

PAU CASALS 419

10 de mayo – 10 de junio de 2023

SUMARIO

- **Breves:**
 - El Liceu coproduce con La Monnaie una “Tetralogía”
 - El Instituto Cervantes dedica un portal en su web al centenario de *El retablo de maese Pedro*
 - El compositor Thomas Adès, premio Fundación BBVA
 - 25 años de la muerte de Frank Sinatra, la voz del sueño americano
 - Muere en combate, a los 40 años, el director de orquesta ucraniano Kostiantyn Starovytski
- **Autobiografía.** *Mis primeros recuerdos*, por Daniel Barenboim (2.^a parte)
- **Entrevista.** Amina Edris: “Cantar Massenet, para mí, es como nadar en un mar de colores”
- **Reportaje.** El ADN del pelo de Beethoven sugiere problemas de hígado como causa de su muerte
- **El horizonte quimérico:** La soledad del superhéroe
- **Jazz.** Rodrigo Amado: *Saxophone Colossus*
- **Discos**
- **Agenda**

BREVES

El Liceu coproduce con La Monnaie una “Tetralogía”

La Monnaie/De Munt de Bruselas (Bélgica) ha anunciado su temporada 2023-2024, que, entre muchas otras propuestas líricas, incluye los dos primeros títulos de una nueva producción de *Der Ring des Nibelungen*. Se trata de una nueva concepción de la tetralogía wagneriana encargada al regista Romeo Castellucci, que el coliseo belga coproduce con el Gran Teatre del Liceu.

Das Rheingold y *Die Walküre* se estrenarán en La Monnaie el próximo curso, y la siguiente temporada será el turno de *Siegfried* y *Götterdämmerung*. En el Gran Teatre del Liceu, el ciclo empezará a representarse a partir de la temporada 2026-2027 y todavía no se han dado detalles sobre cuántos títulos se estrenarán cada año o si, por fin, se ofrecerá al completo.

Ópera Actual, número 266

El Instituto Cervantes dedica un portal en su web al centenario de *El retablo de maese Pedro*

El centenario del estreno de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, está dando pie en todo el mundo a una amplia serie de iniciativas y celebraciones. Con motivo de la efeméride, el Instituto Cervantes ha abierto un portal en su propia web titulado *El retablo del centenario*, donde el usuario podrá encontrar informaciones de varios tipos sobre esta obra maestra de la música española del siglo XX. La iniciativa cuenta con la colaboración de la Fundación Archivo Manuel de Falla.

El portal incluye una cartelera con las iniciativas que, a lo largo de 2023, conmemorarán dentro y fuera de España el centenario del *Retablo de maese Pedro*. Asimismo, el portal incluye una sección de apuntes con artículos, anécdotas, documentos y curiosidades relacionados con la obra, así como una galería de imágenes con fotografías, objetos, carteles y documentos.

Scherzo, número 393

El compositor Thomas Adès, premio Fundación BBVA

El jurado ha reconocido “el extraordinario alcance internacional de su obra, que lo convierte en uno de los músicos más aclamados de nuestro tiempo”, según recoge el acta. El veredicto también destaca “la capacidad comunicativa de su música, que conecta transversalmente con públicos diversos al tiempo que abre horizontes de futuro” a través de un “extenso catálogo de composiciones que abarca todos los géneros: sinfónico, pianístico, música de cámara, ballet y ópera. Adès, que es poseedor de un profundo conocimiento de la tradición musical occidental, muestra un gran interés por su reinterpretación, incorporando elementos de fuentes musicales muy diversas”.

El compositor inglés estrenó su primera ópera, *Powder her face*, en 1995, y en 1997 recibió un encargo de Simon Rattle que se convirtió, un año después, en su pieza sinfónica *Asyla*. Su segundo estreno operístico fue *The tempest*, presentada en la Royal Opera House de Londres en 2004 y que consiguió aún mayores cotas de aclamación popular, de crítica y de premios, entre los que figura un Grammy en el año 2014.

Su ópera más reciente es *The exterminating angel* (2016), que convierte en paisajes sonoros la angustia y la opresión que Luis Buñuel reflejó en la película homónima. Esta obra se ha representado, con gran éxito, en el Met de Nueva York, en el Covent Garden de Londres, en el Festival de Salzburgo y, el pasado mes de marzo, se estrenó en España en versión sinfónica a cargo de la Orquesta Nacional de España.

Ópera Actual, número 267

25 años de la muerte de Frank Sinatra, la voz del sueño americano

El artista grabó 2.000 canciones, fue uno de los personajes más populares de EE. UU. en el siglo XX y uno de los artistas más completos y, por tanto, admirado y discutido apasionadamente.

Grabó su primer disco en 1939. Fue un ídolo popular para varias generaciones y un excelente actor. Sinónimo del espectáculo por antonomasia, alcanzó en su vida y su obra cimas insuperables y, con igual constancia, momentos de soledad y silencio. Tuvo y mantuvo grandes amistades, algunas peligrosas, y amores envidiables. Con su muerte acabó también una forma de entender el mundo y el oficio, en la que el más exigente profesionalismo es compatible con el placer de vivir y, con ello, de propiciar el goce ajeno.

Elpais.com

Muere en combate a los 40 años, el director de orquesta ucraniano Kostiantyn Starovytski

Nacido en 1982 en Brovarí, cerca de Kiev, Starovytski había dirigido en la Ópera Nacional de Ucrania la "opéra comique" de Donizetti *Rita, ou Le mari battu*, *Don Pasquale* de Donizetti y la farsa musical *El contrato de matrimonio* de Rossini. También tocaba el fagot en la Orquesta de viento de la Academia Nacional de Ucrania.

Casado y con una hija, Starovytski se alistó en el ejército ucraniano desde los primeros días de la invasión de su país. El pasado 6 de abril, murió en los combates que se libran en las cercanías de Kramatorsk, en la región de Donetsk. La Orquesta Filarmónica de Kiev ha recordado así su figura: "Un músico, director de orquesta, padre e hijo ha muerto en la guerra. Un héroe, Kostiantyn Starovytski. Nuestro más sentido pésame a su familia, allegados, amigos, compañeros de armas y colegas".

Scherzo, número 393

AUTOBIOGRAFÍA

***Mis primeros recuerdos,* por Daniel Barenboim (2.^a Parte)**

A punto de cumplir 80 años, el director de orquesta ha anunciado su retirada. Para él, es el momento de la memoria. En este texto autobiográfico, el genio rememora su infancia en Argentina e Israel y los inicios de su prolífica relación con la música.

