

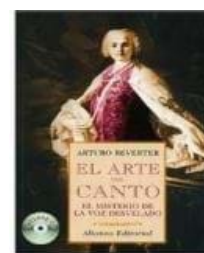
Presencias y ausencias

RAÚL GONZÁLEZ ARÉVALO

Arturo Reverter es uno de los grandes conocedores de la voz y del repertorio operístico que hay en España. Empecemos por ahí. Confinarlo a la condición de crítico sería injusto y reductivo: no siempre los críticos conocen en profundidad los misterios de la técnica de producción del sonido ni dominan la fonografía operística como él. En consecuencia, en contra de lo que puedan pensar a primera vista algunos lectores poco avezados, éste no es un libro de crítica discográfica al uso.

©

**Málaga, viernes,
11 de julio de
2008.** Arturo
Reverter, *El arte
del canto. El
misterio de la voz
desvelado*,
Madrid, Alianza Editorial, 2008. 284
páginas. ISBN 978-84-206-8235-8.
Incluye CD de 58 minutos de duración



El arte del canto
© Alianza Editorial

Además, el conocimiento enciclopédico de los entresijos del *bel canto* le permiten desarrollar con la autoridad correspondiente una labor pedagógica sin parangón. No en vano ha conducido durante años en Radio Clásica de Radio Nacional de España, el programa *Ars Canendi*, con una declarada vocación docente; precisamente este programa, del que saca su título, es el punto de partida de la novedad que presenta Alianza Editorial. Entre las numerosas cartas que el autor recibía de los oyentes, y que contestaba paciente y ampliamente, recuerdo las peticiones constantes de que se pudieran publicar en formato de serie al menos los momentos más relevantes. Y lo recuerdo porque fueron muchas las horas que pasé intentando asimilar el conocimiento que transmitía en horarios algo intempestivos. Así que podía intuir el contenido y el estilo del libro y puedo decirles que quienes hicieron aquellas peticiones quedarán razonablemente satisfechos (doscientas ochenta páginas y cincuenta y ocho minutos de audición no pueden ciertamente hacer justicia a tantas horas de emisión, aunque sean un resumen equilibrado, fiel y coherente).

El arte del canto puede atraer perfectamente tanto al neófito menos iniciado como al melómano más empedernido. El primero encontrará una serie de capítulos fundamentales en el acercamiento al mundo de la música vocal: las diferencias entre tesitura y extensión, los tipos vocales y las divisiones más corrientes, así como las características de los cuatro autores que más han contribuido a su desarrollo (Mozart, Verdi, Wagner y Strauss). Y lo que es más importante: descrito con gran claridad expositiva y un lenguaje capaz de aunar el rigor científico con la amenidad.

El melómano avanzado es posible que no se interese tanto por los aspectos físicos, más áridos, de la producción del sonido -punto por el que la gran Montserrat Caballé solía comenzar sus clases magistrales, no está de más recordarlo- como por la exactitud de

términos no siempre precisos y con frecuencia abstractos, como el propio Reverter reconoce: el timbre, el metal y el color de las voces, así como un breve estudio del *vibrato*. Tras abordar un aspecto tan espinoso como es el del pasaje de registro, interesará el significado de voces italianas no siempre comprendidas y a veces mal utilizadas: *messa di voce*, *filado*, *sfumatura*, *smorzatura*, *canto legato* o *spianato*. Así como la exposición de todos los elementos que componen la coloratura: apoyaturas, *acciacaturas*, mordentes, notas picadas y pico-ligadas, grupetos, clases de trino, de escalas, o lo que son una corona y la *fermata*.

Sin embargo, la comprensión de todos ellos sería infinitamente más complicada si el libro no viniera acompañado de un disco ilustrativo, como oportunamente ocurre. Y aunque uno siempre se queda con ganas de más ejemplos, no es menos cierto que en general son esclarecedores. Quien tenga un conocimiento más amplio de la discografía, histórica y reciente, podrá preferir otras muestras a las recogidas, o en sentido más crítico, se planteará otras dudas con versiones no comentadas.

En definitiva, la nueva publicación de Arturo Reverter viene a dar respuesta a una demanda fehaciente de un sector de los aficionados, a la vez que contribuye a colmar un vacío clamoroso en la historiografía española: no hay más que ver la bibliografía recogida para darse cuenta de que la mayoría de las obras citadas pertenecen a autores extranjeros, pocas veces traducidos. Sin duda encontrará su hueco en las estanterías de melómanos, conservatorios y facultades de musicología.

