

Conversaciones en el Covent Garden (I): Basaldonna

AGUSTÍN BLANCO BAZÁN

El cierre por refacciones del teatro del Covent Garden en 1997 permitió a la administración de la Royal Opera House llevar a cabo una eficiente masacre laboral en su coro estable, que pasó de más de setenta a menos de cincuenta personas. Como se trata de un coro que garantiza empleo hasta los sesenta y cinco años, muchos de los licenciados se retiraron a esa edad. Resultado: cuando la casa volvió a abrir a fines de 1999, un coro estable mermado y con edad de cuarenta y ocho para abajo debió confrontarse con la necesidad de mezclarse constantemente con contratados *freelance* a lo largo de una temporada de once meses y un promedio de intervenciones corales de aproximadamente veinte títulos, todos ellos con ensayos frecuentemente intercalados. Luego de remar a lo largo de doce años que incluyeron los duros de la transición, Terry Edwards se retiró como maestro del coro en 2004. Su [©] reemplazo es Renato Basaldonna (Venecia, 1966) un reflexivo y afable artista a quién entrevisté en diciembre en su despacho del teatro del Covent Garden.



“Fue pura suerte encontrarme con un coro relativamente joven, y la obligación casi constante de integrar la masa estable con contratados independientes es en el caso de Londres una ventaja. Uno puede elegir entre un *pool* de excelentes candidatos que normalmente llevan para abajo la edad general con el aporte de voces más frescas y una educación excepcional. Aquí uno siempre puede contar con coristas que se presentan sabiendo leer música a primera vista, como lo hacen los integrantes de las mejores orquestas, y son pocas las instrucciones necesarias para integrar los independientes a los coristas estables. Es notable el poco trabajo que tengo que hacer en instrucciones de entonación y alternativas de fusión y separación de lo diferentes coros en las cuerdas masculinas y femeninas. Por su educación musical los británicos ya tienen esto asimilado. ¡Y lo bien que saben algunos actuar! Raramente se encuentra uno con un problema serio.

En Londres, hay una oferta que raramente baja de doscientas personas que se turnan en óperas, conciertos y grabaciones, Y la necesidad de contar con ellos es constante. Vayan como ejemplo algunas dotaciones. *Traviata*: 60. *Ballo in Maschera*: 72, *Turandot*: 80. *Troyanos*: 110. *Maestros cantores*: 114. Obviamente, la contratación de personal independiente me obliga a invertir gran parte de mi tiempo en audiciones."

Las diferencias con La Monnaie, el teatro que precedió al Covent Garden en la carrera de Basaldonna, es significativa: "En La Monnaie, la temporada es más pequeña y las producciones no se superponen como en el Covent Garden, donde a veces hay que ensayar en lenguas diferentes al mismo tiempo. Piense que este año debemos trabajar con superposiciones de *Andrea Chenier* y *Holandés Errante*. Y luego viene *King Roger*, una ópera en la que por primera vez el coro cantará en polaco."



El coro de la ROH, dirigido por Renato Basaldonna, durante una función de 'Maria Stuarda' de Donizetti © Bill Cooper, 2015

Renato Basaldonna es un veneciano multifacético que también da recitales de piano y dirige orquestas, incluyendo algunas funciones en el propio Covent Garden. Pero al principio estudió filosofía: "No estudié filosofía como parte de mi educación musical sino independientemente, por genuino interés en los problemas especulativos. Pero finalmente fueron estudios que me ayudaron mucho para la música. También la partituras pueden ser fuente de confrontaciones interpretativas similares a los textos filosóficos. Y por supuesto que aprendí alemán como una necesidad para comprender mejor la música alemana, fundamentalmente Wagner y Strauss, pero en realidad toda la música alemana está asociada con la expresividad del idioma, aún la música meramente instrumental. Saber alemán ayuda a comprender mejor aún la música de cámara o la sonatas para piano."

Y hablando de música alemana, le pido que me cuente algo de su experiencia en Bayreuth, como asistente de Norbert Balatsch. Su entusiasmo es en este caso típico de quienes se entregan de pies y manos: "Sólo estar allí es algo increíble. Quiérase o no, es difícil evitar ese encanto de sacralidad o aura que escapa a lo racional. Y la entrega al trabajo es total en

esos coristas elegidos entre los mejores de Alemania y también de otros países que deciden renunciar a sus vacaciones para ponerse a las ordenes de artistas como Baremboim o Thielemann. En mi tiempo también pude vivir las dos últimas producciones de Wolfgang Wagner (*Maestros Cantores* y *Parsifal*) y recuerdo una función de *Parsifal* bajo Sinopoli donde los tres niveles de coros en el primer acto conjugaron una sensación estática, esa verdadera magia escénico musical ideada por Wagner.”

Su trabajo junto a Balatsch reafirmó su convicción que el canto coral es fundamentalmente un “drama expresado a través de palabras que deben no sólo ser oídas sino entendidas en su significado. No basta entonar o proyectar bien la voz. El texto debe siempre salir claro y con intención. El sonido es algo fundamentalmente idiomático, sale del texto y no solo de la notación. Los pasajes corales del *Holandés Errante*, por ejemplo, son fundamentalmente una expresión del idioma alemán.”

Lo cual, sugiero, constituye una razón mas para terminar de lleno con la alternativa de traducir las óperas al idioma vernáculo, como lo hacen, por ejemplo, la English National Opera en Londres, o la Komische Oper berlina. Mi entrevistado prefiere no entrar en discusiones de política artística al respecto, pero no deja de expresar una opinión categórica: “Puede haber muchas razones válidas para traducir, pero para mí las traducciones hacen que las óperas suenen diferentes. Es un poco como cambiar la orquestación. Un *Lohengrin* en italiano ya no es más una obra alemana. La música y la dramaturgia pasan a ser algo totalmente diferentes. ¡Y ni que hablar de las traducciones de óperas rusas o de Janacek! En mi caso busco que una obra alemana debe sonar como alemana y una italiana como italiana, y ello es imposible con las traducciones. De cualquier manera, una parte esencial de la preparación de los coristas de la Royal Opera House es una traducción palabra por palabra de lo que están cantando más una explicación detallada de la situación dramática que deben interpretar”

Pero cantar en idioma original requiere particulares esfuerzos de comprensión y articulación cuando el idioma no es el habitual de los coristas. ¿Es arduo lograr un sonido de proyección itálica en un coro inglés como el de la Royal Opera?

“Por supuesto que la nacionalidad promedio de un coro obliga a instrucciones diferentes según el idioma. En el caso del inglés, la erre tiende a sonar muy al fondo y algo ahogada y por ello hay que llevarla adelante del paladar. Y luego hay que balancear el esfuerzo de llevar la erre adelante pidiendo que no se la enfatice demasiado. Ciertamente la tinta de los coros ingleses es mas clara, entrenada en la tradición coral del repertorio renacentista. Cuando preparo *Nabucco* o el *Requiem* de Verdi tengo que enfatizar en algo que no debería en el caso de un coro italiano, esto es, en el hallazgo de una tinta más oscura. El coro de los sicarios de *Macbeth* (“Chi v’imposi unirvi a noi”) es una especie de nocturno *a sottovoce*, en una palabra la antítesis del sonido claro renacentista anclado en la tradición del canto coral inglés y por ello hay que trabajar más que con un coro italiano en lograr la tinta oscura y una articulación enfática, pero que debe evitar exagerarse porque sino se cae en la parodia”.



El coro de la ROH, dirigido por Renato Basaldonna, durante una función de 'La Donna del Lago' de Rossini © Bill Cooper, 2015

La conversación sirve para que nos extendamos en comparaciones, entre ellas la *stretta* de Ferrando y el coro al final del primer cuadro del *Trovatore* (Sull'orlo dei tetti) con la difícilísima canción coral concertante “Old Joe has gone fishing” de *Peter Grimes*: “Puede haber algo parecido. En ambas hay que mantener un pulso vital e intenso, pero en realidad el coro de Grimes es mucho más variado y difícil por su métrica y sus variaciones....”

¿Y cual ha sido para él la obra más difícil en el Covent Garden en materia coral? “Mire, tal vez lo asombre mi respuesta, pero se la doy honestamente: *La sonámbula*. Armónicamente, la partitura en general y los acordes son simples ... ¡pero necesitan ser cantados con similar simpleza! Todo debe salir con espontánea claridad de expresión en el *bel canto* de Bellini, que es muy diferente del de Donizetti. La simpleza en *La sonámbula* implica una exposición coral extra y difícilísima de lograr, algo que normalmente ocurre con la simplicidad y la belleza. Es como cantar *a capella* toda la noche. Wagner es complicado pero el coro puede esconderse dentro del sonido orquestal. ¡Pero es imposible esconderse con Bellini!”

Frente al desafío artístico de nuevos *regisseurs* con visiones alternativas que están siendo incorporados al plan de actividades de la Royal Opera House, Renato Basaldonna sostiene la necesidad de un diálogo abierto y franco: “ni yo soy director de escena, ni este es maestro del coro. Por ello es importante trabajar juntos desde el principio. No es que siempre un *regisseur* quiera imponer movimientos difíciles de ejecutar para la masa coral. En general los directores de escena son bastante considerados en esto. ¡Lo que a veces ocurre es que el coro quiere actuar más y el *regisseur* no se anima a pedir mucho por aprensión o timidez! Y si el *regisseur* se pone en la defensiva, los coristas terminan aburriéndose. A veces me he encontrado en la situación de estimular al *regisseur* a que pida lo que quiere y no se anima, diciéndole todo lo que el coro está dispuesto a hacer.” La necesidad de un diálogo desde el comienzo con el director de orquesta es similarmente esencial: “Conversar con el director desde el principio es muy importante para entender que es lo que éste pide en materia de ritmos, intensidad vocal, etc. Y por supuesto que a

veces puede ocurrir que uno debe intervenir para explicar que, por ejemplo, un *tempo* o un volumen orquestal exagerado pueden malograr el balance entre orquesta y coro. Y también es importante comprender como el director de orquesta ve lo que está dirigiendo. ¿Es *I due Foscari* más bien *belcanto* o un Verdi mirando al futuro? ¿Es *Eugene Onegin* un trabajo romántico o la expresión artística de un compositor fascinado por el repertorio clásico? Es preciso entender la perspectiva del director de orquesta y preparar al coro para colaborar con esta.”

Como su antecesor Terry Edwards, Basaldonna se somete (aparentemente con entusiasmo) a las famosas sesiones *sing along*, donde el director del coro enseña al público a cantar alguno de sus números corales favoritos. En una de las filmaciones de este tipo de experimentos lo vemos dando a sus ocasionales coristas aficionados el consejo de respirar adecuadamente y no mover las manos. ¿Son consejos similares a los que da a su coro profesional? “En general, sí, aún cuando mover las manos es también cuestión de la puesta. Pero básicamente, lo que hay que tener en cuenta que cada corista es en cuerpo y voz como un instrumento de la orquesta, y la calidad de sonido depende de la disposición de sus cuerpos. Es importante que se relajen para entregarse al trabajo escénico ya que si están tensos todo va a salir tenso. Pero tampoco deben relajarse hasta el punto de perder el nervio o la angularidad que pueden necesitar en los *stacatti*, la articulación rítmica, etc. Lo que trato de obtener siempre es una actitud de calma y serenidad donde el sonido pueda salir libre de tensión.” En síntesis: “mi visión es que todo lo que el coro interpreta es primera y fundamentalmente una experiencia física y dramática. ¿Qué significa obedecer a la indicación de sesenta en un metrónomo. En una función, el metrónomo está en el palpar del cuerpo y del corazón.”

Luego de reconocer que anímicamente le es necesario combinar la dirección coral con una creciente actividad como director de orquesta, mi entrevistado termina descubriendo su vocación primigenia y esencial: “Siempre debo tocar el piano. El piano fue mi primera lengua de expresión musical, crecí con ella. Cuando no toco siento como si estuviera traicionando algo dentro de mí. El contacto de mis dedos con con el sonido del teclado es algo terapéutico”.