

FRANCISCO
NEGRÍN



X. Montijo

Colaboran en este número

Mariano Acero Ruilópez
Miguel Ángel Aguilar Rancel
Josep Armengol
Félix de Azúa
Rafael Banús Irusta
Nuria Blanco Álvarez
Nacho Castellanos
Yahvé M. de la Cavada
Mariano Conde Cavia
Jacobó Cortines
Patrick Dillon
Fernando Fraga
Ismael G. Cabral
Benjamín G. Rosado
Manuel García Franco
Ana García Urcola
Miguel Ángel González Barrio
José Miguel González Hernando
Carlos Javier González Serrano
Francisco González
Bernd Hoppe
Paul Korenhof
Juan Ramón Lara
Norman Lebrecht
Martín Llade
Josemi Lorenzo Arribas
Juan Lucas
Fiona Maddocks
Luis Martín
Santiago Martín Bermúdez
Joaquín Martín de Sagarminaga
Blas Matamoro
Erna Metdepenninghen
Andrés Moreno Mengíbar
Mario Muñoz Carrasco
Daniel Muñoz de Julián
Miguel Ángel Ordóñez
Rafael Ortega Basagoiti
Emanuel Overbeeke
Josep Pascual
Enrique Pérez Adrián
Javier Pérez Senz
Paolo Petazzi
Ruth Prieto
Laura Puerto
Arturo Reverter
Javier Reyes de León
Barbara Röder
Pablo L. Rodríguez
David Rodríguez Cerdán
Justo Romero
Stefano Russomanno
Roger Salas
Víctor Sánchez Sánchez
Urko Sangroniz
Pablo Sanz
Pere Saragossa
Javier Sarria Pueyo
Carlos Singer
Luis Suñén
Michael Thallium
José Luis Téllez
José Antonio Tello Sáenz
Eduardo Torrico
Asier Vallejo Ugarte
Pablo J. Vayón
Enrique Velasco
Juan Manuel Viana
José Luis Vidal

2 **Opinión**
Félix de Azúa, José Luis Téllez,
Pablo J. Vayón, Javier Pérez Senz

8 **Con nombre propio**
Francisco Negrín
Por Nacho Castellanos

Jorge Rodríguez-Norton
Por Justo Romero

14 **Noticias**

16 **Temporadas / Festivales**

24 **Aniversario**

Théodor Gouvy
Por Juan Manuel Viana

Ruggero Leoncavallo
Por Fernando Fraga

26 **Hoja de contactos**
Por Benjamín G. Rosado

28 **Reportaje**
Orquesta Barroca de Sevilla
Por Mario Muñoz Carrasco

30 **Actualidad**
Nacional / Internacional

56 **En portada**
John Adams
Por Juan Lucas / Luis Suñén

60 **Grabaciones**
Entrevistas:
Azahar Ensemble
Judith Jáuregui

90 **Libros**

93 **Dossier**

Lutería (II)

Claves, belleza para el oído...
Por Eduardo Torrico

El arpa de dos órdenes
Por Javier Reyes de León / Laura Puerto

Los oboes y fagots de Orriols y Sibila
Por Pere Saragossa

Guitarra, patrimonio nacional
Por Mariano Conde Cavia

Los materiales del arco
Por Francisco González

110 **Encuentros**

Semion Bychkov
Por Rafael Ortega Basagoiti

Teresa Catalán
Por Ruth Prieto

116 **Jazz**
Por Yahvé M. de la Cavada

118 **Bandas sonoras**
Por David Rodríguez Cerdán

120 **Sonido**
Por Josep Armengol

122 **Músicas sumergidas**
Por Juan Manuel Viana

123 **El horizonte quimérico**
Por Martín Llade

124 **Danza**
Por Roger Salas

126 **Educación**
Por David Rodríguez Cerdán

128 **Contrapunto**
Por Norman Lebrecht



SEMION
BYCHKOV

U. Nicoletti

SUSCRIPCIÓN ANUAL (11 No.s)

| | |
|---------------|-------|
| España | 85 € |
| Europa | 120 € |
| Resto países | 140 € |
| Digital (PDF) | 50 € |

Scherzo es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos. Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Scherzo es una publicación de carácter plural y, desde el año 2012, cuenta con la colaboración de la Fundación BBVA, manteniendo su carácter de revista no adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.



Con la colaboración de
Fundación BBVA

Francisco Negrín



Xavi Montojo

“EN EL ESPECTÁCULO HAY TIRANÍA POR PARTE DE TODOS”

Si hoy en día pensamos en un director de escena multidisciplinar, la figura de Francisco Negrín es unas de las primeras que nos viene a la cabeza. Desde dirigir la ceremonia de apertura de los juegos Panamericanos de este año, hasta trabajar con estrellas del pop como Ellie Goulding o Mika. Este mes de julio Negrín estrena en el Teatro Real su versión de *Il trovatore* de Verdi y en noviembre, *Jerusalem* en la

ABAO. Caracterizado por sus juegos de luces, sonido y por ser de los primeros escenógrafos en incorporar el *video mapping* dentro de las producciones operísticas, Negrín también es conocido por su acercamiento a la música a través de la escena.

NACHO CASTELLANOS

¿Cómo se siente volviendo al Teatro Real?

La verdad es que se agradece trabajar en el país donde uno vive. La vida del escenógrafo se basa en el viaje continuo y trabajar ‘desde casa’ te permite cierto descanso que muchas veces te ayuda a desconectar de la producción. La última vez que trabajé en el Real fue en 2010, cuando hicimos *El árbol de Diana* de Martín y Soler, una

obra bastante desconocida que se interpretaba por primera vez en tiempos modernos. Ahora vuelvo con la que posiblemente sea la menos rara de todas las obras: *Il trovatore*.

¿Cómo ve la escena operística en España respecto al resto de Europa?

El funcionamiento en lo que a ‘teatro de ópera’ se refiere es exactamente igual.

La diferencia principal es que, en España la ópera no es algo que forme parte de la cultura general. Ir a la ópera es algo que sigue perteneciendo a una clase social determinada. En Madrid o Barcelona sí que a lo mejor puede haber más amplitud de público, pero, en general, estamos lejos de la cultura alemana o de la británica, en donde la

ópera forma parte de la sociedad ya desde la escuela.

Usted es un artista que podríamos llamar multidisciplinar, pues, mientras dirige ópera, también colabora con Mika o Ellie Goulding, o diseña espectáculos para eventos deportivos... ¿Cómo consigue compaginar todo y hasta qué punto se interrelacionan sus trabajos?

Sí que se interrelacionan, aunque no de la manera que uno cree o espera. A nivel técnico, en la forma en la que uso la tecnología en la concepción de las propuestas, pero cada espectáculo acaba siendo diferente. A nivel artístico, para mí el teatro es un lenguaje en el que le presentas al público pequeños mundos que reflejan una versión más densa de tu experiencia vital sobre el mundo. Me gusta buscar en otras disciplinas elementos que pueda añadir a la ópera, desde el vídeo —que

a sus personajes hasta el punto de que, comenzando a escuchar un aria, se puede intuir a quién va dirigido. Como director de escena, ¿cómo se maneja el equilibrio entre la narración visual y la musical para no condimentar en exceso la obra?

Un director de escena es como un guía turístico. Va guiando a la gente a través del drama para que lo entiendan, de la misma forma que le predispone a escuchar la música de una determinada manera, ya que, dependiendo de las imágenes que observes, tu percepción musical variará. Si la música ya me está describiendo algo, yo no soy quien para reexplicar algo que el hecho musical ya aporta. A veces se nos acusa a los escenógrafos de ir ‘en contra’ de la música, pero lo que intento es crear una dialéctica entre ambos mundos, en aras de beneficiar esa comprensión natural del drama por parte del espectador. El trabajo del

su cultura. Massenet, por citar un caso concreto, en *Manon* entiende más la danza dentro de la ópera, por lo que el ballet acaba siendo un elemento conector dentro del drama.

Este año estrena también *Jerusalem en Bilbao*, una ópera previa a *Il trovatore*, con ciertos toques de enredo amoroso incluso hamletiano, pero en francés. ¿El lenguaje cambia la escena?

Totalmente. La atmósfera es completamente diferente y surge una sensualidad que, en el mismo título en italiano, no apreciamos. Ejemplo de ello es *Don Carlo* o *Don Carlos*, misma ópera, en lengua diferente y en donde la historia se narra creando ambientes diferentes. Un idioma no es solo un vocabulario, es una forma de pensar. La construcción de las frases cambia y, por tanto, todo en su conjunto ha de cambiar, pues la palabra es el germen que crea toda la estructura que supone una ópera. Me siento más libre trabajando con una ópera de *bel canto* en francés, pues no me veo atado a los constructos establecidos en el *bel canto* italiano. Incluso el propio Verdi, cuando componía para París o adaptaba una de sus obras, sabía perfectamente que la historia había que contarla de otra forma, pues el pensamiento cambiaba.

Haciendo el mismo año varias obras de un mismo autor, ¿intenta que en su producción haya nexos o las ve como creaciones independientes?

Los Verdis que he hecho suelen estar relacionados no porque lo haya concebido así, de forma consciente. He llegado a utilizar ciertos métodos teatrales parecidos en *Macbeth*, *Il trovatore* o *Jerusalem* sin haberlo premeditado, algo que me ocurre también cuando monto un Haendel. Siempre intento escenificar óperas de la forma más adecuada dentro de su estética concreta.

