

PAU CASALS 374

10 abril de 2019 – 10 de mayo de 2019

SUMARIO

- Breves
 - Zeffirelli vuelve a Verona con una nueva Traviata
 - Estrella Morente arrasa con la copla más caduca
 - Fallece el pianista Isidro Barrio
 - Plenos poderes para Afkham

- Reportaje: 10 años del Centre de Perfeccionament Plácido Domingo del Palau de Les Arts
- Entrevista: Borja Quiza en el Real, la Zarzuela y El Liceu
- Reportaje: Hector Berlioz: ¡Bach, Beethoven, Berlioz! (1ª parte)
- Agenda

Breves

Zeffirelli vuelve a Verona con una nueva Traviata

Será la novena versión de *La Traviata* que el legendario regista italiano Franco Zeffirelli proponga en su extensa carrera. Y lo hace con 96 años cumplidos el pasado 13 de febrero. Después de haberla creado para Dallas (1958, con Maria Callas), Bruselas (1963), Milán (1964, con Mirella Freni), Río de Janeiro (1979, con Maria Chiara), Florencia (1984, con Cecilia Gasdia), Nueva York (1998), Busseto (2002) y Roma (2007, con Angela Gheorghiu), el 21 de junio inaugurará el Festival de la Arena con la obra de Verdi en elegantes diseños.

Ópera Actual 222

Estrella Morente arrasa con la copla más caduca

Regresó Estrella Morente con un nuevo trabajo bajo el brazo tras tres años de silencio discográfico al que ha titulado sencillamente *Copla*. Y de eso se trata: recuperar las coplas más populares y volverlas a cantar como si en los últimos setenta y cinco años no hubiera sucedido nada.

El País

Fallece el pianista Isidro Barrio

Era un pianista distinguido. Casi aristocrático. Sus maneras, refinadas y sofisticadas, le venían de cuna: su padre era el polifacético escritor, pintor y músico segoviano Juan Ventura Barrio, un hombre renacentista de rancio

abolengo castellano. Isidro Barrio, nacido en Madrid en 1945, falleció el pasado enero en la muy pequeña localidad alemana de Annaburg, en el estado federal Sajonia-Anhalt. Estaba considerado por quienes le conocieron como 'el último romántico' por sus maneras y porte, que él mismo gustaba enfatizar hasta convertirse en caricatura de sí mismo. Entre velas, candelabros, arañas, terciopelos, recuerdos y viejos cuadros de firma, encarnó a la perfección el personaje que siempre quiso parecer. "Soy un exhibicionista", gustaba decir con su inseparable pajarita al cuello y con ese aire decadente e irreal que siempre le caracterizó. Y fue, además, un apasionado del arte en general, muy especialmente del piano, eje vital de su existencia y al que se dedicó en cuerpo y alma.

Scherzo 349

Plenos poderes para Afkham

El pasado 6 de febrero la directora del INAEM, Amaya de Miguel, hizo público el nombramiento de David Afkham como nuevo director titular de la Orquesta Nacional de España y director artístico de la OCNE. Desde la temporada 2015/16, Afkham venía desempeñando funciones de director principal de la ONE pero la convivencia con el anterior director técnico y artístico, Félix Arcaraz, había creado en el seno de la institución una bicefalia cada vez más insostenible. Ante el clima cada vez más asfixiante que se respiraba en la institución, se ha decidido apostar por el director alemán, cuyas funciones al frente de la OCNE se han visto respaldadas y ampliadas de cara al futuro. Afkham, quien asumirá su nuevo cargo a partir del próximo 1 de septiembre, será el responsable de diseñar el nuevo proyecto artístico y la estructura organizativa de la institución, amén de dar solución a otras asignaturas pendientes como la que reclama una mayor presencia de la OCNE en el resto del territorio español.

Scherzo 349

Reportaje

10 años del Centre de Perfeccionament Plácido Domingo del Palau de Les Arts

Un concierto el 30 de marzo celebró una década de vida del Opera Studio del Palau de Les Arts de Valencia. Plácido Domingo llevó la batuta de la Orquesta de la Comunitat Valenciana en una velada en la que participarán varios profesionales que pasaron por las aulas del Centre de Perfeccionament valenciano.

El Centre de Perfeccionament Plácido Domingo del Palau de Les Arts de Valencia, con sede en el Teatre Martín i Soler, ha cumplido diez años. En una década se ha convertido en una institución de referencia y cada año atrae a jóvenes que quieren completar su formación como cantantes líricos antes de iniciar su carrera. Los estudiantes cobran 1.200 euros al mes y en estos diez

años ya han pasado por sus aulas 137 cantantes. El pasado año se recibieron 198 solicitudes de ingreso provenientes de 41 países; hoy integran este Opera Studio 14 jóvenes de 10 nacionalidades distintas perfeccionando en áreas como técnica vocal, interpretación, expresión corporal o psicología, recibiendo además clases magistrales de grandes de la lírica. Son diez años de vida, pero, en realidad, el proyecto se remonta a antes de la inauguración de Les Arts. Helga Schmidt, intendente del coliseo desde su creación hasta 2015, describe los orígenes de la iniciativa: “Un día hablé en Zúrich con Santiago Calatrava y le dije que hacía falta hacer algo para los jóvenes. En su proyecto había un teatro, un auditorio y una sala de cámara, pero yo quería un espacio para los jóvenes artistas donde no solo ensayasen, sino en el cual también pudiesen hacer ópera y conciertos. A las pocas semanas vino con una maqueta del Palau. Yo le dije que ya la había visto, pero me dijo que mirara con atención. ‘Es mi regalo para usted’, me dijo. Ese es el origen del teatro Martín i Soler”.

Efectivamente, una de las características que diferencian el centro valenciano de otros Opera Studio, es el de contar con un escenario que permite presentar sus actividades. La otra diferencia es la de contar con la presencia y el impulso de Plácido Domingo: “Él no solo pone su nombre”, continúa Schmidt, “porque siempre ha estado presente y le ha dedicado mucho tiempo al proyecto. Cuando viene a Valencia a actuar, en cuanto tiene un momento baja al Centre a trabajar. Su presencia es fundamental”.

