



James Conlon:

“La vieja escuela de *bel canto* se está perdiendo”

por Maria Nockin

James Conlon nació para dirigir. Pero no sólo ópera, sino también música sinfónica y coral. Actualmente no sólo se desempeña como director musical de la Ópera de Los Ángeles, donde trabaja hombro con hombro con el director artístico de la casa, Plácido Domingo, sino que es director musical del Festival de Ravinia (la casa veraniega de la Orquesta Sinfónica de Chicago), y director musical del Festival de Mayo de Cincinnati, el más antiguo festival coral de Estados Unidos.

Antes de regresar a Estados Unidos en 2004, vivió 30 años en Europa desempeñándose como director musical de la Filarmónica de Rotterdam (1983-1991), director musical de la Ópera de Colonia (1989-2002) y director principal de la Ópera Nacional de París (1995-2004). Además, como batuta invitada, ha dirigido las orquestas del Met de Nueva York, el Teatro alla Scala de Milán, la Royal Opera de Covent Garden, la Lyric Opera de Chicago y el Maggio Musicale en Florencia, entre otros.

A Conlon se le reconoce hoy día como uno de los directores wagnerianos más destacados del mundo y en su gestión al frente de la Ópera de Los Ángeles se ha caracterizado por introducir a algunos de los compositores más relevantes del siglo XX, como Benjamin Britten, así como a los autores de la llamada *Entartete Musik*, música de los compositores prohibidos durante el nazismo.

¿Por qué dirige tanto música sinfónica como ópera?

¡Porque no puedo vivir sin ninguna de las dos! Trato de mantener mi agenda equilibrada entre funciones de ópera y conciertos

sinfónicos. Cuando tenía 14 años decidí que quería dirigir: hice una distinción entre querer dirigir y querer ser director. Simplemente amo dirigir. Uno de los compositores cuya música me encanta dirigir es Brahms, pero Brahms no compuso óperas. También me encanta dirigir Verdi, pero él no escribió música sinfónica. Así que decidí dirigir a los dos.

Obviamente, para mí es una necesidad trabajar tanto con música sinfónica como con ópera; no es posible entender por completo la cultura de la música clásica sin una visión comprehensiva de todo el panorama. Esto, por supuesto, incluye no sólo a la música sinfónica y a la ópera, sino también a la música coral, al lied, a la música de cámara, etcétera. Como le digo a los estudiantes: si quieren desarrollar sus habilidades en la dirección, deben hacer tanto música puramente instrumental como ópera. Hay cosas que aprenderán en un campo y que son no solamente aplicables sino incluso necesarias en el otro.

La ópera es un híbrido de música, vocalidad, prosa, verso y teatro; combina varias disciplinas en un solo género. El dominio técnico que se puede llegar a desarrollar cuando uno dirige una orquesta sinfónica no va a servir, necesariamente, para una ópera. Las herramientas requeridas para montar una ópera son mayores a las necesarias para dirigir una sinfonía. No estoy haciendo un juicio de valor sobre la música. No tiene nada que ver con la calidad, el gusto o la preferencia. Coordinar un ambiente sonoro con las diferentes fuentes de sonido que tienes en la ópera es simplemente una labor más grande.

¿Qué ocurre cuando un director tiene una interpretación de una sinfonía y la orquesta está acostumbrada a tocarla de otra manera?

Cuando se encuentran un director y una orquesta, la orquesta, colectivamente, pone sobre la mesa lo que sabe y lo que hace; un director llega con su punto de vista personal sobre la pieza. Empiezas con el semáforo en rojo. Avanzas y ves qué pasa. La interacción química entre estos dos elementos genera un resultado específico; ésa es la esencia del fenómeno [entre el director y la orquesta].

¿Cómo soluciona el problema de que un director de escena tenga a los cantantes dando giros mortales cuando necesitan estar viéndolo a usted?

¡Discutiendo! ¡Peleando! En esto yo le ganaría a cualquier director de escena. (Risas.)

¿Cuál es el resultado a largo plazo de no enseñar música y arte en las escuelas?

Para mí, éste es un asunto crítico hoy en Estados Unidos. Ahora mismo tenemos mucho que hacer al respecto y, desafortunadamente, veo elementos entre los grupos políticos de hoy que más bien desestiman la importancia de las artes en la educación.

¡Ojalá un porcentaje más grande de nuestra población escuchara cualquier tipo de música clásica! Uno de los principales problemas de este país es que, como sociedad, hemos permitido que generaciones de niños crezcan sin los beneficios de ningún tipo de educación musical. Hemos dejado que esto pase y ahora, en consecuencia, tenemos adultos de 24 ó 25 años que no tienen contacto alguno con el arte. Esto era anormal en mi época.

Ahora bien, no estoy diciendo que todo el mundo tiene que convertirse en músico. El requisito previo para una democracia es una sociedad educada que sea capaz de tomar decisiones informadas. No debe excluir el tipo de conocimiento específico que el arte otorga a la humanidad. No quiero decir que cada uno de nosotros deba ser capaz de identificar obras de Beethoven o Brahms; me refiero a que necesitamos vivir la experiencia de la música clásica, de la literatura clásica, y de la danza clásica. Éstas últimas no son materias de adorno; generan actividad cerebral que contribuye a la inteligencia; evocan sentimientos humanizantes que sensibilizan profundamente.

