda con el patrón es el baterista Amendola, con quien viene dando vida a The Nels Cline Singers desde su estrecha asociación en 2002. Dejando a un lado los felices apuntes percusivos de Baptista, quienes confieren toda la personalidad a la reunión es ese

saxofonista libertario y liberador que es Sherik y el teclista Marsella, todo, claro, con permiso de Cline. Juntos se reunieron en The Bunker en Brooklyn con la idea de grabar este lote de temas como si de una *jam session* se tratara y, tras solo dos días metidos en el estudio, vaya si lo consiguieron, pues hay una tremenda y extraña vitalidad en cada una de sus interpretaciones. Al estilo del viejo Miles Davis, vaya. Y con rugidos eléctricos evocadores de Weather Report o los Hedhunters de Hancock, y rockeros, con la sombra de Jimi Hendrix sobrevolándolo todo.

Hay temas angulosos como *Beam/Spiral*, cinematográficos como *A place in the Moon*, funk como *Pleather patrol*, oscuros como *Princess phone* y crípticos y abstractos como *Stump the panel* y joyas acústicas como *Passed down*, con un delicioso *Cline al dobro*.

El trabajo es sencillamente redondo, pero, aun así, y a pesar de ser un músico caído en la gracia de gente como el añorado Charlie Haden o ese otro jovencísimo talento de la guitarra que es Julian Lage, habrá quienes le discutan su autoridad jazzística; se les recomendaría, sin ir más lejos, que se replantearan tal afirmación escuchando este gigantesco *Share the wealth*, en el que se apuntan algunas de las mejores esencias del género de jazz. O acercándose al ideario de un músico para el que toda la música debería tener un mínimo punto de apoyo en la vanguardia y la experimentación, para evitar su muerte o, lo que es peor, su parálisis creativa: palabra de jazzista, amén.

Nels Cline está más que preparado para asaltar los cielos de las principales citas jazzísticas, de aquí y de allí, pues realmente hay una búsqueda obsesiva por lo nuevo que le autoriza a ello. La guitarra tiene, pues, un nuevo ídolo en la cimera del jazz.

Pablo Sanz
Scherzo, número 369

DISCOS

***Ein deutsches Requiem* (Brahms, Johannes)**

**Christina Gansch, soprano. Matthias Winckler, barítono. Bachchor Mainz.
Dir.: Ralf Otto. Naxos 8.574273. 2020.**

La discografía de *Ein deutsches Requiem* de Johannes Brahms es amplísima y, en algunos casos, gloriosa. Las versiones dirigidas por Klemperer, Kempe o Giulini son auténticos referentes de esta grandiosa obra. Por ese motivo, una nueva grabación como la que publica ahora la discográfica Naxos podría parecer superflua, pero lo cierto es que esta versión dirigida por Ralf Otto sorprende por la profundidad del discurso de la batuta y la calidad de los conjuntos orquesta y coral.

El director de Kassel, especializado en dirección coral, hace años que está al frente del prestigioso Bachchor Mainz con el que ha destacado en la interpretación de obras de Johann Sebastian Bach, así como de su segundo hijo, Wilhelm Friedemann. Este bagaje se percibe en una grabación en la que destaca la perfecta fusión entre el conjunto orquestal, una excelente Deutsche Radio Philharmonie, y un Bachchor extraordinario por sonido y expresividad. Con *tempi* moderados y un amplio fraseo, Ralf Otto construye paso a paso y número a número este gran edificio sonoro con auténtica sabiduría, consiguiendo momentos de intensa e introspectiva emoción.

Los solistas no están a la altura de ilustres predecesores, pero se amoldan a la perfección al planteamiento del director y cantan con elegancia y perfecta adecuación estilística. Christina Gansch muestra un timbre cristalino con un *vibrato* de cierto atractivo y se mueve con comodidad en todas las tesituras. Matthias Winckler, por su parte, no posee un instrumento de especial personalidad, pero sí un fraseo elocuente y medios suficientes. En conjunto, una nueva grabación del *Deutsches Requiem* que supone una agradable e inesperada sorpresa. Muy recomendable.

**Antoni Colomer
Ópera Actual, número 242**

***La tragédie de Salomé* (Schmitt, Florent)**

**Susan Platts, soprano. Buffalo Philharmonic Orchestra.
Dir.: JoAnn Falletta. Naxos 8.574138. 2020.**

Florent Schmitt fue un compositor hoy un tanto olvidado que vivió a caballo entre el siglo XIX y el XX. Discípulo de Massenet y Fauré, formó parte de un grupo radical conocido como Les Apaches, que contaba entre sus miembros, entre otros, a Maurice Ravel. El grupo se constituyó entorno a la defensa de un título tan controvertido en aquel momento como *Pelléas et Mélisande* de Debussy, y no hay duda que la influencia del lenguaje impresionista de este se percibe en la producción, injustamente olvidada, de Schmitt.

