

# PAU CASALS 295

10 de febrero-10 de marzo de 2012

## SUMARIO

- Breves:
  - El Teatro Real presenta su temporada 2012-2013
  - Batutas de primera línea en el Teatro de la Zarzuela
  - Sony Classical homenajea a Leontyne Price.
  - *El Fin del Mundo como obra de Arte* en el Gran Teatre del Liceu
  
- Reportaje: Aristide Cavallé-Coll y el órgano romántico francés
  
- Entrevista: Ramón Vargas: “En el canto te puedes equivocar pero lo importante es saber corregir a tiempo”
  
- Flamenco: Adiós al maestro de la guitarra Enrique Melchor
  
- Agenda
  
- Discos

## BREVES

### **El Teatro Real presenta su temporada 2012-2013**

Gregorio Marañón, presidente del Patronato del Real y Miguel Muñoz, director del teatro, dieron a conocer recientemente la *columna vertebral* de la Temporada 2012-2013 del Teatro Real, que contará con un presupuesto de 46,4 millones de euros para catorce producciones de ópera y cuatro de ballet. De entre el repertorio contemporáneo se escucharán obras como *Moses und Aron* de Schoenberg, que abrirá la temporada, *Il prigioniero* de Dallapiccola, *The Perfect American* de Glass, *Wozzeck* de Berg y *Il Postino* de Catán. La temporada incluirá además otros títulos como *Boris Godunov*, *Suor Angelica*, *Macbeth*, *Parsifal*, *Così fan tutte*, *Roberto Devereux*, *Los pescadores de perlas*, *Don Giovanni*, *La rappresaglia* de Mercadante y *La flauta mágica* siempre con la presencia de destacadas figuras de gran prestigio internacional como Riccardo Muti, Simon Rattle, Juan Diego Flórez, Edita Gruberova o Plácido Domingo.

Más información: [www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com)

### **Batutas de primera línea en el Teatro de la Zarzuela**

Durante el próximo curso, el coliseo madrileño contará con directores, tanto nacionales como internacionales, de primera línea. Paolo Pinamonti, nuevo director artístico del teatro, presentó recientemente sus líneas de trabajo para las próximas temporadas que, además de contar con destacados directores como Rafael Frühbeck de Burgos, Juanjo Mena o Alan Curtis, abordará una importante labor de recuperación y ampliación del repertorio lírico español, promoverá la difusión del género y perseguirá un elevado nivel cualitativo, tanto en lo musical como en lo escénico. Entre los posibles títulos para la próxima temporada se encuentra el programa doble *La vida breve* y *El amor brujo* en un montaje de Herbert Wernicke que Pinamonti ya programó en La Fenice (2000), así como conciertos sinfónico-corales y ballets junto a otros proyectos culturales que incluyen la creación de una academia de interpretación de zarzuela, la digitalización del amplio archivo del teatro o la retransmisión de los títulos a través de radio y televisión.

**Más información:** <http://teatrodelazarzuela.mcu.es>

**Ópera Actual, número 147**

### **Sony Classical homenajea a Leontyne Price**

La discográfica ha querido festejar el 85º aniversario de la soprano con el lanzamiento al mercado de las colecciones *The Complete Collection of Operatic Recital Albums* (14 CD, que reúnen por primera vez todos los álbumes de recitales y dúos que Price grabó entre 1969 y 1982 y *The Complete Collection of Song and Spiritual Albums* (12 CD en los que aparecen, entre otras obras, la primera grabación de la soprano en 1954 para la serie *Columbia American Music* y las *Hermit Songs* de Samuel Barber, con el compositor al piano.

**Ópera Actual, número 147**

### ***El Fin del Mundo como obra de Arte* en el Gran Teatre del Liceu.**

El coliseo barcelonés anunció que ha encargado al compositor y músico Benet Casablanca y al escritor Rafael Argullol una ópera basada en el relato *El fin del mundo como obra de arte*, escrito por este último. Se estrenará en el curso 2014-15 y su título provisional es *lo*.

**Más información:** [www.liceubarcelona.com](http://www.liceubarcelona.com)

**Ópera Actual, número 147**

## **REPORTAJE**

# **Aristide Cavallé-Coll y el órgano romántico francés**

**Pocos constructores de instrumentos pueden vanagloriarse de haber alcanzado en la historia de la música una fama comparable a la de los**

**más grandes compositores e intérpretes, o cuyos instrumentos sean reverenciados con mayor intensidad con el paso de los años. Si Antonio Stradivarius constituye para el violín el arquetipo más conocido de esta clase de constructores, el órgano cuenta con una figura similar en el nombre de Aristide Cavallé-Coll (1811-1899).**

La singularidad de Aristide Cavallé-Coll, maestro organero nacido en Montpellier con raíces catalanas, se cifra no solo en su pericia constructora o en su insaciable capacidad de innovación técnica, sino en haber promovido el renacimiento de la escuela organística francesa a partir de las cenizas en que había quedado convertida tras la Revolución francesa.

La escuela que culminó en la gloriosa tradición del órgano francés representada por compositores como César Franck (1822-1890), Alexandre Guilmant (1837-1911), Charles-Marie Widor (1844-1937) Léon Boëllmann (1862-1897), Louis Vierne (1870-1937) y Marcel Dupré (1886-1971), y que pavimentó a su vez el terreno para la eclosión en pleno siglo XX de figuras como Olivier Messiaen (1908-1992) o Jehan Alain (1911-1940).

El propio Widor se encargará de sancionar en el prefacio a la edición Durand de la obra para órgano de Mendelssohn (1919): "¿De dónde procede la magnífica eclosión del arte del órgano en Francia?, ¿A quién atribuir el mérito? Atención, no se debe a un compositor, sino a un constructor genial, Aristide Cavallé-Coll, al que debemos instrumentos fuera de serie como los de St. Sulpice, Notre-Dame, St. Ouen de Rouen, de Moscú, Bruselas, Sheffield, etc."

