

PAU CASALS 357

10 de octubre -10 de noviembre de 2017

SUMARIO

- Breves
 - La Trilogía de Monteverdi por Gardiner, al completo en Youtube
 - Fallece el compositor Xavier Benguerel

Avance: Divas, barroco y aromas a Mozart

- Reportaje: La deuda del rock and roll con los indios norteamericanos
- Reportaje: 40 años sin Maria Callas
- Entrevista: Jorge Lavelli: Un innovador nato
- Jazz: Michel Portal, veteranía adolescente

- Discos
- Agenda

Breves

La Trilogía de Monteverdi por Gardiner, al completo en Youtube

El pasado junio, el director británico John Eliot Gardiner dirigió la Trilogía de Monteverdi *L'Orfeo*, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* y *L'Incoronazione di Poppea* en el veneciano teatro de La Fenice. En estas funciones participaron cantantes como Hana Blažíková, Kangmin Justin Kim, Marianna Pizzolato, Lucile Richardot y el tenor español Francisco Fernández-Rueda, además del Monteverdi Choir y los English Baroque Soloists.

Ahora, las grabaciones de las óperas monteverdianas en La Fenice están disponibles, al completo, en Youtube, además de en la página del canal francés Culturebox, que ya las emitió en *streaming*.

Scherzo.es

Fallece el compositor Xavier Benguerel

El compositor catalán Xavier Benguerel, autor de una notable obra entre la que destaca la ópera *Yo, Dalí*, la *Cantata d'Amic e d'Amat* o su personal adaptación contemporánea del *Llibre Vermell*, murió en Barcelona, a los 86 años de edad, poco después de haberse recuperado de una trombosis cerebral. Nacido en 1931 en Barcelona, hijo del escritor Xavier Benguerel i Llobet —sobre cuya traducción al catalán de *El cementerio marino de Paul Valery* escribiría una de sus últimas composiciones— Benguerel es autor de un amplio catálogo que rebasa el centenar de obras e incluye incursiones en prácticamente todos los grandes géneros musicales.

Scherzo.es

Avance

Divas, barroco y aromas a Mozart

Los teatros de ópera debaten en estos tiempos cuáles de sus bazas deben primar para atraer al público. En España, este otoño el Real y el Liceo comienzan sus temporadas marcadas por dos tendencias tan respetables como divergentes. En Barcelona juegan su carta a las estrellas. En Madrid, se deslizan por la rampa de un riesgo en la programación que cobra doble mérito: el hecho que se inclinen por ello en la temporada de su bicentenario.

En el Liceu, la apuesta para el otoño es *Un ballo in maschera*, de Verdi. Se trata del segundo título de la temporada, tras *Il viaggio a Reims* (Rossini), que se estrenó el pasado 7 de octubre (hasta el 29) con el tenor polaco Piotr Beczala en cabeza de cartel junto a Dolora Zajick. No será el único gran divo presente del año. Para marzo está prevista la llegada de Jonas Kaufmann con un título como *Andrea Chénier* (de Giordano). Representará el debut en España con un papel escenificado del tenor alemán, mientras que Beczala ya ha triunfado en Barcelona y se ha convertido en uno de los cantantes más aclamados de La Rambla en los últimos años. Pero hay un estreno para final de otoño en el Liceu que atrae por su contundencia: el *Tristán e Isolda* (entre el 28 de noviembre y el 15 de diciembre) que dirigirán Josep Pons en el foso y Àlex Ollé (La Fura dels Baus) en escena.

Por Madrid se sintieron los aromas de Mozart. *Lucio Silla* fue el título que escogió el director artístico, Joan Matabosch, para abrir el curso del centenario el 13 de septiembre que precedió una temporada en la que los aficionados afrontan otros estrenos en España como *Dead Man Walking* (Jake Heggie); *Street Scene*, de Kurt Weill, o *Gloriana*, de Benjamin Britten, y *Die Soldaten* (Bernd Alois Zimmermann), dirigida por Pablo Heras-Casado. *Carmen* (desde el 11 de octubre) será otro atractivo del otoño, sobre todo por la que pueda montar Calixto Bieito en su papel de director de escena con este revoltijo de tópicos ibéricos a cargo de un francés como Bizet.

Jesús Ruiz Mantilla
El pais.com

Reportaje

La deuda del rock and roll con los indios norteamericanos

La deuda del rock and roll –en sentido amplio, blues, swing, jazz– es mucho más profunda que el expolio de la cultura negra. La grandeza de la música estadounidense también bebe de los canales subterráneos de las tradiciones indígenas nativas que sobrevivieron, marginadas en reservas, al exterminio de la colonización blanca, protestante y anglosajona.

