WAGNERIANA CASTELLANA Nº 27 (NUEVA SERIE)

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **UNA NUEVA PUBLICACIÓN DE MÚSICA CLÁSICA: RECITATIVO**

AUTOR: *Ramón Bau*

El 1 de enero de 2024 nace Recitativo. info@recitativo.es
Realmente muchos de sus textos son muy interesantes y curiosos, vale la pena conocer algunos.
www.recitativo.es
Recitativo, un boletín que cada semana envía al correo electrónico contándote una o dos historias relacionada con la Música Clásica. Descubrirás todos los secretos y curiosidades de las obras y compositores más importantes de los últimos siglos.

♫ -44 TOS
Nunca falla. No ha hecho más que empezar el concierto cuando la persona de la fila de atrás empieza a desenvolver un caramelo. Como no ha tenido tiempo durante los minutos previos, decide hacerlo lentamente pensando que así se oye menos. *Lento* y *piano* no son sinónimos. Pero seamos positivos. Quizá ese ruido evite una molestia aun mayor: las toses.
Rachmaninoff no soportaba los tosidos del público, así que ideó una forma de vengarse. Cada vez que interpretaba sus *Variaciones sobre un tema de Corelli*, que suman un total de veinte, dejaba de tocar una por cada ataque de tos en el patio de butacas. Hubo noches en que solo tocó la mitad.
Otros intérpretes se lo toman con un poco más de humor. Durante una interpretación de la novena sinfonía de Mahler con la Orquesta Sinfónica de Chicago, el director Michael Tilson Thomas decidió hacer una pausa tras el primer movimiento, que solo él dura ya media hora, por culpa de los tosidos. Regresó a la sala con una caja de caramelos que repartió entre el público.
¡Idea de negocio! Donde hay un problema, hay un publicista ofreciendo una solución. La empresa suiza de caramelos Ricola patrocina diversos festivales de música regalando a la entrada pastillas para la tos. Y en otro concierto, la compañía contrató a varias personas para que se pusieran a toser justo antes de empezar el recital. Al final, todos tosieron coordinados y una enorme pancarta al fondo del escenario anunció sus célebres pastillas. Puro marketing de guerrilla.

Otras personas son capaces de contener la tos durante la música, y lo hacen entre los movimientos de la obra. Siempre es de agradecer. También están los que tosen aunque no tengan ganas, por precaución, y así cuando continúa la música ya están tosidos. Por eso, en algún auditorio se puede ver un cartel que, con sorna, informa al público de que "*No es obligatorio toser ente movimientos*".

Los que más tienen que luchar con las toses son los ingenieros de sonido cuando un concierto en directo se lleva al disco. Hay tosidos que se pueden quitar fácilmente, pero otros resultan imposibles sin afectar a la música. Los aficionados a las grabaciones históricas de ópera se saben de memoria el momento exacto en que alguien tosió en 1947 durante una *Carmen* o una *Flauta Mágica*. Otra forma de pasar a la historia.
Precisamente es en la ópera donde muchos compositores han hecho de la necesidad virtud llevando los tosidos a escena. Las *tosedoras* más famosas de la lírica son Mími, en *La Bohème* de Puccini, y Violetta, en *La Traviata* de Verdi, ambas aquejadas de tuberculosis. Las cantantes tienen que ensayar los tosidos igual que practican las arias.
Otro aquejado de tuberculosis fue Frédéric Chopin, que estando enfermo en su cama pidió a sus amigos que interpretaran en su habitación su *Sonata para cello y piano*, la última obra que había publicado. Nada más empezar el primer movimiento, el gran músico polaco sufrió un feroz ataque de tos que impidió continuar con la obra. Chopin fallecería cuatro días después

♫ -56 ÓPERAS SIN SUBTÍTULOS
Al pasear por la Gran Vía de Madrid uno puede disfrutar de los grandes musicales de la historia como *Chicago*, *El fantasma de la Ópera* o *Grease*, junto a otros modernos, como *El Rey León* o *El libro del mormón*. Y todos ellos, sin excepción, se cantan en castellano. Hoy en día es tan difícil ver un musical en su idioma original… como difícil es asistir a una ópera en idioma *distinto* del original. ¿Un *Trovatore* o unas *Bodas de Fígaro* en español?
Lo curioso es que la traducción de los libretos de las óperas, que hoy hasta el menos purista lo considera un anatema, fue la norma en el siglo XIX y hasta bien entrado el XX. No hubo compositor que no se escapara de la adaptación. Oír a Wagner en húngaro, a Verdi en francés o a Meyerbeer en ruso era de lo más habitual. Maria Callas, por ejemplo, solo cantó a Wagner en italiano.