Sin embargo, este elogio mayúsculo —enunciado ya en los albores de una era que sería testigo del desprestigio absoluto del "constructor genial"— no alcanzó el aliento metafísico del homenaje que Widor tributara al anciano maestro organero unos meses antes de su fallecimiento (*Le Ménestrel*, "La escuela del órgano en Francia", 1899): el de Cavallé-Coll es, sin duda, un "caso extraño, de forma contraria a la lógica de los acontecimientos y a las enseñanzas de la historia, aquí es el instrumento el que ha creado al instrumentista; ¡es el cuerpo el que ha producido el alma!".

### **Una tradición en ruinas**

La Revolución francesa acabó de cuajo con la tradición organera gala, compendiada en la obra monumental *L'Art du Facteur d'Orgues* (1770) de Dom Bédos. Ligada al Antiguo Régimen por las implicaciones litúrgicas del instrumento, el órgano sufrió el furor de las masas revolucionarias con especial virulencia: el pillaje destruyó innumerables órganos, mientras sus tubos eran fundidos para fabricar las balas necesarias para sostener las interminables guerras patrióticas.

Tras veinticinco años en los que se dejó virtualmente de construir nuevos instrumentos, y desaparecidos los herederos de los últimos grandes maestros organeros del Clasicismo francés —Jean Baptiste Nicolas Lefévre había muerto en 1784 y François-Henri Clicquot lo hizo en 1790—, cuando la Restauración borbónica de 1815 ofreció un escenario propicio para su

renacimiento, ya no había en Francia nadie capaz de resucitar esta vieja y noble industria.

El arranque en 1820 de una política de restauración de órganos —apoyada con fuertes inversiones institucionales— estuvo más cerca de finiquitar el paupérrimo patrimonio superviviente que de restañar siquiera un reflejo de su antigua gloria, especialmente por el mal oficio de organeros como los tristemente célebres hermanos Claude.

El descenso de los estándares de calidad alcanzó cotas tan abismales que Felix Mendelssohn —organista él mismo y pionero del renacimiento bachiano en los estados alemanes— describe así el lamentable estado de la organería francesa que tiene ocasión de constatar durante su gira parisina de 1832: "Acabo de venir de St. Sulpice, donde el organista me mostró orgulloso su instrumento; sonaba como un enorme coro de viejas, pero aquél sostenía que era el mejor órgano de Europa...".

El pésimo estado de la industria organera francesa era tanto más flagrante si lo comparamos con la emergente situación que vivían otros sectores musicales afines. Desde finales del siglo XVIII se había abierto una era de gran experimentación en los instrumentos de tecla, no solo en el ámbito pianístico (con fabricantes como Érard, Pleyel o Kalkbrenner), sino también en el de los armonios (aerófonos de lengüeta libre con teclado como el introducido por el Abbé Vogler en la década de 1780), cuyas variantes, patentes y denominaciones se sucedieron de forma vertiginosa por toda Europa: el *orchestron* de Mälzel (1805), el *éolodicon* de Eschembach (1816), la *physharmonica* de Anton Haeckl (1818), el acordeón de Cyrill Demian (1829), la concertina de Charles Wheatstone (1829) el *antiphonel* de Alexandre Debain (1846), y muchos otros...

Tal como resume Fenner Douglass en *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition* (Yale UP, 1999), hacia 1830, la Revolución industrial había transformado de forma radical la fabricación de pianos y armonios, que se producían y vendían a miles, mientras el arte del organero permanecía como un oficio feudal.

### **Oficio, patentes... y suerte**

En este mismo año de 1832 se produjo un suceso que cambiaría para siempre el destino del órgano: Gioacchino Rossini acude a Toulouse para dirigir el último gran éxito operístico de Giacomo Meyerbeer, *Roberto el Diablo*, cuyo estreno había causado furor en París solo unos meses antes marcando el nacimiento oficial de la *grand opéra française*. En esta ciudad regenta un pequeño taller el padre de Aristide, Dominique Cavaillé-Coll, organero de tradición familiar que mantiene un modesto negocio a caballo entre la ciudad francesa y Barcelona.

Aristide es un joven inquieto, vivamente interesado por la moderna ciencia física y las matemáticas y que refuerza el aprendizaje del oficio junto a su padre con el estudio del ya legendario manual de Bédos. La ópera de Toulouse no dispone de un órgano —necesario para el Acto V del melodrama gótico meyerbeeriano—, entonces Rossini indaga por la ciudad hasta dar con un

instrumento inventado por el joven Aristide, el *poïkilorgue*, cuya sonoridad y expresividad sorprenden tan gratamente al italiano que al año siguiente invitará al joven Aristide a París.

Por azares del destino, Aristide llegará a la capital a tiempo de participar en el concurso abierto para la reconstrucción del órgano de la basílica de St. Denis —la necrópolis oficial de los reyes de Francia—, y que el joven gana contra todo pronóstico —y frente a competidores parisinos más conocidos y mejor situados— gracias a un innovador proyecto que esboza en apenas tres días.

Aristide llama a su padre y a su hermano a París y juntos abren un taller donde atender el prestigioso encargo, además de muchos otros que irán llegando a rebufo de éste. Las obras de restauración de la basílica se retrasan, posponiendo también la restauración del órgano, pero gracias a ello interviene un nuevo y decisivo factor en la suerte de Aristide: en 1839, Charles Spackman Barker patenta en Francia un artilugio que permite suavizar el toque del teclado y suplir aire con mayor eficacia y potencia (permitiendo acoplar así varios registros sin merma de sonido), así como mejorar la precisión en el ataque y en la afinación, y obtener una mayor homogeneidad entre los distintos registros.

Aristide reconoce el potencial del nuevo dispositivo a tiempo para incorporarlo en St. Denis, obteniendo un éxito sin precedentes en el estreno del órgano en 1841. El órgano Romántico acababa de nacer, y Cavallé-Coll podía ser considerado ya, a los treinta años, el mejor organero de Francia.

### **Sensualistas y gregorianistas**

Sin embargo, la decadencia del órgano arrastrada desde la Revolución francesa no había acabado únicamente con los instrumentos, sino que se había llevado por delante también a instrumentistas y compositores. En un intensivo y continuado proceso de "secularización", el órgano había perdido del todo su antigua solemnidad. Y si durante los primeros tiempos revolucionarios fue utilizado para elevar la moral del pueblo con marchas y canciones patrióticas, a partir de los años 1820 se sometió al dictamen de las modas a ritmo de barcarolas, galops, valeses y polkas, o también a través de la improvisación de fragmentos musicales que describían cataclismos naturales (tormentas, terremotos) y que gozaron de enorme popularidad.

