

Ópera en el mundo

por Darío Moreno

David Stern, de Opera Fuoco: “Una sociedad sin música pierde su oxígeno”

David Stern (1963) es el director principal de la Ópera de Palm Beach, Florida, y del Festival de Música Barroca de Shanghai, así como fundador y director de la compañía Opera Fuoco, orquesta de instrumentos de época basada en París que, con su taller L'Atelier Lyrique, se dedica a la formación de cantantes especializados en la música de los siglos XVII, XVIII y XIX en alineación con el montaje de producciones escénicas y grabaciones.

En entrevista exclusiva para *Pro Ópera*, el director de orquesta estadounidense, revela desde sus oficinas en París la filosofía detrás de sus proyectos, su visión del canto y de la ópera en el contexto de la vida cultural en Europa y detalles sobre su exigente método de trabajo en títulos como, solo en este año, *Idomeneo* de Mozart, *Serse* de Händel y *Die Stumme Serenade* de Korngold.

¿Cómo nace en ti la idea de crear Opera Fuoco?

Llegué a Francia en 1990 y en ese momento mi esposa [Katharina Wolff Stern] trabajaba ya con Reinhard Goebel en Musica Antiqua Köln: y mi primer trabajo aquí fue como asistente de John Eliot Gardiner. Los dos fueron mentores muy importantes para mí. De Gardiner, en el tiempo que fui su asistente, aprendí mucho. Trabajé con él durante buena parte de su serie Mozart, e inclusive hicimos Brahms, *La damnation de Faust* de Berlioz... mucho repertorio estándar, pero con instrumentos de época.

Yo venía de Juilliard, donde lo último era la música antigua en instrumentos de época, e incluso la ópera... Juilliard estaba a tal grado concentrada en la música sinfónica que necesité escapar un poco de ese repertorio y encontrarme con estos dos géneros. Así, a la par del Teatro del Châtelet, tuve una sinfónica en Alemania y luego, con Stéphane Lissner, creé L'Académie du Festival d'Aix-en-Provence, donde tuve ya el placer de trabajar con jóvenes cantantes. Después empecé a colaborar con Concerto Köln, grupo con el que hice discos y giras; trabajamos mucho juntos. Y al final de mis cinco años con Gardiner, en 1995, me dijo: “Ahora es momento de que hagas tu propia orquesta”. Pregunté por qué y me dijo: “Porque si no la haces tú, alguien más lo va a hacer”.

Sentí que todavía no estaba listo y no lo hice, pero creo que debí haberlo hecho. Finalmente, en 2002, estaba frustrado con los ensambles con los que trabajaba regularmente y dije: “ya es momento de hacerlo”. Quise crear realmente un grupo que necesitara un director, porque dirigir música barroca como si fuera Brahms no sirve de nada; y hacer música de cámara con un director no sirve de nada... Así que en verdad fue la relación entre los instrumentos de época y la retórica: eso fue lo que me llevó a crear Opera Fuoco.

“No hacemos nada si no está bien ensayado...”

Se necesita tiempo”



Luego de cinco años de proyectos un poco aleatorios, mucho Händel y otras muchas cosas, decidí crear este grupo de jóvenes cantantes, L'Atelier Lyrique, lo cual ha sido un gran placer. Estamos ya en nuestra cuarta generación, y en las últimas audiciones hubo candidatos de 22 países, ¡no es poca cosa! La oficina podrá ser pequeña, pero el dinero que consigo va directamente a los proyectos y a los ensayos. No hacemos nada si no está bien ensayado. Esa es la meta: si hago un entrenamiento para jóvenes cantantes, es para que aprendan cómo trabajar durante largos periodos. Hacemos muchos ensayos para prepararnos. En octubre vamos a estrenar *Serse* de Händel en París y luego vamos a China, pero en junio empecé ya a trabajar con los cantantes. Se necesita *tiempo*.

Si bien existe internet y todo ocurre a gran velocidad, al ser humano le toma tiempo aprender. No es por ser viejo que trabajo así, sino porque creo que la juventud necesita comprender cómo tener paciencia para aprender la música y digerirla.

