

PAU CASALS 353

10 de mayo-10 de junio de 2017

SUMARIO

Breves:

- El Liceu lleva su proyecto *Liceu a la fresca* a toda España
- Joaquín Achúcarro, Frank Peter Zimmermann y Nicolai Lugansky, en la primera temporada de Robert Treviño al frente de la Orquesta Sinfónica de Euskadi

- Obituario El hombre que puso rock a la vida juvenil
- Reportaje: Charles Koechlin y los poros del sonido
- Entrevista: Josep Pons: “Será un placer cuando tengamos la orquesta que deseamos”
- Jazz: Donny McCaslin: una lección magistral

- Discos
- Agenda

Breves

El Liceu lleva su proyecto *Liceu a la fresca* a toda España

Tras el éxito de la segunda edición de *Liceu a la fresca*, que congregó a más de 40.000 personas en las plazas de más de 100 localidades catalanas y otras 70.000 que disfrutaron en directo y gratuitamente de *La bohème*, el Gran Teatre del Liceu ha decidido no limitar este proyecto a Cataluña y expandirlo a toda España.

Bilbao, Granada, Las Palmas, Málaga, Pamplona, Santiago de Compostela, Sevilla, Valladolid, Gijón, Elda y Alaior son las 11 ciudades de fuera de Cataluña que forman parte ya de esta iniciativa, en la que participarán en su difusión tanto TV3 como RTVE, y a las que el teatro barcelonés espera que todavía se sumen más ciudades. Este año, el primero de los títulos que se podrá disfrutar, el próximo 21 de julio en directo, será *Il trovatore* de Giuseppe Verdi.

Joaquín Achúcarro, Frank Peter Zimmermann y Nicolai Lugansky, en la primera temporada de Robert Treviño al frente de la Orquesta Sinfónica de Euskadi

Los pianistas Joaquín Achúcarro y Nicolai Lugansky o los violinistas Frank Peter Zimmermann y Dmitiri Makhtin son algunos de los nombres que incluye la programación para la próxima temporada de la Orquesta Sinfónica de Euskadi (OSE). Robert Treviño, su director titular será el encargado de abrir y cerrar la programación para este año. El 10 de octubre, en el primer programa de esta temporada, en el Teatro Principal Antzokia de Vitoria, la OSE y el Orfeón Pamplonés, dirigidos por Treviño, abordarán *La canción del destino* de Johannes Brahms, los *Salmos de Chichester*, de Leonard Bernstein y la *Primera sinfonía*, de Gustav Mahler.

Obituario

El hombre que puso rock a la vida juvenil

Chuck Berry fue el forjador del sonido de los grupos de los 60 y el creador de la mitología del *teenager*. Marcó la historia cultural de la segunda mitad del siglo XX. No solo ayudó a situar la guitarra eléctrica como instrumento central de la música popular; también definió los parámetros de la experiencia juvenil en términos que se harían universales (los coches, los primeros amores, la incomodidad con el mundo adulto, la búsqueda de la liberación laboral). Sus hijos espirituales son tanto los Beatles o Springsteen como los personajes de *American Graffiti* o *Pulp Fiction*.

Nacido en 1926, en San Luis (Misuri), creció en un confortable hogar de clase media, alejado de las peores manifestaciones de la segregación racial. Sin embargo, Charles Edward Anderson Berry tiró por el lado salvaje. En 1944, armado con una pistola, robó varias tiendas y secuestró un coche. Pasaría los tres años siguientes en un reformatorio: todavía era menor de edad.

Tras casarse en 1948, se buscó la vida por métodos legales. En los primeros años cincuenta, alternaba labores de esteticista con la música. Entró en la banda del pianista Johnnie Johnson, pronto en un proyecto personal. Aspiraba al éxito de un Nat King Cole pero había una traba: su instrumento era la guitarra eléctrica y la música negra de aquella época estaba dominada por pianistas y saxofonistas. Felizmente, conectó con el sello Chess, en Chicago, donde grababan *bluesmen* que habían descubierto las ventajas de la guitarra amplificadora.

Así fue como Chuck Berry, a punto de cumplir los 30 años, se convirtió en ídolo de adolescentes. Firmaba sus canciones, algo insólito entonces, y era un hombre guapo, como explicó en *Brown Eyed Handsome Man*. Tenía sentido del espectáculo: hacía virguerías con la guitarra, igual que su admirado T-Bone Walker, y se movía por el escenario con lo que se llamaría el “paso del pato”. Musicalmente, funcionaba como sintetizador de géneros. Apreciaba las canciones country, gustaba de los ritmos latinos, facturaba baladas con forma de blues y admiraba el jazz moderno. Cantaba con nitidez y se le entendía todo: no caía en las jergas del *ghetto*. Sus letras eran concisas y ricas en detalles, perfectamente encajadas en estructuras de imparable impulso.