Cuando Bob Dylan se enchufó por primera vez a un amplificador en 1965, el guitarrista elegido para reventar los dogmas del folk se llamaba Robbie Robertson, un músico mohawk que creció en una reserva indígena en Ontario. Charlie Patton, uno de los padres del blues del delta del Mississippi, era mitad negro, mitad choctaw. Link Wray, el creador de ese zumbido en la guitarra llamado distorsión, se metía de niño debajo de la cama cada vez que escuchaba llegar al KKK porque tenía sangre shawnee.

Lennon y Clapton adoraban a Jese Ed Davis, un portentoso guitarrista seminola, al que se llevaron de gira hasta que murió de una sobredosis en los ochenta. Jimi Hendrix se vestía con plumas y chamarras cherokee en homenaje a su abuela. Bennett y Sinatra crecieron escuchando a Mildred Bailey, educada con las canciones de su comunidad skitswish.

Una huella olvidada

El documental *Rumble, The indians who rocked the world*, una producción canadiense capitaneada por Steve Salas, un rockero apache que llegó a tocar con Mick Jagger y Rod Stewart, escarba con minuciosidad en esta huella olvidada. “Queríamos hacer una historia de héroes no de víctimas –comentaba durante el pase de la cinta en el Festival de cine de Guanajuato– Hicimos cosas increíbles”.

“Toda la música del país viene del sur y está influenciada por la tierra, el aire, los pájaros y por nosotros”, dice Pura Fe, una cantante taino, desde una reserva en Carolina del Norte. En otra escena, suena en un tocadiscos una letanía blues y Pura Fe responde: “El ritmo, la voz, es música indígena pero hecha con una guitarra”.

La canción, cadenciosa, circular, hipnótica, es de Charlie Patton, un músico negro, enjuto, con el pelo liso y la nariz afilada por su mezcla choctaw. Murió en los años treinta pobre y sin gloria, pero sus discípulos en la Dockery Plantation, el campo de algodón donde se refugió con su familia de los ataques racistas en las orillas del Mississippi, fueron los primeros que tuvieron reconocimiento gracias a aquellos chicos británicos con flequillo que en los sesenta copiaban con descaro a Howlin’ Wolf o Muddy Waters. Recordemos que el blues no salió del gueto negro hasta que los Beatles y los Rolling les demostraron a los estadounidenses que aquella música era verdaderamente grandiosa.

Identidad perdida

Antes de la música siempre estuvo la tierra. “Los colonos arrinconaron a los indios nativos en las reservas. Los hombres emigraban para buscar algo de trabajo o directamente para que no los mataran. Cuando llega el comercio de esclavos africanos al sur, lo que quedan son mujeres y niños”, dice el historiador Erich Jarvis en otra secuencia, que se cierra con una pregunta retórica: “¿Con quién se relacionaban esos hombres africanos?”. Por eso en Nueva Orleans, la madre de todas las mezclas, los negros salen en el carnaval de Mardi Gras envueltos en unos fastuosos penachos de plumas.

En el mestizaje, los indígenas norteamericanos encontraron un alivio y una maldición. “Eran tratados peor que los esclavos”, apunta el legendario poeta de la contracultura y manager de los MC5, John Sinclair. “Podías tener un 90% de indígena y un 10% de negro, pero en los documentos de identidad solo había dos categorías: blanco o negro. ¿Por qué?” Porque borrando la identidad indígena quedaban borrados también los derechos sobre la tierra.

Jimi Hendrix nunca escondió sus raíces. De pequeño le gustaba revolver en el baúl de su abuela cherokee y vestirse con plumas y chamarras con tiras de cuero colgando de las mangas. En Woodstock salió vestido así y los hippis confirmaron que querían ser los nuevos indios. Jesse Ad Davis tampoco ocultó su orgullosa ascendencia seminola.

Los Rolling le “descubrieron” una noche en Los Ángeles tocando con el bluesman Taj Mahal y el día siguiente toda la banda tenía comprados los billetes de avión a Londres. “Jesse tenía algo exótico, era un indio nativo, vestía bien y tocaba un blues endiablado y magnífico. La aristocracia británica adoraba todo eso porque era algo que ellos nunca podrían alcanzar”, apunta en la cinta el periodista de la revista Rolling Stone, David Frick. Tocó con Lennon, George Harrison o Eric Clapton hasta que murió de sobredosis tras engancharse al *caballo* en una gira con los Faces de Rod Stuart.