A finales de 1952 regresamos a Roma y desde allí tomamos el barco a Haifa para comenzar nuestra nueva vida en Israel. Cuando llegamos, mis abuelos ya habían acondicionado el apartamento donde viviríamos. Mis abuelos hablaban español y yidis, yo solo hablaba español y algunas palabras infantiles de alemán que había aprendido durante las semanas que pasé en Austria.

Cuando los cambios en la infancia son maravillosos

Lógicamente, la continuación de mi educación era un asunto que no tardaría en abordarse. Mis padres hablaron con el director de la escuela y este les explicó que me iba a ser imposible seguir el plan de estudios en hebreo. Así pues, recibía clases particulares de hebreo por la tarde y asistía a la escuela, de manera que poco a poco iba entendiendo más y más cosas.

Fue una época muy emocionante: una nueva tierra, un nuevo país con un enorme significado para una familia judía. Recuerdo que disfrutaba mucho de la vida, excepto por la cuestión del idioma. No obstante, pronto hice amigos, algo que me imagino que era mucho más fácil entonces de lo que sería hoy.

Recuerdo que hice un recital en el Museo de Tel Aviv en enero de 1953, así como una audición para la Filarmónica de Israel. Decidieron invitarme y al concierto vino... ¡David Ben-Gurión! Un tío mío era miembro del partido socialista Mapai. Tenía conexiones con el Gobierno y consiguió que Ben-Gurión viniera. Lo conocí después del concierto y él estaba muy feliz. Pero le dijo a mi padre que teníamos que cambiar nuestro apellido de Barenboim a Agassi, el equivalente hebreo (ambos significan "peral") del judío Birnbaum.

Ben-Gurión dijo que era vergonzoso llevar un nombre judío tan antiguo, que necesitábamos un nombre hebreo moderno para reflejar el moderno Estado de Israel. Él también había cambiado su nombre. Mi padre se negó cortésmente, pero a Ben-Gurión le agradé. No sabía absolutamente nada de música, pero leía mucho. La escuela a la que yo iba estaba a la vuelta de la esquina de su residencia y me ofreció practicar allí. Simón Peres era su secretario y me abría la puerta cuando llegaba a practicar.

Me educaron en la amabilidad y agradecí enormemente a Ben-Gurión que me permitiese usar el piano en su residencia. Pregunté si había algo que pudiera hacer por él. Me contestó que sí y que le encantaba leer, también en idiomas

que no hablaba muy bien. Uno de sus libros favoritos era *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes, y, en un pacto más bien poético, Ben-Gurión me pidió que le leyera pasajes de la obra en español cada vez que viniera a casa a practicar.

Un verano para recordar

Estuve en Israel sin mudarme desde diciembre de 1952 hasta el verano de 1954, cuando regresamos a Salzburgo, esta vez para participar en las clases de dirección de Markevitch. Aquel verano también conocí a Wilhelm Furtwängler, una de las influencias más duraderas de toda mi vida musical. No sé cómo se dieron las circunstancias, ojalá lo supiera.

Por supuesto, aunque era un niño, sabía quién era Furtwängler. Lo había escuchado en Buenos Aires dirigiendo la *Pasión de San Mateo*, en 1950, y, naturalmente, fue algo muy especial cuando me lo presentaron en el verano de 1954. Imagínate: me encantaba tocar el piano y habría tocado para cualquiera, incluso para el camarero del hotel. Furtwängler era muy amable, me pidió que tocara prácticamente todo lo que se me ocurriera en ese momento.

Él también puso a prueba mi audición. Era muy agradable, aunque la comunicación era difícil: yo no hablaba alemán, él no hablaba español y muy poco inglés. Sin embargo, había un traductor y le dije que lo había oído en Buenos Aires. Entonces me invitó a tocar con la Filarmónica de Berlín.

Mi padre le dijo que este era el mayor cumplido que podría haberme hecho, pero le pidió que entendiera que, como familia judía de Argentina, en nuestro camino a Israel, le parecía que era demasiado pronto para ir a Alemania solo nueve años después de la guerra. Furtwängler lo entendió y le pidió a su secretario que llamara por teléfono a todos sus colegas que estaban en Salzburgo para que encontrasen la ocasión de escucharme.

Incluso, cuando era pequeño, recuerdo que me confundía el hecho de que fuera aceptable estar en Austria, donde la gente también hablaba alemán, pero no en Alemania. Mi padre realmente no sabía responder a esto y seguía siendo un tema muy poco claro para mí, al igual que para mucha gente.

Anécdota con Arthur Rubinstein

Si Furtwängler fue el director de orquesta que más me influyó, Arthur Rubinstein fue el pianista más importante. Conoció a mis padres en Buenos Aires, venía de visita y yo tocaba para él. Para cuando estábamos viviendo en Israel, Rubinstein vino a Tel Aviv para actuar. Por supuesto, fui a un ensayo y él se alegró mucho de verme y me dijo que fuera a su hotel el jueves a las cinco de la tarde para que pudiera tocar para él. Quería ver mis progresos.

Aquella mañana de jueves me desperté con fiebre alta y mi madre me dijo que no podía ir a la escuela y, por supuesto, que no podía ir a ver a Rubinstein. Dije que no pasaba nada por no ir a la escuela, pero tenía que ver a Rubinstein. Tenía que tocar para él. Tuvimos un tira y afloja y gané. Pero cuando llegué al hotel, Rubinstein y toda su familia se habían ido de excursión a Galilea por la mañana

y no habían vuelto. Así que me senté y esperé. No podía entenderlo. No podía imaginar que Rubinstein no hablara en serio cuando me dijo que fuera, o que me había olvidado. Me senté allí durante horas. Me sentía desgraciado.

Luego, alrededor de las ocho de la tarde, él y su familia (su mujer y sus dos hijos) entraron en el vestíbulo. Me miró y vi en su cara una expresión de dolor, de darse cuenta de que había olvidado a este pobre chico. Se deshizo en disculpas. Me miró y me dijo: “No tienes buen aspecto”. Le dije que tenía fiebre y me dijo que no debería haber ido. Pero le dije que tenía que verlo, que tenía que tocar para él, así que subimos a sus habitaciones y toqué. Toqué durante una hora, Schubert, Liszt y Brahms.

Cuando terminé, alrededor de las 21.30, me dijo que no podía volver a casa todavía, que tenía que quedarme y cenar con ellos. Estaba muy feliz, me sentía eufórico. Pensó que había tocado muy bien, se alegraba de comprobar mis progresos.

