

Don Quijote

ÁLVARO
MARÍAS

Es indudable que uno de los cometidos fundamentales de un teatro de ópera es propiciar la creación de nuevas obras que enriquezcan y den continuidad al género. En una época tan necrofágica como es la nuestra en lo musical, que se nutre del pasado en una proporción que habría sido impensable en ningún otro tiempo, esta responsabilidad es particularmente trascendente. El Teatro Real ha satisfecho hasta ahora esta responsabilidad impulsando la composición de *Divinas palabras* de Valle-Inclán/Nieva/García Abril y del *Don Quijote* de Cervantes/Amorós/Halffter.

En el caso que ahora nos ocupa, la empresa era particularmente aventurada: Cristóbal Halffter, sin duda uno de nuestros más importantes compositores, no había abordado nunca el género operístico —o, lo que era aún más conflictivo, se había embarcado en más de una ocasión en proyectos de música escénica sin haber conseguido llegar a puerto. Por otro lado, ni *El Quijote* es una obra teatral, ni su compleja estructura narrativa se presta en exceso a la escenificación; éstas corren siempre el riesgo de convertirse en recolecciones de las escenas más características, con lo que la esencia de la obra de Cervantes queda soslayada. Una

MÚSICA

no es casual que no haya habido hasta la fecha un *Quijote* operístico de verdadera importancia, a pesar de las cualidades innegables de la hermosa ópera de Massenet y de los no desdeñables atractivos de la de Paisiello.

Andrés Amorós y Cristóbal Halffter han tomado, en cierto modo, “por el camino de en medio”. Halffter explica en los comentarios que escribe sobre su *Don Quijote* cómo se ha sentido siempre incapaz de acomodarse a ninguno de los dos modelos que de una manera u otra han estado vigentes —pugnando entre sí constantemente— a lo largo de la historia de la ópera. Nos habla así de su “incapacidad de crear una música destinada a servir a un texto”, que es justamente la actitud que dio lugar a la invención del género a comienzos del siglo XVII. Giulio Cesare Monteverdi declaraba que la intención de su hermano había sido “hacer que la oración [esto es, el texto] fuera dueña de la armonía [la música] y no sierva”, y esta concepción es la que una vez tras otra ha intentado ser restaurada a lo largo de cuantas reformas operísticas han sido, las protagonizaran Gluck, Wagner o Alban Berg. Pero, aunque la ópera viera la luz como resultado de una actitud de rendido vasallaje por parte de la música con respecto a la acción dramática, lo cierto es que existe una inercia natural, una suerte de fuerza gravitatoria que impulsa a la inversión de las jerarquías, que hace que la música se erija en protagonista, en detrimento mayor

sucesión de anécdotas más o menos pintorescas a duras penas puede dar idea de la magnitud de la novela cervantina, cuya genialidad reside en buena parte precisamente en lo que se pierde al ser llevada al teatro: la naturaleza de los procedimientos narrativos. Claro está, que siempre se puede conservar una parte de la belleza y modernidad literaria de la prosa cervantina, así como de la riqueza psicológica de los personajes; en todo caso,

o menor, si no en declarado menosprecio, de la lógica, de la inteligibilidad y del ritmo teatrales. Pero Cristóbal Halffter también manifiesta su renuncia hacia esta opción y reconoce con audacia que, incluso en muchas de las más grandes óperas, la música está “estorbanda” a la inteligibilidad teatral.

Ante estas premisas, no nos puede extrañar que los intentos de escribir una ópera por parte de Halffter no hubieran llegado a cristalizar. La única solución para escribir una ópera en la que la música fuera la protagonista absoluta sin “estorbar” al drama era, como decíamos, “tomar por el camino de en medio” y escribir una ópera que en cierto modo no fuera una ópera, al menos en el sentido tradicional del término: una ópera en la que tanto el texto como el desarrollo de la acción dramática quedaran reducidos a su mínima expresión y en la que Halffter pudiera “dar absoluta prioridad a la continuidad musical”. Esto es lo que debió intuir con fino olfato Andrés Amorós cuando puso la idea, aparentemente disparatada y difícilmente viable, de *El Quijote*, al alcance de Halffter, al modo del cazador que deja que su lebreli olisque la presa.

Así, este *Don Quijote*, “Nuestro Quijote” como proponía titularlo Amorós, deja a un lado la acción dramática, a sabiendas de que el público no necesita que se le cuente la historia de Don Quijote y Sancho porque forman parte del acervo cultural, no ya de España, sino del mundo. En realidad, la

obra constituye un gran fresco — y preferimos este símil pictórico al intento de rotularla con etiquetas musicales del tipo cantata escénica, oratorio profano, etc....— cuyo protagonista en el fondo no es ni Don Quijote ni tan siquiera Cervantes. El verdadero protagonista es la literatura española, y con ella la literatura universal: el libro, en una palabra, como vehículo del pensamiento y

de la libertad y, sobre todo, como símbolo de la cultura. El planteamiento es muy afín, en el fondo, al de la célebre novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*, que planteaba la amenaza que el creciente imperio de la imagen suponía para el libro: planteamiento de ciencia-ficción que se aproxima cada día más a la realidad.

