

PAU CASALS 308

10 de abril-10 de mayo de 2013

SUMARIO

- Breves:
 - Pierre Boulez, Premio BBVA Fronteras del Conocimiento
 - La escritora Margaret Atwood debuta como libretista
 - José Luis García del Busto, nuevo académico de Bellas Artes
 - Seiji Ozawa vuelve a empuñar la batuta

- Entrevista: Leonidas Kavakos. “Yo siempre escucho mis discos”

- Reportaje: Más ‘malas’ de la ópera

- Entrevista: Paul-Émile Fourny, director de la Opéra-Théâtre de Metz Métropole, el teatro más antiguo de Francia.

- Jazz: 2013, Año cero

- Agenda

- Discos

Breves

Pierre Boulez, Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento

El Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en la categoría de 'Música Contemporánea' ha recaído en el francés Pierre Boulez.

Boulez ha abierto nuevas perspectivas musicales desde el inicio de su trayectoria, renovado el pensamiento y la escritura desde sus fundamentos, realizando una síntesis crítica del pasado reciente e integrando algunos aspectos de músicas no europeas y contribuido al acercamiento entre la investigación científica, la composición y la práctica musical a través de la creación conjunta de varios centros, como el Instituto de Investigación y

Coordinación Acústico Musical (Ircam) o el Ensemble Intercontemporain. También ha favorecido la formación de las nuevas generaciones de músicos en los repertorios del siglo XX y XXI.

Scherzo on line

La escritora Margaret Atwood debuta como libretista

La autora canadiense Margaret Atwood —Premio Príncipe de Asturias 2008— será la libretista de *Pauline*, una ópera con música de Tobin Stokes que será estrenada la próxima temporada en la City Opera Vancouver. La historia se basará en la vida de la poeta, también canadiense, Pauline Johnson, según informa The Globe and Mail.

Scherzo on line

José Luis García del Busto, nuevo académico de Bellas Artes

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha elegido a José Luis García del Busto Arregui como Académico de Número por la Sección de Música. Su laudatio fue leída por Tomás Marco, quien junto con Antón García Abril y Luis de Pablo propusieron su candidatura para cubrir la medalla vacante tras el fallecimiento del pianista y musicólogo Antonio Iglesias Álvarez.

Scherzo online

Seiji Ozawa vuelve a empuñar la batuta

El director japonés Seiji Ozawa, de 77 años, ha anunciado que vuelve a dirigir tras sus problemas de salud. Ozawa, enfermo de cáncer, será el director musical de *El niño y los sortilegios* en el próximo Saito Kinen Festival en el próximo mes de agosto.

Scherzo on line

Entrevista

Leonidas Kavakos: “Yo siempre escucho mis discos”

Las sonatas de Beethoven es el primer disco el violinista Leonidas Kavakos (Atenas, 1967) tras la firma en exclusividad con Decca. Ahora, cuando se cumple un cuarto de siglo desde que Kavakos se viera catapultado a la fama tras obtener el primer premio de dos concursos tan fundamentales como el Paganini de Génova y el Naumburg de Nueva York, sigue acumulando éxitos en todo el mundo sin dejarse deslumbrar por los laureles.

- ¿Cómo consigue mantenerse en ese lugar en que le han colocado aficionados y crítica? ¿Con grandes dosis de ambición?

- Cuando intentamos crear, construir algo, todos iniciamos una especie de viaje en el que vamos acumulando a lo largo de los años experiencia y conocimiento. Asimilar una combinación de ambos es extremadamente importante en nuestras vidas. En el caso de un artista, sopesar los efectos tiene más de responsabilidad que de ambición. Es muy duro el enorme desafío que supone permanecer en un determinado nivel y seguir fortaleciendo la relación con esas audiencias cada vez que regresas a los mismos lugares a mostrarte frente a quien vuelve año tras año para escucharte. Ese es el gran regalo, al que deben corresponder para mantener viva su fidelidad con tu aportación honrada, veraz, fuerte y personal. Sólo de ese modo convencerás al público, que sabe lo que esto supone

Cultivar esa relación es una gran constante para mí, mayor cuanto más tiempo pasa. Por eso siempre he admirado las carreras de artistas que se prolongan toda una vida en contacto con el público. Eso implica tocar en el nivel más alto hasta el último momento de su existencia. Si lo pensamos, la esencia del arte consiste en la comunicación con aquellos a los que ofreces tu arte. Eso no se consigue con una deslumbrante explosión aislada de increíble talento para captar su interés. Lanzando chispazos de genialidad, puedes convencerles momentáneamente, pero enseguida se olvidan de ello. Lo fundamental es que cada vez que vengan a escucharte se encuentren con algo nuevo.

- Habla de honradez y de verdad. ¿Tienen el mismo valor?

- Definitivamente sí. Especialmente para nosotros. Tal vez para un compositor, un pintor o un escultor la respuesta sería otra, porque se trata de dar a la luz una idea propia. En el caso del violinista, la responsabilidad pasa por presentar a la audiencia una partitura sirviéndose de estructuras, estética y colores, un mensaje tan veraz como le sea posible. Siendo personal, pero no hasta el punto de desvirtuar lo que está escrito, porque no tocas tu propia música, sino la de otro compositor.

- A veces puede encontrarse a la hora de servir las notas con la disparidad de criterios de la orquesta o el director.

- Por supuesto, pero esto entra en el terreno de los límites humanos de los distintos directores o las distintas orquestas, pianistas... incluso de tus compañeros cuando se trata de música de cámara. En ese aspecto, también cuenta tu responsabilidad a la hora de decidir con quién tocas y qué. No puedes decir que sí a todo lo que te ofrezcan y apuntarte doscientos conciertos en un año cada día en un sitio, con una orquesta o un pianista distintos. Hay quien lo acepta porque su carrera está enfocada a fijar el nombre, con la idea de hacerse cada vez más famoso. Algo horrible en mi opinión. En griego tenemos una palabra maravillosa para definir la interpretación: *erminia*, cuya primera parte, *ermi* nos remite a Hermes, el mensajero de los dioses, encargado de transmitir su palabra. De ahí que quien toca un instrumento se

convierta en transmisor de lo que el compositor ha escrito. Un mensajero: no un creador propiamente.