Iggy Pop, Salsh, Marky Ramone y Wayne Kramer salen en pantalla rindiendo pleitesía a Link Wray, un indio shawnee que lo mantuvo en secreto “porque todo el mundo les odiaba”, como dice su hija en el documental. En 1958 le pidieron en una fiesta que tocara un foxtrop y como no sabía decidió probar con una combinación extraña de notas. Acababa de inventar el *power chord*, la columna vertebral del rock ruidoso y pesado. “Sin Wray –dice el batería de los Foo Fighters– no habría The Who, ni Jeff Beck, ni Led Zeppelin”.

David Marcial Pérez
El Pais.com

Reportaje

40 años sin Maria Callas

En 1977 el mundo de la ópera internacional se estremecía con la noticia: Maria Callas moría en su piso parisino víctima de un ataque al corazón. La legendaria cantante moría sola, alejada desde hacía tiempo de los escenarios en los que sentó cátedra y de los paparazzi, aquellos a los que ella misma ayudó a crear al convertirse en todo un icono social.

Que una cantante de ópera sea recordada a cuatro décadas de su muerte con la devoción con la que se rememora a Maria Meneghini Callas (1923-77), nacida como Ana Maria Cecilia Sofia Kalogeropulu, se debe a razones de peso. La cantante de origen griego y nacida en Nueva York alcanzó con su arte cotas nunca antes conseguidas en la era moderna, comparable solo a nombres legendarios como los de Caruso o Pavarotti.

Era de esas intérpretes que dejan huella a pesar de contar con una carrera corta pero que dio un gran paso en el mundo de la lírica al empapar su excelencia interpretativa con un sentido dramático pocas veces visto. Diva de divas, la Divina, saltó de la ópera a la popularidad universal gracias a los paparazzi, figura periodística dedicada a una prensa del corazón que ella misma contribuyó a crear acaparando portadas más que por sus hazañas artísticas por una vida privada llena de lujo y glamur, comentada por la sociedad como nunca antes.

Una imagen que ella se labró y cuyo divorcio derramó tanta tinta como sus escándalos teatrales. Callas, el personaje, se comió con creces a Maria, la mujer, aquella que acabó sus días prematuramente y recluida del mundo en su lujoso apartamento parisino.

Su herencia ha quedado para la eternidad en películas, libros, biografías, obras de teatro y, sobre todo, en una discografía tan amplia como referencial, que en estos días vuelve a tomar protagonismo en este 40º aniversario de su desaparición. Adorada e idolatrada, ¿qué melómano queda indiferente ante una interpretación suya? ¿Cómo no emocionarse al verla en éxtasis respirando música y cantando un aria de *Il Pirata*, *Norma*, *Carmen*, *Il Barbiere di Siviglia* o *Tosca*?

Cantante y actriz

La leyenda de la Callas ya estaba esculpida cuando en su vida se cruzó el director de escena Luchino Visconti. La propia Maria Callas no podía dejar de reconocer que su papel preferido era la protagonista de *Norma* de Bellini, una de las tantas óperas que ella contribuyó a recuperar para el repertorio junto a otras tantas óperas del *bel canto* romántico como *La Sonnambula*. En 1955, Callas regresó a La Scala de Milán para sacar del olvido este último título belliniano dirigido desde el podio por Leonard Bernstein y con las ideas teatrales de su fiel Luchino Visconti.

El perfeccionismo de Bernstein y la dramaturgia detallista de Visconti encontraron en el profesionalismo de Callas un terreno de cultivo propicio para realizar el milagro de la creación artística. Los ensayos fueron exhaustivos y Callas, famosa además por su temperamento impulsivo, sufrió más de un ataque de celos al ver el perfecto entendimiento conseguido entre Visconti y Bernstein.

Si pocos meses antes, mientras cantaba *La Vestale*, el foco de sus celos fue su compañero de reparto, el tenor Franco Corelli, ahora lo era el joven, talentoso y atractivo director norteamericano. Incluso algún biógrafo de la diva afirma que lo espiaba incluso cuando el músico salía a tomar un café entre los ensayos.

Pero cuando trabajaban todo funcionaba a la perfección entre los tres artistas y si a ratos Callas se comportaba como una quinceañera mimada, ante Visconti se transformaba en una estudiante obediente.