¿Cómo ha cambiado el manera de cantar ópera en las décadas más recientes?

Cuando yo crecí, en la época inmediatamente anterior a cuando empecé a dirigir, había mucho canto de calidad. Por parte de Italia había un gran número de tenores y barítonos. Puede que hoy sea mayor la cantidad de gente cantando ópera, pero tenemos menos cantantes realmente buenos. Sería difícil decir que el periodo no fue en cierta forma una época de oro. Por el otro lado, actualmente existe mucha más gente entrenada para hacer música contemporánea. Ahora es un asunto educacional, y refleja el paso del tiempo. Actualmente, los cantantes maduran absorbiendo nueva música en una forma en que la vieja generación no podría haberlo hecho: hay voces realmente buenas a escuchar en nuestra época, no obstante. Ésta es una época en la que tenemos muy buenos cantantes para barroco y para Wagner también.

¿Qué tipo de grabaciones deberían escuchar los estudiantes de canto hoy?

Los cantantes jóvenes que estudian seriamente deberían escuchar las grabaciones más antiguas que puedan. Es ahí donde encontrarán las más cercanas y precisas representaciones de la cultura de la música que se canta. ¡Y no lo digo porque esté yo envejeciendo! Las generaciones que fueron grabadas en los 30, 40 y 50 estaban mucho más cerca de sus culturas originales que lo que cualquier cantante de generaciones posteriores podría estar. La tendencia de las compañías discográficas de asignar repertorios cambió gradualmente con el desarrollo de la distribución internacional.

Tendían a invertir en, y a veces a crear, nuevas “estrellas”. Entonces grababan diferentes obras con determinado cantante. Los cantantes, por lo tanto, ya no estaban grabando sólo la música de su propia cultura. Frecuentemente grababan papeles que nunca hacían en escena. Si la compañía tenía un contrato con una soprano verdiana, podían llegar a pedirle que cantara Mozart, también, dado que ya estaba trabajando para ellos. También es cierto que las voces pequeñas graban mejor que las grandes que cantan roles pesados en escena.

No estoy diciendo que los estudiantes no deban escuchar grabaciones posteriores. Deben, pero necesitan tener otras fuentes de conocimiento también. Necesitan saber qué están escuchando y por qué lo están escuchando. El mundo moderno no nos brinda necesariamente las mejores representaciones de piezas del pasado culturales específicamente.

“No son sólo las notas escritas por Verdi y Puccini lo que debe ser preservado. La manera en la que ellos esperaban que su música fuera cantada también necesita ser salvaguardada.”

Yo tuve suerte porque empecé a dirigir muy joven y trabajé con lo último de la época de oro. No trabajé con Maria Callas, pero ella me vio trabajar y me *coacheó*. Me vio en Juilliard y me recomendó que dirigiera *La bohème*. Vino a mis ensayos y vi todas sus clases maestras. Pude trabajar con Boris Christoff, Tito Gobbi, Italo Tajo y Carlo Bergonzi. Luego, en la siguiente generación, trabajé con Plácido Domingo y con Luciano Pavarotti. Mi maestro italiano, nacido en 1900, fue asistente de Toscanini y *coacheó* óperas bajo la dirección de Leoncavallo, Mascagni y Zandonai.

Fui muy afortunado de haber tenido semejante vínculo con ese mundo. Ésa es una de las razones por las cuales me siento comprometido con transmitir el conocimiento. ¿Sabías que en Italia, antes de las Guerras Mundiales, se hablaban 200 dialectos? Después el idioma se unificó por la radio y la televisión, dejando una pérdida cultural. Como la gente dejó de hablar los dialectos, éstos comenzaron a morir. La *vecchia scuola* de *bel canto*, lo que solía llamarse “*nostra technica*” se está perdiendo.

Lo que se solía escuchar en 1900 podría seguirse escuchando en 1950, pero para hoy ha ido desapareciendo gradualmente. No son sólo las notas escritas por Verdi y Puccini lo que debe ser preservado. La manera en la que ellos esperaban que su música fuera cantada también necesita ser salvaguardada.

¿Qué planes a futuro tiene aquí en Los Ángeles?

El estreno de *The Turn of the Screw* este año marcó el inicio de lo que, para mí, será un homenaje continuo a Benjamin Britten. Amo su obra y en 2013 se cumplen 100 años de su nacimiento. Claro que es el mismo año que se celebra a Wagner y a Verdi, así que estoy empezando antes. Así no tengo que hacer todo al mismo tiempo. Los Angeles Opera algo hará y yo, por mi parte, haré bastante más en otras ciudades durante el siguiente par de años. El homenaje involucrará cinco óperas, tres de las cuales se harán en Los Ángeles. La próxima temporada haremos *Albert Herring* aquí y *The Rape of Lucretia* en el año del centenario. ●