Este CD es una recopilación necesaria de las más importantes obras orquestales del autor, empezando por la suite *La Tragédie de Salomé*, a partir del ballet del mismo nombre. Una obra remarcable de la que el mismísimo Stravinsky habló en términos elogiosos y que, posiblemente, influyó en la creación de la *Consagración de la primavera*. También *Oriane et le Prince d'Amour* es una suite procedente de su ballet del mismo nombre, mientras que *Musique sur l'eau* está escrita para soprano y orquesta y *Légende* es una pieza original para viola y piano que, en esta grabación, se presenta en una transcripción para violín.

La veterana directora americana JoAnn Falletta, al frente de la Buffalo Philharmonic Orchestra que dirige como titular desde hace veinte años, firman unas versiones de muy buen nivel, con sonido contundente y colorido. La mezzosoprano Susan Platts, con presencia en *Salomé* y protagonismo absoluto en *Musique sur l'eau*, destaca por un timbre voluminoso, buena dicción y estilo, pese a poseer un timbre un tanto ingrato en la franja central y aguda, mientras que la violinista Nikki Chooi exhibe un intenso fraseo, notable nivel técnico y sorprendente volumen.

Antoni Colomer
Ópera Actual, número 242

AGENDA

Barcelona

Gran Teatro del Liceo

www.liceubarcelona.cat/es

***Lessons in love and violence* (George Benjamin). Estreno Nacional. 26 de febrero y 1, 4, 7, 9 y 11 de marzo.**

Stéphane Degout, Daniel Okulitch, Georgia Jarman, William Burden, Samuel Boden. Dir.: Josep Pons. Dir. esc.: Katie Mitchell.

***Otello* (Giuseppe Verdi). 27, 28, 30 y 31 de marzo y 6, 7, 9, 10, 12, 13 y 14 de abril.**

Gregory Kunde / Jorge de León, Carlos Álvarez / Zeljko Lucic, Airam Hernández, Francisco Vas. Dir.: Riccardo Frizza. Dir. esc.: Keith Warner.

Madrid

Teatro Real

www.teatroreal.es/es

***Sigfried* (Richard Wagner). 17, 21 y 25 de febrero y 1, 5, 11 y 14 de marzo.**

Andreas Schager, Andreas Conrad, Tomasz Konieczny, Martin Winkler, Jongmin Park, Ronnita Miller, Ricarda Merbeth, Leonor Bonilla. Dir.: Pablo-Heras Casado. Dir. esc.: Robert Carsen.

***Norma* (Vincenzo Bellini). 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 17, 18 y 19 de marzo.**

Michael Spyres / John Osborn, Roberto Tagliavini / Fernando Radó, Yolanda Auyanet / Hibla Gerzmava, Clémentine Margaine / Annalisa Stroppa. Dir.: Maurizio Benini. Dir. esc.: Justin Way.

Sabadell

La Asociación de Amigos de la Ópera de Sabadell

www.aaos.info/index.asp?sessionidioma=cs

***Tosca* (Giacomo Puccini). 24, 26 y 28 de febrero (Teatro La Faràndula); 3 de marzo (Manresa, Teatro Kursaal); 5 de marzo (Sant Cugat del**

Vallès, Teatro-Auditorio); **7 de marzo** (Granollers, Teatro Auditorio); **9 de marzo** (Reus, Teatro Fortuny); **12 de marzo** (Viladecans, Atrium); **14 de marzo** (Gerona, Teatro Municipal); **19 de marzo** (Lérida, Teatro de la Llotja).

Cantantes por determinar. Dir. esc.: Carles Ortiz.

Sevilla

Teatro de la Maestranza

www.teatrodelamaestranza.es/es/

***Le cinesi* (Manuel García). 21 y 22 de febrero.**

Cantantes Ópera Studio de Sevilla. Dir.: Rubén Fdez. Aguirre. Dir. esc.: Bárbara Lluch.

***El barberillo de Lavapiés* (Francisco Asenjo Barbieri). 10 y 12 de marzo.**

Borja Quiza, Cristina Faus, María Miró, Javier Tomé. Dir.: José Miguel Pérez-Sierra. Dir. esc.: Alfredo Sanzol.

***Argippo* (Antonio Vivaldi). 27 de marzo (versión del compositor).**

Vivica Genaux, Marie Lys, Giuseppina Bridelli, Luigi de Donato. Dir.: Fabio Biondi.

Nota: estas fechas están supeditadas a posibles cambios en las agendas de los centros musicales y culturales como consecuencia de la COVID-19.

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

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