Se cuenta que solo discutieron antes del ensayo general de *Sonnambula*, cuando Visconti le insistió a Callas que se pusiera sus mejores joyas –incluso durante el ensayo– para representar a la protagonista. “Pero Luchino –decía Callas–, se supone que soy una pobre aldeana”. “No, no eres una pueblerina – le contestó Visconti–, tú eres Maria Callas representando una aldeana y eso no puedes olvidarlo”.

Ayudado por el figurinista Piero Tosti, Visconti convirtió a la Amina de Callas en una reencarnación de Maria Taglioni, la célebre bailarina del siglo XIX en la que el director teatral se inspiró. Maria Callas apareció en el escenario de La Scala frágil, incluso pequeña, moviéndose como si fuera una bailarina de ballet; recibió instrucciones de que, cuando estuviera quieta en el escenario, se mantuviera en quinta posición. Tosti la recordaba como “una sílfide viajando por un paisaje lunar. Parecía un fantasma”. Callas nuevamente besó el triunfo más clamoroso gracias a este personaje, ejemplo de su pasión teatral.

Pero como ya se ha dicho, es imposible hablar de Callas sin referirse a *Norma*. Ella misma opinaba que el personaje lo sentía muy cerca, “puede que sea lo más parecido a mi propio carácter”, una declaración datada en 1961, cuando la Divina estaba completamente absorbida por Aristóteles Onassis, cuatro años antes de que se retirara de los escenarios parisinos precisamente como Norma.

“Esta mujer quejumbrosa que es tan orgullosa como para enseñar sus auténticos sentimientos y que al final se muestra como realmente es –afirmó Maria Callas–, no puede parecerme antipática o injusta en una situación en la cual ella misma es fundamentalmente culpable. Cada vez que canto *Norma* es como si nunca antes la hubiese cantado y es el papel más difícil de todo mi repertorio”, habiéndolo interpretado 98 veces en ocho países.

Callas estuvo preparándose para debutarlo, en 1948, cuarenta días junto al maestro Tullio Serafin. La cantante comentaba haber trabajado entonces no solo las arias, sino también los difíciles y eternos recitativos: “Debes encontrar el ritmo y la proporción de cada uno de ellos –decía Callas que le había indicado el maestro– y cántalos como si estuvieras hablando”.

Amplio repertorio

Obsesiva al máximo con sus personajes, Callas los construía hasta el más mínimo detalle antes de debutarlos, intentando controlar completamente la

emisión, el legato y el ornamento en el caso de los personajes belcantistas, en los que triunfó mezclándolos con personajes dramáticos y veristas, siempre preocupada por el sonido y por el perfecto control de la respiración.

El nombre de Maria Callas también quedará por siempre ligado a títulos bastante menos difundidos como puede ser *Anna Bolena*, obra que en 1957 exhumó en Milán junto a Gianandrea Gavazzeni y, cómo no, Visconti (1906-76). Porque Callas es una pieza fundamental de la Donizetti Renaissance, un camino que más tarde siguieron Gencer, Sutherland, Caballé, Simionato, Scotto, Moffo, Gruberova, Horne y tantas otras, una línea que arranca en otros nombres míticos como son los de Pasta, Malibran, Grisi, Tetrazzini, De Hidalgo, Barrientos, Muzio, Galli-Curci o Pons.

Una vez retirada de los escenarios, intentó realizar sin éxito una carrera como actriz apoyada por uno de sus grandes admiradores, el director Pier Paolo Pasolini, quien la dirigió en una *Medea* (1969) que fue un fiasco en taquilla. Después vendrían poquísimas clases particulares o alguna clase magistral en la Juilliard, hasta que, sin conseguir encaminar de alguna manera su talento, se recluyó en su piso de París.

El auténtico legado de Callas vive en cada frase de sus grabaciones. En su canto parece que se dejara la vida en ello trabajando los agudos, los graves, las notas sostenidas, convirtiéndose en *Amina*, *Norma*, *Violetta*, *Gilda*, *Rosina*, *Tosca*... Un genio de la música, un monstruo de la escena y una leyenda de la ópera.

Pablo Meléndez-Haddad
Ópera Actual, número 205

Entrevista

Jorge Lavelli: Un innovador nato

Recientemente ha dirigido una nueva producción de *Jenufa* en la Ópera Nacional de Santiago de Chile y el pasado mes regresó a la Ópera Nacional de París con su visión de la opereta *La viuda alegre*. Todo ello antes de adaptar para la ópera la novela *La sombra de Wenceslao*, del escritor argentino Raúl Damonte, *Copí*. El experimentado director de escena considera que el teatro lírico es un campo minado de libertad y que la experiencia dramática es parte esencial de aquello que se construye sobre un escenario de ópera.