¿Qué cualidades buscas en las voces del Atelier Lyrique?

Al momento de hacer las audiciones busco a alguien para quien el canto sea un medio para expresarse, un mecanismo para decir algo. Sean o no conscientes de esta filosofía, deben tener la habilidad de hacerlo. Han venido muchos cantantes con voces perfectas, impecables, pero me dejan frío. ¿Por qué? Si son voces



"Nos hemos obsesionado tanto con el sonido que hemos perdido la noción de comunicar"

bellas deberían conlover... pero todo gira en torno al texto y a la intención. Yo puedo trabajar sobre las intenciones, sobre la comprensión de lo que pasa en escena, pero si el cantante no puede de una forma u otra conlover, yo eso no lo puedo enseñar, eso o se tiene o no se tiene.

A veces llegan cantantes un poco verdes pero que *necesitan* cantar, y para quienes cantar es su vida; es algo que se nota, te das cuenta. Y así han llegado muchos cantantes que me han gustado; aunque también ha habido de los otros, más desarrollados. Pero la magia de este descubrimiento nunca se apaga, siempre hay una presencia, una energía y un deseo de hacer música, y eso es sobre todo lo que yo busco. A este taller puede venir cualquiera que me haga ver por qué es cantante.

¿Es esta, entonces, la misión del Atelier Lyrique? ¿Descubrir voces y mostrarles un camino que respeta la música y el texto y que no sólo se preocupen por sí mismos y por sus carreras, o hay algo más?

No, esa es la base. Pero hay un lado completamente práctico. El mundo de la música es muy competido. ¿Cómo se va a diferenciar un cantante de otro? Lo que yo amo hacer con Opera Fuoco es encontrar y desarrollar las individualidades, ver qué funciona y qué no, qué los hace únicos, y tomar el tiempo para trabajar sobre uno u otro repertorio.

Por ejemplo, Lea Desandre hizo *Candide*, y nunca más la volverá a hacer. Pero era importante para ella encontrar una manera de expresarse, cantando en inglés, cantando el rol de una anciana. Y estuvo bien, porque fue una experiencia fuera de su repertorio común... Era realmente necesario arriesgarse, y eso es lo que intento hacer con los cantantes. Muy seguido llegan pensando en hacer sólo Bach, por ejemplo, y en dos años hacen ópera, pero durante los 3 o 4 años que están aquí con nosotros, experimentan con éxito ¡o incluso sin éxito!

Un cantante hoy en día no puede equivocarse. Si se equivoca, es muy difícil que su carrera continúe. Con nosotros, si aprenden de cuando algo sale mal o cuando no llegan a usar todo su potencial, no se quedan fuera. Simplemente continuamos trabajando, viendo qué lecciones aprendieron de esta experiencia. Yo tengo 35 años de carrera y he tenido éxitos grandes y no tan grandes, y aprendo de cada momento.

¿Cuál es la filosofía estética del sonido de la orquesta?

¡Muy buena pregunta! Entre el trabajo que hice con Concerto Köln y el trabajo de mi esposa con Reinhard Goebel, de inmediato nos dimos cuenta de la forma intrínseca de tocar en cuerdas de tripa en Alemania, donde el sonido es más denso, donde existe una relación entre el arco y la cuerda, donde hay una pasta y algo más sustancial que en Francia, donde a veces, no obstante, hay mucha más agilidad y flexibilidad.

Lo que siempre intenté, y que Katha estuvo perfectamente dispuesta a enseñarme, fue cómo conjugar esta densidad del sonido alemán con una flexibilidad del fraseo francesa, porque ella también trabajaba con Jay Bernfeld y Skip Sempé en *Capriccio Stravagante*. ¡Y de Skip Sempé a Reinhard Goebel hay un mundo de diferencia!... Así que, si se pueden integrar las dos cosas, significa que hemos entendido algo.

