

Més enllà del mite

La soprano Montserrat Caballé ha passat recentment per la ciutat de València per clausurar l'Obertura Lírica del 92, en un concert que va entusiasmar el món polític i cultural valencià.

La cantant catalana, que acaba d'eixir d'una forta pneumònia, va exhibir la seua tècnica dalt de l'escenari del Palau de la Música fruit d'un repertori operístic ampli. La reaparició a València va comptar amb un programa heterogeni format per obres de Massenet, Giordani i Turina, entre altres.

—A vostè se l'ha classificada com una soprano lírico-spinto (és a dir, de més amplitud sonora i timbre més penetrant que la soprano lírica). ¿Creu que és una classificació estreta per al seu tipus de veu?

—Sí, efectivament, diuen que jo sóc una soprano lírico-spinto. Jo pense que el meu tipus de veu correspon al que antigament es deia soprano lírica plena, amb una facilitat per a fer *fioriture*.

—Es a dir, coloratura, ¿no?

—Sí, exacte. Però coloratures no vol dir fer *quiquiri-qui*, sinó coloratures cantades, de *bel canto*, com el cas de *Norma*, per exemple. Però no les coloratures inventades de la *Lucia di Lammermoor*, que no van ser escrites per Donizetti, sinó les de debò, que dic jo. Aleshores, i tornant al tema de la meua veu, aquesta ha anat agafant una amplitud al llarg de la meua carrera, i això m'ha permès acostar-me a obres com *Manon Lescaut*, durant un cert període, i d'aquí crec jo que han tret la idea de lírico-spinto, sobretot a Itàlia. Però jo crec que sempre he estat una soprano lírica amb facilitat de coloratura.

Aquesta diferència entre soprano líric amb coloratura



“Necessite buscar, descobrir, deixar-me sorprendre pels compositors.”

i lírico-spinto ja no es contempla avui en dia; perquè les orquestres estan tan altes, sonen els instruments amb tanta potència, que aquesta diferència no es mira. Però, antigament, que podies cantar amb la veu que Déu t'havia donat, i no havies d'estirar el coll per aconseguir estar per damunt de l'orquestra, existien unes veus de debò, del tipus que vostè ha esmentat. Per això, avui han desaparegut les *contraltes*, perquè les orquestres estan molt altes. D'ací a poc, i si continuen així, desapareixeran els baixos.

—¿Creu vostè que la qüestió més difícil per a un cantant, des del punt de vista de la tècnica, és el pas de la veu d'una tessitura greu a una d'aguda; és a dir, de les notes de pit a les notes de cap?

—Veritablement, aquesta és una pregunta i una qüestió molt interessant. Bé, actualment, no es fan notes de pit baix, en el registre greu. No existeixen. Una persona que té notes greus de manera natural no necessita fer notes de pit. Les notes greus són sostingudes amb l'aire que li dona amplitud al so que una persona té de manera natural. Les notes de pit greus s'empraven molt en l'època verista, *belcantista*, de Verdi, per exemple, però no avui dia. Tot depèn de l'habilitat del so i de l'aire. L'ideal és que les veus tinguen una igualtat de baix a dalt; és a dir, del registre greu al registre agut, més o menys amplitud sonora. El que succeeix és que hi ha hagut alguna desvirtuació; i com que alguns cantants, an-

teriorment, donaven notes de pit greus de manera natural, molts joves —actualment— a causa de la inexperiència, creuen que és així.

—*¿Quina utilitat tenen, per a vostè, les lliçons magistrals?*

—Crec que poden ser molt interessants per als joves. Depèn de quines lliçons siguin. Jo no sabia ser docent perquè no estic preparada. El que sí que sé explicar és una forma de respirar perquè el so tingui una base sana. Quan es van fer les classes magistrals d'Espanya, a Madrid, que jo vaig tenir l'honor d'inaugurar, jo vaig parlar de l'arquitectura del so. Jo no volia parlar de cantar ni de cant; perquè pots caure en el defecte d'explicar el que tu fas, i cada cantant té el seu mètode i sent el cant a la seua manera. Però, això sí, la majoria dels cantants no tenen ni idea del cos humà, d'anatomia, no saben on estan col·locades les cordes vocals, ni per què es tanquen, ni saben com respirar.

—*¿Està d'acord amb l'opinió del cantant Giuseppe Di Stefano, quan diu que no hi ha tècnica per a cantar bé, o pensa per contra que la tècnica és molt important?*

—No, jo pense que la tècnica és molt important, és la base. És com un cotxe que té un bon motor o un mal motor. La base per a cantar és un bon motor. I, en aquest cas, un bon motor és tenir una bona tècnica de respiració per fer vibrar en la laringe els dos músculs que es diuen cordes vocals. Com es cantarà després, això depèn de la intel·ligència de cadascú; però la base és un bon motor de pit cap avall.

—*L'òpera Medea, de Cherubini, ha estat únicament cantada —en temps recents— per vostè i per Maria Callas. ¿Creu que al públic li interessa el rescat d'obres desconegudes, com*

Medea, per exemple?

—Fa molts anys que canto un repertori repetitiu. Sempre he cantat les mateixes obres. Quan vaig cantar *Lucrezia Borgia*, em digueren que estava boja, per cantar una òpera desconeguda; que per què no debutava amb *La Traviata*... ¡Oh, mon ami! això va constituir el meu debut. Quan vaig debutar al Liceu de Barcelona, vaig cantar l'*Arabella*, de Strauss, el 1962, i també em digueren: "però, ¿què fas?" I així, successivament, ha estat sempre. L'any 1972 jo vaig cantar l'*Adriana Lecouvreur* per primera vegada, al Liceu també. Era una obra que havia estat molt maltractada, cantada a l'estil verista, i a més romàntica. I es desvirtuava bastant la línia del compositor, cansat d'escriure partitures molt dolces; i, clar, aquesta òpera no es pot interpretar d'una manera punyent perquè el compositor no l'ha escrita així. Aleshores, la meua versió va tenir molt d'èxit, no tan sols al Liceu, sinó també a l'estranger: Metropolitan, Viena, París...

I, de sobte, aquesta obra es constituí en una obra molt important, i totes les cantants volgueren cantar-la, i l'han cantada bé, des d'aquell moment. I, avui, l'*Adriana Lecouvreur* és l'*Adriana* de Cilea. És clar: tot això és important per a la música. I així com hi ha obres que no s'han de rescatar n'hi ha d'altres que sí. I la *Medea* és una d'elles. Si partim de la base que avui dia a ningú li importa allò que els compositors van assenyalar en les seves partitures i tothom ho fa al seu aire, aleshores potser sí que serà estrany que s'estrenen obres poc conegudes o desconegudes, obeint els matisos de la partitura i respectant el gust estilístic del compositor. D'altra banda, per a mi és una inquietud. Jo necessite fer-ho. Necessite buscar, descobrir, deixar-me sorprendre pels compositors en obres



noves. Jo he deprès molt dels compositors. I m'ha ajudat molt cantar obres d'estils molt diversos, de compositors molt distints; perquè —amb el mateix tipus de veu— has de conèixer molt bé cada compositor per a cantar obres tan diferents, i hi has d'amotllar la teva veu.

A més d'això, avui hi ha una gran ànsia del públic per conèixer obres noves. La gent desitja la novetat. El món és així.

—*¿Per interpretar un text,*

d'un ària, per exemple, fa falta saber què diu?

—Sí, fa falta saber-ho. Però hi ha una cosa aquí que jo discutiria molt, perquè potser jo no estic molt convençuda: quan jo agafo una partitura, inclús dels compositors més importants, el compositor ha expressat en aquesta partitura els seus sentiments d'una manera tan important a través de la frase que estàs dient, que has de ser molt ximple per a no saber el que diu.

—*¿Una cantant pot triom-*



far per ella mateixa, o, per contra, necessita alguna ajuda? ¿Creu vostè que els mitjans de comunicació són fonamentals en la carrera d'un artista?

—Una cantant o un músic pot —sense ajuda— sortir endavant. A mi m'han ajudat a estudiar, però no m'han ajudat a cantar. Però, de la mateixa manera que una fruita ha de madurar en l'arbre, un músic, també. No es pot fer, com molts cantants que estan començant ara, agafar grans

papers tan aviat com es comença a cantar. Com *La Traviata*, per exemple. No es poden cantar aquests papers tan espectaculars d'entrada. Hi ha hagut cantants, molt bones, que per cantar aquests papers tan difícils, han cremat la seva veu i han estat estrelles fugaces. I, clar, fa molta pena, perquè han durat molt poc. Els empresaris del segle passat eren músics i no polítics, com els de l'actualitat. Cuidaven les veus, i anaven començant als músics parti-

tures més difícils de manera escalonada.

Els directors d'orquestra no eren simfònics frustrats, com avui és —per exemple— Riccardo Mutti, per citar-ne un, que vol fer simfonies pertot arreu. Rebenta els cantants perquè no sap frenar el *tempo*. Per fortuna, en aquest segle s'han donat bons directors: Giulini, Abbado, Karajan, Kleiber, Böhm, cuiden les veus.

Francesc Bueno

“Penso que la tècnica és molt important, és la base... com es cantarà després, això depèn de la intel·ligència de cadascú”.

“Els directors d'orquestra no eren simfònics frustrats, com avui és —per exemple— Riccardo Mutti, que vol fer simfonies pertot arreu”.