Para muchos directores de escena, la ópera –y el teatro musical en general– no está solo para narrar una historia conforme a las convenciones, ya que exige ideas que aporten algo al contenido musical y que brinden nuevas luces sobre el libreto y las emociones que conlleva. Fundador del Théâtre National de la Colline en París, que dirigió hasta 1996, Jorge Lavelli (1932) es un innovador nato que consolidó su nombre siempre pensando en la vigencia del arte dramático y en su aporte a la vida contemporánea.

Fue en 1969 cuando comenzó a trabajar en teatro musical y muy pronto se dejó seducir por el mundo de la ópera. Artistas hoy legendarios, como la soprano Sylvia Sass, subrayan la importancia que tuvo para su carrera trabajar con Lavelli, en este caso en una *Traviata* en Aix-en-Provence en 1976. “Ella fue una revelación”, recuerda el regista, “y ni ella ni yo queríamos que esa producción fuera una acumulación de viejos vicios. Esa producción refrescó el ambiente de Aix-en-Provence donde había un público abierto, nada bloqueado”.

Siempre activo, después de su *Jenufa* en Chile y de su *Viuda alegre* parisina, prepara una ópera ambientada en la Argentina de los años 1950, *La sombra de Wenceslao*, del escritor Raúl Damonte Copi, que se presentará a partir de octubre en once teatros de Francia, Chile y Argentina, con partitura de Martín Matalón.

¿Cómo fue la recepción en sus comienzos de las nuevas propuestas teatrales en ópera? Era una época en la que coincidió con Chéreau, Ponnelle, Brook, Stein, Strehler...

Hubo una gran renovación. Y algún escándalo, producto en general de malentendidos. Yo lo describo como un problema cultural que se ha ido superando con el tiempo. Además, la crítica en Francia era, y todavía lo es en algún sentido, muy reaccionaria. Y les costaba reconocer el talento de la gente que no es francesa.

Una de sus propuestas más comentadas en esos años fue su *Faust* en la Ópera de París.

Sí, en 1975, y se siguió montando durante décadas. Esta ópera se presentaba siempre basada en la misma idea dramática. Vi muchas fotos de montajes anteriores y siempre era lo mismo. Cuando me la ofrecieron no estaba dispuesto a repetirme. En mi idea, Fausto y Mefistófeles son un mismo personaje que encarna el bien y el mal. Por eso en la primera escena aparecen juntos, como si fueran amigos. La Marcha de los Soldados no tenía nada de triunfal, como el público entonces estaba acostumbrado, sino que tenía un deje patético. Fue un éxito muy polémico.

¿Contribuyó el escándalo?

Le dio interés, claro. La gente de la ópera es muy loca, y lo más inesperado siempre es el público. Muchos no están dispuestos a ver cosas nuevas ni a comprenderlas y de pronto enganchan con algo que uno ni imagina. En este caso no había nada para escandalizar, era una propuesta de mucho rigor y con gran relación con la dramaturgia. Había un desdoblamiento pirandelliano del personaje central y algunas chispas de humor que me parecían necesarias. Con el tiempo he ido comprendiendo que hay que explicar bien las cosas para que no se entienda que todo es algo meramente intuitivo o voluntarioso. Para los franceses la argumentación didáctica es muy importante: detrás de cada francés hay un profesor. La ópera es un sitio de libertad, pero también es un campo minado.

¿Y cómo reaccionaron los artistas?

Hubo de todo. Mirella Freni, una grandísima cantante, era Margarita, pero tenía un criterio antiguo respecto de la ópera y no comprendía por qué tenía que estar en el último acto con una camisa de fuerza y con el pelo corto. Y la ovacionaban. El tenor, que era Nicolai Gedda, me dijo que había cantado esta ópera por más de 25 años y que la consideraba estúpida, que la detestaba, pero que estaba feliz con lo que yo le proponía: decía haber descubierto cosas que jamás había pensado.

¿Qué hay detrás del rechazo a las puestas en escena operísticas que plantean las cosas de otro modo?

Creo que cierto público siente que se les roba un recuerdo de infancia. Quieren que todo sea igual a como lo vieron antes. Pero eso no le sirve ni a la ópera, ni al teatro, ni a nadie.

Algo similar se produjo en Milán con su *Butterfly*.