Sin planificarlo, creó la mitología del *teenager*. Expresó el tedio del instituto *School Days*, enumeró los inconvenientes de la emancipación *Too Much Monkey Business*, fundió el impulso sexual con las crónicas de coches en numerosos temas. Ayudó a que el *rock and roll* tomara conciencia de sí mismo con himnos arrogantes y la creación del arquetipo del rockero, *Johnny B. Goode*.

Todo se frustró por su mala cabeza. En 1959, conoció a una jovencita de origen apache, Janis Escalante, a la que se llevó a San Luis, para que trabajara en su club. Detenida como prostituta, se descubrió que tenía 14 años. Bajo la ley federal contra la llamada trata de blancas, Berry fue procesado. Sus excusas resultaron poco convincentes y, tras un juicio anulado por la flagrante antipatía del magistrado, le cayó una condena de tres años.

Aunque lo niega en su autobiografía, cumplió año y medio en una penitenciaría. Liberado a finales de 1963, le esperaba una sorpresa. Había entrado como un juguete roto, el representante de una despreciable música pasada de moda, y salió a tiempo de verse reivindicado por los Beatles y otros triunfantes conjuntos británicos. Aparte de recrear su repertorio, habían adoptado el sonido metálico de su guitarra y hasta su pose de observador irónico del mundo circundante.

Disfrutó de una segunda etapa de éxitos pero se empeñó en sabotear sus directos: se presentaba sin músicos, dejándose acompañar por bandas locales, con las que no ensayaba. Era inflexible con la duración (corta) de su espectáculo y con las condiciones de pago: en metálico y antes de tocar la primera nota. Hasta los inspectores de Hacienda se enteraron del truco y, como defraudador de impuestos, regresó a prisión en 1979.

Número uno simultáneo

Su desinterés se hizo evidente: apenas componía y sus grabaciones se espaciaron. Con todo, en 1972 consiguió por vez primera un número uno

simultáneo en Estados Unidos y Gran Bretaña con una cancioncilla ajena, *My ding-a-ling*, una oda a la masturbación. Dotado de una libido vigorosa, Berry adquirió hábitos peligrosos. De grabar sus encuentros sexuales “para evitar problemas judiciales” insistía, pasó a instalar una cámara oculta en el lavabo de señoras de un restaurante del que era propietario. El aparato fue descubierto en 1990 y Chuck estuvo al filo de volver a ser encerrado. Le salvó que finalmente se le considerara una de las glorias vivas de su ciudad; se decidió que nada se ganaba poniéndole entre rejas, aunque debió pagar considerables cantidades a 59 mujeres que le demandaron.

En las escasas entrevistas que concedía, parecía poco interesado por la posteridad. Hombre amargado y orgulloso, se resistió a encajar en las visiones ajenas de su arte. En 1987, protagonizó la película *Hail! Hail! Rock 'n' roll*, donde discutía con su más ferviente discípulo, Keith Richards, sobre la forma correcta de interpretar sus temas. Con ocasión de su 90 cumpleaños, se anunció que habría un nuevo disco en 2017. No llegó a verlo editado: falleció el sábado 19 de marzo en su casa de Misuri.

Diego A. Manrique
El Pais.com

Reportaje

En el 150º aniversario del nacimiento

Charles Koechlin y los poros del sonido

En el balance vital de Charles Koechlin (1867-1950) hay una clara desproporción entre lo dado y lo recibido. El primer apartado es abrumador: un catálogo de 225 obras que abarca todos los géneros (salvo la ópera) y todo tipo de plantillas; una trayectoria de pedagogo emérito al que se debe una serie de tratados que todavía se consultan con provecho; varios textos musicológicos y de crítica musical... Frente a tanta actividad, resulta desoladora la escasa presencia de su música incluso en Francia, país que suele recompensar bien a sus hijos.

Uno de los principales artífices de la reciente recuperación de Koechlin, el oboísta y director de orquesta Heinz Holliger, explica así las razones de esta marginalidad: “Es una música absolutamente abierta, que permite penetrar en todos los poros de los sonidos. Pero no es una música que venga a buscarme o que trate de acariciarme. Posee una cierta transparencia cristalina y una predilección por el movimiento infinitamente lento. Esta manera de tratar el

sonido y el movimiento era del todo extraña en Francia y más aún en Alemania. Quizá hoy en día estemos más preparados para apreciarla”.

