

Talentos en Galilea (1): Rousset y Les Talents Lyriques en el Festival de Acre

AGUSTÍN BLANCO BAZÁN

Sobre fines de este último septiembre Christophe Rousset y su orquesta de instrumentos de período, Les Talents Lyriques, se congregaron por dos noches en el gran patio del Castillo Cruzado de Acre (Israel) para probar una acústica que resultó excelente para las versiones de concierto de *Dido y Eneas* de Purcell y *Actéon* de Charpentier, y *Alcina* de Haendel. El castillo es el centro de una ciudad vieja de maravilloso orientalismo donde, según el alcalde del lugar, árabes y judíos han venido conviviendo en paz por los siglos de los siglos. En la ciudad vieja predomina la cultura de los primeros, con típicos cafés y bazar junto al castillo y la mezquita central. Se trata de un lugar ideal para un festival musical de otoño, y Muriel Haim -la inspiradora del proyecto- anunció su voluntad de transformar la empresa en un festival de ópera barroca anual. Haim es fundadora de *Un coeur pour la paix*, una organización no



©

gubernamental francesa que promueve la colaboración entre israelíes y palestinos en materia de salud y educación. Durante una conferencia de prensa Haim se refirió a las actividades de la organización en un tema concreto, el tratamiento de niños palestinos enfermos del corazón en hospitales israelíes. Según ella, todas las diferencias políticas desaparecen cuando un médico trata de salvar a un niño seriamente enfermo. Es así que *Un coeur pour la paix* consigue juntar recursos con la ayuda de la gente de más diversas opiniones sobre el conflicto palestino israelí, y logran hacerlo sin intercambiar una palabra sobre política.

Pero todo es política en Israel y Palestina, por más que tantas organizaciones se esfuercen por construir puentes de reconciliación. Es así que los organizadores se vieron obligados a aclarar que el gobierno de Israel no tenía nada que ver, ni con *Un coeur pour la paix*, ni con el festival de ópera barroca. También recibí un mensaje similar sobre cultura por

encima de divisiones cuando días antes cuando me trasladé a Hebrón y Belén. Numerosas organizaciones allí radicadas se esfuerzan por trabajar a pesar de la política. Hay un proyecto de creación de la Filarmónica de Belén en un maravilloso auditorio construido con ayuda internacional, notablemente europea, y también se entrenan coros de niños palestinos. Pero dejemos este campo de batalla para otro artículo y volvamos a la costa mediterránea de Acre, donde todo parece más distendido.

Imposible no comenzar con la atmósfera que rodeó la degustación musical de obras extrañas al lugar. Al patio del castillo se llega a través de un sugestivo complejo de jardines y torres y arcadas medievales. El patio en sí mismo es un recinto relativamente pequeño y de intimidad apropiada para experimentos con la música barroca. La audiencia se distribuyó en trescientas sillas sin grada y la ejecución de obras algo extrañas para la mayoría de los asistentes fue realizada por maravillosas secuencias de diapositivas a cargo de Naomie Kremer.

La primera noche, que fue la más vibrante, comenzó con un *Actéon* de pristina vivacidad y transparencia camerística. Y como frecuentemente ocurre con Rousset y Les Talents Lyriques, la elección de cantantes no pudo ser más adecuada. Cyril Auvity cantó un Acteón ágil y expresivo, y Daniela Skorka exhibió un timbre lírico de cautivante expresividad como Diane. Vivica Genaux (Juno) acentuó el fraseo con su acostumbrada mezcla de aterciopelada densidad e incisividad para volver a destacarse como una descollante Dido en la obra de Purcell. Su lamento final fue cincelado con antológicos *fiato* y sus recitativos fueron actuados con un fraseo de palpitante dramatismo. Un colega me hizo notar que el estilo había desbordado hasta límites casi puccinianos en sus enfrentamientos con el vocalmente cavernoso y sensual Eneas de Yair Polishook, pero en mi caso fue precisamente esta actualización dramática la que impregnó la obra de una vitalidad actual y conmovedora. Daniela Skorka, esta vez como Belinda, volvió a deslumbrar con sus modulaciones en “Shake the cloud off your brow”, y los solistas e instrumentistas redondearon en las dos obras un equilibrado ensemble en los pasajes corales.

Rousset redujo moderadamente la partitura de *Alcina* suprimiendo algunos aires y conservando los *da capo* necesario para permitir algunos magníficos despliegues ornamentales, pero en contraste con la noche de las ágiles y expresivas obras de Charpentier y Purcell, el barroco haendeliano pareció pesar como exceso para algunos espectadores que visiblemente prefirieron distraerse con sus smartphones. Y para la segunda parte la audiencia se había reducido considerablemente. De cualquier manera, la inigualable Sandrine Piau cantó una protagonista capaz de agregar el dramatismo necesario para impedir que cualquier coloratura u ornamento sonara como virtuosismo superficial. La suya fue una Alcina afortunadamente en las antípodas de Sutherland y Fleming, inquietante desde el principio y apasionadamente dramática sobre el final. ¿Puccini? Tal vez, pero ¡que sanguíneo y convincente sonó este barroco que por lo demás no perdió nada en pureza y sensibilidad de fraseo. El Bradamante de Teresa Iervolino fue algo tirante en el *passaggio* pero sus *acciacaturas* cautivaron en su precisión en forma similar a las de Maite Beaumont, un Ruggiero de acabado control vocal en “Sta nell'ircana” y cautivante morbidez en “Verdi prati.”



Momento de la interpretación de 'Dido y Eneas' de Purcell. Christophe Rousset, dirección musical. Acre, Castillo de los Cruzados, septiembre de 2016 © Nicky Thomas Media, 2016

A diferencia de la Ópera de Israel, que ha ofrecido algunas representaciones en Acre, Christophe Rousset decidió no usar amplificación de ningún tipo como cuestión de principio, para evitar distorsiones sonoras a su juicio incompatibles con los instrumentos de período. En este caso, fue una decisión acertada: dos noches sin viento y al amparo de muros altos y poco distantes el uno del otro, permitieron una clarísima diferenciación de planos sonoros y una proyección sonora que premió los esfuerzos de cada solista sin reverberaciones.

Durante una charla con él le pregunté qué significa para un meticuloso investigador de la música temprana y el barroco exponerse a ambientes tan rarificados y diferentes de las habituales salas de concierto o casas de ópera europeas. Su respuesta: “Lo importante para mi es ser fiel a la idea de cada obra. Son obras que, para mí, tienen, digamos, un significado platónico. Creo que esta música conlleva un mensaje universal comprensible por cualquier público que acepte una idea de belleza que considero compatible universalmente. Yo no me adapto al público sino que expongo lo que pienso, y en mi experiencia cualquier público responde positivamente, aunque sea de manera distinta. Nuestra gira en México fue recibida entusiastamente, y lo mismo ocurrió en Nueva Zelanda o en el Megaron, la sala de conciertos de Atenas. Si uno es fiel a un ideal y una idea de belleza, la transmisión de esta idea y este ideal se puede lograr en cualquier lado. Creo que hay una percepción universal en este sentido, aún cuando la percepción sea diferente según las culturas. La sensibilidad no requiere de una tradición de lugar para realizarse.”

De cualquier manera, se trata de un ideal que, contrariamente a lo que muchos creen, no puede presentarse como la degustación de una obra de museo sino siempre con una vitalidad actual. Rousset: “el ser fiel a una obra musical y el tratarla de exponerla ‘auténticamente’ no significa tratar de reproducir el pasado sino de actualizar la obra con imaginación, metiéndose en la partitura y vivificándola de acuerdo a las circunstancias. Y se trata siempre de un equilibrio delicado. Valga como ejemplo las obras que tocamos en Acre. En Charpentier y Purcell los ornamentos permisibles son totalmente distintos a *Alcina* porque se trata más de musicalizar un texto poético que de explayar la voz humana. En *Alcina*, en cambio, o en cualquier otra obra de compositores como Haendel, hay que ceder a la creatividad del cantante para desarrollar cadencias y *fiorituras* conforme a la retórica ornamental de la obra. En mi caso, y como clavecinista, cuando toco Scarlatti me siento diferente de cuando lo hago con Couperin. Mi actitud es diferente. Y lo mismo me ocurre como director de orquesta. Charpentier es diferente porque más que óperas componía piezas menores, por ejemplo tríos. Tan subordinado estaba a la estética impuesta por Lully que sólo cuando este muere decide Charpentier escribir una verdadera ópera, *Medea*. Lully era entonces un dios y confieso que para mí lo sigue siendo.” La decisión de anteponer *Actéon* a *Dido y Eneas* fue inteligentemente pedagógica: el público podía seguir la línea argumental a través de los textos proyectados a un costado de la escena, y en *Dido*

y *Eneas* se hace referencia al mito de Actéon, transformado en ciervo y devorado por sus propios canes como castigo por haber espiado a Diana bañándose en el bosque. En cuando a *Alcina*, Rousset no tiene demasiados prejuicios para incluir cortes: “Si lo hiciera en Europa, y en las condiciones en que muchos están acostumbrados a escuchar allí este tipo de óperas, algunos expertos querrían ametrallarme, pero aquí he decidido introducir cortes pensando en las circunstancias del lugar. *Alcina* es una obra muy larga para representarla en su integridad en forma de concierto. Y también Haendel introducía cortes a sus propias obras, por ejemplo *Julius Caesar*, así que en ellas mismas existe una cierta flexibilidad en lo que a su representación respecta.”

Una digresión para Madrid

Como Rousset volverá al Real para dirigir *Clemenza di Tito* en noviembre, me permito preguntarle sobre este regreso a Madrid: “Dirigí ópera en el Real en la época de Antonio Moral, que me invitó para *Il burbero di buon cuore* de Martín y Soler. La experiencia fue muy positiva porque me llevé muy bien con la orquesta y los cantantes. Ahora bien, la preparación de una ópera de Mozart es algo muy diferente. En algún sentido tal vez más fácil que en la ocasión anterior, porque en *Il burbero* había que explorar todos los aspectos de la partitura y convencer a cantantes e instrumentistas sobre el gran valor de esta obra relativamente desconocida. Con *Clemenza* las dificultades son diferentes.”

¿Por qué?: “Bueno, todos ya conocen esta ópera, pero tratándose de Mozart puede ser a veces difícil hacerla realzar como entre lo mejor escrito por este compositor.”

Y aquí Rousset expone su opinión como especialista en la música pre-clásica: “Creo que la vena de ópera sería la más apropiada para Mozart y lo que él más quería hacer. Y es así que tenemos grandes experimentos de juventud como *Lucio Silla* o *Idomeneo*. Pero estas son óperas con la inspiración y las imperfecciones típicas de un compositor juvenil. En *La clemenza di Tito* el estilo y la proporción son perfectos. Es una obra que junta una acabada maestría de composición con una cierta nostalgia y también ternura, porque la temática mira al pasado. Eso de la clemencia de un rey esclarecido como virtud cardinal de felicidad de un pueblo es un ideal iluminista que ya había desaparecido con la Revolución Francesa.”

Al final de nuestra conversación Rousset se muestra entusiasta frente a algunas contadas incursiones en el mundo de compositores como Beethoven, pero termina con una confesión: “Si bien me entretienen estas escapadas turísticas, sigo siendo un clavecinista. Mi universo privado sigue siendo el barroco.”