Yo quería evitar el naturalismo. El mundo de la protagonista estaba en el interior de un gran cilindro de tul y el del resto de los personajes estaba fuera. Vi fotos de montajes de *Butterfly* anteriores en La Scala, desde 1904 a 1975, cerca de 25 producciones todas iguales, con más o menos color, con el puente para la casita a la derecha o a la izquierda... El público protestó y me preguntaban que qué quería decir con mi propuesta, que no entendían nada. Querían algo más familiar y yo quería huir de eso porque limitaba la imaginación.

En todo caso, sus propuestas han supuesto un desafío para el público y también para los intérpretes.

Bueno, sí. Me gusta lo despojado, evito llenar el escenario de cosas. Hay que reconocer que el espacio vacío expone mucho al artista, pero si se ha trabajado bien una idea se potencia su trabajo, lo transforma en algo magnífico,

enorme. A pesar de que los milaneses son tan conservadores, con esa *Butterfly* se hizo lo que yo propuse y finalmente la ópera fue un gran éxito.

Ha trabajado con Luigi Nono o Zygmunt Krauze ¿Cómo es trabajar directamente con el compositor?

Es una gran experiencia. Krauze es un genio y un gran pianista. En Lille hicimos *The Star* (1981), con Viorica Cortez, y fue un éxito sorprendente. El tema del espacio escénico y del espacio para el desarrollo de la música es muy importante para Krauze y lo es también para mí.

Su trabajo en España ha sido más con teatro de texto.

Sí, Valle Inclán, García Lorca, Sanchis Sinisterra... También allí monté *Eslavos* de Tony Kushner. En 1988 hice en París *El público*, de García Lorca, una pieza emblemática –que también se ha versionado en ópera– porque daba el tono de lo que él quería que fuera ese teatro, donde hubiera lugar para el descubrimiento, la búsqueda, y al mismo tiempo, todo basado en una dramaturgia libre. Una obra muy polémica que estuvo guardada por años y que se conoce poco.

¿Sigues pensando todavía para qué sirve el teatro?

Hay que seguir preguntárselo. Sirve para alimentar ese dualismo que está en el hombre, ese querer ser otra cosa, es una manera de encontrar un sentido a la vida, la razón de ser. Creo que el teatro tiene una función social porque nos obliga a reflexionar y a dialogar también”.

Juan A. Muñoz
Ópera Actual, número 205

Jazz

Michel Portal, veteranía adolescente

A sus 81 años, el mítico clarinetista galo sigue en la brecha

El jazz de nuestros días asiste perplejo al alumbramiento de nuevas y fugaces estrellas en su firmamento, en contraste permanente con maestros venerables que siguen mirando a esta música como a la vida misma. Nos referimos a gigantes como Wayne Shorter, que a pesar de no tener que demostrar nada sigue echándose a la carretera como si su carrera empezase. O Lee Konitz, que, después de haberlo grabado todo y con todos, se mete a sus años a proyectos sesudos como los que se derivan de una formación como el noneto. O Kirk Lightsey, que después

de haber conquistado con su piano todas las cimas del jazz va y a su avanzada edad se pone a estudiar violín.

Apenas tres ejemplos para definir a un tipo de jazzista que no elige la música, sino que la música le elige a él, y por eso acaba siendo la misma cosa. A esta lista se le pueden añadir múltiples y nobles nombres, caso del clarinetista, saxofonista, bandoneonista y compositor francés Michel Portal (Bayona, 1935), que recientemente contabilizaba el séptimo volumen de la excelente serie discográfica *European Jazz Legends*, publicado el año pasado por Intuition Records, y con el que esos días recorre el mundo. *Radar* es el título genérico del registro, en el que cuenta con fructíferos colaboradores, la WDR Big Band y el pianista estadounidense Richie Beirach.

Con este último protagoniza, sin ir más lejos, los momentos más inquietantemente audaces de todo el lote, estableciendo un diálogo en el que tan pronto “hablan” en verso como echan mano de improvisaciones enérgicas; todo ello sucede al inicio del viaje, que para qué van a esperar al final, firmando una Suite Esquisse de tres movimientos con Portal empleándose a fondo con el sonido mágico y sanador de su clarinete bajo.

El resto de las piezas se entregan con el envoltorio orquestal de esa maquinaria alemana que parece suiza, por precisión, la mencionada WDR Big Band, con dirección del baterista Rich De Rosa. Un disco y unos temas que, caso especialmente de la composición Bailador, van camino de ser materia de catálogo universal.