Consolidado como uno de los centros de formación más importantes a nivel internacional, cada año prepara una programación con títulos clásicos e innovadores que los alumnos deben preparar e interpretar, un complemento a la programación de abono de Les Arts. Hoy sin un director oficial, en su primera etapa tuvo como responsable a Alberto Zedda; le sucedió Ruggero Raimondi y más tarde Davide Livermore. Además de centrarse en compositores como Rossini o Mozart, en el repertorio barroco y del siglo XX, el Centre también ha celebrado el centenario de Menotti –con el propio Domingo a la batuta– y participó en el estreno de la ópera *Café Kafka* del valenciano Francisco Coll. Ha contado con profesores invitados de la talla de Enedina Lloris, Jaime Aragall, Mariella Devia, Gregory Kunde, el actor Nacho Fresneda, Roger Vignoles, José Miguel Pérez-Sierra, Juan Luis Martínez, Rubén Gimeno, Ottavio Dantone, Andrea Battistoni, Fabio Biondi y Christopher Frankin.

Algunas de las figuras que hoy triunfan a nivel internacional y que han pasado por el Centre son Angel Blue, Mattia Olivieri, Michael Borth, Karen Gardezabal o Maite Alberola, entre otros. Olivieri, hoy con especial presencia en La Scala, define su paso por la academia valenciana como “una de las más bellas experiencias de mi vida” y destaca su participación en *La Bohème* como Schaunard en Les Arts: “Actuar dirigido por Riccardo Chailly y Davide Livermore fue un gran paso, la primera gran producción en la que he participado”. Karen Gardezabal acaba de triunfar en el San Carlo de Nápoles con el rol protagonista de *La Bohème*: “Valencia me permitió conocer la ópera desde sus raíces”, afirma. Destaca las clases impartidas por Domingo, Gregory Kunde o Livermore.

Asimismo, señala dos momentos especiales vividos en Les Arts, uno como Adina en *L'elisir d'amore* y el otro junto a Domingo cantando Tebaldo en Don Carlo.

Sobre la soprano Angel Blue, Helga Schmidt afirma que Domingo la escuchó en una audición y le sugirió que se presentase a las pruebas del Centre. “Vino en el curso 2009 y ese mismo año la elegí como Micaëla en la *Carmen* de Zubin Mehta. Más tarde, cuando programamos la primera pretemporada, en 2015, la llamé para ofrecerle Mimì en *La Bohème*. Entonces ya había debutado en el Met. Nuestro presupuesto se había reducido y solo le podíamos pagar el hotel y las dietas, pero igualmente aceptó. Fue de lo último que cerré como intendente de Les Arts”.

Presente y futuro

El Centre continúa atrayendo a voces de todo el mundo, como al barítono genovés Alberto Bonifazio, incorporándose este curso; llegó por la fama internacional de la institución: “Lo que más me gusta del Centre es la ausencia de tiempos muertos. Siempre estamos ocupados y tenemos un estímulo para trabajar y hacer crecer nuestro bagaje profesional”, apunta. El caso del tenor valenciano Vicente Romero es distinto; había empezado una carrera que le llevó a cantar en teatros de España e Italia y a colaborar con artistas de primer nivel, como el director Fabio Luisi, pero decidió hacer un alto en la carrera para mejorar su formación: “Renuncié a varios compromisos porque necesitaba un tiempo para afianzar lo que había ido aprendiendo en mis dos primeros años de carrera”. Este es su segundo curso en el Centre y recuerda especialmente la dureza de las pruebas de ingreso que compara, bromeando, con *Los juegos del hambre*. El nuevo director artístico del Palau de Les Arts, Jesús Iglesias, tiene sus propios planes para el Centre; quiere que el futuro director musical de Les Arts se implique más en el Centre, al contrario de lo que ha pasado con los anteriores titulares de la orquesta. También está en sus planes reducir levemente el número de estudiantes por curso (ahora son 14) y ampliar la formación a otras disciplinas, especialmente a pianistas repertoristas, retomando una experiencia de hace años. Respecto a si el Centre contará con un director, Iglesias no tiene claro que pueda repetirse una figura como las anteriores en el actual organigrama de Les Arts, pero sí entra en sus planes poner al frente de la institución a una figura que la lidere de alguna manera, como antes hicieron Zedda o Livermore.

César Rus

Ópera Actual, Nº 222

Entrevista

Borja Quiza en el Real, la Zarzuela y el Liceu

El polifacético barítono español afronta en las próximas semanas importantes citas artísticas en algunos de los principales coliseos líricos del país con un amplio repertorio que va del barroco de Cavalli al romanticismo de Bizet, sin olvidar a *Barbieri* y La Zarzuela.

El barítono Borja Quiza habla con seguridad y gesto firme. Las manos se le escapan constantemente y cuando medita se peina el flequillo. Escucha con atención, mira directo a los ojos y siempre sonrío. Sus próximos compromisos lo llevarán a algunos de los principales teatros líricos de España. “En Madrid haré *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri en el Teatro de La Zarzuela y *La Calisto* de Cavalli en el Teatro Real”, afirma satisfecho e ilusionado. “Después cantaré *Los pescadores de perlas* de Bizet en el Liceu de Barcelona. Estoy muy contento de volver a estos tres grandes teatros”.

Y esa pasión suya por la lírica, ¿de dónde le viene?

La ópera y la zarzuela llegaron a mi vida de refilón, y bastante tarde. Soy de Ladrido, un pueblo pequeñito, aunque con cuatro años nos mudamos a A Coruña. Empecé en una coral con gente mayor que cantaba música gallega. De ahí pasé al Coro de la Sinfónica de Galicia, donde me ofrecieron participar en *Las bodas de Fígaro* y *Don Giovanni*. Y yo no había escuchado una ópera en mi vida. Era un montaje con Jesús López Cobos, un *Don Giovanni* con Jonathan Miller de director de escena, con Raúl Giménez y Carlos Chausson. Chausson hacía Leporello y lo hacía tan bien que al verlo tan metido en el papel me hizo comprender que ser cantante de ópera es una de las profesiones más bonitas del mundo. Todo lo que sepas, incluso lo más raro –desde punto de cruz hasta esgrima o informática–, suma. Siempre puedes aportar algo a la producción.

¿Cómo sienta que se le siga considerando joven promesa de la lírica después de más de una década de carrera?

