

Teatro en la ópera

ÁLVARO
MARÍAS

El comienzo de temporada del Teatro Real nos ha traído dos de las más grandes obras maestras de la historia de la ópera: el *Orfeo* de Monteverdi y el *Otelo* de Verdi. Bien distantes en el tiempo y en el estilo, tienen sin embargo ambas algo en común, a más de su categoría extraordinaria, y es su condición de excelente teatro. Una y otra son ejemplo de que la más alta calidad musical no ha de ir forzosamente en detrimento de la eficacia dramática, de que la buena ópera y el buen teatro no son incompatibles. De hecho, la ópera nació con esta intención a comienzos del siglo XVII: la de remedar la antigua tragedia griega. La ópera fue un género “inventado” y no —como es habitual en la historia de la música— el resultado de una evolución más o menos natural de géneros precedentes. De aquí la condición profundamente artificial del género. Muchas veces hemos escrito que la ópera —el “drama en música”, como fue denominada en sus primeros tiempos— estaba abocada a ser un género efímero, que fácilmente podría haberse quedado en una curiosa anécdota de la historia de la música, incapaz de prosperar. Su génesis en el seno de la camerata

MÚSICA

florentina del conde de Bardi, como “ocurrencia” un poco pedante de un grupo de hombres sumamente cultivados pero que distaban de ser grandes músicos profesionales, o su carácter estrictamente cortesano durante toda su primera andadura, eran rasgos que no auguraban ciertamente que pudiera llegar a convertirse en un espectáculo altamente popular —el que hoy no lo sea no debe hacernos

olvidar que fue durante siglos algo muy parecido a lo que es el cine en nuestro tiempo. Hemos de preguntarnos seriamente cuál habría sido el destino de la ópera de no haberse cruzado en su camino, en sus primeros años, uno de los más colosales genios de la historia de la música: Claudio Monteverdi. Después de una creación tan extraordinaria como es el *Orfeo* monteverdiano, el camino andado era irreversible: ya no era fácil que el frágil esqueje de la ópera se agostara para siempre.

Si en el año 1600 nace la ópera de la mano de las *Eurídicés* de Peri y de Caccini y de la *Rappresentazione de anima e di corpo* de Emilio de Cavalieri (que inaugura de algún modo tanto la ópera sobre tema sagrado como el oratorio), en 1607 Monteverdi compone su *Orfeo* para la corte de Mantua y en 1637 se abren las puertas en Venecia del primer teatro de público de ópera, hecho histórico importantísimo, puesto que no sólo supuso que el drama musical iba a asegurar su supervivencia, sino que además representó la primera oportunidad de oír música —aunque no sólo de oír música— mediante el abono del importe de la localidad, con lo que se anticipaba en un siglo a la aparición del concierto público. Por primera vez la música salía de los tres escenarios en que estaba recluida: la iglesia, el palacio y el hogar.

Estos son sin duda los tres grandes eslabones de la génesis de la ópera y nadie puede

cuestionar no sólo que el *Orfeo* de Monteverdi es la primera gran ópera, sino además una de las más geniales óperas de la historia. Por ello su programación en el Teatro Real no podía ser más justificada ni más oportuna, como no lo podía ser tampoco la elección de Jordi Savall como director musical. Son tan pocas las ocasiones que ofrece nuestra ciudad de escuchar ópera barroca interpretada con criterios históricos y los madrileños nos relamíamos a la espera de uno de esos acontecimientos extraordinarios capaces de marcar un hito en nuestra vida lírica, como lo supuso sin duda hace algunos años la puesta en escena del *Atys* de Lully en el teatro de La Zarzuela.

Lo cierto es que, aun dentro del muy considerable nivel que no podía faltar, la representación no cumplió las expectativas previsibles. De un lado, se pudieron echar en falta cantantes más importantes, por voz y por personalidad artística. Naturalmente que las voces para Monteverdi no han de tener el poderío ni las características de las de la ópera decimonónica, pero la interpretación barroca ha dado ya sus “divos” y al oír el *Possente spirto* de Pietro Spagnoli era imposible no recordar con nostalgia la formidable creación —en lo técnico, en lo vocal, en lo estilístico y en lo teatral— de un Nigel Rogers, del mismo modo que la mensajera Sara Mingado no nos hizo olvidar la fuerza dramática de una Cathy Berberian o la categoría de una

von Otter —y conste que al aludir a estos dos cantantes estamos haciendo referencia a lo mejor del reparto.

