

RAMÓN TEBAR, INSPIRACIÓN Y TALENTO

EL POLIFACÉTICO MAESTRO VALENCIANO DIRIGE ÓPERA
Y REPERTORIO SINFÓNICO POR TODO EL MUNDO

Entrevista con Anna Pirozzi · Alberto García Demestres estrena en México · La nueva temporada del Liceu de Barcelona · A 20 años de la muerte de Montsalvatge · La Boutique Academy del San Carlo de Nápoles · Wozzeck aterriza en Barcelona y Valencia

3

Editorial

8

Créditos

10

Primera Fila

Maria SERRAT, directora del
Conservatori Liceu de Barcelona

12

Actualidad

Las noticias del mundo de la lírica

15

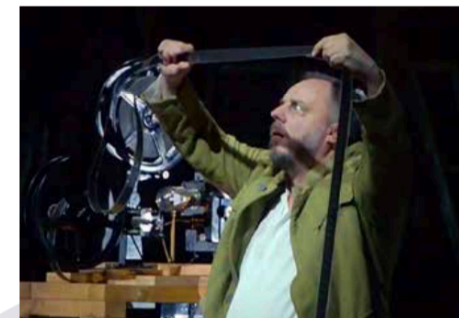
Eventos

La vida social en torno a la ópera

22

Noches de estreno

La oferta lírica en Barcelona, Bilbao, Las
Palmas de Gran Canaria, Madrid, Málaga,
Oviedo, Pamplona, Valencia y Valladolid



Wozzeck regresa este mes al Liceu de Barcelona con Matthias Goerne (en la imagen) y la obra de Berg vivirá su estreno local en Valencia

16

En portada

RAMÓN TEBAR, INSPIRACIÓN Y TALENTO ENTREVISTA CON EL POLIFACÉTICO DIRECTOR VALENCIANO

El maestro Ramón Tebar fotografiado en el interior de la Ópera de Viena



Ashley TAYLOR

RAMÓN TEBAR: "HAY QUE MIMAR A LAS VOCES, PERO LA PRIORIDAD DEBE DE SER EL COMPOSITOR Y SU MÚSICA"

PARA EL DIRECTOR VALENCIANO RAMÓN TEBAR NO EXISTEN LAS ETIQUETAS. MÚSICO TODO-TERRENO, CULTIVA CON IDÉNTICA PASIÓN EL PODIO OPERÍSTICO, EL SINFÓNICO Y EL PIANO COLABORANDO CON GRANDES VOCES. AHORA REGRESA A LAS PÁGINAS DE ÓPERA ACTUAL EN UNA AMPLIA ENTREVISTA REALIZADA ENTRE DOS MUNDOS -AUSTRIA Y ESTADOS UNIDOS-, UNA CONVERSACIÓN QUE PERMITE CONOCER A UN ARTISTA POLIFACÉTICO QUE, ADEMÁS, SE CONFIESA ENAMORADO DEL REPERTORIO LÍRICO HISPANO.

Por Antonio GASCÓ

Director de orquesta y pianista, director artístico y musical de varias instituciones internacionales, fundador de festivales, academias para jóvenes, y mucho más. Ramón Tebar es un músico por los cuatro costados. Empezó su andadura de forma muy parecida a la de la mayoría de los grandes directores del pasado. Ya desde muy joven, como pianista, se puso en contacto con grandes artistas y empezó como director asistente de la Joven Orquesta Nacional de España. Siendo un veinteañero se instaló en Estados Unidos, donde obtuvo cargos en entidades como la Palm Beach Opera, Cincinnati Opera, Festival de Spoleto, Palm Beach Symphony, Florida Grand Opera (Miami), Opera y Festival de Naples

(Florida) y Festival de Santo Domingo, a lo que sumó, en España, puestos en la Orquesta de Valencia, la Fundación Columbus y el Palau de Les Arts. Una carrera consolidada a fuego lento, tan sólida como alejada de los focos del marketing. Bien le vendría adjudicarle a su quehacer la frase de Séneca "*Per aspera ad astra*" ("*Por el esfuerzo, a las estrellas*") solo que, en atención a su labor musical, sería más adecuado "*Per opera ad astra*".