En la lírica siempre se ponen etiquetas, ya sea la de cantante joven, verdiano, rossiniano, lírico, lírico-spinto, el lírico-spinto-coloratura bajo el agua... No existen verdades absolutas y me molestan esas etiquetas. ¿En qué momento se deja de ser joven promesa? Llevo 12 años de carrera internacional y ya he hecho varios cientos de funciones. Lo de joven lo acepto, porque así me siento al tener 36 años, una edad que, por otra parte, es joven para ser un barítono, algo muy diferente al desarrollo de una voz aguda, que evoluciona de otra manera. Es una sensación de déjà-vu que me hace gracia... ¿A los 42 seré entonces el veterano barítono? En todo caso entiendo que se tenga que tirar de lugares comunes para ubicar las cosas. Estos *tips* sirven para ubicar a la gente.

En el siglo XXI, ¿cómo de importante es que los cantantes cuiden la imagen que proyectan?

Hay algo de confusión al respecto. Muchos lo intentan, pero al final todos quieren mostrar una imagen que funcione, sobre todo con el público, pero a veces pienso que el mercado de la lírica no hay Dios que lo entienda. Está bien estudiarlo, analizarlo, intentar entenderlo, pero no creo que haya un estándar que vaya a ayudar más que otro en este mercado. La imagen puede ser más útil en algunos teatros o circuitos, con algunos directores de orquesta, pero poco más. Depende de lo que cada uno busque. Creo que es mejor relajarse y ser natural.

¿Tiene esto algo que ver con la irrupción de las nuevas tecnologías y las redes sociales?

Muchísimo. Ha habido un cambio importante que ha coincidido con esta irrupción. Esto confunde y a los cantantes nos ha expuesto muchísimo más. Por ejemplo, nunca sabes si te van a grabar en un ensayo; antes el ensayo era el lugar donde tú probabas cosas, donde tú ensayabas... El nivel de exigencia ahora siempre es muy alto, en todo momento, y la voz es muy voluble. Es por eso que intentamos manejar las herramientas digitales, aunque sea complicado. Cada uno tiene que establecerse sus propias redes. Yo tengo mi Instagram personal y una *fan page* que administramos cinco personas. El objetivo es romper la idea de que el cantante es como una especie de místico

Dice que en la ópera hay que relativizar y que las cosas son permeables. ¿Cómo de complicado resulta construirse un repertorio tan variado como el suyo?

Es que a veces la gente no es consciente de cómo funciona el mercado de la lírica. Los cantantes hacemos lo que podemos. En ese ideal teórico en el que deberíamos poder elegir nuestro repertorio siempre ponemos de ejemplo a los grandes cantantes del pasado que elegían muy bien y que hacían carreras con 12 personajes. Pero yo no siempre puedo elegir lo que canto. Tengo cierto margen, pero si quiero construir una carrera no puedo estar seis meses parado y tengo que aceptar según qué ofertas. Los grandes de la ópera de hace 40 o 50 años también cantaban de todo. Ahora nos parece extrañísimo que alguien interprete barroco, Puccini y Leoncavallo, pero hace medio siglo no era tan raro. Mi credo es que hay que tener primero una muy buena técnica y un buen control de la voz y eso es lo que te va a permitir interpretar casi de todo.

Creo que estoy preparado para cantar el Marqués de Posa de *Don Carlo* en un teatro de primer nivel. Lo cantaré con mi voz, sin intentar contentar a nadie en concreto. Me parece un error de concepto que se quiera contentar al oyente con una interpretación estándar. Al final nos metemos en el concepto del artista en sí mismo: yo tengo una personalidad artística forjada sobre la base de una serie de conocimientos, experiencias y oficio. Naturalmente habrá a quien le guste y a quien no. Pero será mi criterio el que prevalezca, mi arte.

Su versatilidad le ha llevado también a debutar como *crooner*.

Es que me gusta la buena música en general. Soy muy fan de los cantautores, o sea que igual dentro de cinco años exploraré ese repertorio porque me he pasado la vida escuchando a Silvio Rodríguez. No me gusta ponerme barreras.

Me encanta la música melódica americana y creo que cantantes como Frank Sinatra, Dean Martin, Lena Horne o Nina Simone han hecho muchísimo por la música. Sinatra también fue un gran innovador en la manera de cantar; vivió el cambio de cuando se impusieron los micrófonos e inventó esa especie de legato que no se aleja tanto de la lírica. Quiero hacer lo que me apetezca. *Cool Swing. A night with Borja Quiza* fue un proyecto que me encantó –el vídeo está en YouTube– y para mí es una maravilla de repertorio. Es un concierto de altísimo nivel donde nos lo pasamos estupendamente.

Volviendo a la lírica, ¿hacia dónde piensa ampliar su repertorio?

La voz me va pidiendo cosas a medida que va madurando. La carrera de un cantante es algo tan complejo a todos los niveles que es muy importante tener bastones en los que apoyarse, como yo tengo a mi maestro, Daniel Muñoz. Jamás acepto un rol sin consultarlo con él. Me interesa el belcanto un poco más dramático y probar mis primeros títulos de Verdi. Ahora me apetece Rodrigo de *Don Carlo*, Ford de *Falstaff*, Germont, Conde de Luna... El Verdi más belcantista. O *I Puritani*, de Bellini. También estoy muy cómodo con los títulos cómicos de Donizetti y con el romanticismo francés, y lo seguiré haciendo. La voz sigue siendo adecuada para eso. Me apetece seguir el camino que me pide la voz.

Antes cantaba mucho en Italia. ¿Cómo va la carrera internacional?

Sí, antes de la crisis el 80 por cien de mi trabajo era fuera de España. Ahora trabajo más aquí, aunque tengo un par de cosas fuera para la próxima temporada que se tienen que confirmar. En Italia, además, han cerrado varios teatros por bancarota y otros muchos aguantan reduciendo programación. Aquí no se explica mucho, pero hay cantidad de compañeros que no cobran por sus actuaciones en Italia o que les pagan dos o tres años más tarde y con abogados de por medio. Esa es la situación allí, un país al que adoro y al que me encanta volver. Pero desde la crisis hay menos trabajo. Me gustaría mantener el nivel de contratos que tengo ahora, seguir en el Liceu, en el Real y en La Zarzuela, porque estoy muy contento con eso. Me siento valorado en mi país y no todo el mundo puede decir lo mismo. Estaría encantado de tener este mismo nivel de contratos fuera de España. Es curioso cómo funciona el mercado: los cantantes somos la célula principal de la lírica pero somos los que menos poder tenemos dentro del sector. Aunque suene a tópico, en España no valoramos lo nuestro. Los programadores a veces eluden la mitomanía, lo cual me parece un error tremendo. Hay que dejar que la gente sea *follower* de sus cantantes favoritos.