En este punto puedo discutir con quien sea argumentando que genios como el propio Bach o Mozart eran también mensajeros en alguna medida, ya que no crearon todo de la nada. Estoy convencido de que la música de Mozart no era suya al ciento por ciento, de que pudo contar con algo que estaba por allí y dotarle de su personalidad para transformarlo en sonido suyo. Para volver a darle vida de acuerdo con el *estándar* que conocemos. Desde esa óptica, la música abre un canal de comunicación entre este mundo y otras esferas no sé dónde, que estoy seguro existen. Si tratamos de dar una explicación a grandes personajes, lo mismo si es Mozart o Alejandro Magno, si lo trasladamos al terreno de la historia, llegamos a la conclusión de que para un ser humano es imposible conseguir tantas cosas en tan poco tiempo. La respuesta la tendría esa especie de mensajeros, como yo los denomino.

- ¿Cuándo considera estar más cerca de la verdad del compositor y, por tanto, servirle mejor: desde el pódium o sólo con el violín?

- En primer lugar, tendría que decir que, de verdad, no sé donde está la veracidad (risas). Pero esto para nada tiene ver con lo que pienso. Creo que cada artista, cada músico intenta buscar su aproximación, y nadie puede decir a ciencia cierta cuál es la auténtica. Porque no nos ha sido concedido el don de saber dónde está esa legitimidad. Desde el momento en que no existe una verdad absoluta, no tiene sentido que alguien esté en poder de ella... Yo trato de encontrarla en la obra misma, intentando ser totalmente honrado con la audiencia a la hora de servírsela.

Del mismo modo procedo cuando estoy dirigiendo. No puedo decir que me sienta más próximo, ya que dirijo como toco y toco como dirijo. Para mí la música es la misma, ya se trate de una sinfonía, un concierto, una sonata... o cuando hago música de cámara. Trato de buscar mi camino recurriendo a los mismos principios, como un todo. Por supuesto que la gente me conoce más como violinista, porque me están viendo en ese papel desde hace muchos más años. Pero la música que hago cuando dirijo es exactamente la misma. No cambia nada.

- Acaba de grabar las sonatas de Beethoven. ¿Por qué ha tardado tanto?

- El porqué se debe a una combinación de diversas circunstancias. Como decía, en mi vida nunca he sido ambicioso en cuanto a cumplimentar objetivos para llegar lo antes posible. También tiene que ver con la idea de estar creciendo yo mismo a ritmo lento con la música que hago. He podido comprobar cómo cambian las cosas al mirar atrás. Cuando evalúas cómo las hacías tres años antes, comprendes hasta qué punto era distinto tu punto de vista. Esa consideración me lleva a pensar que es mejor esperar, y llegar a la

grabación después de acumular las experiencias necesarias para sentirte suficientemente cómodo. Convencido de que podrás convivir bastante tiempo con lo que haces. Muchos dicen que nunca escuchan sus grabaciones, pero en mi caso no es así.

- Sigue siendo el mismo que aseguraba "un disco nace después de un largo proceso de reflexión y de trabajo".

- Continúo suscribiendo al pie de la letra lo que entonces dije. Es por lo que, para grabar con Decca, he elegido el repertorio que llevo haciendo muchos años. Pensando en lo que hacía y en que creo aportar algo que no encontraba en las otras grabaciones. Cuando pienso en la audiencia de la que hablábamos, esa que confía en mí, no intento imponer, sino proponer, que son dos conceptos muy diferentes. He tocado muchísimas veces las sonatas. Crecí con esta música; me formé con Beethoven y estoy convencido de que éste es un empeño de gran calado, por tratarse posiblemente de las obras más importantes del repertorio violinístico.

Al firmar el contrato con Decca, la mejor compañía para este tipo de grabaciones, por la tradición que arrastra y por la calidad que le acompaña, me pareció que debía empezar con las sonatas, cuando quien más y quien menos está haciendo cosas fáciles de escuchar: piezas virtuosísticas, música de cine y teatro, arreglos de canciones y melodías populares... Pero esa no es mi senda a seguir. No tiene nada que ver con mis ideales.

- ¿Qué es lo más personal que aporta en su grabación?

- De las grandes obras de Beethoven destaco el *Concierto para violín*, por ser una de sus composiciones más serenas y melódicas. Incluso gozosa, porque en ella no encuentras atisbos de drama. Por el contrario, las sonatas, al margen de que estén escritas en distintos periodos de su vida, están llenas de grandes contrastes. Incluso en un mismo opus. *Las n^{os} 4 y 5, "Primavera"*, que se publicaron juntas con la misma numeración, son totalmente distintas. Tomas el *Op. 30*, y ves cómo los *n^{os} 1, 2 y 3* no tienen nada que ver entre sí. Lo que me fascina además, y trato de comunicar en mi interpretación como si de un hecho religioso se tratase, es la increíble presencia de instrucciones del compositor que te encuentras. Ahí es donde percibes a un bienaventurado lleno de talento, con tantas posibilidades y carisma a la hora de componer, aunque le costase tanto escribir algo que le llegara a convencer.

Por otra parte, en las sonatas se puede percibir un aviso anunciando la llegada del romanticismo. Incluso en las primeras, donde hay claras huellas de Haydn, al tiempo encuentras esas explosiones emocionales por las que algunos pretenden pasar de puntillas. En dos minutos se sobreponen la melancolía, la

ira, el drama, la alegría... todo. Y yo intento aportar todo el arte que pueda, sin eludir compromisos. Tal vez en este punto radiquen las diferencias en mi interpretación; no sé lo que el público pensará.