Bajé al restaurante con él, su mujer y los niños. Vio que todavía tenía fiebre y me dijo que con aquella fiebre solo debía hacer una cosa: tomar un vodka. Así que me dio el primer vodka de mi vida. Y después de cenar me regaló un puro Montecristo número 3 Habana. Dijo que debía fumarlo y que, con el vodka y el puro, al día siguiente me encontraría bien.

Cuando llegué a casa era la una de la madrugada. No había llamado a mis padres. Estaban muy preocupados y llegué a casa oliendo a vodka y puros. Y mi padre dijo: “¿Dónde diablos has estado?”. Le dije: “Con Arthur Rubinstein”. A mis padres les costaba un poco creerlo. Pero así es como empecé a fumar (¡y casi también a ser bebedor habitual de vodka!) y nunca he dejado de hacerlo desde entonces.

Otras influencias

Igor Markevitch también contribuyó a mi formación de muchas maneras. No solo descubrió al director que había en mí cuando aún era un niño, sino que también presentó a mi familia a Nadia Boulanger. Ella vivía en el sexto piso del 36 de la Rue Ballu de París. Nos recibió educadamente y me preguntó si estaba listo para tocar. Cuando respondí que sí, ella le dijo a mi padre, siempre con amabilidad, que tenía que quedarse fuera.

Recuerdo que toqué para ella el *Concierto italiano* de Bach. Cuando volvimos a salir, dijo algunas palabras de elogio a mis padres y que sería un honor para ella enseñarme. Ella me instruyó durante un año y medio y no cobró ni un céntimo por las clases. Mi padre siempre quiso que tuviera otro maestro a su lado, como garantía. No tenía título y le preocupaba que no fuera suficiente.

Por la misma época en que nos mudábamos a París, mi padre incordió a Carlo Zecchi, de la Academia de Santa Cecilia, para que me admitiera en su clase. Cada tres semanas tomaba el tren de París a Roma con mi madre. Yo, “Danielino”, como me llamaba, siempre tocaba el último, y los otros estudiantes eran muy amables conmigo. Era un niño feliz, un adolescente feliz, con una

curiosidad insaciable y un sentimiento de pura alegría cada vez que hacía música, un sentimiento que nunca me ha abandonado.

Recordar aquellos primeros años, a pocas semanas de mi 80 cumpleaños, me hace verlos completamente normales y extraordinarios a la vez. No me sentía tan joven como era entonces, ni me siento tan viejo como soy ahora. Mirando atrás, entiendo hasta qué punto mis experiencias infantiles deben de parecer extrañas a cualquiera que no las haya vivido. Para mí, sin embargo, son simplemente mi vida. Todo me parecía normal, no puedo decir otra cosa.

A través de su amor, cuidado y sabiduría, mis padres me inculcaron un sentido innato de la confianza que me ha guiado a lo largo de mi vida y de mi carrera: crecer para convertirme en un joven que viajaba y actuaba solo, empezar a hacerme un nombre como director, reafirmandome, una y otra vez, en mi doble condición de director y pianista.

La música siempre ha sido un placer, nunca un deber, aunque empecé a darme cuenta muy pronto de que había ciertas cosas que tenía que hacer. Por ejemplo, darme una ducha antes del concierto, alrededor de las seis de la tarde. Mantuve esta tradición toda mi vida. La música no es una profesión, es una forma de vida. Así es como he vivido toda mi vida: en la música y a través de la música.

Elpais.com

ENTREVISTA

Amina Edris: “Cantar Massenet, para mí, es como nadar en un mar de colores”

La soprano egipcio-neozelandesa Amina Edris fusiona sus antecedentes culturales para crear una identidad artística muy personal que la ha convertido en una de las estrellas jóvenes más atractivas de la ópera actual. La crítica internacional ha elogiado la brillantez de su voz, la belleza de su timbre y su carismática presencia en escena. El 21 de abril, fue la *Manon* massenetiana en el Gran Teatre del Liceu, un papel con el que consiguió un clamoroso éxito en la Opera Nacional de París en 2020 y que ha supuesto su debut en nuestro país.

¿Cuándo, cómo y por qué se decidió Amina Edris a convertirse en cantante de ópera?

Mi tío tocaba el laúd egipcio, la guitarra, el piano y varios instrumentos de percusión árabes. Le encantaba la música árabe clásica, pero también la música occidental clásica; su compositor favorito era Chaikovski y Maria Callas su cantante de ópera de referencia. Gracias a él conocí esta forma de arte. En la escuela secundaria formé parte del coro, de la orquesta y de la banda de jazz y supe bastante pronto que quería seguir una carrera como cantante.

Sin embargo, me topé con la oposición de mis padres, de modo que, cuando terminé el bachillerato, me matriculé en Ingeniería. Después del primer semestre, supe que no me apasionaba. Dejé Ingeniería y solicité una audición para la escuela de música, sin que mis padres lo supieran. Tras pasar la prueba, me informaron de que solo ofrecían formación clásica, ni jazz ni canto contemporáneo. La verdad, nunca pensé en convertirme específicamente en una cantante de ópera, ¡solo sabía que quería cantar y actuar! La ópera terminó siendo el vehículo de expresión perfecto para mí, y me enamoró desde el primer día.

Usted nació en Egipto, pero de niña se trasladó a Nueva Zelanda y ha vivido en Estados Unidos y, más tarde, en Europa. ¿En qué medida ha influido esta mezcla cultural en la configuración de su personalidad artística?

Me considero increíblemente afortunada de haber estado expuesta a diferentes culturas y personas de orígenes y ámbitos de vida diferentes. Experimentar otras culturas y ser testigo de diferentes visiones de la vida ha ampliado y enriquecido mi perspectiva del mundo y me ha ayudado a reafirmar mis valores personales. Cada país en el que he vivido me ha obligado a aprender a adaptarme y a no tener miedo a correr riesgos. Como narradora de historias a través del canto, estas experiencias de vida son inestimables para mi labor artística.

¿Cómo fueron sus comienzos artísticos y profesionales?

Tras acabar mis estudios, fui admitida en el Programa Merola en San Francisco y, posteriormente, en el Adler Fellow de la Ópera de San Francisco. Creo que los dos años que pasé en el programa me formaron como artista. Allí canté papeles pequeños, papeles principales, ensayé, trabajé con directores importantes. ¡Aprendes mucho sobre ti misma cuando estás bajo presión! Además, comprendes el funcionamiento interno de un gran teatro de ópera. De hecho, fue durante esta época cuando conocí al maestro Marc Minkowski, quien, posteriormente, me hizo debutar en Europa como *Manon*, en 2019 en la Ópera Nacional de Bordeaux, en la misma producción que hemos presentado en el Liceu.

¿Cómo definiría su voz, y cómo está evolucionando en estas primeras etapas de su carrera?

Definiría mi voz como soprano lírica. Al principio, a la gente le costaba entender cómo funcionaba mi voz. Tenía un timbre interesante, pero mi rango era limitado y no encajaba en ninguna categoría específica. Durante un tiempo, me mantuve alejada del repertorio estándar y trataba de encontrar piezas menos conocidas que me atrajeran y que también mostraran mis cualidades. Con el tiempo, mi voz maduró de forma natural y gané una mayor comprensión de mi cuerpo y de mi técnica.

Ha cantado en el Liceu de Barcelona el papel protagonista de *Manon*, de Massenet. También ha cantado este año otro papel mucho menos conocido del compositor galo, Ariane, además de la Marguerite del *Faust* de Gounod y Shéhérazade, de Ravel. ¿Siente una particular afinidad con la lírica francesa?

Absolutamente. Tengo una afinidad especial con el idioma ya que crecí hablando árabe y francés antes de aprender inglés. Es poético, delicado y melódico. Me atrajo espontáneamente el repertorio francés desde que era estudiante y creo que siempre destacó mis mejores cualidades no solo como cantante, sino también como intérprete.

¿Y por Massenet, en particular? ¿Qué le atrae particularmente del personaje de *Manon*? ¿Ha cantado o cantará alguna vez el de Puccini?

Cantar Massenet, para mí, es como nadar en un mar de colores y emociones. Siempre hay mucho que explorar en su música. Es apasionado, elegante, encantador, desgarrador. Siento gran admiración por su escritura y expresión musical en general, pero, particularmente, por la voz. Su versión de *Manon* es muy especial para mí y espero mantenerla en mi repertorio durante mucho tiempo antes de explorar la *Manon* de Puccini.

El repertorio italiano es otro de sus caballos de batalla. Ha cantado y canta a Rossini, Puccini, Bellini, Donizetti...

Mi primer papel profesional fue Norina en el *Don Pasquale* de Donizetti. Me encantó interpretarla y creo que, probablemente, sea mi personaje favorito del *bel canto*. Norina es una joya de personaje para interpretar y jugar. Y por supuesto, Violetta en *La traviata*. Creo que es el papel soñado de toda soprano.

Este año se produjo un acontecimiento muy importante en su carrera, la creación del papel principal femenino en la última ópera de John Adams, *Antony and Cleopatra*. ¿Qué nos puede contar de esta experiencia?

Fue como un torbellino. Ser invitada a unirme a este proyecto fue muy inesperado para mí e, incluso, dudé inicialmente por mi poca experiencia con la música contemporánea.

Sin embargo, me atrajo de inmediato el tema, al centrarse en una de las mujeres más icónicas de toda la historia, y, particularmente, de la historia y cultura de mi país. Al final, me dije que este papel era un desafío que debía aceptar. Fue una experiencia gratificante y extraordinaria participar en un estreno mundial y trabajar con un compositor vivo.

¿Mantiene algún tipo de vínculo con la música árabe? Es una tradición muy basada en la agilidad vocal, así como en los ornamentos, algo que la acerca al mundo de la ópera.

Crecí cantando canciones árabes clásicas con mi tío, que es un recuerdo de mi infancia que siempre atesoro. La música árabe requiere una cantidad considerable de agilidad y la capacidad de “improvisar” libremente los adornos. Cuando comencé a formarme como cantante de ópera, mi primer profesor de canto siempre me preguntaba por qué me parecía fácil cantar pasajes de coloratura, y eso se lo atribuyo totalmente a la música árabe.

**Laura Chacel
Scherzo, número 393**

REPORTAJE

El ADN del pelo de Beethoven sugiere problemas de hígado como causa de su muerte

El estudio de los genes del compositor muestra que tuvo hepatitis y que hubo una paternidad extramatrimonial en su árbol genealógico.

Tras enterrar a Ludwig van Beethoven, el 27 de marzo de 1827, dos de sus amigos y asociados hallaron una carta en un escondite de su escritorio cuando ordenaban sus papeles. Escrita años antes, en 1802, cuando tenía 32 años, iba dirigida a sus hermanos Karl y Johann, y era todo un testamento vital. En la misiva mostraba su tremenda angustia por el avance de la sordera, llegando a confesar que, de no ser por la virtud y su música, se habría suicidado.

En la parte final del llamado *Testamento de Heiligenstadt*, el compositor les pide que, cuando muera, llamen a su médico para que describa su enfermedad y lo haga público, y así, escribe, "al menos el mundo se reconcilie conmigo después de mi muerte". Pero el doctor no pudo cumplir su deseo porque había fallecido años antes.

Ahora, casi 200 años después, un amplio grupo de científicos ha podido cumplirlo al analizar varios mechones de su cabello. El ADN recuperado del pelo da pistas sobre sus problemas de salud, la causa de su muerte y algo inesperado: Beethoven podría no ser en realidad un Beethoven.

ADN en los cabellos

Al pianista y compositor lo veneraban ya en vida y, por eso, no es de extrañar que haya reliquias suyas repartidas por medio mundo. Que se sepa, hay 34 mechones de su cabello en manos privadas o en las de sociedades de amigos de su música. Aprovechando estas reliquias, un grupo de científicos quiso indagar en la base genética de los males y muerte de Beethoven. Pudieron analizar cinco de los mechones más creíbles, y la historia que sigue, contada al detalle en la revista científica *Current Biology*, supera a cualquier episodio de *CSI*.

La secuenciación completa del genoma de Beethoven no ha encontrado base genética para la sordera que le apareció de forma repentina a los 26 años. El mal, que empezó con episodios de tinnitus y pérdida de las frecuencias más altas, fue agravándose hasta dejarlo sordo a la par que lo sumía en la desesperación. La sordera le impidió seguir tocando el piano ya a los 46 años.

Otro de los males que acompañó al músico durante la mayor parte de su vida fueron unos serios problemas gastrointestinales de origen desconocido, que se manifestaban en intensos dolores abdominales y épocas de diarreas continuadas. Aunque se han apuntado varias causas, en el genoma de Beethoven no hay indicadores de que fuera celíaco o intolerante a la lactosa, ni

de que tuviera variantes dañinas en los genes más relacionados con el aparato digestivo.