Lo que amo en Opera Fuoco es que hay un sonido *en* la cuerda, se escucha la relación entre la retórica de la expresión de la frase cantada y la expresión del arco. Trabajo mucho sobre un sonido que comienza con los bajos y no con los violines, porque la historia de la música en el siglo XVIII, y buena parte del XIX, la cuenta el bajo. Hay todo un lenguaje que se comprende trabajando la teoría y la comprensión de la armonía. Una historia no se cuenta con *mezzofortes*, *crescendos* y *diminuendos*, sino con una armonía, con la aplicación de ciertos acordes, una manera de expresarse en una frase musical. Es a través de este código que comprendemos la historia en una pieza musical. Me parece que con estos instrumentos [de época] es mucho más fácil encontrar esta expresión. Encima, las voces superiores que cantan lo hacen sobre una base dada por los bajos. Si escuchas a Opera Fuoco en concierto o en disco nunca se pierde el sentido del bajo; se ha dicho que es un poco fuerte, pero ese es el sonido que me gusta y es la estética que he elegido.

¿Hay un lugar en esta estética para la influencia o la herencia de tu padre Isaac Stern, de su gran escuela de violín? Claro que es un mundo aparte pero algo debe haber quedado.

Es aparte y a la vez está ligado. Mi padre nunca hizo estudios musicales: tuvo un maestro desde los 8 años y luego terminó con otro hasta los 18. Su madre lo sacó de la escuela de inmediato y lo instruyó en casa, así que no cursó nunca estudios en el conservatorio ni en la universidad; absorbió todo lo que tenía aquí y allá; era muy astuto, muy inteligente; aprendió idiomas escuchando a los demás. Y como violinista creó algo realmente personal. Estaba totalmente fuera del dogma de una cierta escuela, no tenía nada que ver con las escuelas, y esa era su libertad.

Él quiso absolutamente que sus hijos tuvieran una educación "correcta". Mi hermano Michael y yo fuimos a las mejores universidades: él, a Curtis y yo, a Juilliard. Y estuvo bien; pero yo intento regresar a lo que él absorbió. Es más importante saber cómo escuchar que decir "hice tales estudios, aquí está mi diploma". Mi padre no era para nada musicólogo, pero no tocaba igual Mendelssohn que Brahms o Bach. ¿Era un especialista en el Bach histórico? Claro que no, porque ese no era su objetivo. ¿Cambiaba de estética entre compositores? Por supuesto. ¿Sabía cantar con el instrumento? Sí. Y lo más importante es que sabía tocar armónicamente. No hablo de la afinación de las notas. Un Fa no es sólo un Fa: es cómo se sitúa este Fa en el contexto de un Si menor... Y él sabía eso. Cuando lo escucho tocar, me doy cuenta de que sabía cómo frasear, cómo hacer un color jugando con la afinación...



sólo una nota introductoria sino un texto de lo que ocurre, escena por escena, y antes de la función anuncié: “Señoras y señores: empezamos en cinco minutos, y tienen cinco minutos para leer la nota del programa, porque hoy no va a haber supertitulaje, dado que el trabajo del director es suficiente para contar la historia”.

Mucha gente me dijo después de la función: “Estuvimos perdidos durante 15 minutos, pero luego, poco a poco, empezamos a entrar por completo en la historia”. La conexión de los cantantes con el público fue mucho más fuerte. Idealmente, sería fantástico hacerlo más, pero es difícil: en mi teatro en Levallois, donde tenemos una residencia, hay 400

butacas, en la Ópera de Palm Beach en Florida, donde dirijo, hay 2,000. Pero el objetivo es poder contar la historia sin necesidad de supertitulaje.

“La juventud necesita comprender cómo tener paciencia para aprender la música y digerirla”

Es grande, es enorme, y es un arte que se ha perdido bastante. Es cierto que con los instrumentos de época pasamos horas buscando tocar acordes perfectamente afinados, pero a veces debe *no* estar afinado, porque, por ejemplo en Bach, si estás en Re mayor y de pronto hay un Fa sostenido menor, hay de inmediato algo que desconcierta: Bach sabe que nos va a sorprender... La lección de mi padre es realmente cómo escuchar y no solamente planificar, sino verdaderamente comprender dentro de un acorde cómo es que la música habla.

Y, segundo, mi padre sabía cómo contar una historia. Decía: “No hay que usar la música para tocar el violín, haya que usar el violín para hacer música”. ¡Una enorme diferencia! Esto lo llevo conmigo, y hago lo mismo con los cantantes: no se trata solamente de emitir un sonido bello, sino que ese sonido debe servir al texto, al contexto, a la historia y a los personajes. Si ponemos al sonido antes de todo eso, estamos perdidos. Si hay una crisis hoy en el mundo de la música para el público es porque nos hemos obsesionado tanto con el sonido que hemos perdido la noción de comunicar.

¿Este ideal de comunicación se relaciona con el hecho de que a veces no hay supertitulaje en tus producciones?

¡Excelente pregunta! Durante mucho tiempo, antes de la tecnología del supertitulaje, por ejemplo en los años 50, entendíamos todo. Los cantantes se hacían entender porque simplemente no había supertitulaje. Después, los directores empezaron a obsesionarse cada vez más por el brillo y el volumen sonoro y se crearon teatros de ópera tan grandes que los cantantes debían gritar para hacerse escuchar y ya no se entendía nada.

Esto se corrigió posteriormente con la reducción de la orquesta y de la sala, pero añadiendo el supertitulaje. Y es un poco lo contrario a lo que debíamos haber hecho, porque está bien tener supertitulaje, pero es mejor si los cantantes tomaran más responsabilidad... Hay que decir, no obstante, que en la comedia está bien tenerlos, porque si hay una broma, hay que entender bien todo lo que está pasando. Pero si el cantante piensa: “No necesito pronunciar muy bien porque de todos modos hay supertitulaje”, entonces tenemos un problema.

Tuvimos una escenografía para *Idomeneo* en octubre pasado: en mi opinión, fue tan sutil y hermosa que el supertitulaje estorbaba. Tomé la decisión y le pedí al director de escena que escribiera no

En este objetivo de contar bien la historia, ¿qué grado de importancia tiene la escena para Opera Fuoco?

Durante mucho tiempo estuve convencido, cuando empecé con la primera generación de Opera Fuoco, de hacer ópera en versión de concierto. Mucha gente decía que estaban hartos de las puestas rebuscadas y lo que quería el público era simplemente escuchar la música para adentrarse en la historia sin ser perturbados por la puesta en escena, y así lo hicimos durante un tiempo. Luego, cambié de opinión y vi que la puesta en escena es un elemento más para reflejar lo que dice el texto y mostrarlo en escena.

Ciertamente, hay puestas que exageran, ¡pero esto se debe a que el trabajo de un director de escena casi es exagerar! Me di cuenta de que los jóvenes cantantes necesitan de este entrenamiento. ¿Qué distingue a un cantante con una bella voz de un cantante con bella carrera? Una bella carrera se logra al saber usar la voz para convencer en escena, incluso si se cantan *Lieder* de Schubert u oratorios de Bach, hay que entrar en escena. Hay que tener un entrenamiento escénico donde realmente el texto sea lo más importante. Para mí no se trata del “concepto”; me gusta que el director de escena trabaje en el texto con los jóvenes y no sobre sus propios conceptos.

En la primera lectura para *Idomeneo*, los cantantes preguntaron: “¿Cuál es nuestra situación?” y el director de escena dijo: “Su situación no importa, si es una princesa o lo que sea, no me importa en lo más mínimo, quiero que simplemente entren en el texto y me puedan decir qué quiere decir cada palabra en cada momento”. Fue tan directo y puro que todos los solistas se fueron con algo muy bello y no se les dijo siquiera “aquí vas a hacia la izquierda, aquí vas hacia la derecha”, lo cual no fue fácil para los cantantes. Se les dijo: “Si entran en personaje y en el texto y luego van a la derecha o la izquierda, funcionará”. Fue arriesgado, pero exitoso. Es eso lo que me gusta de un director de escena: su trabajo consiste en ligar la música con el texto.

Hablando del texto, no diriges los recitativos *secco*. Muchos directores sí, ¿por qué decides no hacerlo?