A pesar de que el *Don Quijote* de Halffter/Amorós prescinde en gran medida de la acción dramática, el texto posee una gran importancia, puesto que consiste en buena parte en una larga sucesión de citas literarias, no sólo de Cervantes, sino de muy diversos tipos de poesía castellana, lo que crea eficaz trasfondo de sensibilización literaria. Claro está que el texto se sigue antes a través de la lectura de los subtítulos que de la audición, porque resulta ininteligible en la mayor parte de la obra —cosa por otro lado corriente en un sinnúmero de óperas de todas las épocas.

Carente de un verdadero nexo argumental y de una acción dramática propiamente dicha, el *Don Quijote* se sustenta casi enteramente en la partitura: una partitura de dos horas ininterrumpidas que carga por completo con la responsabilidad dramática de la acción, que se sostiene por sí misma con admirable eficacia y que mantiene viva la atención del espectador sin un momento de declive. Y es que la música de Halffter ha poseído siempre un enorme sentido dramático y está dotada

de un sentido teatral que no podía fallar en escena, aun cuando voluntariamente renuncie en tan alta medida al soporte que supone la acción. Y, sin embargo, me parece dudoso que la obra llegue a funcionar enteramente en versión de concierto, posibilidad que sin duda tendrá que ser considerada en el futuro. No hay teatro propiamente dicho —al menos en el sentido convencional del término—, pero sospecho que la interpretación no escenificada no resultaría del todo satisfactoria. En cualquier caso, estamos sin duda ante una de las partituras fundamentales de la extensa y valiosísima producción de Halffter. Es la de *Don Quijote* una partitura particularmente eufónica, en la que las partes vocales, de un melodismo natural, no violentan en modo alguno la naturaleza de las voces.

Del mismo modo que el libreto de Amorós está salpicado de citas literarias muy diversas, la música de Halffter abunda en citas, o más bien en recreaciones o paráfrasis de músicas de nuestro Siglo de Oro, que se aparecen como piedras preciosas engastadas con la maestría y precisión en el contexto contemporáneo. La magnífica recreación del “Hoy comamos y bebamos” de Juan del Encina supone uno de los momentos más arrebatadores y exultantes de la ópera actual; y es que Cristóbal Halffter es un consumado maestro en el difícil arte de tomar músicas pretéritas como punto de partida o como acicate de su inspiración. La obra, que fue muy favorablemente acogida por un público muy poco

MÚSICA

habitado a la ópera contemporánea, se benefició, indudablemente, de una representación particularmente afortunada. En lo musical todo discurrió, bajo las órdenes no sólo eficaces sino también sensibles de Pedro Halffter Caro, con la seguridad y riqueza de matices propias de una obra de repertorio. El trabajo de coro, orquesta y solistas —el elenco fue admirablemente encabezado por

Enrique Baquerizo en el papel de Don Quijote— no pudo ser más encomiable.

Atención especial merece el trabajo de Herbert Wernicke como director de escena y escenógrafo que, desde el primer instante —eficacísima la idea de insertar el exterior del teatro, la calle, dentro de la escenografía— captó la atención del público con un talento fuera de serie. Una producción ejemplar a la que pronosticamos un brillante futuro.

Bel canto

El Teatro Real de Madrid se ha apuntado un gran éxito con el triunfal recital de Edita Gruberova. La Gruberova posee, ni más ni menos, la técnica vocal más perfecta y virtuosa del actual panorama lírico. Su voz portentosa de soprano coloratura alcanza una precisión y una capacidad acrobática sencillamente inconcebibles. Su virtuosismo paganiniano encendió el por lo demás difícilmente inflamable entusiasmo del público madrileño en una de las jornadas más triunfales que hemos presenciado desde su reapertura.

En lo técnico no podemos sino rendirnos ante la evidencia: no se puede cantar mejor, no se puede concebir un dominio de la voz más asombroso, que convierte lo imposible en el más sencillo de los juegos. Un programa endemoniado compuesto por obras de Mozart, Richard Strauss, Bellini y Donizetti, puso a prueba hasta límites sobrehumanos la capacidad de esta cantante. En lo

musical habría que matizar las cosas. El recital alcanzó su cenit con la “Grossmächtie Prinzessin” de la *Ariadna en Naxos* de Strauss, cantada como no la volveremos a escuchar. La perfección vocal, la gracia, el encanto, el sentido del humor, la capacidad escénica, se conjuntaron en la más perfecta de las armonías. Pero la supuesta especialidad de la Gruberova, el belcantismo romántico, resultó a nuestro juicio tan asombroso como decepcionante. Asombroso por el dominio vocal, del todo indescriptible; pero decepcionante por su amaneramiento, por su imprecisión rítmica, por su carencia de emoción y por sus abusos en el empleo de la dinámica: el que se pueda estirar y adelgazar la voz hasta límites insospechados, como si se tratara de las hebras de una *fondue* de queso, puede ser causa de asombro y admiración; pero puede resultar al mismo tiempo de mal gusto y de una deformación estilística difícilmente soportable. Con los italianos, nos acordamos mucho de la Callas, a pesar de que la griega nunca llegara a cantar con la rutilante perfección de la eslovaca.