Y por encima de todo, ya se ha sugerido, a destacar ese deseo irrefrenable de constante evolución, de abrir nuevas rutas expresivas y de dejar atrás paisajes convencionales. Indiscutible patriarca del jazz europeo y sólida referencia de la música improvisada, Portal se inició en la música clásica, pero pronto se sintió subyugado por la composición e interpretación jazzísticas. En 1970 formó el que sin duda es uno de los mejores edificios musicales que ha construido a lo largo de su extensa carrera, el Michel Portal Unit, donde puso a nuestro alcance todas las vanguardias, de América y de Europa.

Desde entonces y hasta aquí, la obra jazzística de esta leyenda gala nos ha emplazado ante mil y una colaboraciones junto a los máximos ideólogos de la emoción urgente, desde Anthony Braxton a John Surman, pasando por Dave Liebman, Daniel Humair, Miroslav Vitous, Charlie Haden o Paul Motian. Su imaginario sonoro hoy se sitúa al lado del de cómplices paisanos con similar respiración creativa, caso de Martial Solal, Louis Sclavis, Richard Galliano o Henri Texier, con los que en este tiempo nos ha anticipado lenguajes y nuevas rutas musicales.

En años pretéritos, a Michel Portalles han reconocido su audacia instrumental autores insignes como Luciano Berio, Pierre Boulez, Vinko Globokar, Mauricio Kagel o Karlheinz Stockhausen por la misma razón que su expresividad se ha hermanado, como músico de cámara, junto a la de Georges Pludermacher, Maria João Pires, Michel Dalberto o Mikhail Rudy.

Pero su valía no acaba ahí, ya que el de Bayona cuenta con tres premios César del cine francés —los Oscar galos—, a propósito de las bandas sonoras de *Le Retour de Martin Guerre*, *Les Cavaliers de l'Orage* y *Champ d'Honneur*. Queda clara que la manera de entender el jazz para jazzistas venerables como Michel Portal está conectada a otros estímulos, a otras necesidades que las que hoy pueden sentir la mayoría de jóvenes figuras que asaltan los cielos del género. Uno presume que para este tipo de artistas, Sclavis, Daniel Humair, Charles McPherson, Benny Golson y tantos y tantos más, el cielo está en la tierra.

En una reciente conversación con el francés lo comentamos: “Entre el jazz actual y el de ayer no veo una gran diferencia. Si acaso que vivimos una época de mayor confusión. Todo está extremadamente expandido. Vemos muchos grupos y proyectos efímeros donde se cruzan a menudo los mismos artistas”, nos confesó hace años, cuando ya por entonces este creador total no necesitaba ni de avales ni garantías.

¿Y por qué sigue tocando, le preguntamos. “Para mí el jazz es una música esencialmente de directo, que se crea entre músicos y en medio de la gente, con un ambiente de buen humor... Una música que se hace en el momento y es siempre diferente. Está claro que sobre un escenario me expreso mejor. Allí siento esa extraña y feliz comunión entre músico y público” nos respondió. Pues eso: el cielo está entre nosotros.

Pablo Sanz
Scherzo, número 332

Discos

Rossini, Gioachino (1792-1868) *Adelaide di Borgogna*
M. Gritskova, E. Sadovnikova, M. Zubieta, G. Vlad, Y. Watanabe,
C. Lewenberg, B. anderzhanov. Dir.: L. Acocella. NaxoS 0730099040174.
2 CD. 2017.

Esta grabación posee un gran valor: permite completar la figura del compositor y descubrir aspectos menos conocidos dentro del esquema general de su

escritura operística. Esta es una de las óperas menos representadas de su catálogo y muy escasa presencia discográfica. Se trata de una velada lírica en julio de 2014 del Festival Rossini en Wildbad, que suele ser garantía de calidad a pesar de su modestia de recursos, tal como sucede en este caso.

Adelaide di Borgogna es un melodrama histórico en el que se equilibran los momentos líricos con el acento dramático del que Rossini sabe impregnar las actitudes y los sentimientos de los personajes. La melodía y el virtuosismo siempre están presentes, pero el caudal dramático define un entorno distinto. En este registro destacan las dos protagonistas, dos jóvenes cantantes rusas, la mezzosoprano Margarita Gritskova y la soprano Ekaterina Sadovnikova, ambas con buena escuela y voces bien timbradas que abordan con sobriedad y corrección los difíciles escollos de sus personajes, tanto en el ámbito dramático como en las difíciles coloraturas.

En papeles de menor relieve, el bajo Beurzhan Anderzhanov luce su buen registro grave y buena escuela en su única aria; brillante la soprano Miriam Zubieta en su aria con una exhibición espectacular de su coloratura; mediocre el tenor Gheorghe Vlad, de timbre atiplado, color e interpretación muy discretos.