Manuel de Falla no lo tuvo fácil con *La vida breve*. El libreto original es en español, pero como su estreno tuvo lugar en Francia en 1913, debió traducirse al francés. Hasta aquí, lo normal. Pero cuando volvió a España, el Teatro Real de Madrid le exigía representarla con el libreto… ¡en italiano! En su propio país. Finalmente el Teatro de la Zarzuela le permitió hacerlo en castellano.
Por esa misma época, el mismo Real estrenó *Parsifal*, de Wagner. ¿En qué idioma se cantó? En el que sabía cada cantante. Ese día el libreto se pudo oír en francés, alemán, italiano y español
Tras una visita a Viena, a Puccini le propusieron componer una obra más ligera, cercana a la opereta, y es así como surgió *La Rondine* (La golondrina), uno de sus títulos menos conocidos. Al compositor le dieron un libreto en alemán pero, como no entendía nada, pidió que se lo tradujeran al italiano para musicalizarlo. Cuando terminó, el libreto fue retraducido al alemán para su estreno. Pero la Gran Guerra cambió la premier a Montecarlo y al idioma de compositor.
Con la traducción de los libretos se corre el riesgo de perder no solo juegos de palabras sino la personalidad del idioma. Por eso, cuando en 1891 el compositor ucranio Mykola Lysenko terminó su ópera *Taras Bulba* en su idioma, se negó a que fuera traducida a otras lenguas, aunque a la vez reconocía lo difícil de interpretarse

en su país. ¿Consecuencia? La ópera no se estrenaría hasta tres décadas después, con el compositor ya fallecido.
Otro autor nacionalista con problemas para los idiomas fue Bedřich Smetana. A pesar de ser considerado el padre de la música y de la ópera checa, apenas hablaba el idioma, ya que fue educado en alemán. Terminaría dominándolo, pero sus principales óperas como *Dalibor* o *Libuše* tuvieron en origen libreto en alemán, para después traducirse al checo.
Actualmente hay un par de excepciones para no cantar en el idioma original del libreto. En las óperas con recitativo o partes habladas, puede ser habitual hacerlos en el idioma local. Y todas las óperas infantiles o adaptaciones para niños de obras mayores se cantan siempre en el idioma nacional. Primero centrémonos en que los más pequeños disfruten con *La Pequeña Flauta Mágica*, y ya dejaremos para más adelante que aprendan alemán

♫ -62 EL METRÓNOMO DE BEETHOVEN

Aunque otros inventores le antecedieron, Johann Mäzel se ganó la paternidad del metrónomo gracias a que una de las primeras personas que lo utilizó fue Beethoven.
Con la creación de Mäzel, los compositores podían indicar el *tempo* exacto a la que una obra se debía interpretar, dejando de lado los términos hasta entonces utilizados, y mucho más ambiguos, como allegro, adagio o presto.
Tanto entusiasmo mostró Beethoven ante el nuevo invento que no solo lo utilizó para medir sus nuevas obras sino que también metronomizó las compuestas hasta la fecha. Incluso sugirió un sistema de suscripción en Alemania para que el metrónomo estuviera presente en todas las escuelas de música del país.
Beethoven homenajeó al invento en el ritmo constante del segundo movimiento de su *octava sinfonía*, y también al inventor en el canon *Ta ta ta... querido Mälzel*, aunque la autoría de esta última obra es más que dudosa.
Pero lo que debía ser una indicación precisa de a qué velocidad debían interpretarse sus obras, terminó siendo un enigma. Y es que ya desde el siglo XIX, muchos directores y pianistas, todos ellos reputados profesionales, han considerado que las obras de Beethoven son casi imposibles de tocar, por rápidas, si se siguen estrictamente sus marcas metronómicas.