“No pudimos encontrar una causa definitiva para la sordera o los problemas gastrointestinales de Beethoven”, dice Johannes Krause, experto en ADN y patologías del pasado del Instituto Max Planck de Antropología Evolutiva (Leipzig, Alemania) y coautor del estudio. Krause añade enseguida: “Sin embargo, descubrimos una serie de factores de riesgo genéticos relacionados con enfermedades hepáticas”.

En el verano de 1821, el músico tuvo su primer episodio registrado de ictericia. El color amarillento de su piel indicaba que algo no iba bien en el hígado. “También encontramos pruebas de una infección con el virus de la hepatitis B, contraída como mucho, meses antes de la última enfermedad del compositor. Todo esto contribuyó probablemente a su muerte”, termina.

Ya tras la autopsia y las dos exhumaciones posteriores de su cuerpo, se señaló a la cirrosis como causa final de la muerte de Beethoven. A la predisposición genética y la hepatitis, habría que añadir en el cuadro el consumo de alcohol, en especial, del vino que tanto le gustaba al músico. Durante años, llevó siempre consigo un cuaderno para que sus interlocutores le respondieran por escrito cuando él les gritaba, temiendo, incapaz de oírse a sí mismo, no ser oído. Estos *Cuadernos de conversaciones* son un diario único para conocer la cotidianidad de la vida del compositor.

Tristan Begg, científico de la Universidad de Cambridge, es el primer autor de la investigación. En una nota dice: “Podemos suponer por los *Cuadernos de conversaciones* que su consumo de alcohol era muy regular, aunque es difícil estimar los volúmenes consumidos. Si bien la mayoría de sus contemporáneos afirman que su consumo fue moderado según los estándares vieneses de principios del siglo XIX, no hay un acuerdo total entre estas fuentes, y es probable que esto equivalga a cantidades de alcohol que hoy se sabe que son dañinas para el hígado”.

“Si su consumo de alcohol –continúa Tristan Begg– fue lo suficientemente grande durante un período de tiempo suficientemente largo, la interacción con sus factores de riesgo genéticos presenta una posible explicación para su cirrosis”. Así que la combinación entre genes, hepatitis y alcohol pudieron llevarle a la tumba.

Una paternidad extramatrimonial

Aunque no era el objetivo del estudio, abrir la caja de los genes puede tener consecuencias inesperadas. Los investigadores comprobaron que el cromosoma Y de Beethoven no coincide con el de ninguno de los cinco parientes lejanos actuales que llevan el mismo apellido y comparten, según los registros genealógicos, un ancestro común con el músico por vía paterna. Este cromosoma se transmite exclusivamente de padres a hijos y, salvo mutaciones, no cambia. Pero los Van Beethoven varones que hoy viven (en la región belga

de la que emigró el abuelo del compositor a Alemania) tienen un cromosoma Y diferente.

Como dice el experto en genealogía genética de la Universidad Católica de Lovaina, Maarten Larmuseau, “combinando datos de ADN y documentos de archivo, pudimos observar una discrepancia entre la genealogía legal y biológica de Ludwig van Beethoven”. Larmuseau publicó en 2016 una investigación sobre el mito de los falsos padres, encontrando que solo el 1 por ciento de los hijos no lo son de sus verdaderos padres genéticos.

El misterio solo puede tener una explicación: tuvo que haber al menos una paternidad extramatrimonial con descendencia en la línea paterna de Beethoven. El problema es que, sin otros datos genéticos familiares de referencia, no saben cuándo sucedió. Hubo siete generaciones de Van Beethoven entre la concepción de Hendrik van Beethoven, el antecesor más antiguo conocido, en 1572, y la de Ludwig van Beethoven en Bonn (Alemania) 200 años después. La ausencia de registro de su bautismo había arrojado dudas sobre la paternidad del padre del músico, pero la genética no puede zanjar esta cuestión por ahora.

El análisis genético permitió a los científicos descartar tres de las ocho muestras de cabello con las que contaban inicialmente. Uno de ellos, el llamado mechón de Hiller, no podía ser del músico, ya que ha resultado ser el de una mujer. Su análisis a comienzos de siglo descubrió que esos cabellos pertenecieron a alguien que sufría envenenamiento por plomo, a lo que se achacaron todos los males del compositor. Los cinco mechones restantes pertenecen al mismo hombre centroeuropeo, con unos genes que se agrupan con los de los habitantes actuales del Estado alemán de Renania del Norte-Westfalia, región en la que nació Beethoven.

Además, el ritmo de degradación del ADN recuperado de los cabellos indica que fueron arrancados en el primer tercio del siglo XIX. Todo esto, unido a que las muestras se han podido rastrear y están bien documentadas, permite asumir que son auténticas. Partiendo de esta asunción, investigadores de la Universidad de Cambridge (Reino Unido), el Instituto Max Planck de Antropología Evolutiva (Alemania), la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica) y otra treintena de instituciones indagaron en los genes del compositor para intentar dar respuesta su petición.

El genetista Carles Lalueza-Fox es uno de los mayores expertos en ADN antiguo y fue revisor de la investigación sobre Beethoven antes de su publicación. Sobre el asunto extramarital, recuerda que faltan datos de los individuos que hay entre Beethoven y los belgas que llevan su mismo apellido. “Si se hiciera el análisis con personas de ahora, se podría decir que Beethoven no es un Beethoven”, comenta el científico del Instituto de Biología Evolutiva (UPF-CSIS).

Más allá del asunto familiar, Lalueza-Fox, destaca la fortaleza y calidad del nuevo estudio. “Es la primera vez que se obtiene el genoma de un personaje histórico a alta calidad; es como si lo hubieran hecho de una persona viva”, señala el genetista, que hizo un trabajo similar con la sangre de Jean-Paul Marat, uno de los hombres que lideraron la Revolución francesa.

Sobre las conclusiones del trabajo, Lalueza-Fox plantea la siguiente pregunta: “Si ahora tuviéramos todos nuestro propio genoma, ¿sería fácil predecir las enfermedades que tendremos?”. Hay algunas que son genéticas, incluso provocadas por mutaciones en un único gen, pero la mayoría son una combinación de herencia y ambiente. Y lo relaciona con la causa de la muerte de Beethoven: “La mutación en un gen (encontrada en el ADN de Beethoven) implica una predisposición, que siempre es un riesgo aumentado, pero si eres abstemio, no te predispone nada”. Sea como fuere, la ciencia ha cumplido el deseo de Beethoven dos siglos después.

Elpais.com

EL HORIZONTE QUIMÉRICO

La soledad del superhéroe

Estaba dirigiendo la *Sinfonía n.º 2* de Sibelius en el Carnegie Hall, cuando un chillido lejano se introdujo en su oído izquierdo con la contundencia del zumbido de un moscardón. ¿Podía detenerse en ese instante? Estaba a punto de atacar el *tutti* orquestal final. Si instaba a la Filarmónica a hacer una pausa, nadie lo encontraría descabellado. Miró en derredor suyo y nadie estaba pendiente de él, sino de la orquesta al completo. Se atusó el flequillo y, literalmente, salió volando. Bien, puede que un tipo de bigotillo fino, recortado a la italiana, sentado en un palco sobre el foso hubiese parpadeado un poco, como si fuera capaz de captar su imagen proyectada a la velocidad de la luz. Daba igual, regresaría antes de que pudiera percatarse de que no estaba allí.

El grito provenía de Hell's Kitchen. En un parque infantil encontró en lo alto de un tobogán a una adolescente que lanzaba patadas a un grupo de muchachos que trataban de encaramarse a él. Apreció que ellos llevaban pulseras de los Squids y ella la combinación roja de los Caribbean Strawberries. Sin duda, una cuestión de honor entre bandas o acaso la joven fresona se había internado por error en territorio enemigo.

“¿No tenéis que ir al colegio?”, les espetó Superlenny flotando a un metro del suelo con la batuta en posición acusadora.

“¡A él, muchachos!” Una cadena restalló contra su nuca, causándole la misma molestia que el picotazo de un mosquito. Se volvió y sopló sobre sus atacantes, derribando a media docena. Los restantes hicieron relucir sus navajas. Odiaba utilizar su mirada infrarroja, porque le producía dos días de migrañas (igual que una sinfonía de Bruckner) pero lo hizo. Las hojas se derritieron en el acto, abrasando la plata derretida en las manos de sus portadores.

En esto, el último Squid en pie subió al tobogán. Él pensó que iba a degollar a la Caribbean Strawberry con la botella de cerveza rota que llevaba, y por eso a punto estuvo de chasquear los dedos para que la supervibración le rompiera todos los huesos del cuerpo. Pero el muchacho tomó en sus brazos a su supuesta enemiga y se alejó de allí, a la par que le susurraba lo que parecían cosas cariñosas al oído.

—No entiendo nada —exclamó Superlenny—. Era tiempo de regresar, pero, en esto, escuchó risotadas a sus espaldas.

Habían estado contemplando lo sucedido sin intervenir.

—Yo los hubiera despachado en 30 segundos —dijo Mitropolman, embutido en su atuendo de murciélago—. El otro era Copflash, que lucía un casco con dos alas, capaz de conferir una velocidad de vértigo a los *tempi* de las obras al dirigir las.

—Por si acaso, me he dado prisa —refunfuñó Superlenny—. Me llega la vibración de una pelea en los muelles. ¡Esos mafiosos del sindicato de estibadores van a apalear a un pobre muchacho!

Superlenny fue a alzar el vuelo cuando Copflash lo sujetó por la capa.

—El problema es que yo también acabo de percibir algo en el suelo del West Side... ¡El choque inminente de dos vagones de metro! ¡Uno de ellos está repleto de marines que han venido de permiso a la ciudad!

Pudo la proporción numérica y comenzó a girar como un tornillo, atravesando el asfalto. Se internó en la red de túneles de metro en busca de la inminente colisión. Cuando quiso darse cuenta, lo deslumbraron los faros de uno de los metros. Sin pérdida de tiempo, comenzó a cantar el *hojotoho* de las valquirias en un registro varias octavas sobre el límite de la voz humana. Esto horadó la roca madre y fue excavando un nuevo túnel con las aristas de las notas que fluían en cascada de su garganta.

El metro esquivó entonces al otro convoy y continuó en dirección desconocida. ¿Y si aprovechaba para salir por el puerto? ¡La última barrera de rocas saltó en pedazos y la luz del sol entró en el túnel con el mismo brío que en el *Zaratustra* de Strauss! El metro se llevó por delante a la banda de estibadores y rescató *in extremis* al joven apaleado.

Lo dejó en la terraza del Empire State y salió de la atmósfera para retroceder en el tiempo, volando contra la rotación terrestre. Regresó al podio del Carnegie Hall, de nuevo enfundado en su frac. Bajó la batuta y estalló el espectacular triunfo de Sibelius. Sin embargo, el tipo del palco lo contempló con una malévola sonrisa de triunfo bajo el bigotillo recortado. Anotó algo en un bloc. ¿Sería sicario o, peor aún, periodista?

Esa noche quedó en un pub con sus colegas superhéroes, en la vida ordinaria Dimitri Mitropoulos y Aaron Copland.

—¡Han descubierto mi personalidad secreta! Ahora todos mis proyectos serán echados por tierra —se lamentó ante un güisqui—. ¡Ya no podré seguir dirigiendo grandes orquestas!

—Hay una solución... —dijo Mitropoulos sombrío.

—Y la has evitado demasiado tiempo. —Se encogió de hombros Copland.

Al día siguiente, pidió matrimonio a la señorita Felicia Montealegre, quien aceptó encantada. Así, Leonard Bernstein pudo seguir manteniendo su doble identidad como gran director en los auditorios y justiciero en las calles de aquella jungla llamada Nueva York.

Martín Llade
Scherzo, número 393

JAZZ

Rodrigo Amado: *Saxophone Colossus*

El saxofonista portugués es uno de los grandes nombres de la improvisación contemporánea; una posición que ha ido labrando, firme y constantemente, en cada uno de sus álbumes.

Se ha dicho a menudo de otros músicos y hay que decirlo de nuevo, con absoluta rotundidad, hablando de Rodrigo Amado: si fuese norteamericano, en lugar de portugués, estaría, sin duda, considerado como uno de los más grandes saxofonistas tenores de su generación. Y lo estaría, simplemente, porque lo es: su carrera es ejemplar, y cada nuevo paso que da lo consolida como una de las voces más brillantes de la improvisación contemporánea.

Podríamos hablar de *free jazz* al referirnos a su música, pero sería enmarcarlo en una estética que a algunos podría sonarles limitada. Lo cierto es que Amado es un improvisador sensible, reflexivo y muy creativo, con un estilo lírico en el que las frases surgen de forma espontánea, pero siempre muy musical, cualidades que se apoyan en un gran sentido de la tradición del instrumento y en un sonido redondo y profundo que evoca a algunas de sus grandes influencias, como Sonny Rollins o Coleman Hawkins.