Josep M. Puigjaner
Ópera Actual, número 205

The Great Luciano Pavarotti

Recopilación de actuaciones de L. Pavarotti.

Diversas orquestas y directores. SONY CLASSICAL 88985423592. 3 CD. 2017.

Cada cierto tiempo la industria discográfica vuelve a tirar de los cantantes legendarios que guardan en su fondo de catálogo. El décimo aniversario del fallecimiento de Luciano Pavarotti, a quien este curso se le dedican en todo el mundo temporadas líricas (como en Omán, nuevas óperas contemporáneas y reportajes, no podía pasar inadvertido para Sony Classical, dueña ahora del extenso repertorio que el cantante italiano dejara grabado para Columbia Masterworks Records, empresa subsidiaria de la estadounidense Columbia Records.

La compañía lanzó a finales de julio una caja con tres CD que contiene los álbumes *Pavarotti Premieres of Rare Verdi arias*, grabado en 1980 junto a la Orquesta de La Scala y bajo la dirección de Claudio Abbado; *Luciano Pavarotti in Concert - Live at the Piazza Grande in Modena*, con la Orquesta de la Emilia-Romagna Arturo Toscanini dirigida por Emerson Buckley (1985), y el entrañable *The Three Tenors Christmas*, grabado en directo en 1991 junto a

Plácido Domingo y José Carreras, con los Wiener Symphoniker y Steven Mercurio a la batuta.

Dejando a un lado lo festivo y lo simpático de los dos últimos discos, lo más interesante radica en el primero, en el cual, acompañado por Antonio Savastano, Alfredo Giacomotti y Giuseppe Morresi, un Pavarotti en un momento vocal insuperable revisa arias y escenas alternativas de *Attila*, *I due Foscari*, *Ernani*, *I vespri siciliani* y *Don Carlo*, material nada frecuente y de gran calidad. El disco también incluye la obertura que Verdi escribiera para el estreno de *Aida*, además del poco divulgado preludio para el Simon Boccanegra.

Pablo Meléndez-Haddad
Ópera Actual, número 205

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

***Un ballo in maschera* (Giuseppe Verdi). 7, 8, 10, 11, 15, 16, 18, 20, 21, 23, 24, 26, 28, 29 de octubre**

Piotr Beczala / Fabio Sartori, Giovanni Meoni / Marco Caria, Ekaterina Metlova / Maria José Siri. Dir: Renato Palumbo. Dir. Esc.: Vincent Boussard. Coproduction: Theatre du Capitole (Tolosa) y Staatstheater Nürnberg (Nuremberg).

Palau de la música

<http://www.palaumusica.cat>

Gran Gala Flamenco. 11 y 15 de octubre

Juan Gómez "Chicuelo", guitarra. Jacobo Sánchez, percusión. Carlos Caro, violín. Joaquín "El Duende" y Raúl Leiva Amador, cantaores. Eli Ayala, María José González, Nacho Blanco, Iván Alcalá, bailaores.

Considering Matthew Shepard. Concierto inaugural de la temporada. 21 de octubre

Marta Mathéu, soprano. Gemma Coma-Alabert, mezzosoprano. Manu Guix, tenor. Dir.: Simon Halsey.

Bilbao

ABAO-OLBE

<http://www.abao.org>

I Masnadieri (Giuseppe Verdi) 21, 24, 27 y 30 de octubre.

Vincenzo Costanzo, Carmen Giannattasio, Vladimir Stoyanov, Mika Kares. Dir.: Miguel Ángel Gómez Martínez y Dir. De Esc.: Leo Muscato.

Madrid

Teatro Real

www.teatro-real.com

***Carmen* (Georges Bizet). 11, 12, 14, 15, 18, 19, 21, 24, 25, 27, 28, 30 de octubre y 3, 4, 10, 14 y 17 de noviembre.**

Jean Teitgen / Isaac Galán, Francesco Meli /Andrea Carè, Kyle Ketelsen / Fernando Radó. Dir.: Marc Piollet. Dir. Esc.: Calixto Bieito. Libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, basado en la obra homónima (1845) de Prosper Mérimée.

Teatro de la Zarzuela

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

***El cantor de México* (Francis López). 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28 y 29 de octubre**

Rossy de Palma, José Luis Sola, Emmanuel Faraldo, Luis Álvarez, Sonia de Munck, Sylvia Parejo. Dir. Óliver Díaz. Dir. Esc.: Emilio Sagi.

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