Lo hago solamente cuando sé que en la partitura de la orquesta no está escrito el texto, porque cuando se trata de una ópera con

pocos recitativos, a veces en las ediciones no ponen el texto y, si no está todo escrito entonces lo hago, porque es más fácil y más seguro para que salga bien. Pero, si los textos están en la partitura de los acompañantes y trabajamos bien, yo no tengo nada que hacer ahí. Lo bello es esa relación que se trabaja en el oído: Jay Bernfel en la viola da gamba, Jérôme Huille en el violonchelo, escuchan a tal grado que reaccionan a lo que pasa en escena, e igualmente los cantantes: no dependen de mi mano o de la batuta, sino de estar atentos. Vi, por ejemplo, un *Orfeo* de Monteverdi con un director muy renombrado que dirigió de principio a fin y pensé: “¿Para qué?”, esto va contra la idea de la intención del recitativo.



“Lo que yo amo hacer con Opera Fuoco es encontrar y desarrollar las individualidades de los cantantes”

En un mercado clásico de superestrellas donde prevalecen las óperas más conocidas, o las no tan conocidas pero siempre con una estrella que valide la obra, y no al revés, ¿cómo se decide en Opera Fuoco qué se graba o regraba, si se trata de cosas ya grabadas?

El negocio de la música ha cambiado tanto... y sigue cambiando muy rápido. Ya con la muerte del CD y las grabaciones en estudio, la mayor parte de los discos que salen son grabaciones de conciertos en vivo, porque nadie tiene dinero para grabar o para hacer únicamente un disco. Para *Berenice che fai*, disco que hicimos solamente en estudio, tuve que buscar el dinero y fue muy caro, pero nos tomamos el tiempo de hacerlo.

Se escucha el tiempo dedicado.

En mi opinión se escucha, sí... Pero frecuentemente escucho grabaciones en vivo publicadas en CD con errores que... lo siento, pero no son aceptables. Y no hablo de alguna desafinación o de que la orquesta no toque muy junta por momentos; esto es inevitable en las grabaciones en vivo. Además, se sacan estas grabaciones porque la gente ya no escucha de la misma manera: lo hacen en el reproductor portátil, en el metro, y si hay errores a nadie le importa... Pero hay que darse cuenta y hacer algo al respecto.

Cuando en los años 90 estuve en el Châtelet de París pude trabajar con grandes directores como Pierre Boulez y otros, fue increíble. Pero hubo una vez un director que me dijo: “Un CD no es más que una tarjeta de presentación”... Me pareció horrible que dijera eso. En los años 40, cuando se hacía un disco, se hacía porque era una novedad tecnológica, pero si se hacía un disco se hacía solamente si había algo importante que decir, no porque había que venderlo.

Luego, en los años 60 y 70 salieron muchísimos discos, quizá demasiados; y ahora, si hay algo bueno para la música en toda esta crisis, es que en cierta forma se ha regresado a la idea original: si vamos a hacer algo de lo que vamos a estar orgullosos, es porque pensamos que hay algo que decir musicalmente importante.

Mi política es: si consigo dinero para hacer algo es porque hay un esfuerzo y un proyecto en la mira que vale la pena. La inversión no es sobre el dinero, sino sobre el nombre y la reputación del ensamble, y esto quiere decir que el nivel debe mantenerse. He hecho muchos menos discos que otros ensambles porque no quiero caer en esa trampa de sacar algo simplemente por sacarlo. Me confronté recientemente con esa situación con la Misa en Si menor de Bach, que hicimos —por cuarta vez ya— en la Iglesia de Santo

Tomás de Leipzig. Será en captación de video, pero no en CD. El costo sería muy alto y no quiero sacar una misa con coro de niños (si bien se trata del Töltzer Knabenchor, uno de los mejores del mundo), porque hay demasiados riesgos, pero vamos a hacerlo en video por el posicionamiento del coro, que será como era en el siglo XVIII: con el coro al frente y la orquesta detrás, lo que cambia totalmente la manera de cantar esta obra de tanta sutileza y tanta música de cámara, que da completamente otra experiencia que cuando el coro está atrás.

Vamos a hacer, no un DVD porque ya nadie ve DVDs, pero una captación quizá de media hora que podrá crear un documento para hacer entender la diferencia con el coro delante o detrás. Eso es lo que tiene sentido para mí, y para eso busco el dinero. No tengo ningún problema con ello, porque tiene sentido. Prefiero sacar menos cosas y más importantes que hacer lo que sea.

¿Por qué es importante hacer *Die Stumme Serenade (La serenata silenciosa)* de Erich Korngold, una obra desconocida?

Mañana en la noche es el estreno. Es una obra fabulosa que tiene toda la tradición de Viena: Mahler y su influencia sobre Korngold, mezclado con Broadway. Es bellísima, y es un descubrimiento para mí y para los cantantes, y mañana lo será para el público, porque será la primera vez que se toque en Francia. La idea es ser innovadores, buscar un repertorio que me interese aunque lo conozca un poco menos, pero que comience a descubrir.

¿Quién conoce *Die Stumme Serenade (La serenata silenciosa)* de Korngold? Está bien hacer esto y claro que haremos *Idomeneo*, *Serse*, *Nozze*, pero también *Lady in the Dark* de Kurt Weil, una obra completamente desconocida. Soy muy afortunado de poder hacer todo esto. A mí me gustan las obras que ligan géneros. Por eso me encantó trabajar sobre *Medea* de Simon Mayr: tiene mucho de clásico y de *bel canto*.

Georg Philipp Telemann, por su parte, escribió su cantata *Ino*, que empieza en el barroco y termina en el periodo galante. Es increíble cuando vemos compositores que comprenden los cambios en la historia de la música y se adaptan o bien hacen algo diferente.

¿Como Gluck...?

Sí... [Ríe.] Gluck, absolutamente... sí. Pero Gluck era tan consciente que a veces es mucho más consciente que eficaz. He hecho Gluck, no digo que no, pero lo que me gusta es esa mezcla de géneros que hay entre el barroco y el clásico, entre el

clásico y el romántico; y aquí en Korngold es interesante por sus características: ¿debería ser cantado por actores o actuado por cantantes?

Es la misma pregunta o problema que con *West Side Story* de Leonard Bernstein, y es muy difícil, porque debe haber cantantes que puedan hacer ópera, pero si se canta demasiado operísticamente, se pierde su lado *parlante*. Me encanta trabajar *West Side Story* con el grupo [Opera Fuoco] porque los obliga a comunicar: “¿Cómo digo esta palabra y qué pasa aquí, debe sonar bien?” Sonar bien no importa. Y en Korngold es la mezcla entre lo *kitsch* (en el buen sentido, como el género vienés que es), la ligereza de una historia *buffa* a la italiana y la melancolía de una música hermosa como la de Mahler y Schubert, además de poder decir una broma con el *timing* correcto, ¡porque la comedia es más difícil de trabajar que la tragedia!

La tragedia es muy fácil, siempre es fácil, pero encontrar el momento de hacer un chiste y que caiga perfectamente, y que el público sienta que es improvisado cuando ha estado muy, muy bien ensayado... eso es un arte. Y es exactamente el trabajo que hacemos con *Die Stumme Serenade*. Olivier Dhénin hizo una escenografía muy hermosa, y un vestuario fantástico; hay todo para entrar por completo en esta música. Entramos en un nuevo universo musical y eso es lo máximo para mí.

¿Existe un riesgo al abordar repertorios tan diferentes como Cavalli, Korngold, Händel, Bernstein, Mozart, Bach, Haydn?

Es mucho más complejo que eso. Y me costó mucho tiempo tener cierta claridad, porque en los últimos dos o tres años hemos logrado expresar lo que hacemos con un sentido muy claro, porque en la música de los siglos XIX y XX hay que identificar cuáles son los elementos que ligan una música con otra: es contar una historia y mostrar la sinceridad de la expresión, a través de esa idea de desarrollar voces para la música en general —y no solamente para la barroca—, para no quedarnos encasillados en una sola cosa. Porque si no, nos convertiríamos en gueto barroco, clásico o de Broadway. Hay que salir de todo eso. Y el riesgo es enorme. Debe haber una comunicación constante que explique por qué hacemos esto. Y debe haber una buena combinación de comprensión del sistema y de *naïvité*, porque sin *naïvité* esto no sirve de nada.

