

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 47 AÑO 2003

TEMA 6: CANTANTES. INTÉRPRETES. DIRECTORES

TÍTULO: **FORMACIÓN DEL CANTANTE DE OPERA ESPAÑOL**

AUTOR: *Pedro Lavirgen (\*)*

No voy a entrar en pormenores técnicos, ni en prolijas exposiciones sobre métodos que harían interminable esta ponencia y que no cubrirían realmente su finalidad que es, fundamentalmente, la problemática de la formación del cantante y su enfrentamiento por el momento más delicado: su debut y continuación.

Existe una especie de slogan que he escuchado a más de un profesor de canto: “No existe un método de canto concreto sino voces con diferentes características, a las que hay que aplicarles el método idóneo”. Estoy en absoluto en desacuerdo con esta afirmación. El canto, así, sería una de las enseñanzas más difíciles y complejas. Yo creo definitivamente, según mi experiencia, que el camino es siempre el mismo, que la emisión de la voz tiene una sola mecánica. Naturalmente que existen diversas naturalezas y esta misma técnica será aplicable con diferente intensidad y servida con medios más o menos generosos. El cantar –también sea dicho en contra de muchas doctas opiniones– es un gran esfuerzo; un esfuerzo ordenado, técnico, pero esfuerzo. Como el que hacen los atletas en una competición. La garganta no es un órgano hecho para cantar como actividad normal sino para hablar. Hay pues que convertirla en un instrumento atlético, capaz de resistir el esfuerzo de cuatro actos, a veces extenuante. Hay quien dice que los americanos son los cantantes de ópera mejor preparados del mundo. Aunque pienso que es una afirmación un tanto exagerada, no está totalmente falta de razón. Ellos dan importancia fundamental a la preparación físico-atlética de todo el aparato de fonación. La respiración es, para ellos, motivo de estudio profundo y constante porque es la piedra angular de una buena y sana emisión. Y por supuesto cuidan también el cuerpo en general, alimentación, ejercicios, peso, etc. en una

palabra, cuidan el máximo equilibrio funcional. Creo que todo esto apoya mi anterior afirmación de que cantar es un esfuerzo puesto que para hablar no sería necesaria esta especial preparación. En España jamás se ha dado importancia a otra cosa que no sea la voz. Está bien demostrado que la voz por sí sola no sirve para hacer una carrera. Y aquí viene mi herética afirmación (según los “papas” de la enseñanza vocal) de que para cantar con comodidad y con una emisión lo menos fatigosa posible, y sobre todo con suficiente resistencia, es necesario sacrificar belleza de sonido. Usando términos clásicos en nuestro ambiente, la idea común para conseguir una voz “redonda”, con armónicos, con timbre, es canalizar lo más posible la emisión, pero esta canalización se hace casi siempre estrechando, congestionando todo el aparato fonético. Efectivamente, se consigue un sonido más bello, más timbrado y rico en armónicos pero mucho más fatigoso y menos natural. A veces degenera en lo que llamamos sonido engolado. Soy testigo de muchas caídas en plena juventud vocal por esta obsesión del sonido bello. La laringe y toda la musculatura que interviene en la fonación no resisten mucho tiempo esta presión constante. Y ahora perdón por referirme a mí pero soy precisamente un caso a citar como ejemplo de lo opuesto. Hace dieciséis años, cuando debuté, me fue dicho por una gran autoridad músico-vocal española, que no duraría en actividad más de dos años porque cantaba demasiado “abierto” –otro término común en la ópera–, con lo cual forzaba mi garganta y además el sonido era feo. Según quien así afirmaba, necesitaba “recoger”, redondear más el sonido, lo que equivale siempre a estrechar, a congestionar. Han pasado dieciséis años de mi debut y ésta es la mejor respuesta que he dado a quienes daban dos años de vida a mi voz. Lo que ellos llaman erróneamente abrir, es simplemente emitir con claridad, con resonancias en zonas altas, “pasando” –por utilizar un término italiano– la voz sin dañar ni forzar la garganta y con todo el aire aspirado depositado en el vientre y nunca en la cavidad torácica alta que congestionaría la emisión. El aire debe estar siempre bajo y administrado y controlado absolutamente por el diafragma. Quien consigue este control y libera su garganta, creo que puede cantar ópera durante muchos años.

Podría creerse, después de todo lo expresado, que yo desprecio la belleza de la voz. Nada más lejos de esto. Pero creo que en España se da demasiada importancia a este factor con descuido de los otros, tan importantes o más que el primero. Hace poco se me ha hecho una entrevista en una revista especializada y a causa de alguna de mis respuestas he recibido algunas cartas, amistosas desde luego, en las que se me tacha poco menos que de loco. La pregunta se refiere a qué elemento es para mí más importante en un cantante de ópera y yo he dado este orden: talento, corazón, técnica y voz. En esos cuatro factores pongo la voz en cuarto lugar. Por supuesto que siempre hablo de una voz con unos límites de calidad, por debajo de los cuales, ningún cerebro por brillante que sea, sería capaz de utilizarla profesionalmente. Podría citar ejemplos concretos de cantantes con diversas características que demostrarían mi afirmación, aunque no cito nombres españoles por obvias razones de delicadeza. Me referiré, no obstante, a un tenor mundialmente famoso en los años treinta y cuarenta: Aureliano Pertile. Aunque personalmente no he podido llegar a escucharle, existe el testimonio vivo de personas de su tiempo que afirman que su voz, como materia original, era decididamente de mediocre calidad. Pero era tan extraordinariamente inteligente, de una sensibilidad tan profunda, que hizo de su voz un instrumento perfecto para el canto y un emotivo vehículo para transmitir todas las sensaciones que los compositores quisieron verte en sus óperas. Se dice que ha sido también el más grande técnico del canto operístico.

Naturalmente he citado un caso extraordinario. Pero existen otros. Podría citar también a Maria Callas. La lista podría ser abundante. Por supuesto que lo primero que hay que ver en un posible estudiante de canto es la voz y una vez establecido que hay un margen para una posible carrera, comenzar la impostación, clareando y limpiando el sonido de engolamiento y forzaduras, con ejercicios sencillos sin forzar nunca la extensión, para lo cual habrá tiempo y preferentemente con vocales abiertas, como A y O claras. Más adelante se pueden utilizar todas las vocales porque una vez que la voz está totalmente libre, ella misma se defiende automáticamente, de cualquier estrechez o engolamiento. Hablo por propia experiencia. Al principio es posible

que este tipo de impostación haga parecer la voz abierta, sin color, pero a medida que se avanza en el estudio, si se tiene paciencia, el sonido comenzará a tener redondez, ductilidad y color. Después, el trabajo regular y el tiempo en el teatro hacen el resto. Con esta emisión clara y sin problemas, los agudos son siempre seguros y rotundos: el cantante sabe por qué camino va y no tiene nunca la preocupación o la incertidumbre de si un agudo resultará o no resultará. En el canto no puede esperarse a cara o cruz un Si bemol o un Do natural; es necesario estar seguro que vendrá pues lo contrario, la incertidumbre, el miedo, presuponen siempre una inhibición que perjudica la línea musical, el control y todo el desarrollo del canto.

Todo lo expuesto anteriormente va centrado en el cantante de ópera en potencia. Otra cosa es el cantante de oratorio o lied. Y creo que está demostrado en la práctica que el que se especializa en una u otra actividad, mal puede rendir a satisfacción en ambas. Salvo casos excepcionales. El cantante de concierto, de oratorio y lied, se prepara normalmente con más profundidad en el aspecto musical y estilístico. Al ser menores las exigencias de volumen y potencia vocal, su emisión tiende más a buscar siempre el sonido más puro y recogido. La práctica de cantar con más intimidad y menos alarde de expresión y acento, les crea un modo que no va con las exigencias de la ópera. Y, por supuesto, el esfuerzo es siempre menor, salvando, algún oratorio, como el Réquiem de Verdi, que exige un esfuerzo casi operístico. También podría citar el ejemplo de algún notorio cantante que del oratorio ha intentado el paso a la ópera con resultados negativos.

El mínimo tiempo de duración para la impostación de una voz sería idealmente de tres años. Y la experiencia ha demostrado que los debuts demasiado prematuros traen siempre malos resultados, a veces con pérdida definitiva de la voz. Algunos ilusos creen que la naturaleza les dotó con la ciencia infusa de la técnica y debutan incluso sin conocer el solfeo. Y puede existir incluso el deslumbramiento de un inicio de carrera fulgurante. Pero se paga más tarde o más temprano. Lo hemos visto en muchos casos. Por muy dotado que se nazca, por muy bella que sea la voz en su naturaleza, ha de

estar siempre controlada por una emisión técnica, que la hada duradera y firme.

- CONSERVATORIO

Aunque para hacer una gran carrera como cantante de ópera no es necesario ningún título académico, es evidente la necesidad de los Conservatorios, donde se obtiene el título que después permite ejercer la enseñanza a quien así lo desea. Pero ¿están bien organizados los Conservatorios en España por lo que a la enseñanza se refiere? Yo creo seriamente que no. Y a esto se debe que la mayoría de los cantantes profesionales españoles hayan salido de academias de canto privadas. Aunque los Conservatorios están dotados de buen profesorado, que ha demostrado su eficiencia mediante unas duras oposiciones, el mal no está aquí sino en el aislamiento en que se encuentran. En la falta de interés oficial por esta disciplina. Un estudiante que termina en un Conservatorio de provincia, prácticamente debe empezar de nuevo en Madrid o Barcelona, que es donde puede encontrar ambiente o atmósfera operística, teóricamente hablando, porque después, por falta de trabajo en España, el estudiante de Madrid se va a Italia o a Alemania a recorrer el calvario de las audiciones por teatros y agencias. Por este sistema, el de las audiciones, y no hay otro, ya se puede imaginar las condiciones excepcionales con que debe estar dotado un cantante en ciernes para hacer suficiente impresión y ser contratado. Los nervios reducen a la mitad sus reales posibilidades y, desgraciadamente, empresarios y agentes sólo tienen en cuenta aquello que oyen. Es un círculo vicioso. No los contratan porque no tienen nombre y no tienen nombre porque nunca los contratan.

Otro problema es la programación para los exámenes. La que tiene actualmente el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid es absolutamente inadmisibile. Absurda. Y me atrevo a asegurar que no existe una parecida en todo el mundo. Está de tal modo sobrecargada que no hay ningún alumno que pueda llevar todo el programa debidamente preparado. He visto que muchos alumnos han debido efectuar los exámenes leyendo las partituras.

En el octavo curso, por ejemplo, el alumno debe llevar aprendido un repertorio que muchos cantantes profesionales en plena carrera no tienen. Doce óperas, dos oratorios completos, etc. naturalmente es necesaria una radical modificación en este sentido. Y aquí también sugiero una división de estudios. Título para cantante de ópera y título para cantante de oratorio y lied. Con programas diferentes, con cursos diferentes. ¿Por qué si una voz no está dotada para la ópera ha de estudiar forzosamente ópera o a la inversa? Lo importante es que la voz se prepare para aquello que está destinada y el alumno tenga su formación y su repertorio especializado al final de sus estudios.

Otro problema para la obtención del título es el solfeo. Por supuesto que doy toda la importancia que merece el solfeo para el estudiante de canto pero también me atrevo a sugerir que sería muy conveniente aligerarlo en sus dificultades, pues más de un estudiante ha renunciado a obtener el título por no poder superar este grave escollo del solfeo. Al estudiante se le obliga a leer en las siete claves cuando, actualmente, para el canto sólo se utilizan dos: sol y fa. Aun exigiendo dominio riguroso en ambas claves, el reducir el solfeo a estas dos supondría un mayor aprovechamiento práctico para el alumno que utilizaría el tiempo empleado en el solfeo en algo eficaz para su futura actividad.

Otro “pecado” de este mundo de la ópera, de los Conservatorios y los profesores particulares, es la falta de una rigurosa selección en la admisión de alumnos para el estudio del canto. Se comprende un poco que el profesor particular no pueda permitirse el lujo de rechazar la todos los alumnos que él cree no dotados para la carrera. Esa es su profesión y muy pocos alumnos tendrían si así procediera. El vende sencillamente sus conocimientos a quien le interese, independientemente de los resultados finales. He oído muchas injustificadas lamentaciones, culpando al maestro de no hacer carrera. Otra cosa es el Conservatorio donde la enseñanza es oficial. Existe un criterio poco riguroso para los exámenes de admisión, anualmente se reciben aspirantes que no reúnen las mínimas condiciones vocales ni de intuición musical para una posible carrera. Para valorar esas posibilidades, al pretendiente se le debería exigir un aria, con más o menos dificultades pero donde se podrían intuir sus originales dotes. Está demostrado, es cierto, que en esta actividad