Clara ya la impresión general del libro, aventuro algunas consideraciones que harán más crítica esta reseña: en sucesivas ediciones deben revisarse las erratas presentes en el texto: la Gheorghiu responde al nombre de Angela y no Anghela (p. 55), mientras que Natalie Dessay escribe su nombre sin h (Nathalie, p. 53); “Mozart y Donizetty Bellini” (p. 11), Pergolese en vez de Pergolesi (p. 97), por citar sólo algunos ejemplos.

En la clasificación de las voces femeninas, y dado que acertadamente opta por describir tipologías tan particulares como la 'soprano falcon' o la 'mezzosoprano dugazon', sorprende que dedique menos atención a los papeles 'colbran', mucho más presentes en el repertorio actual y apenas esbozados (p. 58): requieren características muy concretas que han recreado, como mayor o menor acierto, cantantes extremadamente dispares. **En definitiva, una mina para profundizar en la problemática de su interpretación, las dificultades de establecer determinadas clasificaciones y la adecuación o inadecuación en la elaboración de repartos, en teatro como en el disco. Es un tema que reviste no poca importancia, sobre todo porque es una cuestión que confunde a algunos aficionados, a los que se pretende ilustrar. Es una circunstancia llamativa teniendo en cuenta que dos páginas después (p. 60) no duda en afirmar que “hoy es frecuente ver sopranos, más o menos cortas, cantar como mezzos; y a éstas hacerlo de contraltos”, sin dar ningún nombre ni ejemplo, lo que también hubiera sido interesante (y quizás polémico, por qué no).**

Entre los nombres que cita como representativos de las tipologías identificadas en cada cuerda, siguiendo con las sopranos, sorprende asimismo la ausencia de nombres

del calibre de Joan Sutherland. Naturalmente, también se ofrecen descripciones cuanto menos discutibles: me cuesta situar, desde el punto de vista estrictamente vocal, a Leyla Gencer como dramática de coloratura junto a colegas con instrumentos más robustos como Rosa Ponselle y Anita Cerquetti (p. 59), aunque haya cantado también *Macbeth*, *Il trovatore*, *I vespri siciliani* o *La gioconda*; en todo caso encontraría más justificable su presencia ahí gracias a su interpretación de las reinas donizettianas, extendiéndose en la evolución de la tipología vocal, en que precisan otro estilo y en que admiten otros pesos vocales: la dramática de coloratura verdiana será una evolución de la donizettiana, pero presenta diferencias considerables.

Con todo sería una definición sobre la que habría mucho que discutir, en mi humilde opinión: que un cantante interprete un papel determinado con inteligencia en el uso de sus medios no lo convierte en idóneo ni lo sitúa en una determinada categoría vocal. Por tomar otro ejemplo, Beverly Sills también abordó la trilogía Tudor y ‘Violetta’ -incluso *Aida* en la primera parte de la carrera- y eso ni confiere mayor peso a su instrumento vocal ni la sitúa como dramática de coloratura de forma natural; entre los hombres, también Pavarotti cantó *Otello* y Di Stefano otros papeles verdianos *spinto* y no por ello dejaron de ser líricos.

Sorprenden asimismo algunas explicaciones por ausencias clamorosas: entre la cuerda del bajo cantante se citan partes verdianas y ‘Raimondo’ de *Lucia di Lammermoor* y ‘Baldassarre’ de *La favorita* de Donizetti pero ¿no merece más una cita el ‘Enrico VIII’ de *Anna Bolena*, mucho más extenso y comprometido? Y siguiendo con papeles destinados a ese *monstre sacré* que fue Filippo Galli, ¿dónde quedan los papeles de bajo cantante que le destinó Rossini, que requieren enorme agilidad?: ‘Assur’, ‘Batone’, *Maometto II*, ‘Mustafá’, ‘Fernando Villabella’... y el belliniano ‘Oroveso’. Apenas se dice que Ramey fue “un estupendo defensor de ciertas partes rossinianas” (p. 89) sin que se profundice en sus exigencias, especialmente en el canto *fiorito*. Lo que podría enlazar con la oportunidad de desarrollar, entre los autores cuyas vocalidades se estudian, capítulos específicos para Händel, Rossini, Bellini, Donizetti y Puccini: aunque el propio autor se justifica (p. 11) empezar directamente en Mozart y pasar a Verdi es demasiado abrupto, y la era post-verdiana queda desatendida.

A buen seguro los lectores del capítulo 20, dedicado a agudos y sobreagudos, quedarán decepcionados por la ausencia de ejemplos sonoros en el cd ilustrativo. Bien hubiera podido profundizar en el famoso fa4 de *I puritani* que toma para hablar de falsetes y falsetes reforzados, tomando como ejemplos a Pavarotti y Gedda (p. 127), siguiendo con William Matteuzzi y Gregory Kunde, que los han grabado a plena voz (con más o menos apoyo es otra cuestión). Asimismo, resulta difícil imaginar el efecto dramático tan distinto que producen los agudos no escritos para el barítono en *Rigoletto* (y tanto el aria ‘Cortigiani’ como la exclamación “La maledizione!” serían ilustrativos) sin tenerlos a mano. En el disco hay aún sitio para eso y para más.

Un asunto que realmente echo en falta y sorprende en un título como es *El arte del canto* es el de las escuelas de canto y el estilo. Se profundiza, es verdad, en la antigua

escuela italiana y el método García (capítulo 21), pero habría mucho más que decir, empezando por la música antigua: desde los *Giulio Cesare* encarnados por un bajo (Treigle) o un barítono (Fischer-Dieskau) hasta llegar a los mezzos (Baker, Larmore, Mijanovic) ha corrido mucha agua. En sentido inverso, la tendencia historicista avanza desde el Barroco en adelante, alcanzando de lleno Mozart (hoy día plenamente aceptada esta opción) e incluso el Romanticismo: Jacobs ha paseado su visión de *Tancredi* por media Europa recientemente, está llegando a las tiendas *La sonnambula* con la Bartoli, no exenta de polémica, y falsetistas y contratenores, después de haberse adueñado de ciertos papeles de castrato ('Tolomeo' en Händel, el 'Farnace' mozartiano) para los que son preferibles voces de mujer, se encaraman ahora también a partes escritas directamente para mezzosopranos: ('Tancredi' o 'Malcolm' en Rossini), o pasan a los últimos grandes papeles para castrado en plena revolución romántica, 'Armando d'Orville' de Meyerbeer.

Igual de interesante habría sido hablar de la recuperación del estilo del *bel canto* romántico: no son pocas las diferencias entre la *Norma* de Gina Cigna y la de Maria Callas, o entre la 'Rosina' de Simionato y la de Berganza, por no hablar de la reinención de la contralto y el bajo rossinianos por parte de Horne y Ramey, auténticos puntos de inflexión históricos; más adelante en el tiempo Bergonzi fue una punta de lanza contra los excesos en Verdi y el verismo. En otro orden de cosas, se podría explicar también por qué las voces eslavas triunfan en el repertorio ruso y no pocas veces fracasan en el occidental; los cantantes nórdicos o germanos en el italiano (con honrosas excepciones: Björling); o los no franceses en el francés (idem: Gedda y Kraus). Asimismo, se puede explicar cómo la decadencia de la escuela francesa de canto deriva en la aclamación del Massenet de Villazón, como si Thill, Vanzo o Kraus, y hoy día Alagna no la hubieran mantenido. Lo que habría que enlazar también en la influencia que el cambio en el gusto del público tiene sobre las escuelas, algo que ya ha sido apuntado.

Quede claro que son reflexiones propias desarrolladas con la lectura, sugerencias, siendo absolutamente consciente de que, de una parte, al leer cualquier texto de carácter científico o pedagógico, incluso de divulgación como es el caso, rara vez el resultado coincide con lo que cada uno habría escrito; y de otra, al trazar el esqueleto de cualquier libro hay que poner límites que no lo vuelvan inabarcable o deslabazado y disperso. Por lo que todo lo apuntado más allá de la descripción general no mengua mínimamente la buena impresión causada, que espero haber transmitido en cualquier caso.

Nota. Por citar algunos ejemplos: las lírico-ligeras Edita Gruberova (*Semiramide*), Mariella Devia (inéditas sus *Semiramide*, *Donna del lago*), June Anderson (*Maometto II*, *Mosè in Egitto*, *Semiramide*, *Donna del lago* o su inédita *Armida*); las líricas Joan Sutherland (*Semiramide*), Montserrat Caballé (*Elisabetta*, *Donna del lago*, *Semiramide*), Cecilia Gasdia (*Ermione*, *Armida*, *Zelmira*, *Maometto II*) y Renée Fleming (*Armida*); spinto-coloraturas, como él mismo distingue, como Cristina Deutekom (*Armida*) o dramáticas wagnerianas como Jane Eaglen (*Medea in Corinto*), sin olvidar a Maria Callas (*Armida*); entre las mezzosopranos podemos recordar líricas como Frederica von Stade (*Otello*,

Donna del lago), Jennifer Larmore (Elisabetta) o Sonia Ganassi (las inéditas *Elisabetta* y *Ermione* junto a *Donna del lago*) o más ligeras como Cecilia Bartoli en un monográfico dedicado a papeles Colbran (*Rossini Heroines*).

© 2008 Raúl González Arévalo / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados