

# Bo Skovhus

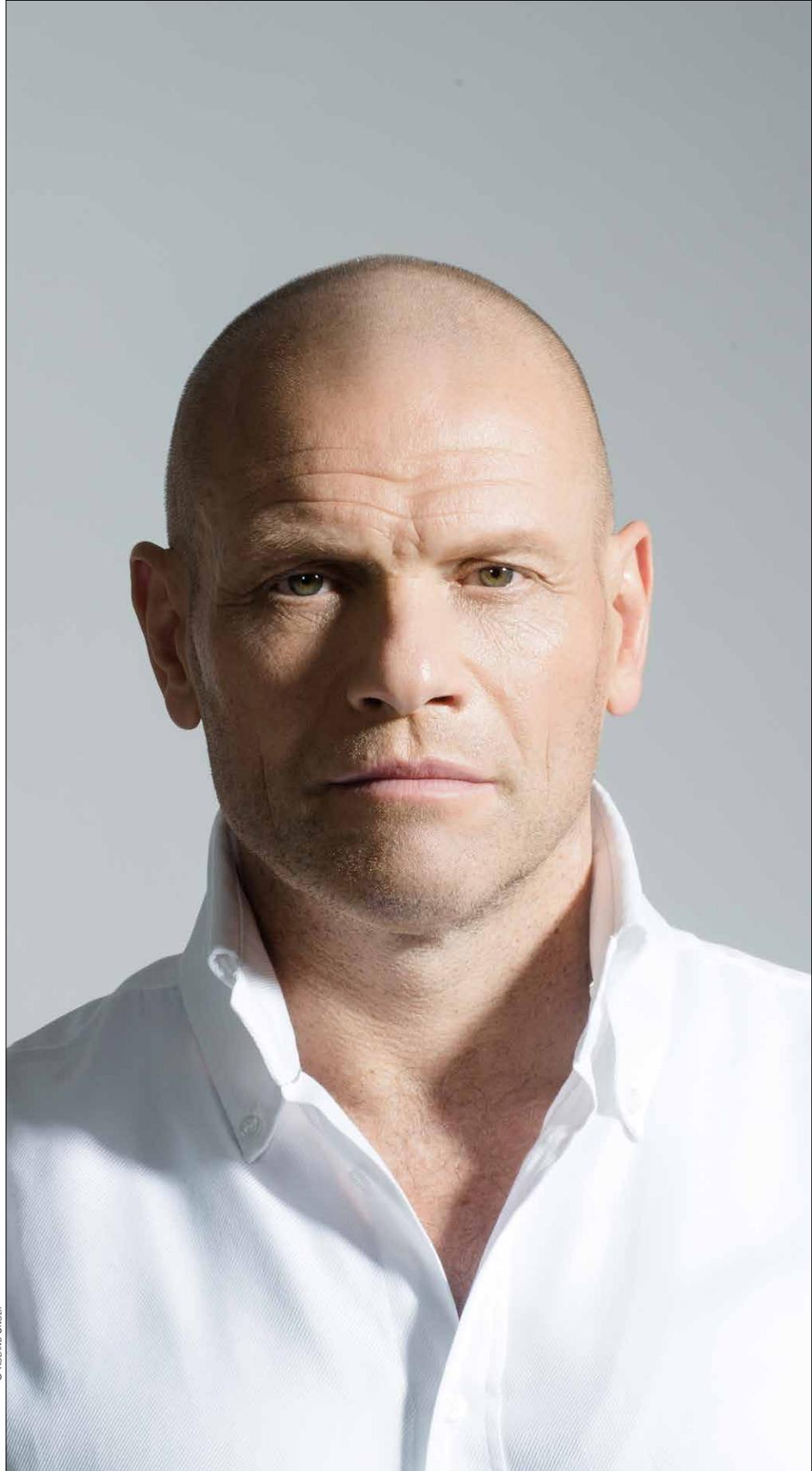
“*Lear* es un drama puro donde música y escena encajan”

por **Darío Fernández Ruiz**

**E**l barítono danés Bo Skovhus (Ikast, 1962) regresa al Teatro Real de Madrid para protagonizar una producción de *Lear* de Aribert Reimann que ya interpretó hace unos años en París. Skovhus nos atiende por videoconferencia desde Ginebra, donde se encuentra ensayando *Der Rosenkavalier*, una ópera que, nos confiesa, “es demasiado larga”.

