

Nueva casta de divas

(Crónica al Curso de Especialización
«LA PUESTA EN ESCENA DE OPERA»;
Dirección: Simón Suárez; A.D.E.).

por Manuel Lagos

«LA OPERA ES ESA SEÑORA TAN GORDA Y TAN LLENA DE COLLARES Y DE SOLEMNIDAD, Y YA VA SIENDO HORA DE QUE LE PEGUEMOS UN TIRO EN LA BARRIGA A TODO LO QUE SEA SOLEMNE, PROCURANDO NO FALLAR EL TIRO».

MIGUEL MIHURA.

A ISABEL.

Parece que fue en Florencia, producto de una búsqueda de nuevas vías para el arte musical, donde nació la ópera. A alguien llamado Peri de la *Cammerata* del conde Bardi se le ocurrió fusionar el mundo literario con el mundo musical, quizá para amansar a los nobles. Cuando las artes se quedan en sus casas nacen los artistas, pero cuando a las artes se las saca a paseo y se las mezcla entre sí, nacen los genios. En este caso la genialidad fue un alambicado dis-

parate que desde, aproximadamente, 1600 hasta nuestros días ha ido sumando diversas manifestaciones artísticas. El artificio parece desplomarse de un momento a otro y muy al contrario acaba arrasando, casi siempre.

A la palabra y a la música, al canto, se le fueron añadiendo todas las manifestaciones pertinentes al mundo de la escena; pero además otras muchas que la ópera —como si de un cajón de sastre se tratara— admitía para su mayor gloria. Rara es la manifestación artística que con mayor o menor fortuna no ha hecho su incursión en el mundo de la ópera, ahora bien esto no produce un extraño «apelotonamiento» de genialidades que agobien o exijan al que lo contempla ser alma gemela de Leonardo.

Muy al contrario, cierta precariedad ha llevado a través de su existencia a sujetar el género con puntales diversos para que no se desmoronara; y, por separado, cada uno de sus elementos constitutivos son débiles y no demasiado brillantes. Tanto la lectura de la mayoría de los libretos, como

el escuchar la partitura de una ópera sin interpretación vocal, como el dar oídos a agudos, fiatos y florituras en una vocalización no producen más que tremendos dolores de cabeza. Y sin embargo todo ello combinado convenientemente produce una de las emociones más intensas a las que tiene acceso el hombre.

Alternativamente cantantes-divos, espectaculares telones, acrobáticas danzas, exotismo o naturalismo, han ido manteniendo el estrambótico soufflé que temporada tras temporada un público ejemplarmente dispar ha ido devorando. Sin embargo llevamos unas décadas, quizá a partir de María Callas (homenajeada en el curso), que el mundo de la ópera ha recibido su más seguro puntal en el Director de Escena.

Hoy se manejan en foyers y en palcos los nombres de directores de escena con la facilidad, el apasionamiento y la polémica que ayer se manejaban los de músicos y libretistas. Incluso, en algunos casos, llegan a rozar el mismísimo puesto que en las conversaciones se les reserva a los di-



José Luis Tellez y Simón Suárez en una de las sesiones del curso.



Michel Borne en un momento de su intervención. (Fotos: R.A.).

vos. A nadie se le escapa, pues, que esta nueva «casta de divas»: los directores de escena han llegado al mundo de la ópera para apuntalar lo que hoy no nos parecerían más que insufribles peripecias y amañados clichés; han llegado para variar algunas cosas, lo imprescindible para que nada cambie.

Esta más que constatada realidad ha llevado a la Asociación de Directores de Escena y en especial a su «factotum» — Juan Antonio Hormigón (quien tanto está haciendo por la preparación de nuevos directores de escena)— a programar un Curso de Especialización sobre LA PUESTA EN ESCENA DE OPERA. Al alimón con la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, con la Universidad Carlos III de Madrid y con las colaboraciones del Centro Nacional para la Difusión de la Música Contemporánea, la Embajada Francesa y el T.L.N. La Zarzuela; el Curso se programó del 4 de marzo al 28 de mayo de 1994 en la Sala de Ballet del mencionado teatro colaborador.

Para timonel se eligió uno de los más controvertidos, arriesgados, innovadores a la par que clásicos, directores de escena operística de nuestro país. Alguien que más que director es un profundo hombre de teatro: SIMÓN SUAREZ.

Es difícil olvidar los figurines de *Ida y Vuelta* de Hindemith, la deliciosa escenografía de *La Zapatera Prodigiosa* de Juan José Castro, la dualidad actor-cantante apostada en la *Clementina* de Boccherini, el descubrimiento de *Fígaro*, y ya últimamente la profunda reflexión sobre *Anna Bolena* y el bellísimo emplazamiento de *La hora española* de Ravel. Por citar algunos de los montajes operísticos que nos ha ofrecido, olvidando por motivos obvios sus propuestas en el teatro de verso.