“Ópera Garage”, en cuya Bohème ha venido participando, es una propuesta innovadora ¿cómo encaja en este mercado?

En paralelo, es un complemento, una travesura divertida. Quizá sí está sirviendo para llamar la atención de nuevos públicos. A la gente que le gusta la lírica y que es habitual en los teatros lo disfruta igualmente. En un teatro tienes 20 metros de foso que separan tu voz del patio de butacas, pero en “Ópera Garage” cantamos a 40 centímetros del público que está en primera fila. A la gente se le

descuelga la mandíbula. Están tan cerca que pueden ver cómo nos sube y baja la laringe.

¿Le gustaría seguir explorando en proyectos como este?

Sí, aunque dependerá de la agenda y de los apoyos. Quienes participamos ponemos mucho de nosotros mismos. Hacer un espectáculo operístico es caro, implica muchos medios y mucha gente. Hacen falta patrocinadores privados, algo que en otros países es más fácil de encontrar, donde los empresarios tienen grabado en el ADN participar en proyectos que aporten a su comunidad, tanto en grandes infraestructuras como a nivel experimental. Lo importante es ofrecer proyectos de alto nivel y con rigor.

¿Resulta complicado lograr el equilibrio entre ese nivel y la solvencia económica de un proyecto?

Es muy difícil, aunque no se puede generalizar. Me considero un privilegiado porque trabajo en lo que me gusta y puedo vivir de ello, pero en la lírica hoy no se gana mucho dinero. Hay unos pocos que viven bien y que sí que ganan bastante, pero tampoco es una locura incluso en el caso de los *superstar* por lo expuestos que están y lo difícil que es llegar a tan alto nivel y mantenerlo. La cantidad de sacrificios que hay que hacer y la fortaleza psicológica que requiere hace que a veces te preguntes si merece la pena. En España, el apoyo a un proyecto es esencialmente institucional y, en mucho menor medida, privado. Los grandes teatros tienen poco patrocinio, y esta es la fórmula que se mantiene en todo el país.

¿Considera que un mayor apoyo privado ayudaría a llenar teatros?

Lo de llenar teatros no lo llevamos mal. Si a veces algún espectáculo pincha es porque responde a programaciones extrañas, no tanto a que a la gente no le interese la lírica. Está bien dar a conocer la vanguardia, pero al público hay que darle también lo que quiere ver. Hacen falta apoyos, pero no podemos exigirle al Estado que invierta mucho más de lo que ya invierte porque hay otras prioridades. Pero la Ley de Mecenazgo no llega y la necesitamos urgentemente. Es necesario que en este país se entienda el patrocinio privado ya no tanto por las ventajas fiscales sino porque en lugares en los que está instalado y asumido va ligado a un sentimiento de orgullo. Aquí ese mecenazgo altruista que ayuda a crear un tejido cultural fuerte cuesta más si no hay una ventaja fiscal directa o un beneficio para con la imagen pública del mecenas. La idea es que con tu aporte estés orgulloso de ayudar a elevar el nivel cultural de tu sociedad.

¿Le gustaría editar un disco?

Claro que me gustaría, ¡la gente me lo pide! Tengo la suerte de tener un público muy fiel y que me quiere. Gracias a las redes sociales puedo sentirme más cercano a la gente y esto es una maravilla para un artista. Pero un disco es otra cosa; el mercado al que nos dirigimos es pequeño y las ganancias se han diluido tanto a nivel de discos físicos como en *streaming* que se ha convertido en un lujo hecho para el *mainstream* y por eso cuesta que una discográfica invierta en un

cantante de ópera. Si no consigues millones de reproducciones las ganancias no son viables. Es muy complicado y hoy por hoy si un cantante quiere editar un disco se lo tiene que pagar él mismo invirtiendo parte de lo que gana en tener algo que entregar a su público, a su gente, y eso me encantaría.

¿Y llegar a formar parte de esa mitomanía que ha mencionado?

Claro que sí, pero no tanto por autocomplacencia sino porque creo que en ello radica el flujo de sangre que necesita la ópera para permanecer, para subsistir. La lírica es algo tan bonito que no deberíamos dejar que se pierda esta pasión. Y ahora se puede estar más cerca que nunca de tu ídolo. Pero también pasa que los espectadores de un teatro pueden aplaudirte mucho y estar encantados contigo, pero luego no te vuelven a ver hasta dentro de diez años porque, debido a mil factores, no te vuelven a contratar: esto no se entiende. Y es una pena. Tener seguidores que viajan para verte, que te siguen, es maravilloso, muy motivador. En el momento en el que la lírica se despersonalice, el género se enfriará. Necesitamos calorcito y eso lo da el directo, la cercanía, el contacto, la posibilidad de seguir los pasos de tu cantante favorito. Creo que hoy, más que buscar nuevos públicos, lo fundamental es enseñar a cómo ver una ópera y ofrecer entradas asequibles. Inevitablemente eso nos conduce de nuevo a la rueda sobre patrocinios privados e inversión pública. Un teatro español no puede bajar el precio de las entradas de la noche a la mañana si ello supone buena parte de sus ingresos anuales. Quizá una solución pase por ofrecer más funciones de cada título y generar así menos gasto a precios más asequibles. Además, un melómano que quiera iniciarse en la ópera no tiene por qué hacerlo viendo a cantantes de primerísimo nivel. Se puede disfrutar y aprender también con cantantes jóvenes que están arrancando.

Rebeca Ruiz

Ópera Actual, Nº 222

Reportaje

Hector Berlioz: ¡Bach, Beethoven, Berlioz!

En 1854, Peter Cornelius estableció las denominadas tres “B” de la música clásica cuando Brahms aún no había cumplido los veinte años. La celebración del 150º aniversario del fallecimiento de Berlioz en París el 8 de marzo, está permitiendo la multiplicación, como si de milagro bíblico se tratase, de representaciones de obras absolutamente inhabituales en los escenarios mundiales. Los cinco continentes reconocen el genio y se rinden ante uno de los más grandes que, no obstante, no es ni de lejos uno de los más populares. El montaje de sus partituras requiere efectivos casi siempre extraordinarios, por lo que son poco programadas. Ahora bien, pocos compositores provocan hoy día una crítica tan unánime en cuanto a respeto y admiración.