A su lista de cargos asumidos antes de haber cumplido los 40 años, se une su rol de director invitado en teatros de ópera de Viena, Berlín, Frankfurt, Estocolmo, Buenos Aires, Turín, Parma, Cincinnati, Colorado, Goteburgo o Barcelona y en orquestas de Londres, Múnich, Baden-Baden, Copenhague, Atlanta, Seúl, San Petersburgo o Moscú. En su faceta de pianista ha colaborado con grandes voces como las de Caballé, Berganza, Nucci, Cotrubas o Milnes. El músico valenciano tiene claro que su carrera no ha ido demasiado rápida, tal y

como afirma a ÓPERA ACTUAL en esta entrevista realizada cuando se encontraba entre Viena y Naples. "Hay muchos otros directores con la trayectoria de un Ferrari. Tuve la fortuna de entrar en contacto desde muy joven con grandes artistas. Pero mis circunstancias me han llevado a una velocidad de crucero, como en un Rolls Royce, y disfrutando de cada momento, con tiempo para bajar la ventanilla y disfrutar del paisaje, todo de forma muy natural".

ÓPERA ACTUAL: Su programación en Naples incluye diez funciones de ópera, conciertos y recitales en poco más de una semana. Todo un maratón. ¿Cómo se pueden enlazar proyectos tan heterogéneos y tan seguidos?

Ramón TEBAR: En Naples está siendo todo muy intenso. Dirijo tres óperas bien distintas, *Tosca*, *On the Town* y *Glory Denied*, un concierto con Javier Camarena y dos recitales a piano: uno con Joseph Calleja y otro con Ramón Vargas. Recién llegado de Alemania y Madrid,

inmediatamente después tenía un concierto Rajmaninov con Kirill Gernstein y otro de Mahler en Rusia, ambos cancelados a causa de la guerra. De ahí a la *Cuarta* de Mahler en la Ópera de Viena, en abril. Después, regreso a Estambul, debutó en Málaga, vuelvo a Goteburgo con *Rigoletto* y a Viena, me presento en Finlandia con *Carmen* y retorno a Malta. Luego voy a Valencia con un nuevo proyecto al que hay que sumar varios conciertos en el País Vasco. Después del verano tengo una nueva producción en el Colón de Buenos Aires (*Pescadores de perlas*) y debutó en Riga, Letonia, además de en Dinamarca y Suecia, eso antes de otro estreno en Frankfurt. Retorno a Barcelona con una orquesta de jóvenes y termino el año en Alemania...

ÓA: Suenan agotador.

R. T.: Tengo pasión por lo que hago, y hago lo que me gusta. Con mucho estudio, trabajo duro y un gran equipo que me ayuda a organizar el calendario con anticipación se puede conseguir mucho.

ÓA: En sus inicios colaboró con Lorin Maazel y Zubin Mehta.

R. T.: Sí, tengo gratos recuerdos de esa época. Con Maazel hice *Luisa Miller*, en la que era su primera actuación operística no solo en Valencia, sino en España, antes de Les Arts. El maestro pidió un pianista y el Palau de la Música me llamó pocas horas antes de los ensayos. No conocía la ópera, así es que tuve que tocar a primera vista. Al final Maazel me sonrió con un "*Bravo, molto bene!*". Me supo a gloria. Me preguntó si me interesaba la dirección de orquesta y conversamos sobre la partitura y de muchos otros aspectos musicales. Me animó a trabajar con cantantes para aprender al máximo si, finalmente, me decidía a dirigir. Lo volví a ver varias veces en Estados Unidos y siempre que podía intentaba asistir a sus ensayos y departir con él al máximo para absorber cualquier consejo.

ÓA: ¿Y con Zubin Mehta?