La ópera de Donizetti y Bellini, con muy pocas excepciones, es de una mediocridad tal que resulta inexplicable que se mantenga en repertorio: sólo el virtuosismo de un puñado de cantantes extraordinarios puede explicar, hasta cierto punto, la supervivencia y aun el estado de buena salud de que goza tan

endeble música. *La Sonámbula* de Bellini, programada por el Teatro Real, es todo un modelo de vacuidad: una música insignificante al servicio del más estúpido de los libretos ¡Y eso que la representación discurrió por cauces verdaderamente afortunados! Muy notable la dirección del veterano Richard Bonyngge, gran conocedor de la partitura, sólo discreta la escenografía y la dirección escénica —la obra no da mucho

de sí en este sentido— y considerable elenco vocal. La gran triunfadora fue María José Moreno, que encarnó a Amina en el segundo reparto y que cosechó, con toda justicia, un éxito clamoroso. La soprano granadina venció con admirable profesionalidad los mil escollos del endiablado papel. La belleza y transparencia de su timbre, su refinada musicalidad y su técnica impecable conquistaron al público. Es cierto que una voz tan ligera como la suya no provoca en el oyente la impresión que producen las voces grandes, en las que la dificultad se magnifica; pero eso no es culpa de la Moreno, que es ya una soprano coloratura de gran magnitud en la que se adivina una rossiniana de primer orden. Excelente también el barcelonés Josep Bros como Elvino: él también posee una voz muy ligera y ágil, de bello timbre aunque de escasa capacidad emotiva —como le sucede a tantísimos tenores ligeros. La solidez de su técnica le permitió salir mucho más que airoso de su difícil cometido. En definitiva, el que salió peor parado fue Bellini.

El Caballero de la Rosa

El Caballero de la Rosa es una de las maravillas de la historia de la ópera, una de esas creaciones geniales que —como sucede con el *Don Juan* de Mozart, con el que tiene tantas y tan sutiles afinidades— transportan al espectador, desde el momento en que se alza el telón hasta la última nota, a un universo de luminosidad, de sensualidad y de

lirismo ilimitados. La producción que pudimos escuchar en Madrid fue en todo momento correcta y en ninguno extraordinaria. Lo mejor, la Mariscala de Felicity Lott y el Octavian de Diana Montague. Las dos estuvieron notables en lo musical y portentosas en lo escénico. Lo peor, la pobreza de la escenografía, empecinada en presentarnos el fastuoso mundo del rococó vienés reducido a su osamenta. El espectador se pregunta por qué demonios el acaudalado Faninal decidió celebrar los esponsales de su hija precisamente el día en que estaba de mudanzas. La aparición del Caballero de la Rosa, con su rosa de plata en la mano, parecía más un trámite burocrático que una de las escenas más deslumbrantes de la historia del teatro musical... Claro que el punto de partida mismo era erróneo, porque no respetar la ambientación dieciochesca es una bobada que atenta contra la esencia misma de la obra, tanto por lo que respecta a Strauss como a Hofmannsthal.

Más eficaz que sensible la dirección de García Navarro que, a pesar de ciertos titubeos en la afinación de la orquesta, condujo con gran seguridad la difícilísima partitura. En todo caso, con sus más y sus menos, se mantuvo a un nivel de entera dignidad y se pudieron degustar las delicias de esta genial ópera.

Pinchas Zukerman

La visita de Zukerman como solista de *The lark ascending* de Vaughan

MÚSICA

sencillamente, no se puede tocar mejor ni sacar mayor partido de esta música, que el israelí toca con un refinamiento sin igual. Con Mozart, vivimos momentos de plena felicidad musical: la belleza del sonido y el preciosismo de la articulación se corresponden con la naturalidad absoluta del fraseo y con la claridad y precisión de las ideas —que, por cierto, dentro de su absoluta ortodoxia mozartiana, no carecen de originalidad. Una velada inolvidable en la que la Nacional supo estar a una altura digna de tan portentoso solista.

Williams y del *Tercer concierto* para violín de Mozart, dentro del ciclo de la Orquesta Nacional, ha supuesto uno de esos acontecimientos artísticos de los que se disfruta de tarde en tarde. La madurez, el equilibrio, el clasicismo de Zukerman es el de los grandes instrumentistas de cualquier época. La creación que Zukerman realiza con *The lark ascending* —una obra con encanto, pero una página menor al cabo— es indescriptible: