

Maurizio Benini

Maestro del Belcanto

por Lorena Jiménez

Una hora antes del ensayo general de *La Sonnambula* de Bellini, nos encontramos en su camerino del Teatro Real. Maurizio Benini me saluda con una amplia sonrisa en su rostro y tendiéndome la mano abierta. Maurizio Benini sonríe con la boca, con los ojos y con la voz. Y ese gesto sencillo, espontáneo y sincero transmite cercanía y confianza. La conversación se inicia apenas pregunto por la vieja partitura que tiene encima de la mesa: "Es la partitura que tengo desde la primera vez que dirigí *La Sonnambula* en La Scala... Fue hace mucho tiempo, con Natalie Dessay... Mire... tiene todas las marcas de los diferentes cantantes...", me comenta un entusiasmado Benini, mientras me señala sus muchísimas anotaciones en una partitura que ha dirigido tantas veces, que ya ni recuerda el número exacto. El director italiano es una de esas escasas y experimentadas batutas internacionales cuyo poder consiste en una sencillez y modestia que desarman y una sabiduría musical que viene de lejos. Desde su debut en el Teatro Comunale di Bologna, su presencia es habitual en célebres festivales internacionales, como el Festival de Glyndebourne, el Festival de Wexford, el Festival de Edimburgo o el Rossini Opera Festival de Pésaro, y en los teatros de ópera más prestigiosos del mundo, entre otros, el Metropolitan de Nueva York, la Wiener Staatsoper, la Opéra de París, la Royal Opera House de Londres, la Lyric Opera de Chicago, la Bayerische Staatsoper de Munich, la Opernhaus Zürich, la Opéra de Montecarlo, la Dutch National Opera de Ámsterdam, el Teatro La Fenice de Venecia o el Teatro alla Scala de Milán, donde ha dirigido en numerosas ocasiones, desde su debut en 1992 con *La donna del lago*. Tres años después de su triunfo en *Il Pirata*, en diciembre ha regresado al coliseo madrileño para dirigir *La Sonnambula*.



© JAVIER DEL REAL

Veo que su partitura está llena de indicaciones relativas a los *fiati*, las respiraciones de unos y de otros...

Sí, sí, todo eso... Y, además, está llena de variaciones porque cada cantante usa unas variaciones que luego discutimos siempre juntos... No es que se les deje solos, porque si no puede terminar en desastre (risas)... Así que, como ve, tengo anotadas varias indicaciones que me hacen recordar que este u otro cantante hace esto así, mientras que estos otros lo hacen de otra manera... De hecho, aquí tenemos dos repartos... Las variaciones están siempre ligadas a la propia *vocalità*, y obviamente un cantante hace una cosa de una manera concreta y otro, en cambio, prefiere hacerla de otro modo... Así que digamos que es un poco problemático (risas)...

A propósito de la partitura, en las partituras de Verdi, por ejemplo, tenemos muchísimas indicaciones... ¿Ocurre lo mismo con Bellini? ¿Está todo escrito en la partitura?

Sí, también... De hecho, en sus cartas, Bellini nos dice que antes de componer, recita el texto muchas veces, hasta llegar a lo que quiere, y después da las indicaciones... Y obviamente, en los recitativos, por ejemplo, en las indicaciones que él da, dice abiertamente que se necesita *tenere* el ritmo de la palabra, así que es fundamental coger el ritmo de la palabra; luego está claro que estando vinculado al *tempo* y por tanto a los compases, por mucho que indique *Recitativo*, es obvio que tiene que meterlas dentro del compás... Si fuera hoy, usaría el *Sprechgesang*, que tomaría el ritmo de la palabra sin compases y sin nada... Pero nosotros tenemos que hacer este esfuerzo, es decir, tenemos que coger las indicaciones rítmicas que él nos da, pero sin olvidar que son siempre indicaciones y, por tanto, se necesita vincular todo a la dramaturgia tal y como hace él, pero también hay que vincularla a nuestra propia dramaturgia, es decir, a la producción, el escenario, la voz de los cantantes, la *vocalità*... Sobre todo, hay que coger el ritmo de la palabra que va en los recitativos, esto es lo fundamental... Luego, en lo que respecta al resto, él nos da todas las indicaciones... Evidentemente, no las da ni en las variaciones ni en las cadencias, pero hay toda una praxis interpretativa que tenemos que conocer, porque además estamos cercanos al Barroco; quiero decir que venimos de esa fuente y tenemos que tener presente lo que nos ha dado el Barroco, aunque estemos ante otro mundo, porque Bellini está caminando hacia Verdi. Indudablemente, él no es Donizetti ni tampoco es Rossini, pero está abriendo este camino a lo que luego será Verdi...

Al contrario que Verdi, que tuvo una larga vida, Bellini murió muy joven, ¿a dónde habría llegado si hubiera vivido algunos años más?