R. T.: Pasó algo parecido. Durante la construcción de Les Arts, Helga Schmidt me contrató como pianista. Recuerdo sesiones larguísimas con *Fidelio*, *Valquiria*, *Don Giovanni*... En la primera estaban Mehta y Helga;



Junto a Leo Nucci después de un recital junto al mítico baritono italiano. Arriba, con la soprano Angela Gheorghiu en un concierto en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. A la izquierda, en el foso de la Wiener Staatsoper, donde en abril dirigió una *Cuarta* de Mahler coreografiada por Martin Schlöpfer

"Tengo pasión por lo que hago, y hago lo que me gusta. Con mucho estudio, trabajo duro y un gran equipo se puede conseguir mucho"



Ashley TAYLOR

Ramón Tebar fotografiado en la sala principal de la Ópera de Viena. Abajo, dirigiendo a la Orquesta de València en la Tercera Sinfonía de Mahler el podio del Palau de Les Arts

“Además de Maazel y Mehta, Caballé, Scotto, Entremont, Achúcarro o De Larrocha han sido como mis mentores”



Palau de Les Arts

él me felicitó y le dijo a la intendente que me quería como pianista, pero yo ya estaba contratado como director asistente en la Ópera de Palm Beach. Por otra parte, el maestro ya tenía su asistente y yo ya había abandonado la idea de ser pianista en un teatro. Él mismo me dio la solución: “Vete a Palm Beach. Mejor ser cabeza de ratón que cola de león. Allí tendrás más oportunidades de dirigir si un director cancela que aquí en tu ciudad”. No se equivocó. Apenas llegué a Estados Unidos, tuve la oportunidad de dirigir *l’Italiana en Algeri* como asistente de Alberto Zedda. No fue mal y me ofrecieron inmediatamente *Madama Butterfly* y *La Bohème*. Y así empecé mi andadura en América. Cuando ya era director artístico de la Sinfónica de Palm Beach y de la Florida Grand Opera, una persona muy querida para mí, Judy Drucker

LAS ETIQUETAS

Como buen todoterreno, Ramón Tebar mira los encasillamientos y las especializaciones desde lejos y hasta con humor. “Hay una tendencia a encasillar y catalogar”, asegura. “Por una parte, me parece fenomenal, y muy honesto, que haya artistas que, teniendo afinidad con un repertorio específico, tomen la elección artística de dedicarse a él. Por otra, los encasillamientos, dados generalmente por terceros, me suenan a catalogación maliciosa y falta de conocimiento. Precisamente ayer hablaba de esto con uno de los concertinos de la Filarmónica de Viena. Hacía una comparación con los apodos a directores de ópera,

—empresaria musical que me dio mi primera oportunidad en Miami—, organizó un encuentro con Zubin Mehta, ocasión en que me presentó con mis cargos comentándole que ya se había confirmado mi debut en Viena. El maestro, muy cariñoso, me dio un gran abrazo, y me dijo: “¿Lo ves? ¡Te lo dije!”. ¡Se seguía acordando! Tuvimos conversaciones muy interesantes.

ÓA: Helga Schmidt pudo contribuir a que él le recordara...

R. T.: No lo dudo. Helga vino a verme al Regio de Turín y durante esos años me ofreció tres proyectos que, por problemas de calendario, no pude llevar a cabo. Una ópera y dos giras de conciertos. Cosas de la vida, debuté en Les Arts en una sustitución de última hora con *Nabucco*, pero ella ya no estaba. Fui nombrado principal director invitado, y un año más tarde me ofrecieron las otras dos orquestas de la ciudad, la Jove Orquesta de la Comunitat, que no pude aceptar, y la Orquesta de València.

ÓA: ¿Fueron ellos los únicos que le estimularon en sus inicios?

R. T.: No, recuerdo a muchos que, con gran cariño, me apoyaron y animaron a dedicarme a la dirección de orquesta. Algunos se comportaron como verdaderos mentores, como Montserrat Caballé, Joaquín Achúcarro, Renata Scotto, Philippe Entremont o la gran Alicia de Larrocha, con quien mantuve cierto contacto en sus últimos años. Cuando le dije que estaba

de *sinfónico* o de *ballet* y señalaba lo ridículo que sería referirse a un músico de esa orquesta como *flautista de ópera*, *violinista de ballet* o *percusionista de sinfónico*. Para los filarmónicos, una catalogación de este estilo parece impensable, pero no sucede lo mismo con los directores. Estamos haciendo la *Cuarta Sinfonía* de Mahler coreografiada. Ni yo ni los instrumentistas hemos cambiado la forma de interpretar la con respecto a como la haríamos en un concierto. ¡Por Dios!, Mahler es Mahler, con o sin ballet. ¿Cuál es la diferencia? Para mí solo existe una clasificación: la música buena y la mala, un director o un músico bueno o malo”. * A. G.

determinado a empuñar la batuta, al principio no le gustó la noticia. Sin embargo, en una de mis partituras me escribió: “Perdemos un buen pianista, pero ganamos un buen director”.