En un mundo en donde el *vintage* está en boga, ¿por qué se tiene miedo a realizar puestas en escenas arqueológicas?

Tenemos una visión de la ópera muy decimonónica y, si pensamos en *La clemenza di Tito* de Mozart, creemos que hacerlo ‘de época’ sería caracterizar a todos los personajes con togas. En la época de Mozart, estas óperas se representaban con los trajes de la época, con coturnos gigantes... y eso hoy en día nadie se atreve a hacerlo. El Romanticismo italiano estereotipó una serie de formas escenográficas con las que seguimos conviviendo y no conseguimos despejarnos de ellas.

¿Cómo ve el futuro de la ópera?

Igual que su pasado y su presente. No creo que se esté muriendo. Sí que es cierto que la forma de hacer producciones ha cambiado, pero como un gesto natural debido también a que el mundo está en continuo cambio. La manera de funcionar de la ópera es y será siempre la misma: es teatro cantado. Aun así, todo depende del público. Si no se compran entradas para asistir a los espectáculos, no se producirán más espectáculos. ¶

“Quiero que la gente se aleje de esa concepción de ir a la ópera a escuchar solo a buenos cantantes, obviando lo que ocurre en escena”

fui uno de los primeros en utilizar— hasta la danza... Trabajar en otros ámbitos te permite aprender cosas nuevas que luego puedes trasladar a la ópera, y viceversa.

Actualmente se dice que el director de escena es la gran estrella, casi más que cantantes y directores de orquesta, y de la misma forma se habla de la tiranía de estos. ¿Qué opina usted al respecto?

En el espectáculo hay tiranía por parte de todos. Desde los cantantes difíciles, hasta el director de orquesta, el director de escena... Depende un poco de la producción, porque en muchas no existe nada de esto y todo funciona a la perfección. Pero sí que es cierto que, a día de hoy, el lado teatral está más considerado que antes y básicamente se debe a que el nivel en este aspecto ha subido. Las nuevas generaciones de cantantes se preocupan más por desarrollar sus habilidades teatrales y esto también nos ayuda a los directores.

¿Qué vamos a encontrar de novedoso en la producción de *Il trovatore* del Real?

Creo que lo importante es que los espectadores van a entender la obra. Es una obra de naturaleza compleja, ya que muchas partes importantes de la acción las cuentan los personajes, en vez de vivirlas en el tiempo que dura la obra. Y, también, porque están enmarcadas en una serie de convenciones teatrales hoy en día obsoletas. Quiero que la gente se aleje de esa concepción de ir a la ópera a escuchar solo a buenos cantantes, obviando lo que ocurre en escena. Esta producción pretende que el espectador se crea lo que está viendo y consiga meterse de lleno en la propuesta escénica sin necesidad de tener que hacer un esfuerzo intelectual para entenderla.

Verdi es un autor cuya música es excesivamente descriptiva, caracterizando

escenógrafo no es ilustrar lo ya evidente.

Mi trabajo es obligarle a reaccionar —incluso de forma inconsciente— a lo que está viendo.

¿Qué importancia tienen los números de conjunto en Verdi y en la ópera romántica?

En el siglo XIX, si bien musicalmente fue un gran paso hacia el futuro, las posibilidades teatrales y poéticas se simplificaron en exceso hasta transformarse en un circo vocal. La música buscaba más acompañar a ese circo vocal, y sí que es verdad que Verdi musicalmente es el más descriptivo. Pero no hay parangón con la sensualidad, la atmósfera que crea un Rameau o un Monteverdi. El *concertato* de Mozart con seis cantantes diciendo cosas diferentes al mismo tiempo muchas veces es más descriptivo que los números del *bel canto* o posteriores ya que en el Romanticismo todo se simplifica. Estos números en Verdi cierto es que tienen la particularidad de poder extraerse de la ópera y ser interpretados en un recital teniendo sentido por sí mismos, pero se alejan del sentido dramático completo que encontramos en los números de Mozart o, incluso, anteriores.

Verdi, influido por la *Grand Opéra* de Meyerbeer, incorpora un número de ballet en numerosas obras. ¿Qué efecto dramático suponen estos números?

El ballet en esta época era una imposición si se quería estrenar en París y, a veces, estos números están introducidos con un embudo para que todo cuadre más o menos. Verdi lo hace en *Jerusalem* o en *Macbeth* con el ballet de las brujas, pero no llega a conseguir introducir la danza con un sentido total dentro del espectáculo como sí lo hacen, por ejemplo, compositores anteriores al *bel canto*. En la ópera francesa es más natural, porque forma parte de