Hay que citar, sí, el buen trabajo del coro “La Capella Reial de Catalunya” y el excelente de la orquesta “Le Concert des Nations” que, sin embargo, y pese a ser un conjunto muy nutrido para los usos de la época, sonó desde el foso del Real más plano y apagado de lo que cabía

esperar. Pero, en todo caso, lo musical corrió muy por encima de lo escénico, con la garantía que supone siempre Savall en cuanto a adecuación estilística. ¿A qué venían esos decorados de paisajista romántico que no pegaban ni con cola? Un paseíto por el Museo del Prado habría bastado para inspirar al responsable sobre lo que es la concepción de la naturaleza de la Italia del XVII. Y ¿qué decir de la dirección de escena? No cabe mayor sosería, mayor estatismo, mayor carencia de frescura y vitalidad. La ópera de Monteverdi es el paraíso de los efectos, escénicos y musicales; es el triunfo o, mejor dicho, el gran descubrimiento de la emotividad musical, que por primera vez proclama su imprevisible poderío a voz en cuello. ¿Cómo es posible que tras leer la polémica entre Artusi y Giulio Cesare Monteverdi se pueda organizar una escena tan triste y mortecina, que hacía pensar en las ventajas de la “ópera en concierto”? Giovanni Maria Artusi ridiculizaba los excesos de gesticulación de los cantantes del nuevo *stile rappresentativo* diciendo que “mientras hacen esas cantinelas suyas... mueven la cabeza muy despacio, encaran las cejas, ponen los ojos en blanco, se alzan de hombros, se mueven de manera que parece que morir desean y hacen otras muchas transformaciones las cuales no se imaginó nunca Ovidio”. ¿Cabe una descripción más clara de la manera en que esta música debe ser cantada y actuada? Pues ni rastro de nada

de ello en una representación en la que el gran triunfador fue Monteverdi.

Doscientos cincuenta años separan el *Orfeo* de Monteverdi del *Otello* de Verdi. Se dirá que una y otra obra no tienen nada en común; pero sí que lo tienen: la voluntad de que el texto prime sobre la música, de que la ópera sea antes de nada teatro, o, dicho en palabras del hermano de Monteverdi, el conseguir que “la oración” sea “dueña de la armonía y no sierva”. Todas las grandes reformas operísticas, sea la de Gluck, la de Wagner, la de las dos últimas óperas de Verdi o la de Alban Berg, apuntan siempre hacia el mismo fin: que la ópera vuelva a ser teatro y que la música se ponga al servicio de la acción en vez de erigirse en protagonista. Verdi lo consiguió de manera portentosa en sus dos últimas óperas, y en ambas ocasiones de la mano de Shakespeare. Antes, con *Macbeth*, había experimentado genialmente en este sentido, pero sería ya viejo, cuando su obra parecía terminada y su estro definitivamente agotado, cuando con *Falstaff* y *Otello* daría un giro inesperado a toda su producción precedente y se colocaría a la altura del teatro wagneriano.

La producción de *Otello* que escuchamos dejó un saldo muy positivo. Sin duda la estrella fue el Iago de Renato Brusson, excelente como cantante y como actor, capaz de dotar de auténtica vida a su magnífico personaje. José Cura se

confirmó como el gran tenor dramático de la nueva

MÚSICA

generación, saliendo mucho más que airoso de los mil escollos que plantea su papel, uno de los más exigentes y duros de la historia de la ópera. Muy buen actor, seguro y poderoso en lo vocal — aunque la belleza de su timbre no nos pareciera extraordinaria —, es ya un espléndido Otelo, cuya interpretación sin duda ha de mejorar con el tiempo. Notable la

Desdémona de Elena Prokina, cuya actuación fue de menos a más, hasta culminar en un magnífico cuarto acto. García Navarro tuvo una actuación muy brillante, una de las mejores que le recordamos desde que asumió las funciones de director musical del Teatro Real y obtuvo un gran rendimiento de la Orquesta Sinfónica de Madrid, que tuvo una noche afortunada. En suma, un *Otello* de muy considerable altura, en el que se hizo buena música y mejor teatro, y no sólo por la ejemplar dirección escénica de Elijah Moshinsky, sino también porque Verdi logró, con mano maestra, que el teatro shakesperiano conservara toda su hondura y su asombrosa fuerza dramática. La algo anticuada escenografía de la producción del Covent Garden no logró empañar en modo alguno una velada muy brillante.