El *Quinteto Primavera op. 156*, para flauta, arpa, violín, viola y violonchelo, es una buena muestra de la adscripción estética del músico. Confluyen en esta partitura el talante depurado y aristocrático de su maestro Fauré, el impresionismo de Ravel y Debussy revisitado a la luz de un discurso más frondoso y una tendencia hacia la escritura plena, de raigambre polifónica y cierto regusto clasicista.

Otra cumbre de su catálogo de cámara es el *Quinteto con piano op. 80*, uno de los mejores ejemplos de pieza musical de inspiración bélica. El primer movimiento retrata el miedo de los soldados en las trincheras a la espera del combate; el segundo describe el asalto del enemigo; el tercero traduce el consuelo de la Naturaleza ante la violencia del hombre y el último describe la alegría del hombre al liberarse de sus fantasmas. La arquitectura es firme, la música sombría y amenazadora en los dos primeros movimientos, con apropiadas dosis de inestabilidad tonal, para dar paso gradualmente a un discurso más depurado y contemplativo, que culmina en alegría espiritual.

Una constante en la producción de Koechlin es la presencia vivificadora de la Naturaleza, captada en su vertiente mística pero sin renunciar a los aspectos más sensoriales y descriptivos. Entre las numerosas piezas de inspiración naturalista *La forêt; Paysages et Marines; En Mer, la nuit*, sobresale la página sinfónica *Vers la voûte étoilée op. 129*, bien representativa de esos “movimientos infinitamente lentos” a los que se refería Holliger.

El ciclo *El Libro de la selva*, inspirado en la homónima novela de Kipling, está considerado su obra maestra. Lo conforman cuatro poemas sinfónicos. En el segundo, *Les Bandarlog op. 176*, Koechlin echa mano de la politonalidad para describir a los monos traviesos, aunque más sorprendente aún es el comienzo, que describe el silencio de la selva al amanecer de una manera muy cercana a Ives de *The Unanswered Question*.

Es recomendable la misma actitud ante *Les Heures Persanes*, monumental *suite* pianística (una hora de duración) que se adscribe en principio al filón exótico-impresionista (el argumento es un viaje por Oriente Medio). Aun así, la ausencia de contrastes marcados entre una pieza y otra, la predilección por las medias tintas y por los movimientos lentos conforman la esencia de una música que no apunta a seducir al oyente sino a envolverlo en sus hipnóticas espiras.

También cultivó Koechlin una singular afición al cine, que encuentra su traducción más llamativa en la *Seven Stars' Symphony*, inspirada en siete estrellas del cine mudo. Excelente orquestador, Koechlin fue un compositor

ligado al presente por un doble compromiso moral y estético, pero nunca fue un buscador de la novedad a toda costa. Su modernismo se construye sobre una base clasicista (que no neoclásica) y este extremo define en parte su posición marginal con respecto a las escuelas y corrientes de su época.

El clasicismo de Koechlin no se expresa tanto en la contemplación objetiva y distanciada de materiales y formas musicales del pasado como en la obediencia a las leyes eternas de la ciencia musical, encarnadas ante todo en el contrapunto. Sólo así se explica una obra excéntrica e inclasificable como la ciclopea *Offrande musicale sur le nom de BACH op. 187*: no una reescritura de la *Ofrenda musical de Bach*, sino una recuperación del espíritu contrapuntístico bachiano en clave actual, tanto armónica como tímbrica.

Stefano Russomanno
Scherzo, número 328

Entrevista

Josep Pons: “Será un placer cuando tengamos la orquesta que deseamos”

Es uno de los directores musicales más prestigiosos del país y un especialista en la formación y consolidación de conjuntos orquestales, tal y como lo avala su labor al frente de la Orquesta del Lliure, de la ciudad de Granada y de la ONE. Ahora se encuentra inmerso en la renovación de la Simfónica del Liceu.

El director musical del Gran Teatre del Liceu de Barcelona explica en detalle su gran proyecto, que tiene como objetivo que la Simfònica del Liceu se convierta en un instrumento de primer nivel.

¿Cuál es el proyecto que viene desarrollando para el Liceu?

Primero hay que tener claro que un director musical de un teatro no solo debe responder por sus programas y por las funciones que dirige, sino también tiene que trabajar como lo hace un mecánico para que su instrumento esté bien engrasado, ya que una formación de este tipo debe tener un sonido y un estilo propios.

Hay que definir bien estos conceptos, escogiendo a los músicos pertinentes y dando una normativa adecuada; luego cada director invitado es responsable de su título y aportará su personalidad, pero el trabajo y la disciplina tiene que

nacer del trabajo del titular apoyado por los responsables de la orquesta y por los propios solistas de la formación.