- ¿Qué ocurre con el Festival de Atenas, que creó para hacer música de cámara y ha desaparecido?

- ¿Desaparecido? Funcionó quince años, y creí que ya era suficiente. Se prolongó cuando estuve en la Camerata de Salzburgo, pero al salir de ella, cambiaron las cosas. Algún día tal vez active una nueva idea, pero por el momento prefiero dedicar el tiempo a estudiar nuevas partituras, algo que encuentro fascinante. O dirigir otras orquestas. Una de las cosas que no soporto del ser humano es la rutina. Pienso que hasta los pájaros que están volando, alguna vez tienen que dejar de hacerlo y posarse por algún tiempo en la tierra. En el caso de los artistas, que debemos enfrentarnos continuamente a obras maestras, es importante también volver a asentarnos de vez en cuando en el suelo. Disfrutar un determinado tipo de vida puede llegar a ser tan normal, que se convierta en rutina. Al fin y al cabo, no deja de ser parte de nuestra naturaleza, y no podemos negarnos a ella.

Por eso, además de tocar y dirigir porque me gusta, también quiero ser quien soy: disfrutar con mis amigos, relacionarme con la humanidad... Comportarme como cualquier ser humano. Por eso es por lo que en este momento no tengo tiempo para plantearme poner en marcha otro festival.

- Su país se lo agradecería en estos tiempos tan duros que atraviesa.

- Es cierto que las cosas se han puesto muy difíciles en Grecia, aun con todo y eso, podría crear algo allí, con o sin crisis. Pero mis compromisos actuales me lo impiden. Si quiero hacer algo, tiene que ser muy bien, dedicándome por completo a ello llegado el momento, y a día de hoy debo saber gestionar bien mi tiempo. No obstante, el año pasado empecé a impartir en Atenas unas clases magistrales y un pequeño *workshop*, que voy a volver a hacer a finales del mes que viene. La idea es continuar haciéndolos cada año. Me gusta la enseñanza, porque te ofrece la posibilidad de exponer lo que piensas acerca de la música. Resolviendo los dilemas que te plantean, conversando acerca del significado de la música o, desde el punto de vista técnico, sobre cómo *construir* una interpretación para servir debidamente una composición. Los talleres sólo duran tres días, pero les dedicamos a cada uno de ellos cinco horas entre la mañana y la tarde. Me gusta mucho hacerlo, y además me permite el contacto directo con la audiencia. No sé si a esto le seguirá un día otro festival, pero por el momento es lo que hago en Grecia.

- ¿Qué precipitó su salida como director de la Camerata Salzburgo?

- Estuve unido a ella desde 2002 como principal director invitado, y en 2007 me pidieron que fuese su director artístico. En el tiempo que estuve colaborando con la Camerata viví muchas turbulencias. Como cambiar seis veces de gerencia en siete años. El ambiente no era agradable, y considero básico que funcionen las relaciones humanas donde estoy trabajando. No hablo desde un punto de vista emocional. Para mí las relaciones humanas pasan por el respeto en la vida y por la confianza y el entendimiento para una aproximación común a la música. De no ser así, me resulta impensable trabajar. Como decía, soy el mismo cuando dirijo que cuando toco. Sin ningún tipo de compromiso, poniéndome siempre en un segundo lugar. Con tal de presentar al público lo que pienso que es lo mejor no me importa quedarme en la sombra ... Pero me encontré con un montón de problemas administrativos y una gran falta de comunicación con la orquesta, y obré del modo que me pareció mejor.

- Dentro de unas semanas se le podrá ver al frente de la Sinfónica de Viena. ¿Qué otras orquestas está dirigiendo?

- Además de esta orquesta vienesa dirijo con regularidad a la Orquesta de Cámara de Europa, con la que acabo de estar, y este año me quedan la Sinfónica de la Radio de Finlandia y la Orquesta de Santa Cecilia. El que viene serán muchas más: la magnífica Sinfónica de Londres a la que regreso, la Filarmónica de Radio France en París, vuelvo también a la de Gotemburgo y la del Festival de Budapest; dirigiré en Colonia la Gürzenich, luego, la Sinfónica de Atlanta... tengo muchas para dirigir la próxima temporada, y también la siguiente.

A pesar de todo, no contemplo esta actividad con la ambición de quien se lo plantea como una carrera. Lo importante es sentirme crecer en este terreno con lo que hago. Sin ningún tipo de presión, ni pisando el acelerador movido por la ambición. No tengo prisa. Me limito a dirigir el repertorio que me interesa y en el que me parece que tengo algo que decir y al tiempo creo que me va a servir para desarrollarme como músico y como ser humano, sólo pensando en esta vía como un modo para ir edificando y solidificando mi trayectoria poco a poco.

- ¿Dónde quedó aquello de sentirse "feliz tocando Mozart cada día"?

- Cuando estaba en Salzburgo, claro está que Mozart era el centro de todo, porque con una orquesta de cámara se puede interpretar mucha de su música, que se ajusta muy bien para ese conjunto de instrumentistas. Ahora, excepto un par de casos como la Orquesta de Cámara de Europa, dirijo sólo orquestas sinfónicas y me apetece también explorar en un repertorio de mayores dimensiones en cuanto a medios. La temporada que viene, por ejemplo, con la Sinfónica de Viena seguiré esa vía. Al margen de su programación clásica,

haré con ellos un ciclo con las sinfonías de Schubert, cuya música tan bien conozco.

También en París estaré con Schubert, en este caso la *Novena Sinfonía*, "*La Grande*"; en Londres con la *Heroica* de Beethoven; en Budapest serán los *Cuadros de una exposición*, de Musorgski; en Gotemburgo la *Primera* de Brahms, en otro sitio que no recuerdo será Strauss (no al completo, porque, aunque algunas de sus obras me parecen imprescindibles, tampoco me gusta toda su música) y así sucesivamente. Estoy abriendo horizontes, porque cuando diriges es importante conocer el mayor repertorio posible, y como muchos compositores escribieron obras muy buenas, la elección es difícil.

- ¿Fue su maestro Gingold quien le despertó a toda esta música?

Yo ya conocía repertorio antes de llegar a él. Gané el Sibelius en 1985 y con Gingold empecé a estudiar un año más tarde. Y otra parte la he descubierto después de pasar por sus clases. Lo más valioso de las enseñanzas que recibí de él tiene que ver con su aproximación a la técnica interpretativa, reflejo del pasado —concretamente, de los tiempos de Ysaÿe—, logrando una atmósfera bastante infrecuente en el modo de tocar el violín, como se hacía en aquel momento y hoy se echa en falta. Gingold, que había tocado con Toscanini y con George Szell, acumulando experiencias en conocimiento y estilos, era el ejemplo vivo de una aproximación al violín de cierta nobleza y con un determinado modo de expresar únicos, reflejo de una escuela de interpretación como la franco-belga.

Para algo había estudiado directamente con Ysaÿe, de quien me considero como nieto después de escuchar decir tantas veces a mi profesor: la digitación de Ysaÿe —o su modo de manejar el arco, o su fraseo— era así. Su delicadeza a la hora de tocar es lo más importante que me transmitió, permitiéndome entrar en contacto con un periodo histórico muy distinto. De él, más que repertorio, aprendí el espíritu, el modo de tratar determinado repertorio. No era alguien que te enseñase Bach, por ejemplo. Porque para él un hombre que tuvo 20 hijos tenía que ser necesariamente un romántico ...

Su aproximación era brillante pero, claro está, no tenía nada que ver con la música de Bach. Me lo enseñaba así, pero yo, con 19 años, concebía aquella música de otro modo, porque para mí ha sido siempre importante aprender todo lo posible de los compositores leyendo buenos libros de historia o literatura, que te sumerjan en la atmósfera de aquellos momentos.

- Sus siguientes apuestas con Decca tienen los nombres de Bach y Brahms. ¿También aguardaba el momento?

- Grabaré el concierto de Brahms dentro de unos meses, y aparecerá junto a las rapsodias de Bartók, que es para mí uno de los compositores más importantes de todos los tiempos. Me considero afortunado por poder interpretar con una orquesta como la de la Gewandhaus de Leipzig estas rapsodias tan especiales basadas en auténticas melodías populares: esa mezcla entre la sencillez de la música del pueblo con la increíble complejidad de las armonías bartókianas y sus aportaciones rítmicas, les proporcionan tal dimensión que se convierten en inabarcables.

Después vendrán las sonatas de Brahms y por fin unos conciertos de Bach. Tenemos un buen número de planes pendientes, y espero que todos vayan en la buena dirección. Para mí es muy importante presentar los grandes hitos del repertorio para violín y creo que estoy preparado para afrontarlos, siempre con la idea presente del reto. Porque estos proyectos implican grandes riesgos para alguien como yo que, ante una partitura de Beethoven, Bach, Brahms o quien sea, se ve tan pequeño.

Juan Antonio Llorente
Scherzo, número 282

Reportaje

Más ‘malas’ de la ópera

Con este artículo concluye el análisis de algunas de las ‘malas’ más célebres del repertorio operístico — que en anteriores ediciones se centró en dos hijas de Verdi: la ambiciosa Lady MacBeth y la enamorada Amneris—, con el estudio de Azucena, personaje verdiano también, y de Dalila, de Saint-Saëns.

La vengativa azucena

En escena, *Il Trovatore*, de Verdi, causa en el espectador no especialmente atento una sensación de caos provocado por un argumento imposible, pero en realidad la historia original, ciertamente rocambolesca, de Antonio García Gutiérrez (1836) y adaptada a las formas operísticas del momento (1853), tiene su lógica interna e incluso una cierta justificación dramática, radicada precisamente en la figura de la mala del relato, la gitana Azucena, que sin serlo ni vocal ni dramáticamente, es la protagonista moral de la obra.

La maldad de Azucena, en realidad, es consecuencia de otra maldad mucho más *aceptable* en la época en que suceden los hechos (1412), cuando la superstición vestida de cristianismo condenaba a la hoguera a las acusadas de brujería. El viejo conde de Luna había hecho quemar en una hoguera a la

madre de Azucena por su supuesta condición de bruja, y la ejecución había sido presenciada por la hija de la víctima, quien ya llevaba consigo a un hijo de corta edad. El sacrificio de la madre hizo *mala* a la hija, que vivía de tal modo obsesionada por la venganza que había intentado ejecutarla inmediatamente.

En efecto, raptó al hijo enfermizo del conde y llevándolo al mismo lugar en que habían quemado a su madre, encendió otra hoguera y lanzó al niño al fuego: pero... dominada por el frenesí de la venganza, se confundió de niño lanzando a su propio hijo a las llamas en lugar del que ella quería matar, el del conde de Luna. La reacción posterior de la furibunda Azucena tiene ciertos ribetes de realidad psicológica: habiendo quemado a su propio hijo, transfirió su sentimiento materno al niño que quedaba, y desde entonces lo consideró como suyo, bajo el nombre de Manrico.

Al espectador le resulta difícil entender lo ocurrido, porque cuando —después del famoso “*Stride la vampa*”— el propio Manrico intuye que aquella mujer no es en realidad su madre, ella lo desmiente apelando al amor maternal que le ha manifestado siempre. Pero más tarde, cuando el otro hijo del conde de Luna detiene a Azucena y la identifica con la gitana que quemó a su hermano, ella, sintiéndose perdida, invoca el nombre de su *hijo* Manrico. Éste, para salvar a su *madre*, cae en poder de su enemigo y es encarcelado con ella aguardando su inmediata ejecución. Sin embargo, no hay que engañarse: el furor vengativo de la *mala* gitana no se extingue en el corredor de la muerte: en la última escena, cuando el conde de Luna ordena que se ejecute a Manrico, Azucena, que con una sola frase hubiera podido impedir la ejecución, prefiere que su *hijo* muera, para permitirse el gozo de poderle espetar al noble castellano la máxima expresión de su venganza: “*¡Acabas de matar a tu hermano!*”, para añadir seguidamente la última frase: “*Madre, has sido vengada*”. Y es que, aunque puedan comprenderse sus causas, la maldad de la vengativa Azucena queda al final de la obra fuera de toda duda.

La patriota-religiosa: Dalila

La protagonista de la única ópera de Saint-Saëns que se representa con frecuencia es una *mala* operística distinta a las anteriores. Aparte de su sensualidad tan hábilmente descrita por Saint-Saëns en sus tres arias —de las que “*Mon coeur s’ouvre à ta voix*” se lleva la palma en este terreno—, Dalila es una típica *mala* de la ópera que actúa con una constancia especial en contra de Samson, el ingenuo héroe bíblico. No deja de ser curioso que Saint-Saëns dotara a esta *mujer fatal* de la voz de mezzosoprano, mucho más eficaz a la hora de destilar sensualidad.

En el primer acto, cuando los israelitas se han apoderado de la población y han puesto en fuga a los filisteos, Dalila se ha quedado en el templo con sus sacerdotisas y, conscientes de su atractivo físico, salen danzando y fingiendo

que vienen a celebrar la victoria judía, pero no tardan en lograr su propósito; a pesar de no ser más que unas *quintacolumnistas* de los filisteos, los israelitas no se deciden a eliminar ese foco disidente que se ha quedado en la ciudad, cual nuevo *caballo de Troya*, para vencer a esos insistentes monoteístas de Israel.

Y pese a las advertencias del anciano judío que habla por la voz de la experiencia, Samson caerá fácilmente en el garlito de la *mala* sacerdotisa de Dagon, cuya primera aria, "*Printemps qui commence*", es todo un programa de seducción; sentada junto al torrente de Soreck, donde tiene su casita, Dalila promete esperar con sus ofertas amorosas al héroe que no dudará en acudir. Podría pensarse que Dalila actúa de esta manera por motivos patrióticos —es filisteo— y religiosos —es sacerdotisa de Dagon—, pero lo que la clasifica como *mala* es su utilización de una sensualidad que no procede de un sentimiento amoroso, sino que es una ficción, un engaño encaminado a la destrucción del hombre que ha quedado fascinado por ella: "*Amor, ¡ven a socorrer mi debilidad! ¡Escancia el veneno en su pecho! ¡Haz que vencido por mi habilidad, Samson quede encadenado mañana!*".

Cuando el Gran Sacerdote de Dagon acude a buscar el apoyo de Dalila para vencer al temible Samson, ella insiste en que todas sus artimañas se orientan a conseguir encadenar al forzudo campeón israelita. No hay asomo de piedad en la *mala* que cuando finalmente llega Samson pone a contribución todos sus encantos con las fascinantes frases de su tercera aria, la citada "*Mon coeur s'ouvre à ta voix*", que en realidad acaba como un dúo con la rápida caída del héroe en brazos de Dalila, cuya única finalidad era conocer el secreto de la fuerza del héroe.

En el tercer acto, Dalila no tiene inconveniente en revelar a Samson que todas sus caricias de antes no habían sido más que el modo de vencerle. Cuando el héroe, recuperando por un momento la fuerza de sus brazos, derriba el templo sobre todos los presentes, Dalila recibe su merecido castigo. Por *mala*.

La 'mala-pagana': Ortrud.

El propio Wagner calificó a su *Lohengrin* de *ópera romántica* y no es de extrañar que en su argumento intervengan elementos parecidos a los que se encuentran en *Il Trovatore* e incluso en *Macbeth*. También aquí el argumento gira en torno a la maldad de una mujer, Ortrud, mezzosoprano, dominada por una pasión religiosa: Ortrud, de la familia pagana de los Radbod, en un Brabante recientemente cristianizado —la cronología wagneriana no es, en realidad, muy exacta—, actúa pues movida por el odio y reforzada por su condición de maga que emplea para desestabilizar el gobierno de Brabante, raptando al heredero del trono ducal de la región, el joven Godofredo, y convirtiéndolo en cisne; la hermana de Godofredo, Elsa, es acusada del crimen

por la propia Ortrud, que ha convencido a su esposo, Telramund, de la culpabilidad de su sobrina.

La llegada del rey Enrique impone a Elsa un *juicio de Dios* del que ella, por su condición femenina, no puede defenderse con las armas: pero en su auxilio acude un Caballero del Grial, Lohengrin, que luchará contra el acusador de Elsa, su tío Telramund, que está bajo el dominio —también aquí con ribetes sexuales— de Ortrud, detalle que no impide que en algunos momentos sea plenamente consciente de sus maldades. Lohengrin derrota al instante a Telramund, pero le perdona la vida; éste, que había creído ciegamente las patrañas que la *mala* Ortrud le había contado, no entiende cómo puede haber perdido la lucha, pero Ortrud convence a su crédulo marido que Lohengrin ha actuado con artes de magia, que una simple herida anularía por completo. Telramund vuelve a creerse lo que su malvada esposa le quiere hacer creer.

La malvada Ortrud se hace ver por Elsa arrojada en el fango; Elsa se compadece y la acoge en su palacio con palabras amables. Como Lohengrin ha impuesto una condición a su boda con Elsa, y es que ésta no preguntará jamás su nombre ni de dónde procede, Ortrud se dedica a insinuar a la muchacha que se casa con un perfecto desconocido, que lo mismo que ha aparecido en Brabante por artes de magia puede desaparecer un día dejándola, como se dice vulgarmente, *compuesta y sin novio*, algo socialmente inaceptable en la época. La fe de Elsa en su caballero defensor se va erosionando gradualmente y durante la noche de bodas acaba provocando la inaceptable pregunta.

Telramund ataca a Lohengrin pero éste lo mata con su espada, y en el último cuadro de la obra el caballero del Grial, cuando explica quién es y por qué tiene que marcharse, el cisne de Lohengrin recupera su figura humana: es Godofredo. Roto su hechizo, la malvada Ortrud expresa su odio y cae muerta al instante. Aquí se podría haber incluido la reflexión que Mozart colocó en su *Don Giovanni: quien mal anda mal acaba*. Las *malas* de la ópera, Lady Macbeth, Amneris, Azucena, Dalila y Ortrud, tienen los fines que se merecen, porque en el mundo de la ópera no se consiente habitualmente que las *malas* y los *malos* triunfen. Eso, desafortunadamente, queda para la vida real.

Roger Alier
Ópera Actual, número 156

Entrevista

Entrevista a Paul-Émile, Fourny director de la Opéra-Théâtre de Metz Métropole

El teatro más antiguo de Francia: La Ópera de Metz cumple 261 años

Este mes de febrero, la Opéra-Théâtre de Metz Métropole celebra su 261º aniversario siendo el teatro más antiguo de Francia, un coliseo que ha mantenido su actividad sin interrupción durante más de dos siglos y medio y que ahora se erige en uno de los más longevos de todo el continente.

Cuando en 1752 se inauguró el teatro de ópera de la ciudad de Metz —en Francia, ciudad situada a pocos kilómetros de la frontera con Luxemburgo y Alemania—, nada hacía presagiar que este coliseo se convertiría con el tiempo en el más antiguo de Francia: incluso el famoso Théâtre Royal de Versailles, de estructura muy similar, data de 1770. Paul-Émile Fourny, actual director de la Opéra-Théâtre de Metz Métropole, explica las características de este escenario, uno de los más longevos de toda Europa.

El gestor, nacido en Bélgica, comenzó a trabajar en 1985 junto a Gerard Mortier, entonces director artístico de La Monnaie de Bruselas, para pasar posteriormente a la Opéra de Nice (2001-09), sin olvidar los festivales de Avignon y Orange, del último de los cuales también fue director. Como *regista* ha realizado un número considerable de puestas en escena: con su *Carmen* obtuvo recientemente un éxito rotundo en Seul, Corea del Sur. “La decisión de construir este teatro”, afirma Fourny refiriéndose a esta joya de Metz, “se inscribió en un marco general de transformación de la ciudad en el siglo XVIII y se ubicó en la isla du Grand Saulcy. Su construcción, decidida en 1732, se retrasó por diversas causas, como la guerra de sucesión austríaca, sin olvidar algunas decisiones técnicas y artísticas erróneas”.

- ¿Cómo se perfiló el teatro en sus comienzos?

- Fue Jacques Oger, arquitecto nacido en Metz, quien dispuso la fachada como un amplio peristilo adornado con unas elegantes arcadas que soportan una terraza, todo ello integrado en un conjunto arquitectónico en el que figuran otros edificios administrativos. Cien años después, el escultor Charles Prêtre enriqueció el frontispicio con estatuas de musas ubicando, en posición privilegiada, la de la poesía lírica. Entre la guerra de 1870 y la Primera Guerra Mundial, gracias a la técnica alemana —en aquel entonces Alemania ocupaba Alsacia y Lorena—, se modernizó el escenario con un dispositivo rotatorio de 10 metros de diámetro que, después de la guerra, sería único en Francia.

Ello hoy nos permite hacer coproducciones con teatros alemanes dotados hoy de este singular mecanismo. La última restauración se realizó en 1982 y se decidió entonces dar a la sala los colores de los años 1850 —rosa, vainilla y granate—, inicio del glorioso período del llamado Segundo Imperio francés,

bajo Napoleón III. La sala, de influencia italiana, disponía en un principio de 1.384 plazas. Tras bastantes modificaciones se llegó en 1963 a un aforo de 750: las exigencias de comodidad, visibilidad y seguridad no son hoy las del siglo XVIII.

- ¿Cómo ve el presente y el futuro del teatro desde el punto de vista artístico?

- Esta es mi segunda temporada en Metz y aunque tengo toda la libertad para decidir la programación, intento coordinarme al máximo con la vecina ciudad de Nancy, así como con los teatros de la zona que comprende Luxemburgo, el sur de Bélgica y una parte del este de Alemania. Con ello contribuyo a la construcción de lo que aquí llamamos *La Grande Région*, una unidad geográfica que cubre el perímetro citado y que se está consolidando independientemente de la realidad política, no solo en el terreno artístico sino, sobre todo en el económico. Es una manera más moderna de ver la Europa de hoy. El público está respondiendo muy positivamente a nuestras últimas decisiones y en la temporada 2012-13 las solicitudes de abono han subido un 80 por cien respecto del curso anterior...

- ¿Cuáles son los medios logísticos y económicos del teatro?

- La Ópera de Metz dispone de un centenar de empleados en nómina y contrata unos 600 profesionales más para las distintas producciones. La compañía de ballet cuenta con 14 bailarines, el coro está compuesto de unos 25 cantantes y el resto de los empleados se ocupa de la administración, de la parte técnica y de la atención del público. Gracias a la subvención pública ponemos en escena de seis a siete espectáculos líricos, además de ballet y teatro de prosa. Una idea futura será yuxtaponer óperas y obras de teatro con idéntico título, como el *Don Giovanni* de Mozart y el *Don Juan* de Molière por ejemplo. El presupuesto anual es de unos 7,5 millones de euros y para aumentarlo se está preparando la creación de un club de empresas mecenas que utilizará la imagen del teatro para su promoción comercial.