¿A qué se debe esa desviación? No hay una respuesta unánimemente aceptada.
Hay quien considera que la sordera del compositor le impedían verificar realmente si sus medidas eran correctas. Otros, que quizá el metrónomo que utilizaba, alta tecnología para la época, no fuera muy preciso o se rompiera con el uso. Un estudio reciente afirma que Beethoven leía mal el metrónomo (por debajo de la pesa en vez de por encima) lo que aumentaría 12 pulsaciones por minuto. Tampoco ayudó que el ayudante del autor de Bonn, Anton Schindler, corrigiera *motu proprio* los tempos de algunas de las músicas de Beethoven tras la muerte de este.
El pianista y musicólogo Peter Stadlen trató de encontrar la solución acudiendo a las fuentes primarias. Se propuso encontrar algún metrónomo que perteneciera a Beethoven. Finamente encontró uno en una tienda de antigüedades, pero le faltaba el peso, por lo que era imposible hacerlo funcionar en las condiciones originales.
Ante la falta de respuesta, los intérpretes se han dividido en dos bandos. Aquellos que no hacen caso a Beethoven reduciendo la velocidad de interpretación de sus obras y los que lo siguen al pie de la letra. El director René Leibowitz, en los años 60 del siglo XX, fue uno de los primeros en dirigir las nueve sinfonías a la velocidad que

este marcó, mucho más rápido de lo habitual. Así, su versión de la novena dura poco más de 60 minutos, casi 15 minutos menos que otros directores.
Para tratar de complicarlo todo, el propio Beethoven, en una conversación que tuvo con el músico inglés Georg Smart, le dijo que su *novena sinfonía* debía durar 45 minutos (¡!).

♫ 1 - RECITATIVO, ¿SECO O ACOMPAÑADO?

A todos los aficionados nos embelesan las arias de ópera donde los cantantes dan buena cuenta de sus emociones. Pero estos pasajes tienen un problema: ¡la historia no avanza! Por no hablar de que a veces es imposible, con tanta coloratura, entender lo que dicen.

A finales del siglo XVI, en la toscana italiana, un grupo de intelectuales se reunió bajo el nombre de Camerata Fiorentina para discutir sobre el devenir del arte y la música. Concluyeron que la polifonía (varias voces sonando a la vez) reinante hasta la fecha hacía ininteligible el texto. Había que volver a un estilo más sencillo y declamado. Se retomaba el espíritu, así lo creyeron, de la antigua tragedia griega.

Pocos años después surgiría un género desconocido hasta entonces, la ópera. Desde sus orígenes incorporó las arias, para mantener una musicalidad galante, pero también un nuevo estilo llamado recitativo. En este, el intérprete, en vez de cantar, declama un texto, sin florituras ni repeticiones. Casi como si hablara. Los poetas autores de los libretos tenían, por fin, una forma de hacer evolucionar la historia, que siempre se les quedaba congelada en las arias.

El recitativo no fue una creación como tal de la ópera, porque ya existía en el canto litúrgico cristiano, y tampoco se quedó en el género lírico, ya que también se empleó en otros como el oratorio o las cantatas. Por ejemplo, las cantatas de Bach enfrentan siempre las arias con los recitativos, incluyendo corales o alguna sinfonía inicial, y en sus pasiones, los recitativos suelen estar reservados para el Evangelista.

Con el paso de las décadas, los recitativos se fueron clasificando en dos tipos: “seco” y “acompañado”. En el recitativo seco (secco), el acompañamiento musical es mínimo. Un bajo continuo con clave o cello, que permite al cantante una gran libertad para improvisar. En el recitativo acompañado (accompagnato), el texto es arropado por una orquesta por lo que el intérprete solista debe respetar los tiempos para no desviarse de sus compañeros.

La libertad que dan los recitativos, poco ligados a la música original, ha permitido que estos pudieran ser modificados con posterioridad a su estreno. Así, si una ópera no funcionaba o había algún texto que molestaba a las autoridades de turno, era mucho más fácil cambiar los recitativos que las arias. O, incluso, declamarlas en el idioma del país representado, si no coincidía con el original.