“Mi vida es una novela que me interesa mucho”

Así se expresa Hector Berlioz en una carta a un amigo datada en 1833, cuando aún no tiene treinta años. No se trata de una alusión a su corta biografía (que redactará más tarde como sus Memorias entre 1848 y 1865), sino a lo que el porvenir le reserva: “Una delirante felicidad cada vez más próxima, un inusual destino que debo cumplir, amigos leales, música y gran curiosidad”.

La “delirante felicidad” es su matrimonio, que tendrá lugar el 3 de octubre de 1833, con la actriz irlandesa Harriet Smithson, cuya interpretación memorable de los roles shakespearianos en París a finales de los años 1820 había marcado profundamente a los jóvenes románticos franceses e inspirado a Berlioz para el personaje femenino de la *Sinfonía fantástica* (1830). Como amigos leales, cuenta entre otros a Franz Liszt, a quien conoció en 1830 y con quien mantendrá estrechos lazos el resto de su vida. En cuanto a la premonición de su destino, no pudo haber sido ésta más profética, ya que se habrá de convertir en el compositor francés más original —y sin duda el más célebre junto a Charles Gounod— de todo el siglo XIX, en uno de los directores de orquesta europeos más emblemáticos, en el padre de la orquestación moderna y en el crítico musical parisino más influyente (e, indudablemente, el más temido), además de asumir las funciones de bibliotecario del Conservatorio.

Nada parecía predestinar a Berlioz hacia la carrera de músico. Nacido en La Côte Saint-André, cerca de Grenoble, el 11 de diciembre de 1803, fue el hijo mayor de un médico, Louis Berlioz, hombre de vasta cultura y abierto de mente que se involucró personalmente en su educación y que además le inculcó los primeros rudimentos de música.

Poco después vinieron la lectura de algunas partituras y las enseñanzas de algunos músicos de provincia de quienes aprendió principalmente a tocar la flauta y la guitarra. Junto a algunos ensayos iniciales en composición musical este será todo su bagaje al abandonar su pueblo, por lo que no es más que un

aficionado cuando a finales de octubre de 1821 llega a París para comenzar estudios de medicina, obedeciendo el deseo de su padre.

Al tiempo que frecuenta la universidad, consolida su cultura musical. Gran lector asiduo de la biblioteca del Conservatorio desde el comienzo de 1822 acude con asiduidad a la Ópera, donde descubre numerosos compositores y obras que van a resultar determinantes para la elección de su carrera: Boieldieu, Spontini, Méhul, Salieri... y sobre todos, Gluck, cuya *Ifigenia en Táuride* precipita su decisión de convertirse en músico. A Gluck lo considerará toda su vida como un modelo y un maestro. Lo considerará como “el primer romántico”, le dedicará en 1825 uno de sus primeros artículos y no cesará en su empeño de defender su estética y de asegurar su salvaguarda, tanto a través de sus escritos como igualmente ‘restaurando’ *Orfeo* en 1859 y abogando por una nueva edición de *Alceste* en 1861 a través de su propia nueva edición. Recordemos que ya había tomado la pluma dos años antes para arremeter contra Rossini y la música italiana. Por entonces no tiene más que diecinueve años y, no obstante, sus convicciones estéticas son ya bien firmes.

Feroz oposición familiar

Comienza entonces un período tormentoso durante el cual, a pesar de la feroz oposición de su familia, que regularmente le recortaba su asignación, debe compensar la desventaja con la que parte y adquirir en un mínimo de tiempo los fundamentos de la composición. Alumno particular de Jean-François Le Sueur (músico oficial durante la Revolución, el Imperio y la Restauración) de 1823 a 1826, ingresa en el Conservatorio este año y estudia, ya de manera oficial, composición con Le Sueur y contrapunto y fuga con Antonin Reicha, no sin antes haber estrenado en 1825 y con cierto éxito su primera gran obra, una Misa solemne que él mismo dirigirá en 1827 y que después asegurará haber destruido (no será reencontrada hasta... 1992).

Tras cuatro tentativas desafortunadas, Berlioz consigue al fin en 1830 el codiciado Gran Premio de Roma de música, consagración suprema para los jóvenes compositores, pero que le impone una estancia de dos años, remunerada, en Villa Médicis. No obstante, quien parte hacia Italia a comienzos de 1831 no es un novato, pues ya tiene en su haber algunas obras nada desdeñables, entre otras las grandes oberturas de *Waverley* y de *Los jueces francos* (1828), las *Ocho escenas sobre Fausto* (1829), las *Nueve melodías irlandesas* y la obertura de *La tempestad*, con coros (1830). Acaba, además, de estrenar en diciembre la Sinfonía fantástica, sin duda su obra más conocida y absolutamente innovadora en la época, tanto por su programa como por su orquestación. Hay que añadir que entretanto había tenido la revelación de las sinfonías de Beethoven, cuyo estreno francés en el Conservatorio, entre 1828 y 1830, le había abierto horizontes insospechados y le había determinado a explotar un “género expresivo instrumental”, consolidando su predilección por la estética de la música alemana en detrimento de la música italiana.

De regreso en París en 1832, Berlioz debe superar sus pruebas. Un concierto en el Conservatorio en diciembre le permite estrenar *Lélio o el retorno a la vida*, obra

esbozada en Italia y presentada como “fin y complemento” de la *Sinfonía fantástica*, igualmente interpretada en esta ocasión. No obstante, su matrimonio en 1833 hace pesar sobre él una creciente presión financiera y, como todo antiguo becario de la Academia de Francia en Roma, tiene que buscarse los proyectos. El encargo que le propone el gran violinista Niccolò Paganini en enero de 1834 de una obra para viola, además de afirmar su notoriedad, se revela providencial, pues le permitirá componer su segunda sinfonía, con viola principal, *Harold en Italia*, estrenada el 23 de noviembre con un éxito innegable.