- ¿Qué dificultades prevé a causa de la crisis en Europa?

- El mayor peligro de la situación actual en esta nación es querer aislarse y pensar solo en su propia sobrevivencia. La ciudad de Metz se halla actualmente en plena mutación y trabaja intensamente para poner al servicio de la comunidad nacional e internacional sus mejores bazas: las de un pueblo muy dinámico, heredero de un pasado glorioso, con restos arquitectónicos que merecen ser visitados y con una arquitectura romántica inédita en Francia. La aparición en escena de *La Grande Région*, como una federación de las regiones antes citadas, creará una entidad multinacional que aprovechará económicamente a todos los integrantes y esto también podrá estimular la

actividad artística y cultural. El futuro será complejo, pero gracias a iniciativas asociativas como esta, se atravesará la crisis sin mayores escollos.

<http://www.opera.metzmetropole.fr>

Jaume Estapà
Ópera Actual, número 157

Jazz

2013: Jazz en el año cero

El año 2012 se nos ha ido sin pena ni gloria, eso sí, en pie de guerra. Los jazzistas españoles han mostrado su pesar por cómo se maneja actualmente la profesión, señalando con el dedo tanto a los gestores privados como a los públicos.

Acusan a nuestros directivos culturales de menospreciar el jazz, abandonándolo a una mala suerte que comparten con sus compañeros norteamericanos, que se han quejado de sus exiguas prestaciones sociales, tanto al gobierno como a los clubes.

En nuestro país la queja se ha centrado en esos festivales que, con el de Madrid al frente, ofrecen conciertos a taquilla a los músicos, poniendo como excusa la actual situación económico-financiera. Por supuesto, la reivindicación es para aquellos certámenes que se costean con dinero público, porque a la iniciativa privada poco se le puede reclamar, ya que, además de casi inexistente, es muy suya de hacer con sus presupuestos lo que quiera. Tanto es así que muchos músicos han decidido montar conciertos en sus propios hogares, porque además de granjearles mayores beneficios económicos, juegan en casa y fidelizan mucho más al aficionado.

Lo grave no es que nuestros músicos estén desamparados, sino que lo peor es que la sensación de abandono no tiene fecha de caducidad a corto-medio plazo. El baterista Guillermo McGill puso en valor algunas de las reivindicaciones que hace unos años elevara la plataforma *Nuestro jazz*, que tuvo magníficos resultados, pero a la vista está que resultaron insuficientes. Al músico de jazz cada día le cuesta más dinero tocar y cada vez más son los músicos que renuncian a actuar por actuar, esto es, actuar sin que a uno le tengan respeto.

Uno de ellos es el baterista Carlos González "Sir Charles", que desde hace tiempo decidió ausentarse de aquellos escenarios donde no se le "valora" profesionalmente, esto es, donde se le ningunea. De adversidades siempre ha entendido el jazz, que para eso es música surgida de la esclavitud. Y de orgullo, improvisación e imaginación también, por lo que, sin ceder a la sumisión, todos los profesionales del jazz se aferran a la esperanza de que una temporada mejor es posible.

De momento, el pasado mes de enero el jazz español recibió una feliz noticia que, miren por dónde, encumbra a uno de nuestros músicos más señeros: Jorge Pardo (Madrid, 1955). El saxofonista y flautista fue elegido "Mejor músico europeo de jazz" por la Academia del Jazz Francés, en una ceremonia celebrada en el Théâtre du Chatelet de París. El galardón premia toda una trayectoria o proyecto musical singular en el ámbito del jazz continental, aunque desde luego el mayor de los reconocimientos viene en el remite, ya que la institución francesa es una de las prestigiosas del género.

Del mismo modo, festivales referenciales como el Heineken Jazzaldia de San Sebastián están avanzando algunos de sus próximos contenidos, desafiando todas las leyes económicas de la actual crisis financiera. En este sentido, destaca la celebración del *Marathon Masada*, con la programación de doce grupos apadrinados por uno de los gurús del jazz contemporáneo, el saxofonista John Zorn, dueño y señor de la escudería discográfica Tzadik.

Con distinto formato, pero misma intensidad en sus apuestas, el ciclo anual 365 Jazz Bilbao acaba de anunciar algunos de los grandes nombres que visitarán la capital vizcaína este año, inaugurando sus propuestas un trío con todas las garantías creativas, el formado por el saxofonista y clarinetista Louis Sclavis, el contrabajista Henri Texier y el baterista Aldo Romano.

Es de prever que las otras grandes citas patrias salvarán sus muebles jazzísticos, aunque habrá que estar atentos a sus fórmulas organizativas. La crisis no puede ser excusa para esconder las limitaciones culturales de nuestros gestores, que últimamente atienden más al continente que al contenido, al montón que a la calidad. Nos lo acaba de decir un amigo, Bernardo Fuster (Suburbano): "A la cultura se le ha puesto precio y se le ha quitado su valor", Habrá que volver a empezar. De cero.

Pablo Sanz
Scherzo, número 282

Discos

***Król Roger*. Karol Szymanowski
W. Drabowicz, O. Pasiiecznik, K. Szmyt, P. Beczala, R. Tesarowicz, S. Toczyska. Dir.: J. Kaspszyk. Cd Accord ACD 131-2. 1 Cd. (2003) 2004.
Universal.**

Hipnótica, sugerente, inquietante, El rey Roger de Szymanowski es una obra maestra que lentamente va ocupando el lugar que merece en el repertorio internacional. El público del Liceu, el del Real y, más recientemente, el de la ABAO han podido disfrutar de los sortilegios de esta partitura que aún cuenta con escasas grabaciones. Junto a la versión de Simon Rattle, la más recomendable es sin duda la firmada por Jacek Kaspszyk con las fuerzas de la Ópera de Varsovia, en notable buena forma.