Y Kleiber tenía razón

Las experiencias vividas por el director valenciano recuerdan esa carta de Carlos Kleiber en la que aconsejaba al pianista remitente que la mejor opción para consolidar su carrera era la de irse a Estados Unidos, en la que dice: “Si tienes la oportunidad de sustituir a un director, y no lo haces mal, entonces ya estás dentro del mundo de la dirección”. Ramón Tebar lo ha vivido en carne propia.

R. T.: Conozco la carta y me parece un fantástico consejo. Lo corroboro. Como he explicado, me marché como pianista y asistente, tuve mi oportunidad de esa manera y empecé a dirigir profesionalmente.

ÓA: Kleiber aconsejaba a los directores empezar por la ópera y dejar el repertorio sinfónico para más tarde. ¿Cómo lo ve?

R. T.: ¡Totalmente de acuerdo! Esto es algo que también me dijo Riccardo Muti: “*Senza fretta: prima l’opera, dopo tutto. E non dimenticare il pianoforte!*” (“Sin prisas, primero la ópera y después el resto. ¡Y no olvides el piano!”). Curiosamente, hoy parece haber una tendencia contraria. ¿Quizás sea porque el director tiene más visibilidad con el repertorio sinfónico? El peligro que veo es que ir del sinfónico a la ópera no es garantía de obtener los mismos resultados que en el viaje inverso, que es precisamente lo que aconsejan Kleiber o Muti, o el camino que recorrieron Karajan, Solti, Walter, Furtwangler...

ÓA: La ópera marca, es como una escuela.

R. T.: En la ópera se puede determinar mucho más fácilmente el talento real de un director, ya que generalmente todos los músicos y cantantes dependen de él, casi compás a compás. En el repertorio sinfónico una orquesta puede llevar un concierto adelante sin la total dependencia de la batuta. En la



Teatro real / Javier DEL REAL

referida carta, Kleiber dice que “la ópera es la técnica”. No podría estar más de acuerdo. No obstante, el mundo de la dirección es un misterio. Como suelo decir, los músicos y los cantantes suenan, pero la batuta, no.

ÓA: En cuanto a las puestas en escena y a las opciones musicales, ¿condiciona en alguna medida la sensibilidad de determinado público? ¿Se tendría que adaptar la lectura de una obra según el público?

R. T.: Se habla de adaptar a los clásicos, pero ¿está el problema en las obras maestras o en nosotros? ¿Es la precariedad de la educación artística la que nos motiva a adaptar el repertorio y las programaciones para hacerlos más digeribles? Entiendo que en una ópera se pueda actualizar la época de la acción, un vestuario, pero no que se tergiverse el mensaje esencial de un libreto creando conflicto con la música.

¿Queremos atraer a nuevas audiencias? ¿Por qué no dedicar mucha más energía a la creación original y contemporánea pensada especialmente para nuevos públicos? Es un tema con muchos matices y ramificaciones.

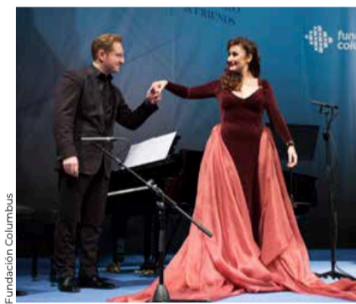
ÓA: La agenda aparecían importantes proyectos con Vadim Repin, el Festival Transiberiano y Anna Netrebko que la guerra ha obligado a cancelar. ¿Cómo le ha afectado el conflicto?