Simón nos ha guiado por un recorrido más o menos cronológico pero en ningún momento historicista —evitando así el error de querer abarcar en unas horas la producción de unos siglos— alternando, eso sí, unas breves e imprescindibles anotaciones sobre títulos o momentos emblemáticos del devenir de la ópera, junto a un análisis más detenido de las distintas propuestas musicales y escénicas (muchas veces sustentadas en un rico material discográfico y videográfico) que estos títulos han recibido últimamente. Ya en el folleto de información Simón lanzaba dos de las cuestiones que continuamente han flotado en el transcurso de las sesiones de trabajo:

«¿No acaba la partitura convirtiéndose en una página ennegrecida, sobrecargada

de anotaciones, de múltiples signos, es decir, en un extraño palimpsesto del que a menudo es casi imposible recuperar la escritura original?»

«¿La supuesta modernidad de algunas puestas en escena, no acaba desvirtuando el lenguaje intrínseco de las óperas y sus héroes?»

Para ello hubo una respuesta terminante, absolutamente aclaratoria, mucho más convincente que cualquier afluir de comentarios más o menos ociosos y casi siempre interminables. Simón acertó plenamente en basar los parámetros del curso en una, aparentemente simple, deducción que quizá por excesivamente lógica ha venido siendo obviada:

«Si aceptamos como punto de partida que la ópera es teatro, resulta evidente que para poner en escena una ópera hay que empezar, en buena lógica, por elaborar una *dramaturgia*. Es decir, por *analizar la partitura*. Y después, construir sobre ella los demás parámetros teatrales»

Sobre los términos subrayados debe partir el director de escena de ópera, para quien saber leer una partitura es —o debería ser— imprescindible.

* * *

El viernes 4 de marzo dio el pistoletazo de salida Simón con: «Reflexiones básicas para una dramaturgia operística: La puesta en escena como reflejo de la partitura». Partiendo de la sólida base de que solamente de lo escrito puede sacarse la dramaturgia, Simón equiparó a la orquesta operística con la función del narrador.

Ejemplificó esta situación con *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Cantata Dramática con texto de Tasso y música de Claudio Monteverdi estrenada en Venecia en 1624, donde se relacionan situaciones aparentemente opuestas como Amor&Lucha o Eros&Tanatos en un supuesto diálogo entre lo que cantan (dicen) Tancredi y Clorinda y lo que expresa la orquesta. De esta misma sesión destacamos el estudio de gestos codificados, algo tan recurrente en el mundo operístico, que fue tangible gracias a los ejemplos expuestos, entre ellos el que se refiere a la expresión propia de los actores que hicieron de Racine un clásico.

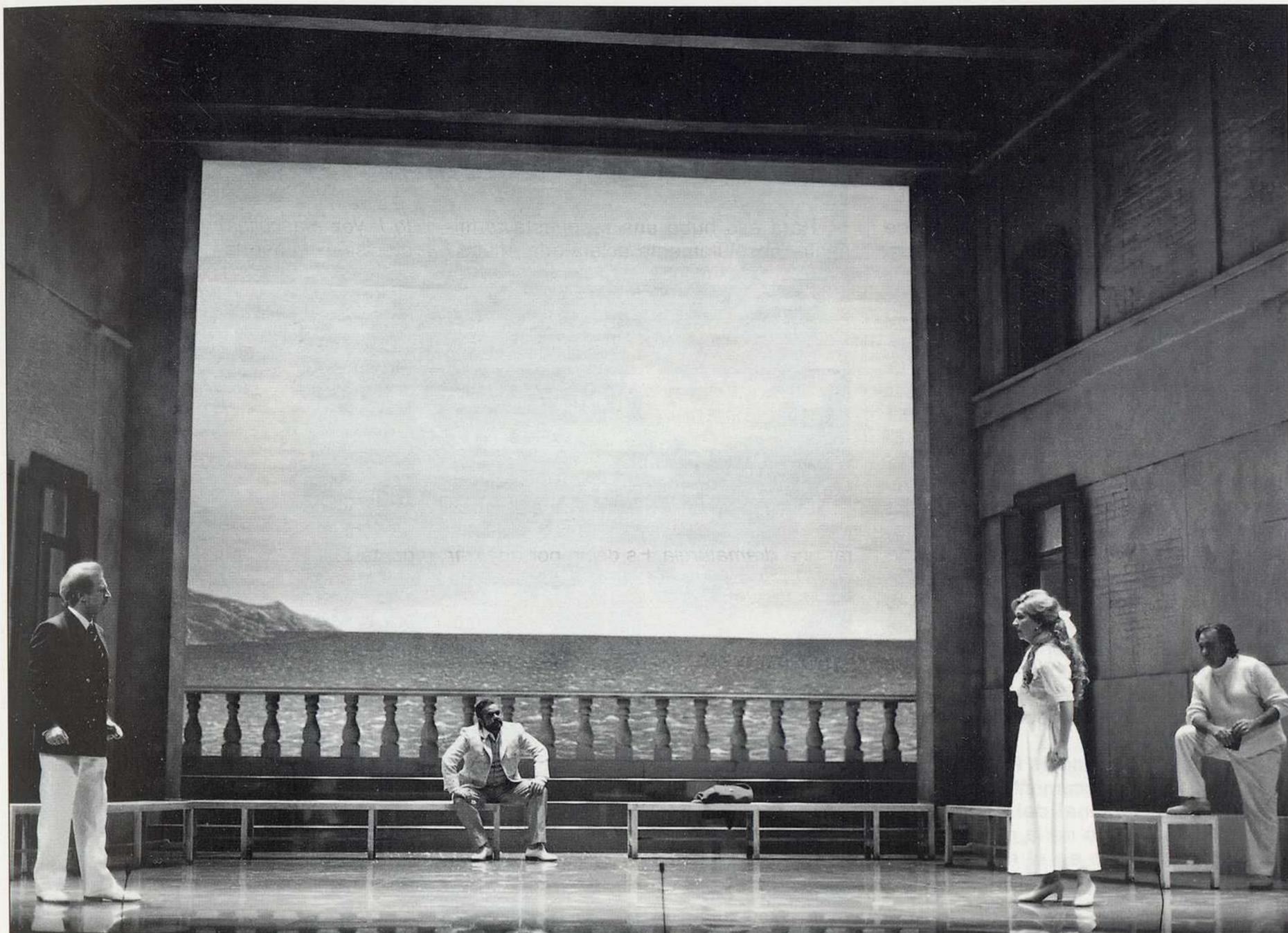
Al día siguiente Luis Alvarez, sin duda alguna uno de nuestros barítonos mejor preparados y más concienzudos a la hora de afrontar un trabajo; inolvidable *Mamá Agatha* de la ópera de Donizetti, se prodiga con cierta frecuencia en los escenarios