Aunque como improvisador es un creador original y consciente de la importancia de una voz propia, Amado está lejos de ser un individualista. El saxofonista lidera diferentes proyectos, cada uno con un sentido y un carácter, y va de uno a otro creando siempre música colectiva, muy apoyada en los pilares de cada banda. Su discografía reciente nos muestra todo ese abanico de propuestas, empezando por su *This Is Our Language Quartet*, su grupo más internacional –conformado junto a Kent Kessler, Chris Corsano y el legendario Joe McPhee–, que se formó hace algo más de una década.

Su nombre, acuñado a partir de su álbum debut *This is our language* (Not Two, 2015), y evidentemente inspirado en el clásico *This is our music* de Ornette Coleman, es también una declaración de intenciones, porque el lenguaje de Amado y los suyos, esa evolución natural de la música de Coleman, construida a partir de los lenguajes individuales de los músicos que la desarrollan, es precisamente el motivo principal de su música.

El resultado es magnífico, tanto en el mencionado debut como en los dos álbumes que lo han seguido: *A history of nothing* (Trost, 2018), registrado en estudio en marzo de 2017, y *Let the free be men* (Trost, 2021), grabado en directo unos pocos días antes y reseñado en su momento en estas páginas. La influencia de McPhee en Amado es clara (y reconocida), y la confluencia de sus voces, abrigadas por una sección rítmica tan sólida, ofrece algunos de los momentos más gratificantes de la discografía del portugués.

A pesar de su excelencia, no es este el grupo en activo más representativo de Amado: su *Motion Trio*, formado en 2009 junto al chelista Miguel Mira y al

baterista Gabriel Ferrandini, es seguramente el vehículo creativo más firme del saxofonista. Por un lado, porque, como unidad, desarrollan inmejorablemente los anhelos creativos del líder, mostrando en cada uno de sus álbumes una compenetración realmente asombrosa, a la altura de los más grandes improvisadores; por otro, porque, a lo largo de los años, el Motion Trio ha sido también un lugar de encuentro con otros músicos, como Jeb Bishop o Peter Evans, haciendo del trío un perfecto campo de juegos para otros escenarios creativos.

El último álbum del grupo, *The field* (NoBusiness, 2021) es un auténtico portento, cocinado también junto a otro invitado de excepción: el gran Alexander Von Schlippenbach. El trío, convertido en cuarteto con la presencia del pianista alemán, construye una extraordinaria pieza de casi una hora, con los cuatro improvisadores conversando de forma genuina, sin lugares comunes ni momentos de divagación. Todo es grácil, puro y orgánico en la grabación.

El otro vehículo recurrente en la obra reciente de Amado es otro trío —en este caso, junto al contrabajista Gonçalo Almeida y el baterista Onno Govaert— llamado The Attic. El grupo debutó en 2015 con Marco Franco en lugar de Govaert, y ya cuenta con tres fantásticos álbumes publicados, el último de los cuales, *Love ghosts* (NoBusiness, 2022), sintetiza la música del trío en un alarde de continuación de los hallazgos de los grandes grupos referentes de este formato.

La sombra de Rollins planea en varios momentos sobre el saxo de Amado sin que la personalidad de este se vea comprometida, y la capacidad del grupo para construir música de forma democrática y colectiva es superlativa. Toda esta música se grabó antes de la pandemia y, cuando esta llegó, Amado, como tantos otros músicos, se vio encerrado con su instrumento, concentrándose en trabajar la interpretación en completa soledad, un periplo que le ha llevado hasta su álbum más reciente, *Refraction solo* (Trost, 2022).

Con Joe McPhee y Sonny Rollins de nuevo como referentes claros y confesos, Amado se lanza a un *tour de force* en saxo solo en el que su voz muestra un gran crecimiento y madurez, creando música de gran belleza que conjuga esa tradición del instrumento, cuya antorcha porta como pocos, con la excitante frescura de la música libre más relevante.

Como ocurre en el resto de sus proyectos, el álbum no tiene un segundo de desperdicio y fluye brillante, natural, inaugurando inmejorablemente la etapa pospandémica del saxofonista. Traiga lo que traiga su futuro, no hay ninguna duda de que va a merecer la pena escucharlo.

Yahvé M. de la Cavada
Scherzo, número 393

DISCOS

Fleming, Renée

Greatest moments at the Met

Arias y escenas de Verdi, Mozart, Puccini, Massenet, Händel, Strauss o Gounod. Múltiples solistas y directores.

Decca Classics (2 CD), 2023.

La exitosa carrera de la soprano de Indiana (Estados Unidos) Renée Fleming va ligada indisociablemente a las tablas de la Metropolitan Opera House de Nueva York, quizás el teatro en el que más ovaciones ha recibido. Y, aunque la cantante todavía sigue en activo y en plena forma –de hecho, esta misma temporada ha estrenado *The hours* de Kevin Puts en el teatro neoyorkino–, la mejor manera de seguir disfrutando de su voz es a través de las grabaciones discográficas históricas.

Un buen ejemplo de ello es esta última recopilación que propone Decca Classics, un compendio de los grandes momentos de Fleming en el Met grabados en vivo, algunos publicados ahora en audio digital por primera vez, que permiten también escuchar los calurosos aplausos después de las intervenciones más brillantes.

Grabaciones que van desde el comienzo de su carrera, marcado por el famoso debut sorpresa en el papel de la Condesa de *Le nozze di Figaro* de 1991, hasta la actualidad. En total, la soprano ha cantado en más de 250 ocasiones en el escenario neoyorkino, más que en cualquier otro teatro.

En Nueva York ha defendido roles de óperas amadas por el público, como su magnífica *Manon* de Massenet, cargada de dramatismo y sensibilidad, o su Mariscala de *Der Rosenkavalier*, que en este doble disco aparece representada con una impresionante versión del trío “Marie Theres’!... Hab’ mir’s gelobt”, interpretado junto a la mezzosoprano Susan Graham.

También se ofrecen fragmentos de otros personajes míticos de su carrera, como su afligida Donna Anna de *Don Giovanni* o su Rodelinda de *Händel*, ornamentada con efectivas agilidades, ejemplos que demuestran su extrema versatilidad de registros y repertorios. Pero Fleming no solo brilló en títulos clásicos y populares, ya que también apostó por acercar al gran público obras menos escuchadas, como la *Armida* de Rossini, con pasajes de coloratura difícilísimos para la protagonista, o *Die tote Stadt*, de Korngold, ópera de la cual este álbum recuerda una preciosa “Marietta’s Lied” de absoluta referencia.