Incluso la música litúrgica había olvidado sus orígenes contrapuntísticos para abrazar de lleno las características del bel canto. Henri Blanchard resumiría de este modo la situación reinante aún en 1850 en la *Révue et Gazette musicale de Paris*: "Desde que *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer, y *La judía*, de Halévy, han hecho un uso tan dramático del órgano en sus obras, el órgano se ha convertido en un instrumento profano. Muchos amantes de la música van ahora más a la iglesia para disfrutar del sonido elevado y solemne de este noble instrumento que para rezar".

Los pianistas fueron protagonistas de excepción de este acelerado proceso de descomposición: con la especie de los organistas casi extinta, ocuparon sus puestos supliendo sus carencias técnicas con efectismos. En un artículo elocuentemente titulado "Órganos mundanos y música erótica en las iglesias"

(1856), François-Joseph Fétis denunciaría: "La inferioridad esencial de los organistas franceses es precisamente el resultado de su obsesión con lo que ellos llaman improvisación... Ninguno de ellos tiene lo que se dice una verdadera formación de organista. Ninguno de ellos podría hacer frente a las grandes composiciones de Bach. Vuelcan toda su atención en los efectos especiales, los contrastes de sonoridades..."

Los suntuosos instrumentos de Cavaillé-Coll —capaces de rivalizar con la orquesta sinfónica en cuanto a variedad tímbrica y dinámica— contribuyeron notablemente al desarrollo de la estética sensualista que parecía instalarse irremediablemente en las iglesias, pero a la vez se convirtieron indirectamente en un blanco de la contraofensiva que se estaba preparando. Especialmente por parte de un organero rival y miembro destacado de este movimiento, Félix Danjou (1812-1866), a través de la fundación en 1845 de la *Révue de la Musique religieuse, populaire et classique*.

Descubridor del famoso manuscrito de Montpellier H.159 de la Facultad de Medicina —la piedra de Rosetta del canto gregoriano—, Danjou abogó por la restitución del canto gregoriano en las iglesias y lanzó las primeras polémicas contra Cavaillé-Coll acerca de la idoneidad de sus instrumentos para el uso litúrgico. Cavaillé-Coll contó con el fabuloso improvisador Louis Lefébure-Wély (1817-1869) como valedor en esta sorda batalla, mientras Danjou promovió al alemán Adolph Hesse (1809-1863), apóstol de la música bachiana. Ahora bien, mientras Lefébure-Wély era capaz de enloquecer al público parisino con sus episodios musicales descriptivos y sus líricas Meditaciones y Ofertorios, Hesse parecía incapaz de despertar el más mínimo entusiasmo con su Bach.

Aún en 1863 la *Révue de Musique sacrée* se lamentaba de que "pese a toda nuestra admiración por la profunda ciencia de Bach, estamos obligados a reconocer que la música de este maestro ejerce muy poco poder sobre el público. [...] Bach pertenece a una época que difiere esencialmente".

### **El verdadero organista moderno**

La década de 1850 iba a introducir un punto de inflexión —lento pero inexorable— en la reconquista de los templos por parte del movimiento clasicista, cuyo principal objetivo era la recuperación de la música sacra desde el canto gregoriano hasta Bach, pasando por Palestrina.

Es la década de la fundación de la *École de Musique Religieuse et Classique* (1853) de Louis Niedermeyer (1802-1861), dedicada a la formación de organistas y maestros de capilla, así como de las intensas diatribas acerca de la restauración del canto gregoriano que culminarían con la publicación del *Méthode raisonné de plain-chant* (1859) del benedictino Augustin Gontier, la primera guía de interpretación del canto llano procedente de la abadía de Solesmes.

En efecto, en el movimiento clasicista convergían una serie de vectores de muy diversa especie: desde la nostalgia neogótica hasta el afán positivista de la incipiente musicología histórica, pero también el ultramontanismo político que pretendía devolver a la Iglesia Católica los ámbitos de poder cedidos durante

los periodos republicanos. Pero 1850 es también el año de la primera visita a París del belga Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881), el joven catedrático de órgano del Conservatorio de Bruselas formado en Alemania en el que los clasicistas tenían depositadas sus esperanzas.

Los conciertos parisinos de Lemmens descubrieron la música de Bach a toda una generación de músicos franceses —su ciclo de conciertos de 1852 en el órgano Cavaillé-Coll de St. Vincent de Paul convocó a nombres ilustres como Franck, Gounod, Thomas, Alkan—, pero lo hicieron, sobre todo, para el propio Cavaillé-Coll, para quien en palabras de Widor "fue como descubrir la luz del día. Encontró en el maestro virtuoso los principios rectores que le habían faltado hasta entonces".

La excelente relación personal entre el organista y el organero, así como su admiración mutua fue la base sobre la que nacería y se desarrollaría la escuela de órgano romántica francesa. Durante las siguientes décadas, ambos dotarían a la ciudad de París de los órganos y organistas demandados por las iglesias erigidas o reformadas durante el III Imperio por el barón Haussmann: La Madeleine (1857, Saint-Saëns), St. Clotilde (1859, Franck), St. Augustin (1863, Gigout), St. Sulpice (1870, Widor) y La Trinité (1871, Guilmant).

A la renovación de los instrumentos y los instrumentistas le sucedería la de los géneros, y así nacería —tomando como punto de partida la Grand Piece Symphonique op. 17 (1863) de César Franck— la "sinfonía para órgano", combinación del rigor constructivo de raíz neobachiana y de la opulencia orquestal de los instrumentos de Cavaillé-Coll que encontrará sus muestras más duraderas en los catálogos de Widor y Vierne, entre otros.