R. T.: La invasión rusa es una atrocidad humanitaria, por lo tanto, la pérdida de algunos conciertos no es nada comparable a la de vidas humanas. Pero es verdad, los efec-



Florida Grand Opera

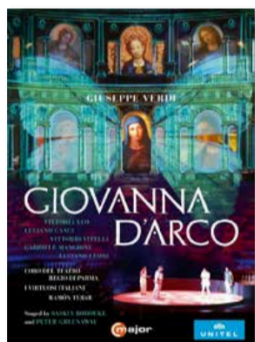
Junto a Virginia Zeani, Renata Scotto, Nadine Sierra y el pintor Sebastian Spreng después de una función de *La Rondine* en la Florida Grand Opera. Arriba, en un ensayo en el Teatro Real de Madrid con la orquesta y coro de la casa. Abajo, con María José Montiel en un recital en Washington de la Fundación Columbus, entidad que ayuda a niños con cáncer y enfermedades raras y de la que Ramón Tebar es director artístico



Fundación Columbus



Dirigiendo a la Palm Beach Symphony en el Kravis Center for the Performing Arts en West Palm Beach, en Florida, Estados Unidos



EN EL ESTUDIO DE GRABACIÓN

En los últimos años, Ramón Tebar ha realizado grabaciones discográficas para sellos como Universal Music, Unitel o Decca, una labor que en el futuro dará nuevos frutos, según explica. "He podido realizar interesantes colaboraciones en grabaciones con artistas como Gregory Kunde o Joseph Calleja. También está publicado un DVD para Unitel Classica, filmado en el Festival Verdi de Parma, de *Giovanna d'Arco* de Verdi. Además hay otras ediciones a la espera de ser presentadas y que la pandemia ha retrasado, como un CD con música de Albéniz / Esplá y Chavarrí en la que es la primera gra-

tos en la agenda han sido inmediatos. Tan solo en la primera semana de conflicto se me cancelaron no solo los proyectos en Rusia, sino también otros que se han visto afectados indirectamente por este conflicto inhumano. En este contexto, el silencio es un lujo que no creo que nos debamos permitir. **ÓA:** Ha interpuesto una demanda a un crítico de música aquí en España. ¿No le parece que esta acción es contraria a la libertad de expresión ante quienes manifiestan su opinión en los medios? **R. T.:** Soy un defensor a ultranza de la libertad de expresión. Nunca he hecho un comentario público de protesta a nadie por haber expresado su opinión públicamente en

bación sinfónica, no operística, que ha hecho la Orquesta de la Comunitat Valenciana. También hay un doble proyecto muy querido con la Fundación Columbus, de la que soy director artístico y musical, que consta de un CD con la Orquesta de Cámara de Mú-nich, Tara Erraught y Marysol Schallit, y de un video y documental de la gira que se realizó con ese concierto. Este me hace especial ilusión, porque los fondos que recaude la venta se destinan a la curación de niños con enfermedades raras. ¿Puede haber una meta mejor? También hay otros planes de futuras grabaciones, con los que estoy muy ilusionado". * A. G.

mi contra, por muy soez, ignorante, de poca clase o en extremo miserable que parezca. Nunca. Primero, por respeto a la institución musical a la que pueda estar representando en determinado momento. Segundo, porque las formas de escribir retratan al autor más que al criticado. Y tercero, porque incluso aunque ciertas opiniones evidenciaren inquina personal, en-sañamiento irracional o búsqueda de favores, nunca se me ocurriría coartar la libertad de expresión en un mundo como el de la crítica musical, donde hay muchísima gente seria, honesta y profesional. Nunca he pretendido gustar a todo el mundo. Ahora, una cosa es una opinión bien fundada y otra es la injustificada, la deshonesta, la mentirosa. La calumnia y la injuria son delito. Todo esto no es libertad de expresión, eso es *terrorismo crítico-musical*. Ningún medio podría sentirse orgulloso de tener en sus filas a tales individuos. Yo decido no asociarme con ellos.

