

Anna Bigliardi

“El lenguaje de Rossini es la ornamentación”

por Oscar Santana y Giulia Marchese

La maestra Anna Bigliardi, originaria de Reggio Emilia en Italia, completó sus estudios en el Instituto Musical Paregialto “Achille Peri” de Reggio Emilia, consiguiendo los diplomas de pianista concertista, dirección de música coral y composición. Se ha presentado como pianista solista y en música de cámara en diversos e importantes festivales en Nueva York, Atenas, París, Viena, Japón, Parma, Venecia y México, entre otros.

Ha colaborado con importantes directores de orquesta como Abbado, Gergiev, Oren, Ceccato, Delman, Bellugi, Kuhn, Gavazzeni, Patanè, Campanella, Renzetti, Fedossev, Fourmillier, Giovanninetti y Ranzani, entre otros, y ha trabajado en numerosas presentaciones y conciertos con los más grandes nombres de la lírica, como Mario Del Monaco, Carlo Bergonzi, Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Raina Kabaivanska, Renato Bruson, Piero Cappuccilli, Katia Ricciarelli, Shirley Verret, Plácido Domingo, June Anderson, Barbara Hendricks, Renata Scottò, Mariella Devia y Leo Nucci, entre otros.

Desde 1996 trabaja en la Academia Rossiniana de Pésaro (Rossini Opera Festival) como coordinadora, preparadora musical y pianista del concierto final, impartiendo innumerables clases magistrales al lado del maestro Alberto Zedda, director artístico del ROF hasta el año pasado.

¿Es su primera visita a México?

No, ya había estado en la Ciudad de México en 2005, en una gira del Teatro Regio di Parma, cuando trajimos la producción de *Rigoletto* con Leo Nucci al Auditorio Nacional.

¿Siempre se ha dedicado a la enseñanza?

Sí, he enseñado siempre; no sólo piano sino también composición, ya que soy también compositora. He trabajado con cantantes desde que tenía 17 años. Antes, para mí sólo existía el piano, el estudio, las sinfonías de Beethoven. Pero en un momento dado un profesor me pidió que fuera a la orquesta para tocar *Francesca da Rimini*, en la que cantaban Raina Kabaivanska y Aldo Protti. Desde ese momento empecé a trabajar en el teatro lírico y por lo tanto a trabajar con cantantes.

¿Cuándo empezó a trabajar con el maestro Alberto Zedda?

Empecé a trabajar con él en 1995 o 1996, cuando estuvo en Reggio Emilia para dirigir *La Cenerentola* de Rossini. Yo ya había hecho algunas obras de Rossini, aunque nunca había estudiado su estilo y lenguaje con detenimiento. Después de hacer *La Cenerentola*, me preguntó si quería trabajar con él para la Accademia Rossiniana en Pesaro. Fue una hermosa propuesta, porque el maestro es un gran conocedor de Rossini. Y desde entonces se abrió para mí un nuevo universo: el de Rossini, que es fascinante por su lenguaje, por su estilo de cantar, por todo lo relacionado con las variaciones. El vasto mundo de Rossini hasta entonces había permanecido en la superficie para mí.

Y desde entonces empecé a trabajar con los jóvenes, a enseñarles



“Para cantar Verdi o Puccini se debe tener una voz bella. Pero para cantar Rossini se debe saber cantar...”

Foto: Ana Lourdes Herrera

a darle forma al estilo rossiniano de cantar. Desde 2001 hacemos todos los años *Il viaggio a Reims (El viaje a Reims)*. Lo hacemos con los chicos de la Academia Rossiniana, que la preparan cada año en el verano. Cada año hay nuevos chicos con sus propias características, personalidades y físicos, así que nunca me canso de jugar. Además, a lo largo de los años he aprendido mucho del maestro Zedda, que es nuestra gran luz con respecto a Rossini. Nadie en el mundo se sabe las partituras o conoce el lenguaje de Rossini como él. Ha estudiado y dirigido todas las partituras de Rossini, todas las que existen.

¿En qué consiste el lenguaje rossiniano?

Para cantar Verdi o Puccini se debe tener una voz bella. Pero para cantar Rossini se debe saber cantar... El lenguaje de Rossini es la ornamentación. La ornamentación que se convierte en la frase musical, y no sólo en una vocalización. Esto es lo más importante y también lo más difícil de hacer.

De hecho, con muchos de los chicos que hicieron *El viaje a Reims* en México, insistí mucho en estudiar los adornos lo más lentamente posible, una y otra vez, pues eso lleva al virtuosismo. Cualquier cantante debe saber cómo hacer las agilidades, aunque nunca las cante, pero estudiarlas es imprescindible. Rossini nos enseña el canto *legato*, el canto *spianato*, la uniformidad de un sonido a otro, desde el rango más grave hasta el más agudo. Es lo que necesitas para ser capaz de hacer uniforme la gama de sonidos.

Rossini también enseña cómo utilizar el *fiato*, el aliento: aquellos puntos en los que es necesario saber exactamente dónde colocar su respiración. No se puede detener la agilidad porque hay que recuperar el aliento. Por eso digo que estudiar Rossini es bueno para

todos. En la Academia Rossiniana, una vez pasada, la mayoría seguirán cantando obras de Rossini; otros no, pero siempre sabrán cómo estudiar su obra.

He dado una *master class* a los muchachos del Estudio de Ópera de Bellas Artes (EOBA) y les dije que deben ampliar sus conocimientos técnicos, así como estudiar las agilidades para dominar y controlar la voz. Por ejemplo, nunca se debe cantar con violencia, sino iniciar el canto de manera gradual, en *crescendo*. Esto es algo que no se enseña a muchos jóvenes cantantes. Es una limitación grave de los profesores de canto.

Rossini tiene una particularidad, que tal vez es lo más difícil de dominar: sus melodías son simples, pero hay que pensar en que esas melodías son como un cuerpo desnudo al que tenemos que vestir. Cada quien va a confeccionar el vestido que vaya más de acuerdo con su propia voz, y debe construirlo de acuerdo con sus propias facultades técnicas. De lo que trata el *bel canto*, como su nombre lo dice, es de embellecer la voz; nunca complicarla o empeorarla.

Usted nos dice que el cantante debe tener la capacidad de hacer su aportación, pero ¿cómo hacerlo cuando este cantante no tiene experiencia, no tiene la capacidad de determinar su contribución, tomar las decisiones correctas sobre lo que está permitido? ¿Hay alguna regla?

En cuanto a las variaciones, lo importante es conocer a Rossini y la estructura de la obra que estamos enfrentando. Uno puede escuchar muchas grabaciones, inclusive ediciones antiguas, aunque no siempre son fieles. Uno debe seguir la línea melódica y comprender lentamente los elementos que se pueden mover. Por ejemplo: si hay muchos saltos entre una nota a otra, uno también debe intentar realizar cambios en esta forma; si hay escalas, uno puede hacer alguna variación dentro de la escala. También se requiere de mucha imaginación para hacerlo. Los cambios no deben ser hechos mecánicamente, nomás porque sí, sino que siempre hay que pensar en hacer variaciones significativas.

Uno debe tener la capacidad de ser flexible, de cambiar el ritmo. Y eso es muy agradable porque le da a uno cierta libertad. Es difícil porque estamos acostumbrados a hacer sólo lo que está escrito. Pero se trata de volver un poco al estilo barroco, a la ornamentación donde había una suerte de improvisación. Se trata un poco de improvisar.

Al preparar al elenco de *El viaje a Reims* en Bellas Artes, ¿qué tan preparados estaban los cantantes en el estilo rossiniano?

En cuanto a la formación, me di cuenta de que algunos estaban bien preparados, otros menos. Me refiero al estilo vocal de Rossini: no he notado peculiaridades extraordinarias, pero en todos los casos he encontrado el interés, la voluntad de aprender del elenco.

Ya he dado a la Academia los nombres de algunos cantantes de aquí que quieren estudiar en Pésaro. Hay que tener en cuenta que tenemos cantantes de todo el mundo. Hacen audiciones cada año más de doscientas personas y sólo aceptamos entre 18 y 20 más los oyentes, que no tienen la oportunidad de participar de forma activa, pero pueden escuchar las clases y tomar notas. Entonces, si hay tiempo y oportunidad, el maestro Zedda escucha a todos, incluso a los oyentes. Él es una persona admirable, sobre todo por su postura de apoyo con respecto a los jóvenes.

¿Por qué sólo se realiza *El viaje a Reims* en la Academia?

Porque tiene muchos personajes, lo cual es perfecto para una academia. Los papeles principales son extremadamente difíciles, tanto para las sopranos como para los tenores y los bajos, pues



Anna Bigliardi en Bellas Artes

todos deben tener una extensión increíble. Pero, además de la extensión, lo más importante de Rossini son los adornos, las agilidades que necesitan ser vinculadas, esto es una de las cosas más difíciles.

Todos los chicos de la academia —que tiene una duración de 15 días— acaban agotados al final, pues hay mucho trabajo que hacer. El maestro Zedda es un trabajador incansable y cada día está lleno de actividades. Al final de esos 15 días de ensayos, se hace el concierto a piano. Hay años en que se hacen dos conciertos: uno al finalizar la academia y otro durante el festival. Cuando se presenta en el festival, con orquesta, se prepara la obra en otros 20 días.

¿La Academia y el Festival son sólo para cantantes o incluso para pianistas, directores?

En el festival de vez en cuando llega algún nuevo pianista. Y en cuanto a concertadores, tenemos una academia para nuevos directores. El maestro recibe videos, o los ve en YouTube, y elige un joven director que pueda venir. Hace dos años tuvimos a un joven concertador mexicano, Ivan López Reynoso. Él también ha descubierto el mundo de Rossini y lo mejor es que está tratando de aumentar en México la conciencia sobre este compositor.

Ésta fue la primera vez que se hizo *El viaje a Reims* en México, pero todos descubrieron que es una joya. Debemos agradecer a Iván, que cree en esto. Hay directores jóvenes que están en el mundo y luego hacen otras cosas. Pero Rossini se está abriendo al mundo.

Hoy día sólo oímos a Verdi y a Puccini. No tengo nada en contra de estos grandes compositores, que me encantan, pero también hay que conocer a Rossini. Él tiene las bases importantes, que luego evolucionaron con Verdi y Wagner. Las últimas obras de Rossini, por ejemplo, son ya la transición del *bel canto* al romanticismo: *Guillermo Tell* es una obra de increíble complejidad expresiva.

El estilo de Rossini es muy abstracto, pues tú como cantante eres quien tiene que hacerlo significativo. No digo que sea más fácil de cantar Verdi o Puccini, porque también son difíciles. Pero el lenguaje de Rossini no es tan inmediato: tienes que construirlo. Verdi escribió todo en sus partituras, Puccini escribió todo. Pero si te fijas en Rossini, él escribe algo, pero no todo. Eres tú —el cantante, el artista— quien tiene que usar su imaginación e interpretarlo. ●