Por otra parte, la cantante ha vuelto a ser noticia el pasado mes de febrero al ganar su quinto Premio Grammy con el disco *Voice of nature: the Anthropocene*, mejor álbum de solista vocal clásico, imponiéndose a otra favorita, como es Joyce DiDonato. El álbum galardonado fue creado durante la pandemia, contando como pianista acompañante con Yannick Nézet-Séguin, y fue la 18.^a nominación de Fleming en los premios de la industria del disco.

Aniol Costa-Pau
Ópera Actual, número 267

Marais, Marin

Marin Marais

Piezas de viola de los libros 2, 3, 4 y 5. Jean-Guihen Queyras, violonchelo; Alexandre Tharaud, piano.

Harmonia Mundi (1 CD), 2023.

Habr  quien pueda ver este disco como una traición o incluso como un anatema; habrá quien lo rechace por no ser históricamente informado; y habrá también quienes, como la abajo firmante, entren en una especie de fascinación ante una reinterpretación tan trabajada, tan llena de imaginación, tan fastuosamente rica de timbres y colores y, en el fondo, tan fiel al espíritu barroco como la que Jean-Guihen Queyras y Alexandre Tharaud hacen de toda una serie de piezas para viola del grandísimo Marin Marais.

Si Queyras elabora una lectura fuera de serie trabajando con la diferente utilización del vibrato, incluida su ausencia en muchos momentos para evocar mejor ciertos timbres de la viola, o maneja con pasmosa versatilidad diferentes golpes y presiones de arco, la labor de Tharaud se escapa a mi natural capacidad hiperbólica.

Solo un pianista de su amplitud de miras, tan conocedor y amante del repertorio barroco y, muy particularmente, del barroco francés que tantas veces ha interpretado, con su recorrido en la exploración de la tímbrica y dinámica del instrumento y sus conocimientos de composición, podrá realizar una partitura que completara de tal modo a su compañero violonchelista.

Es inaudito escuchar el piano sonando casi como un laúd, escuchar sus contracantos variadísimos, a veces a distancia de décima más una octava, para crear un efecto de órgano positivo, esas *acciaccature* que añaden esa acidez necesaria, esos bordones tan bien elegidos, esos trinos, a veces melódicos, a veces acompañantes en el grave...

Un resultado de tal voluptuosidad e intensidad solo es posible si nace de una realización camerística y de reescritura de dos músicos en perfecta comunión y enormemente sabios. Un disco que atrapa, apasiona y no se puede dejar de escuchar una y otra vez.

Ana García Urcola
Scherzo, número 393

AGENDA

Barcelona

Gran Teatre del Liceo

<https://liceubarcelona.cat/es>

***Parsifal* (Richard Wagner). 25, 28 y 30 de mayo, y 2, 4 y 7 de junio.**

Nikolai Schukoff, Elena Pankratova, René Pape, Matthias Goerne,
Evgeny Nikitin, Paata Burchuladze.

Dir.: Josep Pons. Dir. esc.: Claus Guth.

***Orfeo ed Euridice* (Christoph Willibald Gluck), versión concierto. 8 y 9 de junio.**

Helena Rasker, Polina Pasztircsák, Kateryna Kasper.

Dir.: René Jacobs.

***Dido & Eneas* (Henry Purcell), Liceunder35. 17, 18, 20, 21 y 22 de junio.**

Kathryn Lindsey, Jacob Lawrence, Michael Loughlin Smith, Ana Vieira Leite. Les Arts Florissants.

Dir.: William Christie. Dir. esc.: Blanca Li.

Las Palmas de Gran Canarias

Ópera de las Palmas

<https://www.operalaspalmas.com>

***Rigoletto* (Giuseppe Verdi). 13, 15 y 17 de junio.**

Carlos Álvarez, Marina Monzó, Iván Ayón-Rivas.

Dir.: Daniel Oren.

Madrid

Teatro Real

<https://www.teatroreal.es/es>

***Il turco in Italia* (Gioachino Rossini). 31 de mayo y 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 11 y 12 de junio.**

Alex Esposito / Adrian Sampetean, Lisette Oropesa / Sara Blanch / Sabina Puértolas, Mischa Kiria / Pietro Spagnoli, Edgardo Rocha / Anicio Zorzi Giustiniani, Florian Sempey / Mattia Olivieri.

Dir.: Giacomo Sagripanti. Dir. esc.: Laurent Pelly.

Coronis (Sebastián Durón). 10 de junio.

Ana Quintans, Isabelle Druet, Victoire Bunel, Marielou Jacquard, Caroline Meng, Cyril Auvity, Brenda Poupard, Olivier Fichet. Le Poème Harmonique.

Dir.: Vincent Dumestre.

Orfeo ed Euridice (Christoph Willibald Gluck), versión concierto. 13 de junio.

Helena Rasker, Polina Pastirchak, Kateryna Kasper.

Dir.: René Jacobs.

Teatro de la Zarzuela

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

Trato de favor (Lucas Vidal), estreno absoluto. 10, 12, 13, 14, 17, 19 y 21 de mayo.

Ainhoa Arteta / María Rey-Joly, Nancy Fabiola Herrera / Cristina Faus, Enrique Ferrer Javier Tomé, Amelia Font, María José Suárez, Boris Izaguirre.

Dir.: Andrés Salado / Salvador Vázquez. Dir. esc.: Emilio Sagi.

Luisa Fernanda (Federico Moreno Torroba). 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29 y 30 de junio.

María José Montiel / Carmen Artaza, Ismael Jordi / Alejandro del Cerro, Juan Jesús Rodríguez / Rubén Amoretti, Sabina Puértolas / Rocío Ignacio.

Dir.: Miguel Ángel Gómez-Martínez. Dir. esc.: Davide Livermore.

Sevilla

Teatro de la Maestranza

<https://www.teatrodelamaestranza.es/es/>

Tosca (Giacomo Puccini). 8, 11, 13, 14, 16 y 17 de junio.

Yolanda Auyanet / Vanessa Goikoetxea, Vincenzo Costanzo / Mario Chang, Ángel Ódena / Darío Solari, David Lagares.

Dir.: Gianluca Marcianò. Dir. esc.: Rafael R. Villalobos.

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

Te recordamos que existen otras revistas de temática variada y periodicidad diversa que te invitamos a descubrir, ya sea accediendo al apartado “Publicaciones” de ClubONCE, poniéndote en contacto con el Servicio de Atención al Usuario del Servicio Bibliográfico de la ONCE –llamando al teléfono 910 109 111 (teclea la opción 1)– o enviando un correo electrónico a sbo.clientes@once.es.