Repertorio hispano

En el amplio repertorio de Ramón Tebar figuran casi 60 títulos operísticos, y entre ellos hay bastante zarzuela y ópera en español, títulos que ha dirigido en el Palacio de Bellas Artes de México y también en ciudades como Madrid, Miami, Naples, Colorado o Cincinnati. Para el director se trata de un repertorio de plena vigencia. **R. T.:** He dirigido desde *El gato montés*, *La vida breve*, *Marina o Ta-baré* hasta *Flores de la Amazonas*, *La hija de Rappaccini*, *La mulata de Córdoba*, *Tango o María de Buenos Aires*. Deberíamos prestar mucha más atención al repertorio lírico hispano. Hay obras de altísima calidad, sin duda. El castellano es el cuarto idioma más hablado en el planeta y nuestro repertorio gusta en todo el mundo, allí donde se interprete. Recuerdo conciertos en el extranjero con Caballé o Plácido Domingo, en los cuales los teatros se venían abajo cuando interpretábamos música española. **ÓA:** ¿Qué le supone a un director de ópera estar al servicio de las

voces, habida cuenta su gran diversidad y complejidad?

R. T.: Estar al servicio de las voces se podría malinterpretar y pensarse que se está rindiendo pleitesía a algún cantante. De hecho, algunos intérpretes se toman libertades intentando hacer lo que les plazca. Creo que las voces hay que entenderlas y mimarlas, y eso lo he aprendido desde muy joven al piano. Pero la prioridad absoluta debe de ser el compositor y su música. Cuando esto se prioriza, el público gana.

ÓA: Entre los cantantes ¿aún quedan restos de divismo?

R. T.: Divismo existe en todos los ámbitos. Lo hubo y lo hay. Lo he visto tanto en cantantes como en directores de escena, músicos de orquestas e incluso miembros de coros. Por contra, y quiero constatarlo, también hay muchos cantantes a los que se les ha tildado de divos que me han brindado algunas de las mejores experiencias a nivel humano que he tenido siendo los más comprensivos, generosos y profesionales que me he encontrado. De hecho, me ha sorprendido ver más divismo en cantantes o músicos con carreras incipientes que en otros con una fama consolidada.

ÓA: Carlo María Giulini decía que no dirigía ópera porque no aguantaba a los directores de escena.

R. T.: ¡Uy! ¡Y yo conozco a directores de escena que no aguantan a algunos directores de orquesta! Fuera bromas, cuando se trabaja junto a un *regista* que conoce la partitura y respeta el mensaje del compositor, hacer ópera se convierte en una de las mejores experiencias musicales posibles.

ÓA: Aunque se han escrito muchas óperas en los siglos XX y XXI, las más demandadas siguen siendo las anteriores. ¿Por qué el público se resiste a las obras más contemporáneas?

R. T.: Este problema se ha vivido en todas las épocas y en direcciones diversas. Ha existido un gran apetito por nuevos títulos con compositores que escribían sin parar para saciar esta demanda y también un público que fue creando el canon del repertorio con *grandes éxitos* sin el cual hoy la mayoría de los



teatros lo tendría muy difícil para sobrevivir. Cuando se dice que la música contemporánea es difícil a los oídos, se trata de una afirmación muy sesgada. La música pop, el rock, la fusión, la llamada *música ligera* o incluso las bandas sonoras de películas son también música contemporánea, y son populares. Por lo tanto, la música actual sí que es generalmente muy aceptada por el público, pero, ¿qué sucede en el campo de lo que llamamos *música clásica*?

ÓA: ¿Qué se ha hecho mal?

R. T.: Sin duda hay un gran problema en la educación que se recibe en las escuelas. La falta de familiaridad con ciertos lenguajes musicales es básica, así como la distancia con el público en la que se han situado algunos compositores actuales, una actitud que no ha contribuido a crear puentes. ¿Hay prejuicios contra la popularidad en el mundo de la música clásica? ¿Complacer al público se considera una debilidad? No tengo claras todas las respuestas. Me gusta recordar la correspondencia entre Mozart y su padre, en la cual le explica los gustos del público parisino y lo que él mismo esperaba al incorporar ciertos efectos en una sinfonía. Pero nadie debería sentirse obligado a cambiar su lenguaje compositivo para satisfacer un deseo comercial, porque creo que esto está en contra de la naturaleza creadora. Lo queramos o no, el tiempo emitirá su veredicto. **ÓA**



Ensayando para un recital junto a la soprano sudáfricana Pretty Yende en Zaragoza. Arriba, con la Palm Beach Symphony en Mar-a-Lago, Florida

"Me ha sorprendido ver más divismo en cantantes o músicos con carreras incipientes que en otros con una fama consolidada"