Lo que pasa es que hay directores que tienden a actuar como si fueran invitados, no habiendo mucha diferencia en su labor más que aparecer más veces en el podio que los otros. Pero esta función de meterse en el asunto es lo que interesa. Quién hace la Orquesta Real del Concertgebouw de Ámsterdam es Rudolf Mengelberg, en la de Múnich es Sergiu Celibidache o Charles Munch en la Orquesta de París: ellos crearon un sonido, ellos construyeron esas orquestas. Volviendo al Liceu, esta es la función que se tenía que hacer. De lo contrario, podían haber nombrado a un director principal invitado y con eso bastaba.

¿Cómo se encontró a la orquesta?

La situación era compleja, ya que la Simfònica del Liceu estaba en unas circunstancias muy especiales debido a que había casi unas 40 vacantes, además del modo en que la formación era considerada en el teatro. Este es un coliseo que a lo largo de su historia ha puesto los ojos principalmente en las grandes voces, mitómano, destacado por repartos de grandes cantantes.

El Liceu cogió un impulso más teatral desde la llegada de Albin Hänseroth. No digo que antes no existiera, sino que se acentúa la parte teatral. El próximo eslabón en la cadena es Joan Matabosch, que lo eleva a la enésima potencia y exige otra seña de identidad: lo eran los cantantes y entonces se sumaron las puestas en escena. Se trataba de poner al día las obras a partir de una premisa: ya no solo debíamos explicar la obra, sino que había que intentar reproducir la emoción del estreno, algo que hoy en día se puede conseguir mediante puestas en escena que aporten ese registro. El Liceu se convierte, junto a otros teatros, en un coliseo en que las puestas en escena son primordiales.

Cuando llegó al Liceu, la orquesta se anunciaba como una formación para acompañar a grandes voces y poco más.

Sí, así se definía en su currículum. Pero se trata de una orquesta que tenía un pasado que nadie más puede lucir en España, porque ha sido dirigida por Strauss, Toscanini, Prokofiev, Falla, Casals, Erich Kleiber o Bruno Walter, un sinfín de grandes nombres que obviábamos. La orquesta se presentaba como nacida para acompañar a grandes cantantes, un planteamiento de vida válido pero no lo más emocionante para los músicos del foso, que como todo artista necesitan hacerse ver y ofrecer conciertos y música de cámara, ya que eso brinda visibilidad. Así es más fácil trabajar un repertorio básico para su progresión.

La orquesta era la gran asignatura pendiente del Liceu y no fui yo el que vino a la puerta a decirlo, sino que fue el propio Liceu el que se interesó por mejorarla ofreciéndome su dirección musical.

Porque Ud. es conocido como *hacedor de orquestas*.

Me inicié con una aventura maravillosa de juventud, que fue como un milagro: la Orquesta de Cámara del Teatre Lliure (1985-1997), en la que nuestra única verdad era hacer música lo mejor posible y con la que grabamos una docena de discos, todos premiados. Fue una aventura sensacional.

El siguiente proyecto fue la Orquesta Ciudad de Granada (1994-2004), a la que voy porque me escogen sus músicos cuando la agrupación tenía tres años de vida; allí el trabajo fue organizar, ya que estaba llena de jóvenes provenientes de la primera hornada de la Joven Orquesta Nacional de España, los mejores solistas y con una cuerda muy variopinta, la mayoría alemana y de una gran calidad.

Hicimos un gran trabajo, siendo elegida por algunos críticos como la mejor orquesta del país y siendo la primera que actuó en la sede de la Filarmónica de Berlín.

Enlazo más tarde con la Orquesta Nacional de España a propuesta del Ministerio de Cultura y secundado por la comisión artística. Esa tarea sí que fue difícil, ya que se trataba de una orquesta sin proyecto que llevaba 15 años sin director, fue un trabajo ingente que me costó dos cólicos: hubo que cambiar toda la estructura y modernizarla, ese era mi encargo. Pude hacerlo, aunque hubo momentos en que hubiera tirado la toalla; pero fuimos encontrando los huecos y dejé la orquesta homologada y ocupando el espacio que debía tener.

Era absurdo: entonces las orquestas de calidad estaban en la periferia, en Galicia, Tenerife o Granada, mientras las grandes ciudades no asumían su rol aun contando con presupuestos muchos mayores. Cuando dirigí *El castillo de Barba Azul* en el Liceu en 2007, obteniendo el premio de la crítica al mejor director de la temporada, la directora del teatro de entonces, Rosa Cullerell, me dijo que quería que la labor que venía haciendo en otras orquestas se hiciese en el Liceu. Cuando le sucede Joan Francesc Marco se reafirma ese interés, aunque le comenté que primero tenía que terminar mi trabajo en la ONE. Pasaron casi dos años sin hablar del tema y mientras tanto pude evaluar los pros y los contras, ya que era un cometido duro.