### **La liquidación del legado Cavaillé-Coll**

Pese al punto de equilibrio alcanzado provisionalmente entre Cavaillé-Coll y las aspiraciones de los clasicistas, hacia finales del siglo XIX se harán visibles de nuevo dos corrientes divergentes en el seno del órgano francés: de un lado, los "sinfonistas", herederos directos de la línea Cavaillé-Coll/Lemmens, de otro, los denominados "liturgistas", organistas formados en la École Niedermeyer — como Eugene Gigout (1844-1925) o Léon Boëllmann que aspiraban, dentro aún de unas coordenadas estéticas románticas, a una mayor subordinación de la música para órgano a la austeridad propia del servicio litúrgico.

Con estos antecedentes, la reacción antirromántica que siguió a la I Guerra Mundial aceleró la decadencia del sinfonismo en el órgano: las obras multiseccionales dejaron de denominarse "sinfonías" en favor de fórmulas más neutras (como "suite"), y pese a que no se dejó del todo de incorporar el adjetivo "sinfónico" a los títulos (como *L'Ascension*, *Cuatro meditaciones sinfónicas* de Messiaen, 1934), éstas eran cada vez menos sinfónicas, del mismo modo que dejaron de serlo los nuevos órganos.

En efecto, esta reacción acabará por promover un ideal de instrumento distinto, el órgano neoclásico, cuyo nacimiento podemos fechar con la fundación de la Association des amis de l'orgue en 1927, y que tuvo en el burgalés Víctor

González (1877-1956) —uno de los últimos discípulos de Cavallé-Coll— su constructor paradigmático.

El movimiento neoclásico —en el fondo, un producto tardío del positivismo romántico— aspiró a un instrumento austero y majestuoso, técnicamente contemporáneo pero adecuado a la interpretación de la música antigua. Algo así como los clavicémbalos que Pleyel fabricó contra toda evidencia histórica para la pionera Wanda Landowska, y que sirvieron de modelo para la composición de los conciertos de Falla y Poulenc.

Este despropósito alcanzó en Francia la categoría de doctrina oficial durante los años 1950 y 60, décadas en la que una ambiciosa campaña estatal de restauración de órganos sometió a numerosos instrumentos —tanto históricos como románticos— a un proceso de homogeneización según el dogma neoclásico que arruinó la idiosincrasia de cada uno de ellos, en algunos casos de forma irreparable.

Paradójicamente, el legado de Cavallé-Coll ha sobrevivido en mejores condiciones fuera de su Francia natal. Es el caso de los numerosos órganos construidos en el País Vasco y Navarra. En especial, instrumentos como el órgano de la basílica Santa María del Coro de San Sebastián (1863), idóneo para la música de Franck, o el de Santa María la Real de Azkoitia (1898), el último gran órgano construido por el maestro organero francés.

**Rafael Fernández de Larrinoa**  
Audio Clásica, número 174

## ENTREVISTA

### **Ramón Vargas: “En el canto te puedes equivocar pero lo importante es corregir a tiempo”**

**El tenor mexicano celebró a finales de 2011 su función número 200 en el Metropolitan de Nueva York, antes de despedir el año en Viena con *La Bohème* y de su regreso a La Scala con *Contes D'Hoffmann*. Este mes de febrero ha debutado en El Liceu barcelonés en ópera escenificada con uno de sus papeles de referencia, Rodolfo de *La Bohème*, que interpretará hasta el próximo 19 de marzo.**

Desde su debut en el Met en 1992, cuando sustituyó a Pavarotti en *Lucia di Lammermoor*, hasta su reciente Don Ottavio, Ramón Vargas ha cantado una quincena de papeles en el coliseo neoyorquino. Como contraste, el tenor mexicano ha hecho su debut operístico en el Liceu, en el que ya había ofrecido un recital, con *La Bohème*, una de las obras con las que más aplausos ha cosechado.

**- ¿Qué función del Met recuerda con especial cariño?**

- La más significativa fue mi debut, algo inesperado que llegó en un momento muy excitante de mi carrera: acababa de hacer mi debut en Viena —con *Almaviva*— y tenía ya el contrato para hacer *Falstaff* en La Scala con Muti esa misma temporada. El debut en el Met fue muy emotivo, porque para los americanos este teatro es la referencia —debutar allí es un privilegio— y porque el público me recibió con cariño.

**- Acaba de cantar Don Ottavio, papel que debutó en 1984. ¿Cómo ha evolucionado su concepción del personaje teniendo en cuenta que se puede concebir también como un hombre maduro?**

- Creo que más bien se trata de un hombre maduro: era amigo del Comendador y de una edad a medio camino entre la de éste y la de Donna Anna. De hecho, su manera de pensar no es la de un joven impetuoso y está profundamente enamorado. Antes de vengarse necesita estar seguro de lo que hace y eso puede entenderse como un signo de debilidad, pero no lo es. Y es quien centra la historia, pues es la antítesis de Don Giovanni.

Manejado como lo estoy cantando, muy diferente de cómo lo hice hace 27 años, el personaje adquiere otra dimensión. El aria "*Dalla sua pace*" es una reflexión conmovedora que transmite al espectador la claridad de sus emociones. Sus arias son dos obras maestras de Mozart por el concepto dramático.

**- Este 2012 celebrará los 20 años de su debut en el Met y 30 de su debut absoluto (*Lo Speciale*, de Haydn, en México). ¿Cuál es el secreto de su longevidad vocal?**

- El *bel canto* es una buena medicina para la voz. Pero decir *bel canto* es muy genérico, no significa más que canto bello. Lo que necesita un cantante es tener una buena técnica, que le permita utilizar el instrumento de forma adecuada, pero eso no lo es todo: la longevidad se basa en una combinación de tres elementos: qué cantas (repertorio), cuándo (en qué período de tu carrera) y cómo (técnica). Puedes estar haciendo *bel canto* romántico pero forzando tu instrumento, y eso no es bueno...

**- Entender conceptualmente el estilo, ¿es igualmente importante?**

- Sí, se tiende a unificarlos porque la ópera se está globalizando también desde el punto de vista estilístico. Es común encontrar producciones en las que se interpreta todo a la manera *verista*. En el *bel canto* las emociones están idealizadas y por ello en su interpretación no debe primar el volumen o la fuerza dramática. Rossini transmite las emociones a través de los melismas, que si se hacen de la manera adecuada, son conmovedores. Pero a veces escuchamos Mozart, Handel, Haydn o Donizetti cantados a la Puccini, y eso es un error.