Recuerda con evidente cariño a su primera maestra de canto, con la que sigue trabajando, y a Eberhard Wächter, a quien considera su mentor. Pero sobre todo nos habla de la ópera que le trae a Madrid, de lo difícil que le resultó aprenderla y del trato injusto que la sociedad actual dispensa a los ancianos. Cree que es una obra compleja en la que, a diferencia de lo que ocurre en muchos de los títulos más conocidos, la música que escuchamos se corresponde plenamente con el drama que vemos.

Muestra una preocupación sincera por el futuro de la ópera, la tendencia de los jóvenes a abordar un repertorio demasiado amplio y el principio de “usar y tirar” que guía la gestión de muchos directores. Al mismo tiempo, elogia encendidamente a los programadores que saben combinar los grandes títulos del repertorio con la “música nueva”, que desempeña un papel esencial en la renovación del público. Poseedor de una larga y envidiable carrera, Skovhus habla despacio, en un inglés muy fluido y perfectamente articulado, con la sabiduría adquirida después de treinta y cinco años sobre el escenario.



### ¿Cómo van las cosas por Ginebra?

Bien, gracias. Estoy haciendo Faninal de *Der Rosenkavalier*. Todavía estamos con los ensayos. La semana que viene es el estreno...

### ¿Ha cantado mucho *Rosenkavalier*?

No, es la primera vez. Nunca había hecho Faninal, porque ya sabe que no es un gran papel y los teatros suelen encomendarlos a cantantes de su compañía, así que no, no lo había hecho, pero ahora tengo la oportunidad de hacerlo y está realmente bien. Es un papel amable.

### Y muy diferente del *Lear* de Reimann que va a cantar en el Teatro Real de Madrid, ¿no?

[Ríe] Vaya que sí. *Lear* es un papel fantástico, aunque cuando empecé a estudiarlo, no sé cuántas veces tiré la partitura al suelo, porque es muy difícil. Su escritura es tan compleja que te preguntas por qué está [el compositor] haciendo eso, pero cuando conocí a Aribert [Reimann], me reuní con él un par de veces y de repente, entendí lo que quiere decir con esa forma suya de escribir. Hay mucho en la escritura de *Lear* que es casi como música barroca, con mucha coloratura alrededor de una nota. Todo tiene que ver con la expresión. Se trata de expresar, no tanto de que haya que cantar exactamente un Do sostenido aquí o allí. A él no le importa eso. Como le digo, la expresión es muy importante. *Lear* es un personaje que se está desmoronando durante toda la obra y... Creo que Aribert hizo muy bien al suprimir los personajes menos importantes y quedarse con los de la familia, las tres hijas, los maridos y Gloucester. Eso es lo que es *Lear*, un drama familiar y así es también como lo ha entendido Calixto Bieito. Básicamente, es un drama familiar muy, muy fuerte.



© ROLAND UNGER

**“*Lear* es un drama puro donde la música y lo que haces en el escenario encajan por completo”, afirma Bo Skovhus, que interpreta este papel en el Teatro Real.**

### ¿Qué podría decir de *Lear* a aquellas personas que quizá se sienten tentadas a ir a verla pero al mismo tiempo tienen miedo?

Entiendo que exista ese miedo. Creo que la primera vez que la escuchas es aterrador: escuchar tantas notas y gente gritando... Pero también hay momentos maravillosamente líricos en la obra. Creo que cuando la gente va a la ópera, quiere ir al teatro, quieren escuchar buenas melodías, buena música... Pues bien, *Lear* es un drama puro donde la música y lo que haces en el escenario encajan por completo. Eso es a veces un poco difícil de encontrar en *Rigoletto*, por ejemplo, porque lo que cantas está muy bien, pero luego lo que interpretas no tiene nada que ver con toda esa belleza. En cambio, en *Lear* lo que escuchas y lo que ves encajan a la perfección. Creo que eso es algo que solo ocurre con la música nueva. La gente tiene que convencerse a sí misma, tiene que ir e introducirse en el drama que se cuenta. No puede ser que digas “no, no, que no hay melodía y luego no puedo tararear algo cuando salga”, porque por supuesto que no puedes, pero ¡es que tienes un drama que encaja perfectamente con la música que has visto! No sé. Vas al teatro hablado y la gente admite muchas cosas, pero cuando empiezas a hacer esas cosas en la ópera, todo el mundo dice “Oh no, no, no”.