pero con montajes peculiares y que siempre son cuando menos interesantes. De su devenir profesional hay que destacar su importante presencia en la fundación de *Opera Cómica* —la única compañía privada de Teatro Lírico seria— y últimamente en la creación de *El árbol de Diana*. El tema de Luis Alvarez era: *La voz humana: Clasificación y técnica. (Parte I: voz masculina)* y con una esmerada precisión repasó las distintas variedades de la voz masculina, sus características y su repertorio más adecuado. Diferenciar un tenor spinto de un tenor lírico, o un barítono francés atenorado de un barítono dramático; era evidentemente uno de los primeros pasos para la iniciación de un director de escena en el mundo de la ópera. Luis Alvarez fue apoyado brillantemente por el también barítono Miguel Sola y por el excelente bajo Miguel López Galindo.

El viernes 11 de marzo hizo su primera aparición Eveline Andréani, Vicepresidenta del Departamento de Musicología de la Universidad de París VIII-Saint Denis. Como anunció Simón su fluida sabiduría, su callada elegancia, cautivaron al auditorio desde el primer momento. Eveline sustrajo la esencia de *L'Orfeo* de Monteverdi y estableció las relaciones entre el modo y el tono. Sus explicaciones nos llevaron a recordar rápidamente los estudios de Don Gesualdo, príncipe de Venosa, primero en realzar la voz superior, relegando el resto de las voces; y el primero en ceñir la melodía al verso del poema, surgiendo de ello los dos extremos básicos de la creación operística: el recitativo y el bel canto. Eveline repasó toda la producción de Monteverdi deteniéndose para nuestro gozo en *L'Incoronazione di Poppea*.

El sábado, Javier del Prado, Catedrático de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid, en su disertación sobre *El mito como arqueología* sentó las bases argumentales de este primer estadio del devenir operístico, sus antecedentes históricos y literarios, y su origen en el Mitologema. Según Durand el mitologema es la «Pregunta, problema existencial o epistemológico al que no se puede dar respuesta desde el campo racional, lógico; se responde elaborando un mito o dogma». A partir del Mitologema, Javier del Prado recorrió los pasos que llevan de lo mítico a lo ético y a lo cosmético, y la relación entre estética y éxtasis. Si Proust anheló «la bemoalización de la luz», nosotros palpábamos la bemoalización del Mito.

El viernes 18 de marzo se llevó a cabo el taller práctico sobre Monteverdi: *Cómo escribir o leer una carta de amor*. En él



"Marina", de E. Arrieta. Dirección: Emilio Sagi. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

participaron Itziar Alvarez —soprano cuya constante presencia en el curso nos deparó hermosísimas oportunidades de apreciar sus cualidades—, Santiago Gericó —tenor que tuvimos ocasión de escuchar acompañando a Pilar Lorengar en la última etapa del Teatro Real y que se prodiga con asiduidad en el escenario de La Zarzuela, así su participación en el estupendo montaje de *Don Gil de Alcalá*—, y Juan Carlos de Mulder acompañando con la theorba —Juan Carlos, especializado como ejecutante de instrumentos de cuerda pulsada: vihuela, laúd, theorba, guitarra barroca, etc., decidió crear en 1991 la *Camerata Iberia*, excelente piedra de toque para la Música Antigua—. De nuevo nos sorprendió la ejecución de la *theorba*, como ya lo hiciera en el inolvidable *Rinaldo* de Haendel que vimos en la temporada de 1991. La interpretación del recitati-

vo de la Mensajera, donde Monteverdi sustituye la declamación cantada del florentino Peri (autor de un *Orfeo* anterior) por un canto más flexible, puso de manifiesto la importancia del texto en la ópera. Guardando la sesión un velado homenaje al libretista de *La favola d'Orfeo*: Alessandro Striggio.