La ópera del siglo XVIII, con el recitativo, está muy ligada al texto y a la retórica, y el siglo XX retoma esto con el teatro musical y con Bernstein. ¿Es por eso que no haces tanto *bel canto* o *verismo*?

Qué curioso que preguntes eso... Bien, hay dos razones. *Bel canto*, sí. Es exactamente eso, absolutamente. Vamos a hacer *bel canto* el próximo año, pero el nacimiento del *bel canto*: Johann Simon Mayr fue un alemán que atravesó los Alpes, fue a Bérgamo y aceptó a un joven alumno que no podía pagar sus clases. Su nombre era Gaetano Donizetti.

Mayr fue conocido en Italia como el padre del *bel canto*, justo por haber sido su maestro, pero también compuso cosas muy bellas. Hice su *Medea* hace diez años en Suiza con la Ópera de St. Gallen, y ahora vamos a hacer *L'amor coniugale*, que usa la misma fuente de *Fidelio* pero en estilo de *bel canto buffo*. Es un *Fidelio* cómico en un acto, una obra encantadora que me gusta mucho.

Pero sí, es exactamente por esa razón que trato de evitar demasiado *bel canto*, porque está muy ligado a la belleza de la voz y, si bien lo acepto y lo admiro, no corresponde del todo a lo que considero



“Me gusta que el director de escena trabaje en el texto con los jóvenes y no sobre sus propios conceptos”

más importante ni a lo que quiero enseñar y compartir con los cantantes. En cuanto al *verismo*, adoro dirigir obras de Puccini, de verdad me encanta, porque sí viene completamente del barroco y se afianza en el texto... Pero nuestros jóvenes tienen entre 22 y 29 años, así que es demasiado pronto para el *verismo*. Vamos a hacer una *master class* de *verismo* sólo por hacerla, pero mis cantantes a esta edad no deben subirse al escenario a hacer este repertorio.

¿Cuál es el estado de la escena operística en Francia, y en el mundo en general, y cuál es todavía la importancia de la ópera en el mundo moderno?

El estado de la ópera no ha cambiado mucho desde el siglo XVIII. La ópera sigue siendo algo enorme, seductor, complicado, apasionante y caro. Era caro para el Rey Sol como lo es para el gobierno francés hoy. La ópera nunca va a ser comercial, no funciona así, ni con las más grandes estrellas. Siempre termina siendo muy cara.

Lo que a mí me hace soñar y sigue siendo hermoso es ese ensamblaje que se logra cuando trabajo en una ópera: director de escena, músicos, orquesta, cantantes, coro, vestuario. ¡Y la sociedad! Nuestro trabajo es convencerla de que somos parte y somos expresión de la sociedad. No es que la música o la cultura sean la cosa más importante en la vida, pero si no tenemos música, hemos perdido algo que sí forma parte de lo más importante. Una sociedad sin música y sin cultura pierde su oxígeno.

Creo que, si nos ponemos por completo al servicio de la importancia del mensaje que aprendemos en la música, y sobre todo en la ópera, estaremos ofreciendo algo que la gente siempre necesitará. Si los mitos griegos y romanos son menos importantes cotidianamente hoy, pero permanecen en nuestro ADN, es porque entendemos que lo que la sociedad pensaba hace dos mil o tres mil años sigue siendo relevante hoy, identificable.

En este sentido, sí deben existir puestas en escena horribles, porque hay que intentar, y cuando intentamos, cometemos errores. Pero decir que, “por esa puesta ya no iré nunca más a la ópera”, sería francamente desafortunado. Hay que seguir tomando riesgos, porque el día que dejemos de tomar riesgos vamos a perder a nuestro público. ●