### ¿Por qué cree que sucede eso?

El público tiene unas expectativas y no quiere entrar a un espectáculo y tener que pensar. Con la música nueva, tienes que pensar en lo que está pasando; es como cuando vas al teatro hablado: tienes que pensar por qué es así; no es como ir a *La Traviata*, donde te dejas abrumar por la música y la belleza y puedes llorar un poco... Con la música nueva, se necesita hacer un esfuerzo para entender. Y si te dejas llevar por eso y no tienes esta barrera frente a ti, entonces te das cuenta de que realmente es... Me ha ocurrido con mucha gente, que al terminar me ha dicho que la obra les había impresionado muchísimo. Es increíblemente fuerte y muestra la peor cara de los seres humanos.

### Usted ha hecho mucha música nueva, pero, ya que estamos hablando de Verdi, dígame por qué no ha cantado apenas ópera italiana... ¿No le atrae? ¿Es por alguna razón en particular?

Nunca la haría. Cuando empecé a cantar, hacía básicamente Mozart, un poco de Tchaikovsky... Pronto me metí en el repertorio alemán, donde me siento comodísimo. También tuve la oportunidad

## Perturbaciones

por David Cortés Santamarta

“La tempestad que agita mi corazón le ha cercenado los demás sentimientos”. Podríamos leer estas palabras del perturbado rey Lear como el principio del que emana toda la música de la ópera de Aribert Reimann. El compositor alemán, nacido en 1936, se enfrentó a uno de los argumentos más extremos del corpus shakesperiano, el mismo argumento que había tentado a Verdi durante años y que finalmente desestimó, quizá superado por ese inextinguible sufrimiento y ese desesperado nihilismo que atraviesan, sin descanso, la obra. Al escuchar *Lear* de Reimann uno se plantea que quizá había que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que el desarrollo de la música, tras óperas como *Wozzeck*, *Moisés y Aarón* o *Die Soldaten*, pudiera por fin medirse con efectividad a esas situaciones límite que el drama de Shakespeare propone.

La música de Reimann registra con exigente rigor todas las turbulencias de la tempestad que somete el corazón de Lear. La amplia orquesta genera unas sonoridades ásperas, crispadas, con una violencia que imanta tanto los *clusters* y las explosiones masivas como las tensas combinaciones camerísticas, donde los breves destellos de lirismo (escúchense los solos de clarinete bajo o de violonchelo de los interludios instrumentales) adquieren siempre un temblor convulso.

Por su parte, la escritura vocal explora las tesituras extremas y las más sutiles inflexiones de la voz, cuyas posibilidades Reimann conoce perfectamente. No en vano, el compositor también ha sido un soberbio acompañante al piano de los principales cantantes de Lied de las últimas décadas, comenzando por Dietrich Fischer-Dieskau, quien, precisamente, estimuló a Reimann a escribir esta ópera y cuyo papel protagonista interpretó en su triunfal estreno en 1979, llegándolo a calificar como el rol más exigente al que se había enfrentado en su carrera.

Pocas óperas contemporáneas se han integrado en el repertorio de un modo tan incontestable como *Lear*, de la que se han realizado hasta la fecha más de treinta producciones distintas.



© BERND UHLIG | ÓPERA NACIONAL DE PARÍS

Con escena de Calixto Bieito, *Lear* de Aribert Reimann sube a escena en el Teatro Real desde el 26 de enero.

de cantar con grandes barítonos como Piero Cappuccilli, Bruno Pola y Giorgio Zancanaro... Eran increíbles, pero vi que aquello no era para mi voz, que no podía lograr lo que me gustaría escuchar en *Rigoletto* o *Trovatore*. Tengo las notas altas para ello, eso no sería ningún problema, pero mi voz es demasiado escandinava, demasiado alemana. Me siento más cómodo haciendo ese otro repertorio, algo de Wagner y Strauss...

**Ahora que tantas voces jóvenes se echan a perder incluso antes de que lleguen a la cima, ¿podría decirnos cómo ha conseguido mantener un nivel tan alto nivel durante treinta y cinco años de carrera?**

Últimamente, estoy enseñando mucho y les digo a los jóvenes que es muy importante que elijan los roles con mucho cuidado. Cuando comencé, en los teatros todavía había directores que se ocupaban de ti. Tuve mucha suerte porque empecé en Viena y tuve como mentor a Eberhard Wächter, que me guiaba y me decía "tienes que hacer esto, tienes que hacer aquello"... Eso ya no lo tenemos. A los directores de los teatros desafortunadamente ya no les importa, porque si alguien no hace ese papel, el siguiente en la fila lo hará. Desgraciadamente, así es ahora. Tenemos como principio usar a la gente y después tirarla, porque como hay tantos... A los jóvenes siempre les digo que vayan durante un par de años a un teatro para hacer algo de repertorio, para conseguir la técnica, para estar en el lugar correcto desde el principio... Es muy importante que se ciñan a una línea. Personalmente, creo que he elegido mis papeles muy cuidadosamente a lo largo de los años...