Soy catalán y sé que algunas cosas en Cataluña son mucho más difíciles para los locales, tal y como es el caso de Pau Casals: cuando viene a Cataluña siendo un músico de prestigio –lo más de lo más– y se pone a disposición de las orquestas catalanas, le vuelven la espalda. No lo podemos evitar, aquí te

dicen que te quieren, pero luego ya se verá... En ese momento, en 2010, tenía otras ofertas, como la titularidad de la Orquesta Nacional de Lyon, la Nacional de Bélgica y la de la DR alemana, además de una orquesta suiza.

Pero creí que era importante construir en mi ciudad y lo condicioné a que se aprobara un proyecto muy claro que se resume en dos puntos: voluntad política y dinero. En aquel entonces era el principal director invitado y pedí como titular un contrato de ocho años que se inició en 2012 y que se revisaría a los seis años.

Una vez aprobado el proyecto, y mientras lo iba redactando, llegó la crisis económica, que iba haciendo todo menos asumible. El hecho de tener tantas vacantes era tremendo, pero también una oportunidad para mejorar la orquesta, que debía alcanzar el estándar que se fijó en la época de Josep Caminal, con dobles solistas y toda la estructura que va alrededor, que finalmente definimos en un centenar de músicos, una cantidad ideal para poder hacer mucha actividad.

Además se debían hacer cambios a nivel estructural con un nuevo reglamento que hiciese viables giras, grabaciones, compaginar dos programas a la vez dividiendo la orquesta y eliminando la rigidez típica de las formaciones antiguas. Además solicité algo muy importante: crear un departamento musical dentro del Liceu a semejanza del de la Ópera de Viena, y la verdad es que a todo se me dijo que sí.

En cuanto a la actividad de la orquesta, yo la comparo con la de un equipo de fútbol: el Liceu me pidió que consolidara al equipo en la primera división y lo llevara a competir en la Champions League. Por ello hay que pensar en fichajes, en presupuesto, en instalaciones; hablaríamos de un equipo médico, de entrenadores y psicólogos, masajistas, etc.

A partir de allí hay que pensar que estamos ante una orquesta que trabaja en el foso y que necesita grandes dosis de visibilidad, compromisos en los que los músicos sean protagonistas. Recordemos que la Filarmónica de Viena es una orquesta de ópera, como lo es la Staatskapelle de Berlín, la Staatskapelle de Dresde o la Gewandhaus, conjuntos que se ven sobre escenarios y en giras centenares de veces.

¿Qué es lo ideal para hacer visible a la orquesta?

El calendario es el que es, pero yo usé mi propio contrato para fijar un número de ocho programas sinfónicos. En esto todo el mundo quiere opinar y se han dicho cosas absurdas; se ha planteado incluso si Barcelona tiene necesidad de tener otro ciclo sinfónico. Seguro que no. Este proyecto no se trata de eso, yo hablo de una necesidad terapéutica para la formación.

Los músicos de una orquesta tienen la necesidad de tocar ópera pero también música sinfónica. El trabajo con ópera en el Liceu es largo, pueden llegar a ser dos meses para un título de determinado compositor, y en cambio para un concierto se necesita mucho menos tiempo –una semana–, y se pueden ofrecer obras de varios compositores como los clásicos Haydn, Mozart, Schubert o Brahms, que son los que te construyen la orquesta.

Si esto funciona bien, después da igual el repertorio, puedes hacer Chaikovsky, Mozart o Ligeti. Si haces cuatro conciertos seguidos con la orquesta, el avance es enorme y en ese mismo período de tiempo no habrías tenido tiempo ni de preparar un título operístico...

También pedí dirigir dos títulos por temporada y al principio no se entendió, parecía poco. Pero es que es más importante trabajar con la orquesta una semana al mes que hacer más óperas al año.

¿Cómo se han ido cubriendo las vacantes?

El primer año fueron cero los contratados, debido a la crisis, pero posteriormente empezamos por lo que denomino “el escaparate”: el cuarteto solista y los metales y vientos en general, secciones que rápidamente dan un cambio a la orquesta. Es decir, cambiamos el tapizado y luego poco a poco el relleno, sabiendo que todo es fundamental pero que era importante que al principio se notase un cambio.

Todo este proceso –con el que todo el mundo estaba conforme– ha sido un calvario, ya que se ha tenido que hacer con cuentagotas; como ya sonaba mejor se comenzó a decir que quizás ya estaba bien con los cambios hechos porque el gasto iba ampliándose, pero la valoración definitiva no se puede hacer hasta que se termine el proceso.