Elisabeth Leonskaja

La pianista rusa Elisabeth Leonskaja puso fin al Ciclo de Grandes Intérpretes que organiza la revista “Scherzo”. Somos en España muy amigos de barajar una vez y otra los mismos nombres, de manera que la inclusión de Leonskaja no podía resultar más oportuna al suponer una importantísima novedad. La suya ha sido no una de esas carreras deslumbrantes, arropadas por la publicidad y por la protección de las firmas discográficas, que hoy están tan en boga; ha sido una carrera sin alharacas, pausada, seria, ambiciosa, siempre marcada por la más alta profesionalidad y

exigencia. La Leonskaja venía precedida por la aureola de haber sido una estrecha colaboradora nada menos que de Sviatoslav Richter, que demostró una clara predilección por ella, con la que actuó a menudo y con la que grabó algunos discos. Tal vez por eso, y también por algunos de sus registros discográficos, la Leonskaja es tenida por una grandísima intérprete schubertiana, lo que hacía doblemente prometedor la velada.

El recital sirvió, desde luego, para corroborar la gran talla pianística de la georgiana, pero creo que en cierto modo resultó un punto decepcionante como intérprete schubertiana. Entendámonos: estamos ante una grandísima pianista, de técnica depurada y poderosa, aunque no absolutamente infalible (lo que, por cierto, no importa lo más mínimo). Sin duda estamos también ante una gran música, capaz de comprender y construir con verdadero talento y sentido estructural la música que interpreta. Lo demostró con creces en lo mejor del concierto, una excelente interpretación de la maravillosa *Sonata en Si bemol D.960* de Schubert, una de las más altas cimas del pianismo de cualquier época. La construcción del inmenso primer tiempo, desgranado con lentitud y sosiego, al modo inigualable de Richter, o la belleza ensoñada del *andante sostenuto*, pueden ser buenos ejemplos de su gran categoría. Y, sin embargo, siendo una buena schubertiana, no me parece de las que hacen época.

¿Por qué? En primer lugar por el sonido mismo, un poco más denso de la cuenta, con un ligero exceso de graves — especialmente evidente en los *Klavierstücke D.946*, lo menos afortunado del concierto— y cierta falta de refinamiento y transparencia en el agudo; pero también porque la capacidad poética de la Leonskaja no llega a romper, rara vez consigue verdaderamente transportarnos al inconfundible universo schubertiano. Y es que el piano de Schubert es lo más difícil del mundo, porque exige como ningún otro gracia, inspiración,

eso que la lengua española expresa tan formidablemente con la palabra “ángel”. Después de haberla escuchado al natural, creo que Leonskaja dará su talla más alta con otros repertorios — por ejemplo, con Brahms, del que nos ha dado a través del disco tan magistrales interpretaciones.

Los dos *Impromptus* (D.899, en Mi bemol mayor y en La bemol) regalados fuera de programa fueron buena muestra de los que antes afirmábamos, porque si estuvieron maravillosamente tocados, respondían a una concepción virtuosa y el exceso de velocidad fue en detrimento de la maravillosa intimidad de esta música sublime. Imposible no acordarse de Richter o de Kempff, pero es que schubertianos como ellos me temo que hoy sencillamente no existen. El éxito del concierto fue grande y merecido y es de esperar que volvamos a escuchar a esta gran pianista con un repertorio en el que sus virtudes brillen en todo su esplendor.

La Orquesta Nacional y la Sinfonía Resurrección

La Nacional inició su temporada con el desafío que siempre supone la *Segunda Sinfonía* de Mahler. Bajo las siempre poderosas órdenes de Rafael Frühbeck de Burgos, la Nacional rindió de manera extraordinaria, tocando con un ímpetu, una seguridad, un ajuste y una afinación al que no nos tiene demasiado habituados. Frühbeck conduce con envidiable

seguridad tan compleja partitura alcanzando en el final un clímax extraordinariamente eficaz. Para llevar la sinfonía a buen puerto no sólo contó con una Orquesta Nacional entregada, sino también con un Coro Nacional que atraviesa bajo la dirección de Rainer Steubing-Negenborn por uno de los momentos más afortunados de su historia. También contó Frühbeck con la colaboración de la soprano María Orán y de la contralto Marjiana Lipovsek. Una y otra estuvieron absolutamente soberbias en sus exigentísimos cometidos, no ya por su gran categoría vocal, sino también por el talento interpretativo y por la profundidad con que comprendieron el espíritu de la obra.