**- ¿Cree que el dominio de las agilidades le ha ayudado con otros roles no necesariamente de agilidad?**

- Trato de mantener mi voz ágil y flexible, tanto que incluso hoy en día podría cantar *Barbiere* u otras obras de agilidad y bravura. Y sí, efectivamente, esto me ayuda a preparar otros papeles incluso en los últimos años, en los que he

estado interpretando un repertorio más *spinto*, como *Don Carlo*, *Ballo*, o *I due Foscari*.

**- Regresa al Liceu, donde debutó con un recital la temporada 2002-03. Lo hace con Rodolfo en una producción de Giancarlo del Mónaco.**

- Vuelvo con entusiasmo. Cantar en Barcelona no es como hacerlo en cualquier lugar: el Liceu es un teatro con una enorme tradición y uno de los más importantes del mundo. Debutar allí a nivel operístico impone respeto y responsabilidad. Cuando hice mi debut en el resto de los grandes teatros era muy joven y ahora la responsabilidad se siente de otra manera, y también con gran respeto y cariño afronto esta ópera clásica, que no es fácil, especialmente por las muchas referencias que todos tenemos de ella. Espero que mi Rodolfo le guste al público barcelonés...

**- ¿Hacia dónde cree que evoluciona su voz?**

- Durante 30 años he tratado de ser lo más respetuoso posible con mi voz; claro que te puedes equivocar, pero lo importante es saber corregir a tiempo. Mi voz está muy bien asentada en el primer Verdi porque este período está muy influenciado por el *bel canto*, pero mi voz también tiene ese guiño dramático verdiano puro en el cual el texto tiene una fuerza muy grande y donde se tiene que morder la palabra para darle al texto el sentido teatral que Verdi quería. Él cambió eso de "primero la música y después la palabra", hecho que dotó a la interpretación de mayor dramatismo.

Este año voy a cantar en Toronto por primera vez *Il Trovatore* y lo haré de una manera lo más *belcantista* posible, pues si leemos bien la partitura, hay momentos muy dramáticos —*La pira*—, pero también otros de lirismo exquisito propios del *bel canto*, totalmente a la Bellini. Es algo que quiero probar como un experimento para mi voz: si funciona, ¡genial! y, si no, arreglo el camino y no pasa nada.

**- ¿Qué papel le gustaría cantar pero intuye que nunca podrá hacerlo?**

- Uno de los roles más impresionantes que he visto en un teatro es el Hermann de *La Dama de Picas*. Pero lamentablemente es un rol demasiado dramático para mí. Al componerlo Chaikovsky sin duda puso toda la carne en el asador...

**- ¿En qué proyectos no operísticos está trabajando?**

- El año pasado, durante una gira por Sudamérica, incorporé obras de Liszt, principalmente los *Sonetos de Petrarca*; el compositor romántico alemán fue un músico que sentó nuevas bases para el piano y creó un bello maridaje entre voz y teclado. Por otra parte, Agustín Lara escribió una bella serie de canciones dedicadas a España —la *Suite española*— que me las estoy estudiando; con este programa se podría hacer un concierto fabuloso... Él fue un gran promotor de la música española en México e hizo canciones como *Granada*, que, junto con *Bésame Mucho*, es posiblemente la canción mexicana más interpretada. De niño me gustaba cantar sus canciones y las de José Alfredo Jiménez...

En general, a los mexicanos nos gusta mucho el canto; México es el país que más música vocal propia ha escrito. Tenemos una variedad extraordinaria y

cantamos desde niños: en la estudiantina de la escuela, en la serenata a las novias o en coros.

- Cita ***Bésame Mucho*** y ***Granada***. Se dice que Consuelo Velázquez escribió la primera sin haber besado y que Lara la segunda sin haber visitado la ciudad de Granada...

- Los mexicanos somos un pueblo soñador... Un pueblo que ha sufrido y que vive de ideales. Efectivamente, Lara escribió su *Suite española* sin haber estado nunca en España, pero poseía gran información de cada una de sus grandes ciudades, y eso lo plasmó en sus piezas. Y Consuelo Velázquez escribió *Bésame Mucho* cuando era una niña y aún no había besado, así que cuando escribió "bésame mucho como si fuera la última vez", era también la primera...

- **A través de sus roles ha llorado o reído en función de las demandas de cada papel. Sin embargo, en su vida personal, sufrió una de las mayores tragedias que se puedan padecer: la pérdida de un hijo. ¿Le ha ayudado la ópera a superarlo o, al menos, a poner en perspectiva esa tragedia?**

- La pérdida de un hijo es algo tan *contra natura* que ni siquiera existe una palabra que lo defina: quien pierde un padre es huérfano, pero cuando se pierde un hijo, hasta donde yo sé, no existe una palabra específica en ninguna lengua. Es una experiencia demasiado difícil de entender, y a los que nos ha ocurrido sabemos que no hay modo de superarlo. El modo de afrontarlo, en nuestro caso, fue formando un fondo en memoria de mi hijo, con el que se pueda ayudar a otros niños con su misma enfermedad, parálisis cerebral.

Más información en: <http://www.fondomemorialeduardovargas.org>

Eduardo era un niño feliz, que disfrutaba con la música, y al que pudimos ofrecerle bienestar —dentro de sus limitaciones— hasta que falleció con 7 años. Pero muchos otros niños no tienen la misma suerte porque nacen en familias pobres, rotas o que no saben cómo atenderlos. Intentamos recaudar fondos para ayudar a esas familias, a orientarlas, a financiar terapias y a apoyar centros que ayuden a personas con estos problemas para que puedan, en alguna medida, sentirse útiles. Creemos que de esta manera la vivencia de Eduardo no fue en vano. Yo, desde luego, le tengo muy presente cada vez que canto y me da mucha fuerza.