Al día siguiente las sopranos Teresa Verdura y María Villa expusieron las versatilidades de la voz femenina, continuando el espacio abierto por Luis Alvarez y que acertadamente se denominó *La voz humana II*. Si en los inicios de la ópera fue la voz masculina «la voz cantante», destacando la variedad de los Castrati, según avanzaba la historia del Teatro Lírico la voz femenina fue abriéndose camino hasta configurarse en el siglo XIX como la voz operística por naturaleza; estableciéndose el mito de la Diva tan aclamado y

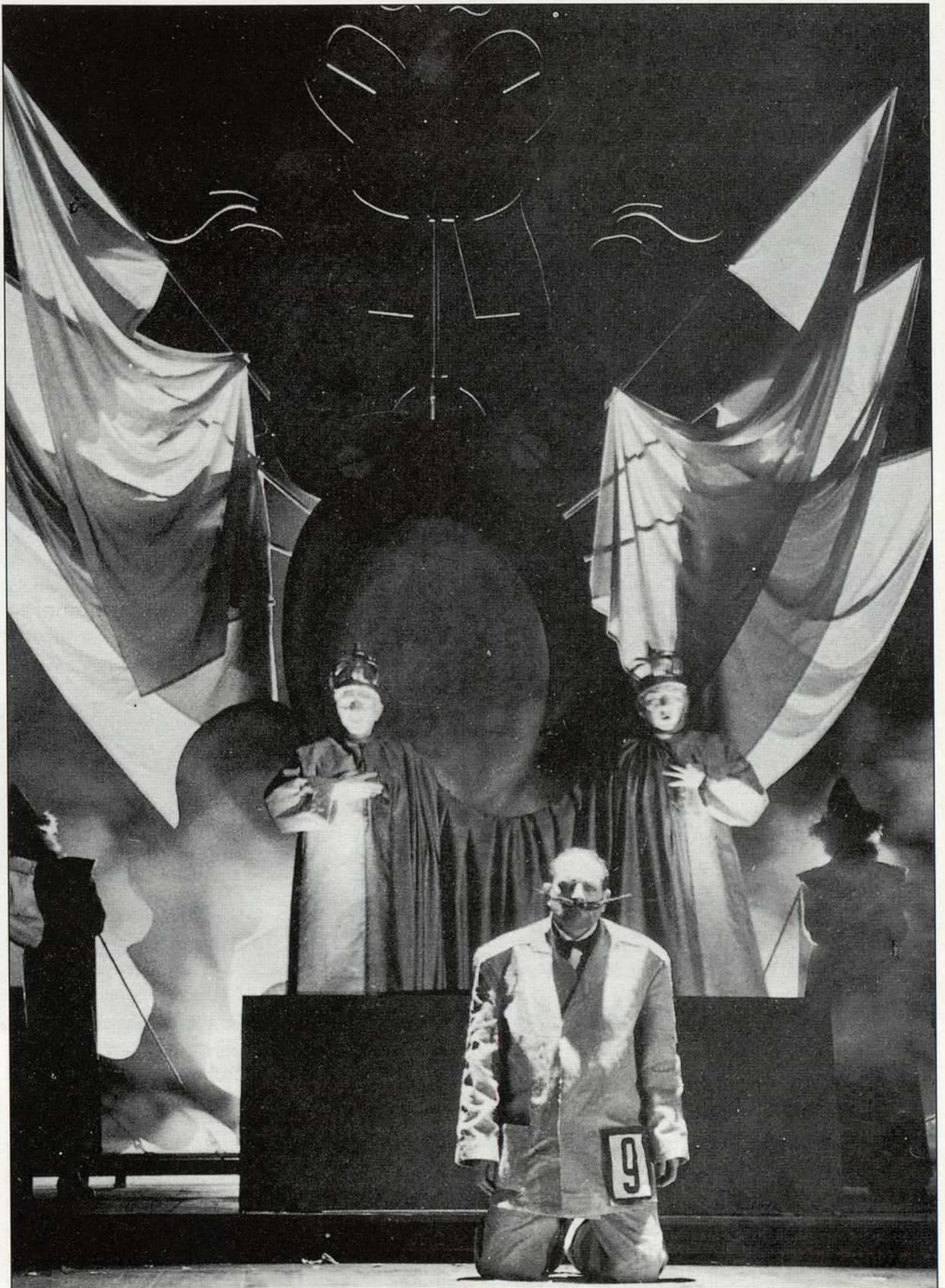
denostado, como intrínseco —nos guste o no— a la historia del género.