Con una tensión teatral que no excluye el refinamiento sonoro de la música de Szymanowski, Jaspzyk muestra también la violencia subyacente en muchos

pasajes, hasta una conclusión catártica. Wojtek Drabowicz, desaparecido prematuramente, es un Roger de voz amplia y sonora, con recios acentos que hacen aún más hirientes sus dudas frente al Pastor refulgente de Piotr Beczala, la seducción hecha tenor. Olga Pasiecznik deja flotar con ligereza los melismas de Roksana mientras que, entre el resto del reparto, sobresale el cavernoso Arzobispo de Romuald Tesarowicz. Una gran versión de una gran ópera.

Xavier Cester
Ópera Actual, número 157

***Tristan und Isolde*. Richard Wagner**

S. Gould, N. Stemme, K. Youn, J. Reuter, M. Breedt, S. Pauly, C. Bieber, A. Kataja, T. Fallon. Dir.: M. Janowski. Pentatone PTC 5186 404. 2 Cds. 2012. Diverdi.

Nina Stemme es la gran Isolda de los últimos años y lo reafirma en esta su tercera grabación del rol, en esta ocasión correspondiente al registro del concierto de marzo de 2012, dentro del ya memorable *Wagnercyclus* de Pentatone dirigido por Marek Janowski. Stemme es aquí una Isolda memorable, vocalmente insondable y psicológicamente madura; su creación del personaje la encumbra como una de las intérpretes legendarias en este papel, y eso es decir mucho. El color es sombrío, mórbido y denso; los agudos, anchos y desbordantes pero nunca tirantes, y un mínimo vibrato se vislumbra en los límites de una tesitura incólume, pura y pastosa: una delicia a degustar incansablemente.

La idoneidad del resto del equipo suma enteros al registro. Stephen Gould es su mejor Tristan, otra voz sin fisuras, ancha y maleable que encuentra en su terrible muerte sus mejores momentos expresivos. Michelle Breedt, que borda con su timbre azabache y luminoso una sensible y elegante Brangäne, y Kwangchul Youn, un Rey Marke de fraseo immaculado, flanquean a los amantes en una tela de araña cristalina de la que participa un sobrado y compacto Johan Reuter como Kurwenal. Janowski envuelve de un extraño misticismo a los amantes en una red de sonoridades no siempre conseguidas: místico y premonitorio desde el prelude del primer acto, vibrante y delicado en el dúo de amor, pero con un final más hierático que apasionado en la muerte de Isolda. Un sonido claro y limpio y un equipo orquestal y coral excelentes hacen el resto.

Jordi Maddaleno
Ópera Actual, número 157

Agenda
Madrid

Cuartel de Conde Duque

http://musica.condeduquemadrid.es/wp-content/uploads/2013/01/cartel_retira.pdf

Música de Cámara con Solistas de la Filarmónica de Berlín

15 de abril de 2013

Walter Seyfarth, clarinete, Götz Teutsch, violonchelo, y Cordelia Höfer, piano

Los Martes al Piano

23 de abril de 2013

David Kuyken

7 de mayo de 2013

Louiza Hamadi

Temporada Barroca

25 de abril de 2013

La serva padrona e Il giocatore

Orquesta Barroca de Conde Duque. Dir. Ángel Sampedro.
Cristina Bayón, Jorge Enrique García y José Tornadijo.

Rusia al Piano

18 de abril de 2013

Miguel Ituarte

25 de abril de 2013

Mihail Yanovitsky

Teatro Real

<http://www.teatro-real.es>

***Don Pasquale* 13, 15, 17, 19 de mayo de 2013**

***Wozzeck* (Berg) 3, 5, 8, 10, 13, 15, 18, 20 de junio de 2013**

Simon Keenlyside, Jon Villars, Roger Padullés, Gerhard Siegel, Franz Hawlata.
Dir.: Sylvain Cambreling. Dir. Esc.: Christoph Marthaler.

Teatro de la Zarzuela

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

Viento es la dicha de amor (Nebra) 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31 de mayo de 2013

Beatriz Díaz, Clara Mouriz, María Bayo. Dir. Alan Curtis. Dir. Esc.: Andrés Lima.

Málaga

Teatro Cervantes

<http://www.teatrocervantes.com>

La Bohème. 17, 19 de mayo de 2013.

María José Martos, Javier Agulló, David Rubiera, Alberto Fera, Virginia Wagner, Rodrigo Esteve, Rucaden Dávila. Dir. esc. Curro Carreres. Dir.: Jorge Rubio. Dir. esc. Curro Carreres.

Palma de Mallorca

Teatre Principal

<http://www.teatreprincipal.com>

La Flauta Mágica 17,19, 21 de Abril de 2013.

Sungwon Jin, Dolores Lahuerta, Manel Esteve, Silvia Vázquez, David Sánchez, Antoni Aragón, Cristina Van Roy, Marga Rodríguez, Frédérique Sizaret. Cor del Teatre Principal Orquestra Simfònica de les Illes Balears "Ciutat de Palma". Dir. Martín Fischer-Dieskau. Dir. esc. Francisco López

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

<http://www.liceubarcelona.com>

El Oro del Rin. 20, 22, 23, 25, 26, 28, 29 de Abril y 2 de mayo de 2013

Albert Dohmen / Jason Howard; Ralf Lukas; Marcel Reijans; Kurt Streit / Francisco Vas; Ain Anger / Friedemann Röhl; Ante Jerkunica / Bjarni Thor Kristinsson; Andrew Shore / Oleg Bryjak y otros.

CONTACTA CON NOSOTROS Si deseas trasladarnos cualquier comentario, sugerencia o propuesta, no dudes ponerte en contacto con la redacción de *Pau Casals*: --Correo electrónico: paucasals@servimedia.net --Correo postal: Revista Pau Casals Servimedia C/ Almansa, 66 28039 Madrid