Álvaro Cañil  
Audio Clásica, número 174

## FLAMENCO

# Adiós al maestro de la guitarra Enrique de Melchor

Enrique de Melchor falleció en la madrileña Clínica La Luz el pasado 3 de enero. Contaba con 61 años de edad y, tras una veintena de días en el lecho del dolor, con él se va un modo singular de interpretar la guitarra,

**pues había bifurcado su acción creadora en ambos márgenes del arte, es decir, manteniendo el caudal compositor como intérprete solista y, a la vez, detentando la cualidad de maestro en el acompañamiento al cante, tarea poco menos que imposible a excepción de muy contados casos como el que hoy nos ocupa.**

Después de 46 años de intachable profesionalidad, su muerte por cáncer no sólo confirma que la guitarra es ese diamante no pulido que está sitiado por el viento, sino que nos hace reflexionar sobre por qué sus composiciones fueron el taller donde la juventud se estimulaba para cincelar las más estimadas piezas de orfebrería.

Y me explico. A medida que se van conformando todas las tendencias guitarristas a lo largo de la historia, el movimiento guitarrístico de concierto comienza a esclarecer con Sabicas, a través de la publicación en 1961 en España de su *Flamenco Puro* (1961), y luego con Serranito, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Enrique de Melchor, un cuarteto de ases gracias a los cuales, hoy, con los Riqueni, Niño de Pura, Tomatito o Vicente Amigo, entre los muchos, se puede evocar la poética guitarrística desde los ángulos más diversos.

A esta notable madurez estética contribuyó decisivamente Enrique Jiménez Ramírez, que vino al mundo el 28 de abril de 1950, que fue el menor de los seis hijos del matrimonio habido entre Melchor y Antonia, y que, tras ampararse en los seudónimos de Enrique de Marchena o Enrique Jiménez, adoptó el sobrenombre de su padre, el incomparable Melchor de Marchena.

### **Debut a los quince años**

Este marchenero de la calle Espíritu Santo, marchó a Madrid en 1962 y tuvo noviciado gracias a las notas que le ponía Eugenio Jiménez, 'Caracoles', más conocido por El Nani, hasta debutar con un traje de talla grande que por error le hizo Faustino Otero. Tenía entonces 15 años de edad y apareció —junto a Paco Cepero y el Niño del Muñeco— en el cuadro de Los Canasteros, el tablao que en Madrid regentaba Manolo Caracol, dejando su debut discográfico para 1967 con el LP *Antonio, genio y duende*, secundando junto a su padre al genial Antonio el Bailarín.

Al año siguiente realizó giras con Paco de Lucía, Camarón y El Lebrijano por Alemania y Francia y durante dos años, hasta su llamada a filas en Madrid, apareciendo en 1970 para iniciar su andadura con su compadre José Menese, incorporándose a su obra discográfica a partir de *Renuevos de cantes viejos*, al que seguirían *Cantes para el hombre nuevo* (1971) o, entre otros muchos, los dos volúmenes de *Los que pisan la tierra* (1974).

Sin perder la estela propuesta, 1971 es el año en que Melchor de Marchena publica su particular *Homenaje a Andalucía* (con su hijo Enrique como segunda guitarra), y dos años después, también con la escolta de su hijo, aparece *Tesoros de la Guitarra Gitano-Andaluza*, otra grabación incunable en un año, 1973, en que Enrique aparece junto a su padre en la obra *Cantes de Cádiz y Los Puertos*, con lo que estamos ante la obra que descubre al mundo la valía

de un Enrique de Melchor que, a partir de entonces, se erige en el segundo escolta, junto a su padre, del maestro Antonio Mairena.

No obstante, en 1972 trabaja en el Tablao Torres Bermejas vehiculando el cante de La Perla de Cádiz, Camarón, Pansequito o Turroneo, y el 29 de enero de 1973 fue presentado por su padre Melchor en un monográfico de la TVE2.

### **Con los más grandes**

Otros datos de interés es cómo Enrique de Melchor inicia en 1976 su escolta a El Lebrijano, o cómo se hace compañero inseparable de Fosforito a partir de 1978, erigiéndose así en uno de los guitarristas de la historia de mayor producción discográfica, como se constata en las obras de las más importantes figuras de este tiempo como son Antonio Mairena, Manolo Caracol, Fosforito, Rocío Jurado, Fernanda y Bernarda, Chano Lobato, El Lebrijano, Naranjito de Triana, Enrique Morente, José Menese, Manuel Mairena, Curro Malena, Calixto Sánchez, José Mercé, Luis de Córdoba, Vicente Soto, Juanito Villar, Carmen Linares o Chiquetete, entre los muchos.

Por otra parte, su trayectoria como solista arrancó con *La guitarra flamenca de Enrique de Melchor* (1977), y tiene parada en *Sugerencias* (1983), *Bajo la luna* (1988), *La noche y el día* (1991) y *Cuchichí* (1992), hasta alcanzar la cima con *Arco de las rosas* (1998), un trabajo de referencia histórica que antecede, como se sabe, a *Raíz flamenca* (2005), un recuento que señala las diferencias entre las formas musicales en uso y las verdaderas notas maestras.

Reseñados en su conjunto los parámetros que definen a Enrique de Melchor, hay que significar, mismamente, que en el verano de 1978 compartió con su padre el Castillete Minero, de La Unión; que es Premio Nacional de la Cátedra de Jerez (1979); que está en posesión de la I Guitarra Flamenca Maestro Patiño de Elche (1987); que por votación popular se le dio el Cuarto de los Cabales, de RNE; que en 1997 obtuvo la III distinción Peña Chaquetón, de Madrid; que fue, junto a Lebrijano y quien firma, uno de los responsables de llevar el flamenco a la Universidad en el curso 1993/04, o que en noviembre de 1995 estuvimos los tres en Jordania con motivo del 60 cumpleaños del Rey Hussein I.

### **Un premio que resume una carrera**

El último galardón que se le concedió en Andalucía fue la Giraldilla de Lebrija, donde aunque no pudo recogerlo quedó de manifiesto que Enrique de Melchor ha simbolizado para la historia de la guitarra no sólo su ideal de perfección para el acompañamiento al cante, sino su peculiar modo de corporizar en músicas originales las fantasías de su carácter compositor.