Actualmente estamos en 71 músicos y con una quincena de profesores a prueba que se traducirán en una decena de nuevos puestos fijos a final de temporada. El curso que viene se consolidarán otras cinco plazas, llegándose a 86, una cifra que no está nada mal. Ya veremos cómo se amplía en el futuro en función del presupuesto del Liceu, que parece que se va consolidando definitivamente.

Estamos incorporando músicos mediante un sistema muy bueno de tribunales, que es algo lento pero el más adecuado: primero se hace una selección entre unos doscientos candidatos por currículum; luego se realizan audiciones y se prueban unos pocos candidatos haciéndoles concursar dentro de la propia orquesta durante un año antes de decantarnos por el aspirante ideal.

El sistema demuestra que el que fue el mejor en las audiciones no tiene liderazgo o no se compromete tan bien en la formación o no obtiene tan buenos resultados como el segundo o tercer postulante. Tengo la ventaja de que yo, al dirigir a muchas orquestas al año, trabajo con músicos diferentes cada semana y sé el nivel que busco. Tampoco hay que exagerar, como en Berlín, que han necesitado diez años para cubrir dos plazas de viola...

¿Podrá acabar el proyecto en ocho años?

Si me dan las herramientas necesarias podremos decir que la Simfónica del Liceu será competitiva, pero hace falta que se mantenga la voluntad política y la inversión hasta el final del proyecto, como creo que será.

¿Se ha planteado tirar la toalla?

En muchos momentos, ya que en el plan que presenté la cadencia en la incorporación de las plazas vacantes iba a ser de una docena de músicos en tres temporadas, luego en cuatro años y finalmente estamos como estamos. Pero si todo va bien espero –de todo corazón y lucharé para que ello sea posible para dar satisfacción a los abonados y al público– que la orquesta esté completada en un par de temporadas.

El placer que tendremos cuando tengamos la orquesta que deseamos nos hará darnos cuenta de lo que nos hemos perdido en todo este tiempo. Hay que tener en cuenta que la orquesta se va retroalimentando y con la incorporación de buenos músicos todo suena mejor y el nivel va subiendo y luego querrán venir mejores directores.

Cuando hicimos *Elektra* esta temporada, en cada función los músicos se llevaron salvas de aplausos y la orquesta con ello se crece. Y así empieza una espiral: un gran director pide a la orquesta, los músicos responden y se lo pasan bien y quieren otro buen director. Se nos han presentado a las pruebas músicos de la Mahler Chamber o de la London Symphony. Aquí hay un proyecto de gran orquesta que atrae a músicos jóvenes de calidad. Estamos en un momento de inflexión en la historia de la interpretación: nunca se había contado con jóvenes tan bien preparados y que tuvieran vocación de orquesta, y hablo de instrumentistas que ya han sido solistas y que le han dado una vuelta al repertorio. Desde su posición, ya saben lo que tienen que hacer y escuchar para dar lo mejor.

Fernando Sans Rivière
Ópera Actual, número 201

Jazz

Donny McCaslin: una lección magistral

El saxofonista estadounidense publica un disco cuyo temario recuerda y homenajea a David Bowie

El jazz se ha convertido en una música tan universal que la multiplicidad de referentes es un hecho diferencial a la hora de la verdad: encontrar una “voz” propia. El saxofonista Donny McCaslin (Santa Clara, California, 1966) creció profesionalmente en la tierra donde se cultivaron las primeras flores de la contracultura, pero en la columna de aire de su instrumento parlotean muchas razones: David Bowie, Steve Reich, AphexTwin o Baths, desde el palacio de las músicas diversas, y Charlie Parker, Sonny Rollins o Coltrane, desde el gran templo del jazz.

McCaslin lleva al sumario de *Beyond now* algo parecido al circo de Miró en la pintura. Y lo hace sobre todo cuando transforma en jazz títulos como *Warszawa* y *A small plot of land*, ambos de David Bowie, o cuando revisa *Remain*, de Mutemath, la banda de rock alternativo de Nueva Orleans. Largo es el brazo de los nuevos estándares para este músico, que tampoco duda en repostar emociones en la planeadora letanía de *Coelacanth 1*, autoría del DJ canadiense Deadmau5, ese genio del *house* por el que la poderosa MTV bebe los vientos.

Todo en este álbum, incluso las propias composiciones del saxofonista, remite al trabajo de acompañamiento que McCaslin y su grupo hicieron para el disco póstumo de David Bowie, *Blackstar*, en 2016. Por supuesto, también la forma de tocar que exhibe, tan exuberante, tan pasional. En *Beyond now*, McCaslin se acerca más que nunca a su saxo tenor, a sus flautas y a su clarinete, como si se tratase de instrumentos abiertos, llevando a estrambote las cabriolas técnicas impartidas como canónicas en los conservatorios.