Y aunque parezca contraintuitivo, también puede haber recitativos sin texto, en obras meramente instrumentales. Igual que en muchas partituras no vocales aparece el término “arioso”, para indicar al intérprete su carácter melódico, como un aria de ópera, a veces los compositores etiquetan como “recitativo” algún pasaje de una de sus obras, o incluso un movimiento entero.
Más de cuatro siglos después de que aquella camerata revolucionara desde Florencia la Historia de la Música, los recitativos siguen estando muy presentes incluso en la música popular. ¿Acaso el rap no sería una forma moderna de recitativo?

♫ 2 - **TODAS LAS VIDAS DE BORIS GODUNOV**

El zar Teodoro I heredó en 1584 el trono de su padre Iván el Terrible, aunque mucho más que el poder, lo que de verdad le gustaba era el sonido de las campanas, siguiendo la tradición de la Iglesia Ortodoxa rusa. No había visita a un templo en que no terminara tocándolas.

Por eso, no dudó en dejar al mando de su extenso territorio al hermano de su querida esposa Irina, Boris Godunov. Parecía no preocuparle que sobre su cuñado pesara la sombra de haber asesinado a su hermanastro Dmitri, hijo de Iván, siendo éste tan solo un niño.

Finalmente, Godunov llegó a ser zar de Rusia, pero durante su reinado se tuvo que enfrentar a varias personas que aseguraban ser el verdadero hijo de Iván el Terrible, que habría sobrevivido al magnicidio, y que reclamaba su derecho al trono. ¿Eran o no el verdadero Dmitri? Al menos uno de ellos, el conocido como Falso Dmitri I, llegó a ser zar.

Esta historia de falsas identidades fue un presagio de lo que le sucedería a Boris Godunov tres siglos después. Pero no al Boris real, si no al Boris personaje. El que legaría a la historia de la ópera el compositor Modest Mussorgsky, a partir de un drama casi shakesperiano de Pushkin.

Censura, inseguridades, retoques, manuscritos encontrados, reorquesta-ciones, gustos del público… Todo ayudó a que haya tantos clones de Godunov que nadie sepa, al igual que con el zarévich Dmitri, cuál es el verdadero.

Mussorgsky escribió su ópera en 1869 pero fue rechazada por los Teatros Imperiales, argumentando que faltaba una historia de amor. Modest aceptó el envite y creó una segunda versión en 1872, con mayor presencia del personaje de Marina. Tanto cambió la obra que algunos expertos la consideran dos óperas distintas. Esta segunda versión sería la que finalmente alzaría el telón en 1874.

¡Pero incluso en el estreno hubo cortes!

Mussorgsky falleció en 1881 y desde ese momento las vidas de Boris Godunov se desdoblaron por doquier. La espita la abrió su antiguo compañero de piso, Nikolai Rimsky-Korsakov. Bajo el argumento de una débil orquestación, Korsakov realizó no uno sino dos arreglos diferentes de la ópera: en 1896 y en 1906.

Nadie dudaba del talento orquestador del autor de Scheherezade, y su sincero apoyo a la difusión de las obras de su añorado amigo, pero a pesar de la popularidad de sus adaptaciones, con el tiempo se consideró que Korsakov había puesto demasiado de su parte, desvirtuando la música original de Mussorgsky.

La trama algo confusa de la ópera, dividida en escenas más o menos inconexas, hizo que a veces algunas se eliminaran, o se cambiaran de orden en busca de un mayor dramatismo.

Tras las de Korsakov, vinieron las versiones de autores como Emilis Melngailis, Mikhail Ippolitov-Ivanov, Pavel Lamm o incluso en 1940 una de Dmitri, no el Falso, sino el bueno de Shostakovich.

En 1975, el director David Lloyd-Jones realizó una importante edición crítica a partir de la segunda versión de Mussorgsky, incluyendo algunas de las escenas que el propio autor descartó tras su composición. Esta es la que hoy se toma como referencia.

Entre 1598 y 1613 se sucedió en Rusia un periodo denominado como Tiempos Turbios, donde la corona cambió seis veces de manos. Muchas menos que as versiones de Boris Godunov representadas desde su estreno