artística, los juicios prematuros son a veces equivocados pero insisto que, bajo unas condiciones mínimas, no hay lugar a dudas sobre las posibilidades artísticas de una persona y en este caso, admitirlas al estudio del canto tiene desagradables consecuencias; en primer lugar para el propio cantante (o alumno) que alimenta una ilusión que tarde o temprano habrá de desechar, a veces con graves daños para su espíritu y su porvenir; la pérdida de tiempo irreparable y, a veces –y no exagero– la ruina de toda su vida. Creo que los Conservatorios deberían tener a disposición un psiquiatra para resolver ciertos problemas. Para el centro, una inútil aglomeración de alumnos, pérdida de tiempo y atenciones que deben dirigirse a quienes verdaderamente tienen posibilidades. La edad es otra cosa a tener en cuenta a la hora del ingreso. Aunque no puede establecerse un límite de edad para comenzar el estudio del canto, hay una lógica elemental que nos debe dictar una actitud. En el Conservatorio se admiten estudiantes que afirman ellos mismos su pretensión de estudiar solamente por capricho o por satisfacer una afición. Todo esto tiene que rectificarse.

Para la formación del cantante de ópera español existen en España los Conservatorios de provincia, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, dos Conservatorios en Barcelona y la Escuela Superior de Canto de Madrid, de relativamente reciente creación. El Conservatorio Superior de Música de Madrid está necesitado de urgente atención. Mayor dotación de profesorado en su doble aspecto vocal y musical. Actualmente no puede ser más precaria su situación. Existe solamente una Cátedra con dos auxiliares para la enseñanza vocal y ningún profesor de repertorio. Ningún pianista. No existe profesor de idiomas –tan necesario– ni de arte dramático, absolutamente necesario para la ópera-espectáculo (...).

#### ▪ TEATROS. ACTIVIDAD OPERÍSTICA ESPAÑOLA

La actividad operística española es, desgraciadamente, bastante limitada. Pequeños festivales en provincias: Bilbao, Oviedo, Valencia, Zaragoza, La Coruña. Algo mejor el festival de Madrid. Y un estupendo teatro de ópera en Barcelona: el Gran Teatro del Liceo, con una temporada de cuatro meses y unas setenta representaciones. En los festivales, por obvias razones

de brevedad y limitación, no pueden entrar los cantantes recién salidos de los Conservatorios. El Gran Teatro del Liceo da oportunidad regularmente a jóvenes cantantes pero un solo teatro no puede ser la solución para el porvenir de todos los que empiezan.

La solución es pues bien sencilla, aunque utópica, creo, por el momento. Un teatro de ópera estatal, con una temporada continuada donde tuviesen cabida todos los recientes tenores, barítonos, sopranos, bajos, etc. y de allí sí que saldrían debidamente formados y con experiencia de una real práctica de teatro. Pero no hablo de un teatro oficial numéricamente hablando sino de un teatro de ópera estatal en sentido genérico, como institución, que tuviese sede en las más importantes y estratégicamente situadas en capitales de provincia como Sevilla, Valencia, Barcelona, Bilbao, La Coruña, etc. Esta sería la única solución efectiva porque sin despreciar la calidad y buena preparación de los espectáculos, sería la salida de tantos buenos cantantes que se pierden en España después de años de vanas tentativas de iniciar su carrera. Naturalmente que para esto se exigen presupuestos elevados pero esta actividad musical forma parte de la integral cultura de un pueblo y así lo demuestran gran número de países europeos, no siempre económicamente superiores a nosotros. Y yo personalmente puedo ser testimonio de ello en mis largas correrías por toda Europa, Oeste y Este.

*(\*) Nota de la Redacción. En 1975, el Ministerio de Educación y Ciencia publicó las diversas ponencias del Seminario celebrado en Toledo con motivo de la VII Decena de Música de aquella localidad, que con el título "La Opera en España: Su problemática" fueron presentadas por diversas personalidades del mundo de la música. La que nos llamó más la atención por su originalidad, claridad y conclusión, fue la presentada por Pedro Lavirgen y que ahora transcribimos. Naturalmente el panorama musical al que se refiere el artículo se ha modificado, al menos en parte, en este cuarto de siglo transcurrido desde que fue escrito y la actualidad, pero hemos preferido transcribirlo tal como fue escrito. Si algunas cosas se han modificado en el sentido recomendado por el autor, quizás se deba precisamente a haber sido expuesto en esta ponencia. Sin embargo en ese clarificante estudio echamos a faltar las referencias*

*específicas al cantante wagneriano y es por este motivo que además de recabar la autorización del eminente cantante para reproducir en nuestras páginas el texto aludido, Xavier Nicolás se desplazó a Madrid para entrevistarle y así poder completar sus reflexiones en lo referente a los cantantes wagnerianos, además de tratar también de otros temas.*