Es un saxofonista de soplo terso y hermoso color, que no pierde fuerza ni rotundidad cuando desciende a registro bajo. Y alcanza con suma facilidad los agudos, todo ello gracias a una técnica extraordinaria. Y lo uno sobre lo otro, acaba por cuajar un instrumentista con un lenguaje propio y coherente del que hace tiempo no veo problema ninguno en afirmar que desconozco si su rinconcito natural estará exclusivamente al amparo de la amplia “marquesina” del jazz de avanzada, pero es del todo incuestionable que se está frente a un músico muy serio que suena a nuevo.

Y, por si esto era poco, otro de sus grandes valores es saberse rodear de músicos que interaccionan en su discurso con incontestable talento. El teclista y pianista Jason Lindner es el otro gran zar de las articulaciones y los codos

melódicos. Es un agitador irreductible que, en alianza con el bajista Tim Lefebvre y el baterista Mark Guiliana, sabe crear un tupido magma sobre el que McCaslin convoca, unas veces, sus elaboraciones, asumiendo él mismo, otras, el protagonismo.

Tardó poco en convertirse en profesional, trabajando en el prestigioso festival de Monterrey y saliendo de gira en diferentes ocasiones por Estados Unidos y Europa. El famoso Berklee College de Boston, su adscripción más tarde al quinteto del vibrafonista Gary Burton y también a la formación de los Steps Ahead, terminaron de moldear en la década de los años 90 una personalidad musical que, en el nuevo milenio, aún tuvo ocasión y tiempo de seguir creciendo, incorporándose al grupo de Dave Douglas, y tocando con gente tan diversa como David Binney, Tom Harrell o Pat Metheny. Y también son destacables hazañas como las acometidas en las orquestas de Ken Schaphorst y en la de Maria Schneider, donde sus solos son arrasadoramente románticos.

En 2012, en el disco *Casting forgravity*, Donny McCaslin hizo prolongación de aquellos días de gloria vividos con esta orquesta. Y llegó, más tarde, en 2015, *Fast future*, con nuevas historias que esbozaban los nuevos tiempos que sobrevendrían. La manera de entonar con su tenor, ese estilo docto en la manera de seducir, está intacta en todos los casos sin embargo. En *Beyond now* por supuesto que también. Un disco muy notable de un músico que, a partir de ahora, tendrá que defender con trabajos que estén a la altura su bien ganada aristocrática posición. Él puede.

Luis Martín
Scherzo, número 328

Discos

**Andueza, Raquel y Sabata, Xavier. *Miracolo d'amore*
Arias y dúos de óperas de Cavalli. La Galanía. ANIMA E CORPO AEC006.
1 CD. 2017.**

La extensa producción de Francesco Cavalli está recibiendo, de forma aún lenta pero imparable, la atención que merece uno de los más fascinantes compositores de los primeros años del género operístico como espectáculo abierto al público. La antología protagonizada por Raquel Andueza y Xavier Sabata puede servir de inmejorable tarjeta de presentación del talento del compositor italiano. Organizada a partir de una leve excusa argumental de amores y desamores, la selección incluye arias y dúos de títulos como

L'ormindo, Giasone, Eliogabalo o La Calisto –el título aún más conocido hoy en día gracias al histórico montaje de Herbert Wernicke–.

Las voces de la soprano navarra y el contratenor catalán saborean con fruición todas las posibilidades de unos textos de inusual fuerza sugestiva que la música de Cavalli realza, y si por separado sus intervenciones son meritorias, en las piezas conjuntas la seducción es total y absoluta. No poca parte en el éxito de la empresa proviene del refinado trabajo instrumental de la formación La Galanía que lidera desde la tiorba Jesús Fernández Baena, envolviendo las voces con delicadeza y creando el clima más apropiado para cada fragmento.

Xavier Cester
Ópera Actual, número 201

Mahler, Gustav (1860-1911). *Das Lied von der Erde*
J. Kaufmann. Wiener Philharmoniker. Dir.: J. Nott. SONY 88985389832.
1 CD. 2007.

Esta nueva grabación de la obra maestra de Gustav Mahler realizada en junio del pasado año cuenta con dos componentes de lujo: el tenor Jonas Kaufmann, en una heroica y sentida interpretación, y los Filarmónicos de Viena, cuyo trabajo posibilita que la voz del cantante alemán se transforme en la propia de un coloso. La dirección de Jonathan Mott, al servicio de Kaufmann, así lo permite: él siempre está comodísimo, jugando a los contrastes extremos, como el que se produce al llegar ese segundo *Lied (Der einsame im herbst)*, susurrado y sentimental, después de arrancar con *Das trinklied vom Jammer der Erde* dicho casi con fervor patriótico.