El viernes 25 de marzo el compositor Luis de Pablo nos ofrecía una de las sesiones más interesantes con el polémico tema: *La ópera española en el fin de siglo*. Luis de Pablo, bilbaino nacido en 1930, es abogado, traductor, escritor (*Aproximación a una estética de la música contemporánea*), profesor de análisis de música contemporánea de las Universidades de Ottawa y Montreal, Presidente de la sección española de la SIMC de Gante, Director del CDMC, Académico de Bellas Artes de San Fernando, Medalla de Oro de Rennes y de Lille, en 1991 Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura, etc. Su producción instrumental, vocal y orquestal es ingente; para el mundo de la ópera compone *KIU* entre 1979 y 1982 y *EL VIAJERO INDISCRETO* entre 1984 y 1988.

Dada la relevancia del caso y la importancia de sus declaraciones vamos a reproducir a continuación algunas opiniones de Luis de Pablo dadas a Juan Lucas, en una entrevista, sobre la experiencia operística del siglo XX: «Tomándola en un sentido absolutamente distinto del que tuvo en el XIX, pienso que la experiencia operística de nuestro siglo encierra una inmensa riqueza. Durante el XIX, la ópera es el género de diversión por excelencia, como el cine lo ha sido en el XX. Lo que ocurrió con la ópera a principios del siglo es comparable a lo que ocurrió entre la fotografía y la pintura en relación al retrato. ¿Quién se hace un retrato hoy en día? La ópera sigue existiendo, pero desvinculada de esa función social masiva. Por contra, la comunión entre dramaturgia y musicalidad ha dado un sentido nuevo a la creación. Los primeros ejemplos los encontramos en *Wozzeck* y en *Pelléas*. Es demente pensar que Bellini y Debussy son cantidades homologables. No lo son. Incluso Verdi, tan sólo al final de su vida se da cuenta de que lo que había hecho hasta entonces eran borradores; y empieza a cambiar. Esto en el siglo XX llega a su extremo. Una ópera hoy en día sólo se justifica si se encuentra en el tope de calidad, música y texto. Lo demás es especulación económica».

Al día siguiente Andrés Peláez, Director del Centro de Documentación Teatral y del Museo Nacional del Teatro, nos adentró en el campo de la escenografía, cuyo protagonismo en el mundo de la ópera está más que demostrado; su ponencia sobre «Los escenógrafos en el Teatro Real de Madrid y la renovación escenográfica en la segunda mitad del siglo XIX» estuvo sustentada por una rica e imprescindible bibliografía sobre el tema y por un inestimable y sorprendente material visual. La proyección de varias decenas de filminas donde pudimos ir apreciando la evolución del espacio escénico y la concepción decimonónica del revestimiento del espacio a la italiana, nos llevaron a una -más que justificada- nostalgia de la espectacularidad y efectividad con que personajes como Busato, Avrial o Amalio Fernández servían la escena. Obras que tenían su origen en el buen uso que hacían de las cartillas o guías para pintores escenógrafos —como las editadas por la casa Ricordi— sobre motivos operísticos; tema que suscitó el interés de los asistentes, así como las referencias históricas al Teatro Real —tratado con respeto y sin sensacionalismo por parte de Peláez—.

El viernes 8 de abril Juanjo Granda, director de escena y profesor de interpre-



"Ubu Rex", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Lech Majewski. Teatro Wielki, Łódz. (1993). (Foto: C. Zielinski).

tación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, disertó sobre «Tempo di musica, tempo di parola. Diálogo de Técnicas». Adentrándose en el difícil y maniaco campo de las relaciones entre texto y música para salir más que airoso. Juanjo Granda ha llevado a la realidad el tratamiento del texto lírico o libreto como un referente dramático más sujeto en el trabajo actoral, en este caso de los cantan-

tes, que en el estereotipo decimonónico. Juanjo apoya música y palabra de cada personaje buscando en el actor-músico que debe haber en todo cantante, y a veces creándole. Está en mente de todos sus últimas incursiones operísticas con aciertos como *Kiu* y *Lucia di Lammermoor*.

El sábado 9 asistimos a un taller práctico sobre *Le nozze di Figaro*; Francisco

José Segovia acompañó al piano a Itziar y a Teresa Verdura en el dúo de Susana y la Condesa. Si con Mozart culmina el nacimiento de la ópera, también el Curso estaba ya en posición de adentrarse en los planteamientos de un acercamiento a la puesta en escena, que fue lo que se hizo con el mencionado dúo. Simón insitió, como a lo largo del curso, en la necesidad de construir sobre lo que nos cuenta la partitura, en su coincidencia o complementariedad con el texto. Así, a pesar de lo que pueda deducirse de un primer acercamiento, Mozart y Lorenzo da Ponte se apartan de la ópera bufa italiana para crear, sobre escenas y situaciones típicas del género bufo, una gravedad dramática —intrínseca a la música— difícil de encontrar en Salieri, Paisiello o Sarti (representantes de la música bufa).

El 15 de abril continuó el trabajo sobre Mozart, esta vez centrado en *Don Giovanni*. Se visionaron distintas puestas en escena y se trabajó sobre la posible inconveniencia de trabajos como el realizado por Peter Sellers, director que intenta revolucionar los cánones escénicos operísticos sin un trabajo conciso y explicado. Situar la acción de *Don Giovanni* en los barrios bajos de Nueva York, entre drogas y botes de coca-cola, cuenta evidentemente otra historia que la transmitida por Mozart y Da Ponte. No añade, no enriquece y sí distrae y confunde. Algo que todo director de escena debe evitar.

El 16 de abril se realizó un taller práctico sobre el duettino *Là ci darem la mano* de Don Giovanni y Zerlina. Sobre la premisa de «No hay naturalismo posible» Simón, muy inteligentemente apoyado por el arte del flamenco, diferenció entre los cantantes que vocalizan y los que no. Verdadero trasunto de quienes entienden la ópera como un ejercicio estético para lucimiento de unas facultades naturales determinadas, a diferencia de quienes saben que es un vehículo expresivo para contar una historia o anécdota inmersa en un corpus dramático llamado ópera. Fue un lujo poder escuchar a Terremoto de Jerez y a Antonio Mairena.

El viernes 22 de abril el curso había recorrido la mitad de sus propósitos y el cumplimiento de estos anunciaba el exitoso final que le esperaba. Seguramente fuera producto de la casualidad pero en esta mitad nos encontramos con la virtud. José Luis Téllez, musicólogo y crítico de ópera, nos brindó una de las más interesantes y apasionantes sesiones de todo el curso. «Bodas que fueron famosas de Beaumarchais y Mozart», título de su ponencia, pusieron de manifiesto con unos maravillosos esquemas la relación texto-

música de *Le nozze di Figaro*; José Luis analizó como partiendo de medidas populares Mozart consigue una de las partituras más complejas de la historia de la ópera, dentro de su aparente facilidad bufonesca. Comentarios como la presencia del destino y frases como «Lo que no se puede hablar a lo mejor nos lo dejan cantar» nos recordaba su edición del libreto de *La Traviata* para Cátedra/Expo 92, que recomendamos vivamente. No podremos olvidar el análisis de la desdicha de la Condesa, anclada en su pasado (*El barbero...*), frente a la felicidad ajena del presente.

El sábado 23 el director del TLN La Zarzuela, Emilio Sagi, introdujo entre nosotros el expresivo mundo verdiano. Su disertación sobre «Falstaff o el antihéroe» se basaba en la inevitable atracción de Verdi desde sus primeras óperas hacia *Falstaff*. Sagi busca antecedentes en la producción de Verdi, deteniéndose en *Un ballo in maschera* —vista esta temporada—, y establece los parámetros de esta ópera —única comedia junto a *Un giorno di regno*— basada en *Las alegres comadres de Windsor* y en *Enrique IV* de Shakespeare. Verdi con *Falstaff* condujo a la ópera italiana hacia nuevos horizontes, creando un maravilloso estilo conversacional y encontrando una declamación en la que la lengua italiana hacía perfecto juego con su equivalente musical.

Retornó Eveline Andréani el viernes 29 de abril, erigiéndose en musa y acompañamiento del verdadero y gran leitmotiv del curso: Simón. Eveline nos diseccionó ese gran mito español que tanto y tanto ha dado y dará que hablar: Don Juan, en ópera Don Giovanni. El talante trágico del mito, algunas de sus incursiones en el mundo operístico, y sobre todo el tratamiento de Lorenzo da Ponte en su *Drama giocoso* —todo un reto analizar su denominación— fueron parte de la ponencia. Se recordó lo hablado en el taller práctico, algunos montajes, y un velado homenaje a Tirso de Molina. Porque Zorrilla aún no había nacido.

El sábado 30 Fátima Gutiérrez, profesora titular de Filología Francesa de la Universidad Autónoma de Barcelona, aplicó el mundo del mitotema a los arquetipos femeninos incluidos en el mundo de la ópera: *Carmen* y *Tosca*. Estableciendo sobre ellos un estudio mitocrítico. Ese mismo día tuvimos el placer de escuchar a Itxaro Mentxaca, mezzosoprano.

Ya entrados en mayo tuvimos la oportunidad de contar el día 6 con Christian Chérézy, Catedrático del Departamento de Musicología de la Universidad de París VIII-Saint Denis, y el día 7 con Alain Ver-

jat, Catedrático de Filología Francesa de la Universidad Central de Barcelona. Ambos se iban a ocupar de la figura de Wagner.

Chérézy se adentró en el atractivo mundo de «Appia - Wieland Wagner - Wagner: el espacio convertido en tiempo». Las repetidas palabras de *Siegfried*: «...nichts mich bindet und zwingt» («...nada me ata, nada me obliga») sirven siempre de base para analizar la poética wagneriana; donde no hay cambio ni ruptura, sino proceso hacia adelante. Wagner toma la tradición de la ópera como base que acepta, sin poner en duda la validez de sus principios. Así poco a poco las innumerables aportaciones en la armonía, instrumentación, etc. van reflejando una concepción radicalmente nueva. Así el hecho de no encontrar fragmentos separados, sino que poco a poco se concibe la unidad global del acto llamada «melodía infinita»; elemento que pone de manifiesto más aún que el tiempo en Wagner lo define el espacio. Esto es algo que su nieto Wieland ha utilizado para renovar la concepción de la puesta en escena sobre Wagner; Wieland Wagner basa la puesta en escena en el decorado, sustituyendo el tradicional realismo por un escenario abstracto donde los juegos de luces y las alusiones se constituyen en símbolos.

Alain Verjat analizó «El transfondo mítico en *Parsifal*». La importancia de lo legendario en la obra de Richard Wagner, su vuelta a lo medieval, a historias propias de héroes, son hechos que potencian que sea él mismo quien escriba sus propios libretos. El estudio de la aventura del Santo Grial recogido por José de Arimatea —puntal en las leyendas artúricas— y la historia de *Percebal* o *Parsifal* llevan a Wagner a realizar todo un canto a la evolución del héroe operístico, que aparece reflejado a la hora de llevar a cabo una puesta en escena en la necesidad de un *Heldentenor*.

El *Heldentenor*, el gran tenor wagneriano, es un cantante particular cuyas características son una extensa tesitura, y una potencia vocal nada desdeñable que le permita estar siempre sobre una bien nutrida orquesta. Wagner crea un tipo de héroe, y un tipo de cantante que a veces lo es.

El viernes 13 de mayo volvía Eveline Andréani para iniciar la recta final del Curso. Eveline tituló su ponencia: «Ah! Qu'il fait beau dans les ténèbres...». Debussy-Maeterlinck: las aventuras del sentido. Con ella entramos en el mundo del simbolismo, en sus características y principales líneas estéticas.

Apareció el tema de la mujer, motivo poético, y todo lo relativo a su sexo —la



"La Traviata", de G. Verdi. Dirección: Lliana Cavani. Teatro alla Scala de Milán. (1990). (Foto: Lelli & Masotti).

cabellera, etc.—; como aparecen los elementos naturales: agua, fuego, viento, e incluso la propia naturaleza en la fronda (bosque muy tupido). Y todo ello en un no decir, en un sugerir. Se revisaron los últimos montajes escénicos de la ópera y se evidenció la importancia y belleza de la orquesta en la ópera analizada: *Pelléas et Mélisande*, así como el uso que Debussy hace del leitmotiv —heredado de Wagner—.

Al día siguiente Michel Borne, Catedrático del Departamento de Musicología de la Universidad de París VIII-Saint Denis, estudió la relación «Mallarmé-Debussy y el mundo contemporáneo» regálándonos con un agradable repaso al simbolismo en el mundo del teatro.

El viernes 20 de mayo Simón Suárez realizó acompañado por el tenor Manuel Cid, una reflexión sobre el Sprechgesang. El célebre «Sprechgesang» (canto hablado), recurso vocal creado por

Schönberg, del que podemos decir que se trata de un discurso rítmico absolutamente riguroso, en el que la afinación no pasa de ser aproximativa; quizá Schönberg creara este otro modo de cantar para conseguir una articulación precisa y sutil del texto. Esta especie de «declaración rítmica» tiene en el *Pierrot Lunaire* y en *La mano feliz* sus primeros representantes. Pero será una brecha abierta para la ópera contemporánea que músicos como Alban Berg no dejarán de explorar. Dentro del estudio de «El arte de decir», se estableció la posible relación del Lied con el mundo de la ópera. Escuchamos estupendas interpretaciones discográficas de Manuel Cid, prodigado en los dos estrenos de Luis de Pablo. Además Itziar Alvarez, la voz más constante del curso, acompañada por Francisco José Segovia y otros interpretó *Tú eres la paz* y *El pastor sobre la roca* de Schubert. Una absoluta delicia.

El sábado 21 por la mañana el Centro para la difusión de la Música Contemporánea, la A.D.E. y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía nos ofrecieron en el Salón de Actos del Museo un recital de canto (ópera del siglo XX) a cargo de la soprano Carmen Torrico, acompañada al piano por Fernando Turina. El programa fue el siguiente:

- Giancarlo MENOTTI (1911)
Mummy, Mummy dear de **La Medium**.
- Enrique GRANADOS (1867-1916)
La Maja y el Ruiseñor de **Goyescas**.
- Alfredo ARACIL (1954)
Ven, dulce amigo de **Francesca o El infierno de los enamorados**.
- Manuel BALBOA (1958)
Puse en tus manos de **El secreto enamorado**.

Oscar ESPLA (1886-1976)

Dijo el esposo de **El pirata cautivo**.

Giancarlo MENOTTI (1911)

Hello, this is Lucy

Hello, hello? Oh Margaret de **El teléfono**.

Ermanno WOLF-FERRARI (1876-1948)

Via così non mi lasciate

Oh giogia la nube leggera de **El secreto de Susana**.

Giacomo PUCCINI (1858-1924)

Tu che di gel sei cinta de **Turandot**.

* * *

Tras el recital tuvo lugar un encuentro con Leopoldo Alas y Luis Martínez de Merlo como libretistas de ópera contemporáneos y como compositor Alfredo Aracil. Evidentemente la concepción del libretista y del compositor como hombres de teatro ha desaparecido. Hay más de encargo, de experiencia, de mantenimiento de un arte que de demanda de un público.

Ese mismo día por la tarde José Luis García del Busto disertó sobre «*Moses und Aron*: la aventura de una serie dodecafónica». La obra es un trasunto del conflicto entre la palabra y la acción, entre el intelectual, el filósofo, el artista (Moisés) y el hombre de acción (Aarón). Para ello Schönberg no dudó en utilizar el máximo número de recursos vocales e instrumentales que le ofrece la ópera. García del Busto nos acercó al mundo dodecafónico, intentó vislumbrar la dirección de la ópera, y todos nos lamentamos del retraso que todavía más va a sufrir el estreno de esta ópera en España.

El día 27 de mayo la presencia de José Ramón Encinar nos situaba en el presente inmediato de la ópera y por ende en el final del Curso. Las palabras de presentación que Simón Suárez dijo de Encinar nos centraban en lo que su obra supone para el momento actual de la ópera en nuestro país: «Es *Figaro* la única ópera que se propone, plantea y resuelve muchos de los problemas que la ópera tiene actualmente».

Encinar realizó un análisis de libreto y partitura, ámbos son de él, reconociendo que hoy no se enfrentaría de la misma forma a la creación de una ópera. Analizó las escenas de Beaumarchais utilizadas y vimos las grabaciones del montaje escénico en Madrid y en Lisboa.

El día 28, último día del Curso, tuvo lugar la clausura por la mañana. La tarde se dedicó a ruegos y preguntas. Al acto de clausura acudió Juan Antonio Hormigón

dando una breve disertación sobre el hecho operístico, siguiendo las teorías de Bernard Dort. Juan Antonio presentó a los invitados, relacionados muy directamente con el mundo de la gestión teatral: José Antonio Campos, Subdirector del INAEM, y Ramón Caravaca, Comunidad de Madrid.

José Antonio Campos lanzó una serie de cuestiones y planteamientos acerca del presente del hecho operístico que deberían abrir, siempre, todo tipo de debate que se realizara sobre el tema. No es fácil encontrar respuestas a preguntas como: ¿A quién le interesa la ópera?, ¿Para qué público se hace?, ¿Quién lo paga?, ¿Qué tipo de ópera hay que hacer?; o a planteamientos acerca del concepto de Compañía que nos interesa, de la gestión y dirección artística, de la creación de un teatro, de la relación teatro-ciudad, etc. José Antonio Campos aportó un interesante estado de la cuestión: el problema que supone el hecho de que en nuestro país «ir a la ópera» no sea todavía un hecho cotidiano; cómo los grandes teatros de ópera son susceptibles a morir estrangulados por los cuerpos estables y los sindicatos, las ventajas y desventajas del teatro de ópera como casa (Opera House); el oportunismo de algunos directores, y la cotidiana batalla de otros con el espectador instalado en la memoria/museo de la ópera, siempre a la caza de lo excepcional (Campos recordó lo excepcional que para él fueron un ensayo de la *Salomé* de Strauss y otro de Teresa Berganza), algo que por fuerza pasa muy de tarde en tarde.

Ramón Caravaca aportó unos interesantísimos datos acerca del futuro del Te-

atro Real. Algo así como 211 nuevos puestos de trabajo, la creación de orquesta y coro nuevos, un presupuesto de unos no sé cuántos millones de pesetas, 10 representaciones por título de ópera. Nada. Ni un acierto, ni un error. Simplemente una necesidad, una necesidad propia de una capital europea. Algo que Madrid tuvo y perdió, algo que ya era tiempo de recuperar: un teatro de ópera.

Tanto Ramón Caravaca, como José Antonio Campos, como Juan Antonio Hormigón coincidieron en que lo verdaderamente complicado será encontrar el perfil del Director del Teatro, una especie de híbrido entre la gestión y el sentido artístico. Campos esbozó finalmente una inteligente percepción sociológica al deducir que el ciudadano, el contribuyente, lo que desea es «que le calienten la ilusión»; la sociedad necesita de un teatro que le saque de su grisura, al estilo del musical anglosajón (evidenciando que quizá esta fórmula no sea la adecuada para nuestro país), un teatro que tenga que ver con su palpito. El ciudadano quiere que le lleven a la cama, ¿Por qué no con la OPERA?».

El Curso llegó a su fin gracias al esfuerzo de Simón Suárez que consiguió despertar la curiosidad en muchos directores de escena que por primera vez se han acercado al mundo de la ópera. De los que lo conocían, muchos se habrán echado para atrás ante su dificultad, otros estarán más que nunca atraídos por el enorme placer de transmitir un texto y una partitura al gran público.

Estos últimos serán los nuevos directores de ópera, formados por la A.D.E., que realizarán el milagro de transportar al espectador, siempre con la música.



Juan Antonio Hormigón, Ramón Caravaca y José Antonio Campos en la última sesión del curso de "Puesta en escena de la ópera". (Foto: R.A.).