El 25 de enero de 1835 comienza su colaboración con el prestigioso ‘Journal des débats, politiques et littéraires’ como crítico primero de conciertos y a partir de 1837 también en teatros de ópera. Esta actividad regular, si bien le asegura una pequeña fuente de ingresos, le va a resultar verdaderamente esclavizante y frenará su actividad creadora, algo de lo que se lamentará con regularidad. Con todo, los casi 400 artículos que redactará para el ‘Journal des débats’ hasta 1863, así como los que publica en la ‘Revue et Gazette musicale de Paris’ (la más importante revista especializada de la época), a menudo ingeniosos y perfectamente apoyados en conocimientos técnicos muestran, además de grandes cualidades literarias, una excepcional integridad intelectual y un juicio crítico sobresaliente. Constituyen así un corpus inestimable para el historiador de la música y de la cultura europea del siglo XIX, y una lectura agradable para cualquier aficionado. Berlioz es bien consciente de ello ya que publicará como consecuencia una pequeña colección de artículos en unas obras que no han perdido nada de su interés.

Posición consolidada

Un nuevo encargo en 1837, este de carácter oficial, le va a permitir consolidar su posición. El ministro del Interior le encomienda la composición de un réquiem para una ceremonia conmemorativa prevista el 28 de julio a la memoria de las víctimas del atentado de Fieschi (28 de julio de 1835) y de la Revolución de Julio de 1830. Esta oportunidad ofertada a un joven compositor en detrimento de personalidades con una reputación bien establecida (es el caso de Luigi Cherubini, quien acababa de completar su *Requiem en Re menor para voces masculinas*), granjeará a Hector Berlioz numerosas enemistades. Desde hacía algún tiempo tenía ya proyectada la puesta en música de este texto tan rico en contrastes dramáticos, “una presa largamente codiciada”. Y así, en tres meses escribe su *Grande Messe des morts* (Gran misa de muertos o Requiem), obra colosal proyectada en origen para quinientos intérpretes, un enorme fresco de original orquestación que sobrepasaba con mucho el marco de la liturgia. Al suspenderse en el último momento aquellas festividades de julio, el estreno no llegará hasta el día 5 de diciembre en Los Inválidos, como parte de la ceremonia fúnebre en honor a los soldados muertos en Argelia y a su general durante la toma de Constantina. Obtendrá de inmediato un éxito extraordinario y el compositor la considerará hasta el final de su vida una de sus obras preferidas.

En la misma época ultima su primera obra lírica, *Benvenuto Cellini*, en la que trabaja desde 1834. En principio pensaba en una ópera cómica, pero será

finalmente la Ópera de París quien realice el encargo en 1835 y a partir de enero de 1836, Berlioz elabora su nueva partitura, una ópera en dos actos que finalizará dos años más tarde. El estreno, el 8 de septiembre de 1838 es un desastre. El público en su mayoría le era hostil (“La obertura ha tenido un éxito exagerado y todo el resto ha sido silbado con una unidad y una energía admirables”, escribirá más tarde el compositor), y la obra fue retirada del cartel poco después, a pesar de las reseñas más bien favorables de los críticos. Un dulce consuelo llegó después, tras la interpretación en concierto de sus dos sinfonías en diciembre de ese mismo año: recibió una sustanciosa donación monetaria por parte de Paganini quien, manifiestamente conmovido le escribió: “Una vez muerto Beethoven, tan solo Berlioz puede hacerlo revivir”.

Este recurso imprevisto le va a permitir dedicar una buena parte del año 1839 a un nuevo proyecto, una sinfonía sobre *Romeo y Julieta* de Shakespeare, con coros y solos vocales, en la línea abierta por la *Novena sinfonía de Beethoven*. Tal como precisa el mismo Berlioz, esta ‘sinfonía dramática’ no es “ni una ópera de concierto ni una cantata. El canto solo interviene para preparar la mente del espectador para las escenas dramáticas, cuyos sentimientos y pasiones deben ser expresados por la orquesta”. Muy esperada por el público, *Romeo y Julieta* se estrenó el 24 de noviembre de 1839 y fue repetida en dos ocasiones más, con un éxito inmenso. La crítica calificó la partitura de “obra maestra” y Richard Wagner, presente en uno de los conciertos, quedó profundamente impresionado. Berlioz, con toda lógica, dedicará la partitura a Paganini.

Cuatro meses más tarde, Berlioz obtiene un nuevo encargo del ministro del Interior: una sinfonía para la conmemoración, el 28 de julio, del décimo aniversario de la Revolución de Julio de 1830 y de sus víctimas. Para esta cuarta sinfonía, concebida para interpretarse al aire libre, el compositor decide regresar a la tradición tan francesa de la música ceremonial, exclusivamente para instrumentos de viento y percusión. Llegado el día, él mismo dirige la interpretación de doscientos músicos bajando todo el trayecto que lleva a la Bastilla. Si bien las condiciones particulares del estreno no hacen justicia a la obra, a cambio las interpretaciones en concierto, antes y después, obtienen un gran éxito. Así pues, la sinfonía fue rebautizada rápidamente como *Grande Symphonie funèbre et triomphale*, con el añadido de un coro. El mismo Wagner le dedicará inmediatamente un artículo muy elogioso en la prensa alemana.

Incomprendido en París

Esta será su última obra de encargo. A pesar de su innegable popularidad, tanto como compositor como director de orquesta, Berlioz apenas tiene amigos en el seno del mundo musical parisino, donde suscita la incomprensión y el rencor de sus enconados críticos, además de un indiscutible temor. Aunque parece que los responsables políticos le son más bien favorables, estos no pueden hacer gran cosa frente a la cerrazón de la crítica. Será investido con la Legión de Honor en 1839, con menos de treinta y seis años, pero nunca logrará obtener, a pesar de sus reiteradas peticiones, ni el último de los puestos de enseñanza dentro del Conservatorio (ese mismo año había solicitado el de profesor de composición).

Su nombramiento como conservador de la biblioteca, también en 1839, si bien le asegura un pequeño sueldo estable, no representa más que una sinecura, ya que no se acompaña de ninguna obligación real, pues la biblioteca estaba gestionada por un bibliotecario muy competente que por añadidura era amigo de Berlioz. Evidentemente, el Conservatorio espera así no tener que aguantar más sus recurrentes solicitudes de trabajo, y cuando en 1850, a la muerte del titular, se ve nombrado bibliotecario de título, Daniel-François-Esprit Auber, por entonces director, argumenta ante el ministro que “esta medida nos ahorrará unas cuantas solicitudes inoportunas”.

Berlioz va a dedicar la década de 1840 a consolidar en el extranjero su reputación de compositor y de director de orquesta de primera línea. Abandona París de buena gana ya que su vida privada se ha vuelto demasiado tensa. La “delirante felicidad” de su matrimonio con Harriet Smithson, con la que tiene un hijo, Louis, nacido en 1834, duró poco tiempo y hacia 1840 comienza una relación con la cantante Marie Recio (su verdadero nombre era Marie Martin), de madre española quien, tras la muerte de Harriet en 1854 se convertirá en su esposa.

Tras haber publicado en 1841 *Les nuits d'été* (Las noches de estío), seis melodías con piano (más tarde realizará una versión para orquesta), Berlioz sale de París en septiembre de 1842 para dar dos conciertos en Bruselas. En diciembre, parte a una larga tournée de cinco meses en Alemania, donde dirige sus obras en numerosas ciudades, entre otras Stuttgart, Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresde, Brunswick, Hamburgo, Berlín, Hannover y Darmstadt. Es recibido, si no con entusiasmo, al menos sí con una gran curiosidad tanto por el público como por la crítica y allí conoce (en algunos casos es un reencuentro) a las figuras de pro de la música alemana: Mendelssohn en Leipzig, Wagner en Dresde, Schumann...

De regreso en París, termina su *Gran tratado de instrumentación y de orquestación modernas*, fruto de sus años de experimentación como compositor y como director de orquesta. Al no tener formación ni de pianista ni de violinista, como solía ser habitual, Berlioz posee una concepción particular del universo sonoro y manifiesta una insaciable curiosidad por todos los instrumentos, incluidos los más recientes. Así lo testimonia la inserción en su *Tratado* de una nota argumentada sobre el saxofón que acababa de inventar Adolphe Sax. Ya había aparecido dicho *Tratado* publicado en forma de *feuilleton* en 1841 y 1842 en la ‘Revue et Gazette musicale de Paris’, pero será editado oficialmente en 1844 en París y Milán, y reeditado en 1855 con un largo anexo sobre la dirección de orquesta. Su influencia sobre la nueva generación de compositores y directores de orquesta, tanto en Francia como en el extranjero, será determinante e innegable, hasta el punto de que se atribuye a Wagner la frase de que “toda instrumentación moderna procede de Berlioz”.

La condenación de Fausto

Por última vez dirige un requerimiento al ministro del Interior el 26 de febrero de 1844, solicitando la creación en su favor de una clase de orquestación en el

Conservatorio, que le permitiría finalmente “el ejercicio de [su] actividad en su esfera natural, y precisa: Es duro verse obligado a confesar que no tengo tiempo para trabajar y que apenas puedo hacer nada de aquello para lo que estoy más capacitado”. Al no obtener nada, emprende en octubre de 1845 un segundo viaje de más de seis meses por Europa central, esta vez con Viena y Praga como lugares principales. Trabaja simultáneamente en su *Fausto*, un proyecto antiguo siempre aplazado desde la publicación de las *Ocho escenas de Fausto* en 1829. De regreso en París, en mayo de 1846, finaliza su partitura en un tiempo récord y estrena el 6 de diciembre en la Ópera Cómica *La condenación de Fausto*, leyenda dramática en cuatro partes (que él denomina a veces su “ópera de concierto”). El público despreció el concierto y la reposición que tuvo lugar a fin de mes, así que la empresa se reveló catastrófica para el compositor, que no volverá a ofrecer esta obra en Francia en vida.

Emprende de nuevo el camino a mediados de febrero de 1847, esta vez hacia una primera estancia en Rusia de más de cuatro meses. Allí da seis conciertos, en San Petersburgo y Moscú, que atraen mucho público y le resultan muy lucrativos. La prensa, desconcertada a veces por la novedad de su música, es ditirámica respecto a su virtuosismo orquestal y su dirección. Berlioz regresa a París en mayo y el primero de noviembre anuncia a un amigo su partida inmediata hacia Londres precisando: “El arte en Francia está muerto, se pudre... Necesito, pues, ir a lugares donde aún existe”. Allí permanecerá más de ocho meses, primero como director musical del teatro real de Drury Lane y después, a título personal. Particularmente apreciado, como director y como compositor, regresará en tres ocasiones (1852, 1853 y 1855) para dirigir la New Philharmonic Society.

Durante estos años, no compondrá más que dos obras mayores, dos obras sacras en una estética particularmente contrastante, pero que ilustran perfectamente las convicciones de Berlioz en materia de música religiosa reivindicadas en un artículo de 1829. Para él, la música religiosa no difiere de la música dramática pues ambas tienen por objeto “la expresión de sentimientos”. Ambas pueden representar música “grave, seria, grandiosa, terrible (...) expresión a la vez apasionada y respetuosa, vehemente y tímida”. Esto justifica para el compositor una reestructuración del texto litúrgico. Así lo hace en la *Grande Messe des morts* en 1837, y es lo que reitera en su *Te Deum*, finalizado en 1849 y revisado en 1852 y 1855. Tras varias tentativas infructuosas, esta obra, imponente tanto en su estructura como en los efectivos que requiere (tenor, dos coros mixtos, coro de 600 niños, orquesta de un mínimo de 160 instrumentistas y órgano), digna ‘hermana’ del *Requiem*, como escribe Berlioz a Liszt, será finalmente estrenada el 30 de abril de 1855, con ocasión de la inauguración de la Exposición Universal.

Unos meses antes, el 10 de diciembre de 1854, había hecho interpretar en su integridad una trilogía sacra, *L'Enfance du Christ* (La infancia de Cristo), para la que él mismo escribió el texto. Los primeros esbozos surgieron en 1850 casi como una ocurrencia disparatada (el coro fue presentado al público como la obra de un maestro olvidado de comienzos del siglo XVIII...). Parcialmente estrenada

y editada en 1852, es su único oratorio completo. Evocando, y no imitando, las músicas del pasado, Berlioz realiza un tour de force que le valdrá las alabanzas en bloque de la crítica y obtiene, paradójicamente, uno de los más grandes éxitos de su carrera.

Años finales

Los años que siguen ven una clara ralentización de su producción, principalmente porque parece encontrarse cada vez más a gusto con su actividad como director de orquesta y consagra más tiempo a la publicación de su obra literaria. Otras actividades vienen igualmente a acaparar su tiempo, como su puesto de bibliotecario oficial del Conservatorio (1850) o sus reuniones del Instituto de Francia, donde es elegido con toda justicia en 1856, tras cuatro tentativas infructuosas, nuevo ejemplo del ostracismo que sufre por parte de sus colegas (antes que a él prefirieron escoger a otros: a un tal Désiré-Alexandre Batton o un tal Antoine-Louis Clapisson...). Asimismo, sus viajes se hacen más cortos y tienen lugar preferentemente en verano, como las nueve estancias en el casino de Baden-Baden en 1853 y de 1856 a 1863. Es en este marco donde estrena en 1862 su ópera cómica en dos actos *Béatrice et Bénédict*, sobre un libreto del propio compositor “remedo de Shakespeare”. Esta será su última obra de envergadura. Cinco años antes había acabado su gran partitura, *Los troyanos*, ópera en 5 actos dedicada a Virgilio y de la que había escrito el libreto y la música en dos años, de 1856 a 1858. Si bien los actos III al V se estrenaron en el Théâtre-Lyrique el 4 de noviembre de 1863 con el título *Les Troyens à Carthage* (Los troyanos en Cartago), la obra no será ofrecida en su integridad hasta... 1969.

Dejemos a Berlioz concluir por sí mismo a través del postfacio de sus *Memorias*, datado en 1864: “Mi carrera ha terminado [...]. Ya no compongo música, no dirijo conciertos y no escribo ni verso ni prosa. Presenté mi dimisión como crítico, todos los trabajos musicales que tenía comenzados han sido acabados. Ya no quiero hacer nada. Y al final añade: Ya no tengo ni esperanzas, ni ilusiones, ni horizontes [...] Estoy solo. No pasa una hora sin que diga a la muerte: ‘¡Cuando quieras!’”.

Aún tendrá que esperar un poco. Viudo de nuevo desde 1862, habiendo puesto término a su colaboración con el ‘Journal des débats’, piensa que también ha escrito el punto final de sus *Memorias*. Tiene mala salud y parece caer paso a paso en un tipo de depresión que le llevará a destruir, en julio de 1867, todos sus archivos personales. Un mes antes le había llegado la noticia del fallecimiento en La Habana de su hijo único, Louis, capitán de marina.

El 12 de noviembre, por invitación de la gran duquesa Elena Pavlovna, parte contra todo pronóstico hacia Rusia para dirigir una serie de ocho conciertos, con la bendición del Gobierno francés, que ve en ello “una excelente elección (...) un honorable testimonio de estima y preferencia” hacia el arte francés. Un reconocimiento pobre y tardío... Este extenuante viaje resultará fatal. De regreso en París, en febrero de 1868, marcha a Niza a restaurar su salud. En vano.

Víctima de un doble ataque, regresa a París, donde, cada vez más débil, se extingue el 8 de marzo de 1869.

En aquellos años entabló lazos con el joven Camille Saint-Saëns, a quien consideraba “uno de los más grandes músicos de nuestra época”, quien compartía su pasión por Gluck y quien, rindiendo homenaje a su gran predecesor y considerándolo como el maestro de la orquestación de toda su generación, defenderá su obra siempre y escribirá en 1920 que, con él, “se siente pasar el aliento del misterio musical”.

Dominique Hausfater, musicóloga y miembro del consejo de administración de la Association nationale Hector Berlioz

Scherzo, número 348

Agenda

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

www.liceubarcelona.cat

- **Ballet de L'Opéra de Lyon. 25,26,27 y 28 de abril.** Coreografías: Jiří Kylián. Director: Yourgos Loukos.
- **La Gioconda (Amilcare Ponchielli). Del 1 al 15 de abril.** Iréne Theorin / Anna Pirozzi, Dolora Zajick / Ketevan Kemoklildze, Ildebrando D'Arcangelo / Carlo Colombara. Dirección musical: Guillermo García Calvo. Dirección de escena: Pier Luigi Pizzi.

Madrid

Teatro Real

<https://www.teatro-real.com/es>

- **Falstaff (Giuseppe Verdi). Del 23 de abril al 8 de mayo.** Nicola Alaimo / Roberto de Candia, Joel Prieto / Albert Casals, Christophe Mortagne / Mikeldi Atxalandabaso, Valeriano Lanchas, Rebecca Evans / Raquel Lojendio, Simone Piazzola / Àngel Odena. Dir musical: Daniele Rustioni. Dir escena: Laurent Pelly.
- **Flamenco en el Real. Sueños (Yolanda Osuna). 8 de mayo.** Cantaores: Luis de Mateo y Jesús Corbacho. Guitarrista: Pedro Sánchez.

Oviedo

Teatro Campoamor

<http://www.teatrocampoamor.es/>

- **Orquesta Barroca de Friburgo (Rias Kammerchor). 2 de mayo.** René Jacobs, director. Polina Pastirchak, soprano. Patricia Bardon, contralto. Steve Davislim, tenor. Johannes Weisser, bajo. Programa: L. v. Beethoven, Missa Solemnis en re mayor, op. 123.

Palma de Mallorca

Teatre Principal

<https://www.teatreprincipal.com/es/>

- **Las hermanas Verán (Andrea Cruz). Sábado 27 de abril.** Dirección y coreografía: Andrea Cruz. Intérpretes: Naroa Galdóz, Andrea Cruz. Diseño de iluminación: Tomeu Gomila.
- **L'elisir d'amore (G. Donizetti). Del 28 de abril al 5 de mayo.** Xabier Anduaga, Sara Blanch, Joan Martín-Royo, Simón Orfila, Irene Mas. Dir musical: Yi-Chen Lin. Dir escena: José Martret. Escenografía: Alessio Meloni

Valencia

Palau de les Arts

<https://www.lesarts.com/es/>

- **La malquerida (Manuel Penella). 11, 14, 16 y 18 de abril.** Cantantes del Centre Plácido Domingo. Dirección musical: Santiago Serrate. Dirección de escena: Emilio López. Escenografía: Nathalie Deana

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina este número de PAU CASALS. Ya estamos preparando el siguiente, en el que te pondremos al día de las novedades del mundo de la música. Y ya sabes que puedes proponernos temas que sean de tu interés, enviarnos tus comentarios, dudas y sugerencias.

PUEDES ESCRIBIRNOS:

- A través de correo electrónico a la dirección: publicaciones@ilunion.com
- En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:
- Revista Pau Casals C/ Albacete, 3 Torre Ilunion – 7ª planta.
- 28027 Madrid