Pero en esta obra inmensa todo parece desembocar en el último lied, *Der abschied*, de media hora de duración, una pieza que lo tiene todo y en la que Kaufmann se deja la piel, afrontándola como si fuera un monodrama teatral. La orquesta se une a su canto siempre emotivo, viril, muy alejado de las paradigmáticas versiones de mezzo, imponiendo su timbre oscuro y labrado nota a nota. Una excelente versión.

Pablo Meléndez-Haddad
Ópera Actual, número 201

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

El Holandés Errante (Wagner). 10, 14 18, 22, 26 y 28 de mayo

Attila Jun, Emma Vetter / Anja Kampe, Shawn Mathey, Itxaro Mentxaka, Mikeldi Atxalandabaso, Albert Dohmen / Egils Silins. Dir.: Oksana Lyniv. Dir. esc.: Philipp Stölzl.

La fille du régiment (Donizetti). 16, 19, 21, 24, 27, 29 de mayo

Sabina Puértolas, Ewa Podles, Bibiana Fernández, Javier Camarena, Simone Alberghini, Isaac Galán, Carlos Daza. Dir.: Giuseppe Finzi. Dir. esc.: Laurent Pelly.

Joyce Didonato. 4 de junio

Il Pomo d'Oro. Dir.: Maxim Emelyanichev.

Palau de la música

www.palaumusica.cat

Motetes BWV 225-231 (J. S. Bach). 29 de mayo

Cantus Cölln. Dir.: Konrad Junghänel.

David Alegret. 1 de junio

Daniel Blanch, piano.

Bilbao

ABAO-OLBE

www.abao.org

Andrea Chénier (Giordano). 20, 23, 26, 29 de mayo

Gregory Kunde, Anna Pirozzi, Ambrogio Maestri, Elena Zilio, Manel Esteve, Francisco Vas, Mireia Pintó, Fernando Latorre, José Manuel Díaz, Gexan Etxabe. Dir.: Stefano Ranzani. Dir. esc.: Alfonso Romero.

Madrid

Teatro Real

www.teatro-real.com

El gallo de oro (Rimsky-Korsakov). 25, 28, 29, 31 de mayo y 1, 3, 4, 5, 9 de junio

Dmitry Ulyanov / Alexey Tikhomirov, Sergei Skorokhodov / Boris Rudak, Alexey Lavrov/ Iurii Samoilov, Alexander Vinogradov, Olesya Petrova / Agnes Zwierko, Alexander Kravets / Barry Banks, Venera Gimadieva / Nina Minasyan, Ruth Iniesta / Sara Blanch. Dir.: Ivor Bolton. Dir. esc.: Laurent Pelly.

Diana Damrau. 27 de mayo

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. Dir.: Francesco Ivan Ciampa.

Joyce Didonato. 2 de junio

Il Pomo d'Oro. Dir.: Maxim Emelyanichev.

Teatro de la Zarzuela

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

Enseñanza libre (Giménez) / La gatita blanca (Giménez y Vives). 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28 de mayo

Cristina Faus, Roko, Gurutze Bieitia, María José Suárez, Ángel Ruiz, José Luis Martínez, Iñaki Maruri, Mítxel Santamaría. Dir.: Manuel Coves. Dir. esc.: Enrique Viana.

Zarzuela en la calle. 15 de mayo

Coro del Teatro de La Zarzuela. Dir.: Antonio Fauró. Miguel Huertas, piano. Guión y pre-sentación: Enrique Viana.

Málaga

O. Filarmónica de Málaga

www.orquestafilarmonicademalaga.com

Sinfonía n. 3 (Mahler). 8, 9 de junio

María José Montiel. Dir.: Manuel Hernández Silva.

Sevilla

Teatro de La Maestranza

www.teatrodelamaestranza.es

Irina Lévia. 24 de mayo

Francisco Soriano, piano.

La Bohème (Puccini). 28, 31 de mayo y 2, 5, 7, 10 de junio

Anita Hartig, José Bros, Juan Jesús Rodríguez. Dir.: Pedro Halffter. Dir. esc.: Davide Livermore.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina la revista PAU CASALS. Ya estamos preparando la siguiente, en la que te pondremos al día de las novedades del mundo de la música. Y ya sabes que puedes proponernos temas que sean de tu interés, enviarnos tus comentarios, dudas y sugerencias.

PUEDES ESCRIBIRNOS:

-A través de correo electrónico a la dirección: publicaciones@servimedia.es

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

Revista Pau Casals

Servimedia

C/ Albacete, 3 – Torre Ilunion – 7ª planta Cp. 28027. Madrid