Ha muerto, por tanto, un artista de rango superior y con un reconocimiento internacional irrefutable, uno de los más grandes ejemplos de compositor pos-clásico que, aparte de volcarse en la perfección del acompañamiento al cante, ha abierto caminos nuevos en el campo de la música flamenca, a la que ha insuflado un poder, una concentración y una inspiración extraordinaria.

## AGENDA

### Gran Teatre del Liceu

***Pelléas et Mélisande* 27, 28 de junio y 1,3,5,7 de julio de 2012**

Yann Beuron, María Bayo, Laurent Naouri, John Tomlinson, Hilary Summers, Kurt Gysen. Dir.: Michael Boder. Dir. Esc: Robert Wilson.

***Aida* 21, 22, 24, 25, 27, 28, 30 de julio de 2012**

Sondra Radvanovsky/Bárbara Haveman, Luciana D'Intino/Ildiko Komlosi, Marcello Giordani/Carlo Ventre, Zeljko Lucic/Joan Pons. Dir. Renato Palumbo. Dir. Esc.: José Antonio Gutiérrez.

[www.liceubarcelona.com](http://www.liceubarcelona.com)

### Palau de la Música Catalana

***El Giravolt de Maig* 11 de junio de 2012.**

Nuria Rial, Marisa Martins, Joan Cabero, David Alegret, Joan Martín-Royo, Stefano Palatchi. Dir.: Ros Marbá. Dir. Esc.: Oriol Broggi.

[www.palaumusica.org](http://www.palaumusica.org)

### L'Auditori

***Das Lied Von Der Erde* 1,2 y 3 de junio de 2012.**

Donald Litaker, Christian Gerhager. Dir.: Pablo González.

[www.auditori.cat](http://www.auditori.cat)

### Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO - OLBE)

***Nabucco* 19, 22, 25, 26, 28 de mayo de 2012 (Palacio Euskalduna)**

Leo Nucci / Christopher Robertson, Maria Guleghina / Lucrecia García, Alejandro Roy / Rafael Dávila, Carlo Colombara / Ievgen Orlov, Rosanna Rinaldi, Ana Otxoa. Dir.: Massimo Zanetti. Dir. esc.: Daniele Abbado.

[www.abao.org](http://www.abao.org)

### Teatro Arriaga

***Entre Sevilla y Triana (Sorozabal)* 23, 24, 28, 27 de junio de 2012**

Carmen Solís, María José Suárez, Andeka Gorrotxategi, Gurutze Beitia, José Julián Frontal, Angel Garó, Lander Iglesias, Maribel Salas. Dir.: Manuel Coves. Dir. esc.: Curro Carreres.

[www.teatroarriaga.com](http://www.teatroarriaga.com)

## **Teatro Real**

### ***The life and death of Marina Abramovic* 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22 de abril de 2012**

Marina Abramovic, Anthony, Willem Dafoe, Ivan Civic, Amanda Coogan, Andrew Gilchrist, Elke Luyten. Dir. Esc. Robert Wilson.  
Creación de Marina Abramovic y Robert Wilson con música de de Antony y William Basinski.

### ***Cyrano de Bergerac (Alfamo)* 10, 13, 16, 19, 22 de mayo de 2012**

Sondra Radvanovsky, Doris Lamprecht, Plácido Domingo, Àngel Òdena, Franco Pomponi. Dir.: Pedro Halffter. Dir. esc.: Petrika Ionesco.

### ***I Due Figaro (Mercadante)* 27, 28, 30, 31 de marzo y 1 de abril de 2012**

Asude Karayavuz, Rosa Feola, Annalisa Stroppa, Mario Cassi, Eleonora Buratto, Anicio Zorzi Giustiniani. Dir.: Riccardo Muti.  
Dir. esc.: Emilio Sagi.

### ***Poppea e Nerone (Monteverdi/Boesmans)* 12, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 26 28, 30 de junio de 2012**

Nadja Michael, Charles Castronovo, María Riccarda Wesseling, Willian Towers, Willard White, Ekaterina Siurina. Dir. Sylvain Cambreling. Dir. esc.: Krzysztof Warlikowski.

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

## **Teatro de La Zarzuela**

### **Festival Operadhoy**

[www.musicadhoy.com](http://www.musicadhoy.com)

### ***Grâce à mes yeux (Bianchi)* 7 y 8 de junio de 2012 (Estreno en España)**

Dir. Franck Ollu. Dir. Esc.: Joël Pommerat. Reparto por determinar.

### ***Geblendet (Hidalgo, Beil, Jürgen, Käser, Porocco)* 10 de junio de 2012 (Estreno en España)**

Daniel Gloger, Vicent Frisch, Diotima Quartett Paris. Dir. Esc.: Thierry Bruehl.

<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>

## **Teatro Cervantes de Málaga**

### ***La Traviata* 16, 17 de marzo de 2012**

Snejana Dramcheva, Marina Viskvorkina, Viara Zhelezova, Israel Lozano, Nelson Martínez, Hristo Sarafov. Dir. Vasil Nikolov. Dir. Esc.: Giorgio Lalov.

[www.teatrocervantes.com](http://www.teatrocervantes.com)

## Palau de les Arts

### ***La vida breve* 3, 6, 9, 11, 14 de marzo de 2012**

Cristina Gallardo-Domâs, Germán Villar, María Luisa Corbacho, Miguel Ángel Zapater, Sandra Ferrández, Isaac Galán.  
Dir.: Omer Meir Wellber. Dir. esc.: Giancarlo del Monaco.

### ***Thaïs* 25, 28, 31 de marzo - 3, 12, 15 de abril de 2012**

Plácido Domingo, Malin Byström, Celso Albelo, Gianluca Buratto.  
Dir.: Patrick Fournillier. Dir. esc.: Nicola Raab.

[www.lesarts.com](http://www.lesarts.com)

## Palau de la Música

### ***La vida breve* 25 de abril de 2012**

Cristina Gallardo Domâs, Cristina Faus, Vicente Ombuena, Gustavo Peña, Josep Miguel Ramón, Alfredo García. Dir.: Yaron Traub.

[www.palaudevalencia.com](http://www.palaudevalencia.com)

## Discos

### ***Teuzzone***

**Antonio Vivaldi. P. López, R. Milanesi, D. Galou, R. Mameli, F. Zanasi, A. Giovannini, M. Sakurada. Dir. J. Savall. Naïve. OP 30513 3CD. 2011. Diverdi**

Estrenada en Mantua durante el carnaval de 1719, con libreto de Apostole Zeno, esta obra forma parte de las del periodo en que el compositor trabajó para los mandatarios de la citada ciudad ducal, de entre las que cabe destacar las famosas *Quattro Stagioni*. Con un escenario situado en la lejana China como exótica novedad, Vivaldi compone una partitura al uso de la época, que en nada evoca la música que luego fuera asimilada como oriental.

La versión aquí grabada está basada en la edición crítica de Alessandro Bares. Jordi Savall al frente de Le Concert des Nations ofrece una recreación musical al altísimo nivel que acostumbra, con unos *tempi* perfectamente adecuados y una textura musical sutil y efectiva. El conjunto de cantantes contribuye a realzar esta grabación.

El soprano Paolo López luce una voz y una vocalidad muy adecuadas a su rol protagonista. Fantásticas la mezzo Raffaella Milanesi y la soprano Delphine Galou, ambas especialistas en las obras de este período y con un perfecto dominio del estilo. Completan el reparto cantantes de la talla de Furio Zanasi, Roberta Mameli, Antonio Giovannini y Makoto Sakurada, todos perfectamente adecuados a los respectivos roles, que contribuyen a realzar otra de las joyas

que Naïve va coleccionando en sus *Tesori del Piemonti*, que va ya por su volumen número 49.

**Ópera Actual, 147**  
**Joan Vilá**

***El Holandés errante***

**Richard Wagner. M. Salminen, R. Merbeth, R.D. Smith, S. Hablowetz, S. Davislim, A. Dohmen. Dir. M. Janowski. Pentatone Classics. PTC 5186.400. 2 CD.2011, Diverdi.**

El sello Pentatone saca al mercado discográfico toda una *Wagner Edition* para celebrar dos efemérides: primero, los diez años de la propia marca, y segundo y avanzándose a cualquier otra casa discográfica, la celebración del bicentenario del nacimiento de Richard Wagner, que se producirá en 2013, año operístico por antonomasia ya que también será *año Verdi*.

El reto es ambicioso e histórico, pues, según reza el comunicado del sello en su *web*, será la primera vez que una sola discográfica, con una misma formación orquestal y coro, la Rundfunk-Sinfonierorchester&Rundfunkchor Berlín bajo la batuta de su director titular grabará las diez óperas principales de Wagner, desde este primer registro de *Der Fliegende de Holländer* hasta un final y a la vista presumible y apoteósico *Gotterdammerung* 2013. Todas las óperas serán grabadas en vivo de las versiones en concierto que ha programado la orquesta en el denominado *Ciclo Wagner*, que empezó en 2011 con la participación de reconocidos especialistas.

Este *Holandés* es toda una declaración de intenciones del veterano y siempre interesante Janowski: pulso dramático, contrastes en las dinámicas —mayestática y honda obertura—, lirismo, teatralidad y una orquesta y coro en absoluto estado de gracia.

Los solistas están todos en su sitio, destacando la veteranía modélica de un Matti Salminen incombustible como sólido jocosos Daland, el Steuermann de Davislim aporta frescura y calidez, mientras que la primera intervención de Dohmen sorprende por su visión sombría y portentosa, con su oscuro y pedregoso timbre característico consigue agradar en su evolución de fantasmal espectro a alma atormentada, gracias a la humanidad de un fraseo conmovedor.

Ricarda Merbeth sabe sacar partido de su timbre incisivo y brillante y adecua la vocalidad de Senta con lirismo y seducción dramática. El siempre irreprochable tenor Robert Dean Smith encarna a Erik con la desesperación y frustración que se espera del rol. Una grabación que se presenta de referencia, gracias sobre todo a la batuta de un director musical con muchas cosas por decir en un ciclo a todas luces de prometedores resultados.

**Ópera Actual, 147**  
**Jordi Maddaleno**

### ***Nacht der Träume***

**Bo Skovhus. Obras de Spohr, Wolf, Schubert, Sibelius y R. Strauss. Dir. : S. Blunier. 1 CD. NB7-08. 1CD 2008 (2011) Crystal Classics. Diverdi**

Con el cuestionable título *Nacht der Träume* la WDR Rundfunrorchester Köln, bajo dirección de Stefan Blunier y con Bo Skovhus como solista, interpreta una selección de *Lieder en* sus correspondientes transcripciones orquestales. Cuestionable porque el susodicho título —noche de los sueños—, como repite después en el noveno *track*, presenta en éste al famoso *Lied* de Schubert *Nacht und Träume* —noche y sueños—; Max Reger, autor de la transcripción orquestal, conservó el mismo título para su versión.

Al margen de constituir esto un error solo permitido a estudiantes de primero de *schubertología*, el documento constituye una curiosidad para quienes deseen comparar sin odios la versión primigenia con las posteriores, muy diferentes en cuanto a la atmósfera de recogimiento, confidencialidad y confesión interiorizada que suponen las partituras en la forma dedicada al instrumento de Cristofori.

Aún así, si el integrista melómano es capaz de no comparar versiones y de abrir fronteras, descubrirá un florilegio exquisito, que se podrá considerar entre lo más logrado de la historia de la transcripción. Skovhus convierte el verbo en conmovedor sonido, destacando su capacidad para adentrarse en el universo enajenado de Hugo Wolf —maravillosa orquestación de *Herr, was trägt der Boden hier*, a cargo de Stravinsky— o para transmitir la melancolía que impregna los pentagramas de Sibelius.

Las extraordinarias transcripciones que el músico alemán Jorgen Hinz ha efectuado de los *Seis Lieder Opus 154* de Louis Spohr —expresamente para la WDR con motivo de esta grabación— justificarían por sí solas la compra de este compacto. Lo afirma una, desde estos momentos, ex integrista melómana.

**Verónica Maynés  
Ópera Actual, 147**