**¿Y cuándo se trata de un estreno?**

He hecho muchos estrenos mundiales y es cierto que nunca sabes lo que vas a cantar porque dices que sí antes de que haya una nota escrita, pero los compositores con los que trabajo también conocen mi voz y escriben para ella. Es un proceso muy interesante. Suelen enviarte unas páginas y les das tu opinión: esto de aquí, sí; esto otro, no; la tesitura, un poco más alta, un poco más baja o lo que sea...

**Volviendo al asunto de la escasez de carreras largas, ¿no cree que se debe a falta de técnica?**

Es un gran problema, por supuesto. Si no tienes técnica, no puedes cantar. Hay mucha gente de mi edad (ahora tengo 61 años) que ya no cantan desde hace bastante tiempo y ahora están enseñando... Es muy importante tener buenos maestros de canto y trabajar la técnica en profundidad. El segundo gran problema es que muchos cantantes abordan un repertorio demasiado amplio y demasiado

dramático demasiado pronto. Y también tenemos el problema de que hoy en día los directores quieren que gente cada vez más joven cante papeles dramáticos porque dan mejor en escena. Eso no era así hace treinta años; el repertorio dramático lo cantaban voces sólidas, maduras. Sé que Salomé es joven, pero lo siento, alguien con veintisiete años no debería cantarla. Simplemente no es posible. Pero ahora todo el mundo quiere una Salomé joven porque tiene que estar desnuda y bla, bla, bla... Y ahí tenemos otro gran problema, me parece.

**Ha mencionado que los compositores escuchan sus grabaciones, pero ¿y usted?**

Sí, lo hago, sobre todo cuando tengo que aprender cosas que... Hombre, de los estrenos mundiales, no puedes, pero, por ejemplo, obras como *Wozzeck*... La hice hace muchos años y hace dos años tuve que escucharla para metérmela en la cabeza porque en 2023 volví a hacerla en Boston con Andris Nelsons y después el pasado

## Sobre el *Lear* de Reimann

por Joan Matabosch \*

Lear es un soberano que ha vivido encerrado en una especie de gineceo, ajeno a la realidad y poseído por el orgullo irresponsable de un adolescente que se niega a crecer. Será la imprudencia de exigir la adulación de sus dos hijas mayores y de actuar en función de las vacuas lisonjas que le profesan, lo que llevará al rey Lear a darse de bruces con la realidad, con la verdadera cara del destino humano, ya abandonado ese gineceo de la irresponsabilidad que pueden permitirse los adolescentes y los poderosos: un mundo sin corazón, de una ambición desmedida, presidido por el egoísmo y la traición. A pesar de que ese trágico conocimiento del mundo le vaya a suponer pagar el precio de una inmensa desilusión, la clarividencia que le otorga su nueva situación le permitirá encontrar finalmente la redención, la paz y el reposo. También para Lear ha valido la pena el esfuerzo doloroso y traumático de salir del gineceo. El rey Lear es, en la ópera de Reimann, más aún que en texto original de Shakespeare, un personaje abrumado por su error culpable que ya solo aspira al reposo, a un reposo que se dilata a través de la acción dramática hasta la escena final.

Decía Sigmund Freud sobre el personaje del rey Lear que se trata de un hombre agonizante ante quien su hija menor, Cordelia, la única que le ha sido fiel, se le asemeja a una diosa de la Muerte, a una valquiria que (escribe Freud) "aconseja al anciano a renunciar al amor; escoger la muerte, familiarizarse con la necesidad de morir". Por eso, en su relación con Brünnhilde, el Wotan de la *Tetralogía* recuerda en tantos aspectos al rey Lear. De la misma manera que Lear exilia lejos de él a Cordelia, su hija más querida, que no se ha plegado a sus deseos, Wotan se separa de su hija más querida que también le ha desobedecido. Y tanto en el caso de Cordelia como en el de Brünnhilde, esta ruptura del padre con la hija, profundamente dolorosa, está acompañada de la unión subsiguiente de la hija con un hombre: el rey de Francia, en el caso de Cordelia, y Siegfried, en el caso de Brünnhilde. Y en ambos casos la ruptura precede a la condena del padre a errar por la tierra, a perder toda capacidad de influencia directa sobre el mundo, pese a haber sido antaño un rey o un dios; y todo acaba en el desastre final de la tragedia de Shakespeare y en el crepúsculo de los dioses en Wagner. Tanto Wotan como Lear han alterado el equilibrio interno del sistema arcaico y han dado paso al caos: a la inversión de los valores, a las luchas fratricidas, al imperio del odio, la codicia y el despotismo; a la vulneración de las antiguas leyes divinas, humanas o naturales, y a la destrucción del mundo. Dice Calixto Bieito, director de escena del *Lear* que desde el día 26 de enero se puede ver en el Teatro Real, que "Lear es un padre tirano que reina sobre un sistema basado en el miedo". Por eso explota el sistema cuando el tirano se desprende del poder.

\* Director Artístico del Teatro Real

## Un creador con un camino propio

por Germán Gan Quesada

Rara avis en el panorama de la música europea de la segunda mitad de siglo, la música de Aribert Reimann se caracteriza por una singular independencia de criterio: como señala Wolfgang Burde, autor de una monografía sobre el compositor publicada por su editorial Schott en 2005, Reimann “se integra plenamente en la evolución [musical] de las últimas cuatro o cinco décadas, pero continuando por un camino propio, sin seguir una tendencia determinada ni fundar escuela alguna. Todas las conquistas técnicas y estilísticas de la música contemporánea desde 1945 se incorporan a su variada producción... forjando, hasta hoy en día, una personalidad compositiva inconfundible”.

Es en la ópera donde Reimann, que ha ocupado un lugar de privilegio en el área germánica junto a Henze, extrema su dominio de la escritura vocal y de las estructuras dramáticas, con el nítido dibujo de los perfiles psicológicos de los personajes y la elección de temas de enorme, y comprometida, densidad conceptual, en títulos como la que puede verse en el Teatro Real, *Lear* (1978), *Die Gespenstersonate* (1984, sobre Strindberg), la eurípidea *Troades* (1986) o, más recientemente, *Das Schloss* (1992), la lorquiana *Bernarda Albas Haus* (2000), estrenada en España en el Festival de Peralada de 2003; o *Medea* (2010).

verano en Verbier y uno no se saca un Wozzeck de la manga así como así...

### ¿Y escuchó otras versiones?

No, no, escuché la mía porque sé que, en su mayor parte, canto las notas correctas y otros no hacen eso... [Ríe] Ahora en serio, en general no me siento a disfrutar de mis propias grabaciones, aunque a veces escucho algunos de mis primeros recitales. Entonces, me digo “ahora no podría hacer eso”, aunque también hay cosas que hago ahora y que no podía hacer entonces. Siempre encuentras algo que no conoces cuando cantas las mismas piezas.

### ¿Qué es lo que pasa por su mente mientras está cantando?

Sucedan muchas cosas, especialmente cuando canto *Lear*. En primer lugar, tienes que interpretar a un personaje que sea convincente y eso es fundamental en esta ópera. La historia comienza con el rey controlando a sus hijas por completo y tienes que empezar con esto bien metido en tu cabeza, porque, de repente, gradualmente, eso se va a ir desvaneciendo. Todo lo que *Lear* tiene, mucha ropa elegante, de cosas... Las hijas se lo van quitando poco a poco hasta dejarlo en la calle. Así que estás pensando en todo esto, pero también tienes que contar mucho cuando cantas *Lear* porque es muy difícil. Tienes que hacer los intervalos, así que tienes que pensar, “vale, ahora es uno de quinta hacia arriba, ahora uno de tercera hacia abajo”. O “el oboe está tocando un Si bemol, así que tengo que cantar un Fa”, “ahora tengo que irme”. Eso es lo que está pasando en mi cabeza, pero no, pero la gente no debe ver eso. Lo más importante es hacer un personaje que sea creíble también para el público, que puedan sentirlo, que puedan verlo...

### ¿Y qué ve usted al interpretar a Lear?

Que envejecer ahora es un problema. ¿Qué hacemos con los ancianos? Cada vez son más. En *Lear*, las hijas dicen “Es viejo, ya no vale nada” y lo ponen en la calle. Al final de su vida *Lear* vive en la calle y es realmente vergonzoso, pero si pensamos en lo que hoy hacemos con las personas mayores, donde las guardamos para que nadie las vea... Hace años, los ancianos eran acogidos y atendidos. Eso era absolutamente normal. Ya no lo es. Ser viejo ya no es nada, no eres nada. Y yo creo que *Lear* plantea un gran interrogante sobre eso: ¿qué hacemos con los viejos y cómo lo hacemos?... En la obra, *Lear* dice “¿Debería recordar que soy viejo y que no soy nada que valga la pena? ¿Es eso lo que quieres que

diga?”... Es muy triste. Puede que tengas Alzheimer o Parkinson, algo con lo que nadie quiere lidiar y que es difícil de asumir, pero es un hecho que todos envejecemos y no puedes huir de ello...

### Después de treinta y cinco años cantando, ¿cuál es la lección más importante que ha aprendido en el escenario?

Debuté en la Volksoper de Viena en 1988 con *Don Giovanni* en alemán. Es un papel enorme para un joven de veintiséis años. Y recuerdo que llegué a Viena sin hablar alemán muy bien. Estaba totalmente solo y empecé a ensayar. Recuerdo que pensaba en los ensayos y me decía: “dios mío, que pasen ya; cuando acaben, volveré a vivir...”. Era una producción muy espectacular; había una mesa de 5 metros de largo y me deslizaba por ella hacia el infierno. Al llegar al infierno, pensé que me sentiría aliviado, que eso era todo. Pero no fue así. ¡En absoluto! Ahí empezó mi vida profesional. A partir de entonces, aprendes que en este momento tienes que mirar al director, aquí tienes que reservarte un poco y guardarte para aquello. Y también es entonces cuando te das cuenta de que nunca vas a estar satisfecho con lo que estás haciendo y que no puede ser de otra manera. Si lo estás, es que ya puedes meterte en la cama y morir. Un artista no puede estar satisfecho con lo que está haciendo. Siempre tiene que cuestionarlo. ¿Puedo hacerlo mejor o hay otra forma de hacerlo? Y creo que eso es lo que he hecho y así es como he estado viviendo. Pensando que siempre hay algo que puedes hacer mejor. Siempre.

### Después de todos los problemas que ha comentado, ¿hay un futuro para la ópera?

Sí, pero creo que hay algunas cuestiones que tienen que cambiar. Está bien que tengamos una cultura de las estrellas y que todo el mundo venga al teatro porque está cantando fulanita o menganita, por supuesto que sí. Pero también hay otro público que disfruta con la música moderna. Tenemos que educar más a esos dos tipos de público... Joan Matabosch es muy bueno haciendo producciones modernas en Madrid y también lo era cuando estaba en Barcelona. Y es muy importante seguir haciéndolo, porque si queremos tener también un público más joven en el teatro, no podemos recurrir siempre a *Rigoletto* por lo que dijimos antes. A veces puede resultarles un poco ridículo lo que pasa en escena. Evidentemente, hay gente que quiere verlo, aunque suene demasiado agradable, demasiado dulce. Me parece perfecto. Pero también tenemos que hacer que el teatro de ópera sea un lugar atractivo y adecuado para quienes disfrutan con el drama.

### ¿Qué cambio haría para que el futuro de la ópera sea más brillante o mejor?

Trataría de interesar más a los jóvenes. En este sentido, la Ópera de París ha hecho algo muy bueno. Es un poco injusto para los artistas, pero han hecho que el ensayo general sea para menores de 28 años. Pueden comprar una entrada por diez euros y pasar una velada maravillosa. Está lleno. Hay unas colas enormes porque de esta manera una pareja de jóvenes puede pasar una noche maravillosa por veinte euros y todavía pueden tomar una copa de champán en el intermedio. Y no una vez al mes, sino una vez a la semana.

### Puestos a soñar, ¿qué característica de algún cantante que admire le pediría a la inteligencia artificial que incorporase a su voz?

Como a cualquier barítono, lo que más te gustaría es ser tenor. Y personalmente, tener una voz como la de Mario del Monaco. Era increíble. Voces como esa ya no existen.

### Es cierto y sería interesante preguntarle por qué, pero no queremos abusar de su tiempo, así que nos despedimos entre risas y nos emplazamos para vernos en el Teatro Real, *Lear* mediante.