Sería muy interesante, porque *Norma*, por ejemplo, es muy sinfónica... *Norma* tiene unos recitativos muy interesantes, son muy bonitos, están bien hechos, con un ritmo... Cosa que aquí en *La Sonnambula* no vemos, aunque sean del mismo año 1831, porque esto es al inicio y lo otro es al final, pero en *Norma* ya hay un desarrollo distinto como luego veremos también en *I Puritani*, donde también vemos el sinfonismo... Y tengo que confesar que es la ópera de Bellini por la que siento una mayor adoración, porque tiene algo que te abre un nuevo mundo, y luego es cuando, desgraciadamente, muere... Pero te deja ese camino abierto que te hace preguntarte dónde habría llegado, porque hay mucho sinfonismo en Bellini, y sobre todo, en *I Puritani*... No encontramos todavía ese sinfonismo en *La Sonnambula*, pero sí está ya en la *Norma*, en la que encontramos muchas introducciones "sinfónicas"; las introducciones de las arias son muy largas, están muy desarrolladas... En cambio, aquí en *La Sonnambula* son más reducidas, ya que tienes los ocho compases de incipit y luego ya empieza... En cambio, en *Norma*, sí que tenemos verdaderas introducciones... Sin duda, hay un interés mayor hacia lo que es la orquesta; para empezar, hay una sinfonía que no hay en *La Sonnambula*, y luego hay un texto que es mucho más interesante...

"Bellini afirmaba que antes de componer, recitaba el texto muchas veces, hasta llegar a lo que quería"



"En *La Sonnambula* se escucha solo la voz en el silencio; esta es una manera de enfatizar musicalmente el sonambulismo", afirma Maurizio Benini, que entre diciembre y enero dirige este título en el Teatro Real.

¿Es tan flojo el libreto de *La Sonnambula* como se suele decir?

Hay que ser honestos y la verdad es que no es gran cosa, en el sentido de que no te ofrece una dramaturgia sobre la que puedas trabajar las características de los distintos personajes, lo que es siempre bonito, porque te lleva a profundizar en cada uno... Sin embargo, en este texto, no hay una tragedia; aquí tenemos unos celos, que tampoco son los celos de *Otello*... Me refiero a que se trata de celos entre novios... Es decir, que tampoco es que haya muchos elementos para profundizar... Digamos que aquí los directores de escena se encuentran con un material pobre...

Por cierto, ¿cómo consigue transmitir Bellini a través de la música ese estado inconsciente del sonambulismo de Amina?

En realidad, hay muchas partes que son solo vocales, es decir, en las que solo está la línea vocal para mostrar el sonambulismo... Se escucha solo la voz en el silencio; esta es una manera de enfatizar musicalmente el sonambulismo, y luego nosotros tratamos de buscar el efecto sonoro que consiste en no hacer el *vibrato* y, por tanto, en hacer el sonido un poco *fermo* y *fisso*, precisamente para dar ese sentido de somnolencia, porque en el momento en el que uno canta de forma expresiva está claro que no está durmiendo (risas)... Y también he intentado hacer con ellas como si estuvieran un poco *a tempo* y *fuori tempo* para dar cierta sensación de desequilibrio, aunque no de manera excesiva; simplemente se trata de llegar a la frase con un poco de retraso o de antelación en esos momentos de sonambulismo... Y eso es todo, porque tampoco se puede hacer mucho más para mostrar ese sonambulismo, pero sí... el efecto que busca Bellini es, en realidad, el de dejar libre a la voz, dejarla sola, es decir, que solo haya esa línea melódica...

Esa línea melódica tan característica del estilo de Bellini y que también vemos en *Norma*...

Así es... Bellini es, sin duda, el melodista por excelencia y así lo han reconocido todos los grandes compositores como Wagner o Verdi, porque tiene esas fantásticas melodías infinitas; son todas largas largas, como decía Verdi... Y la dificultad del *Belcanto* está ligada precisamente a estas melodías que requieren de grandes cantantes que puedan sostenerlas... Grandes cantantes y, al mismo tiempo, grandes intérpretes...



© FRANCESCO SQUIGLIA

“La dificultad del *Belcanto* está ligada a las melodías que requieren de grandes cantantes que puedan sostenerlas”, afirma un maestro en este repertorio.

Y también grandes directores, porque mientras los cantantes deleitan al público con esas hermosas melodías, la orquesta tiene momentos en los que solo se limita a acompañar con algún que otro *pizzicato*, y supongo que no siempre es fácil mantener esa conexión para que los músicos no se aburran en el foso...

(Risas)... La verdad es que a los directores no les entusiasma mucho hacer *Belcanto*, no solo por la dificultad, sino también porque el rol protagonista es de los cantantes, por eso se llama *bel canto*, y no *bella orchestra*... (risas). Por tanto son ellos los que destacan... Entonces ¿Hay que dejarles hacer lo que quieren? No, porque sería un desastre, en el sentido de que, aunque sean grandes cantantes hay que guiarlos... Hay que controlar que no se concentren solo en lo que se están escuchando y se pierda la línea y todo el discurso musical, pero está claro que la orquesta, como usted bien dice, en el momento que tiene un “plin, plin, plin...” (coloca las manos como si estuviera haciendo un *pizzicato*), no puede hacer nada más, así que hay que mantenerlos muy conectados y conseguir que se involucren en el canto, porque si los músicos de la orquesta piensan solo en lo que están haciendo, entonces se aburrirán tremendamente porque no tienen nada; cuando tienen algo, solo hacen... “ta-ra-ra...” “ta-ra-ra...” y ya está... Y no hablemos de los contrabajos y los violonchelos... “plum... plum... plum...”, cada media hora (risas). Y luego llegan esos momentos donde hay miles de notas porque también se da esa característica del *Belcanto*, y se pasa de esos momentos “estáticos” a otros totalmente frenéticos en los que se hacen mil notas, y luego se vuelve de nuevo al “plum... plin... plum...”; esto hace que se pierda la concentración... Así que hay que conseguir que los músicos amen el canto y estén con los cantantes... Y entonces, la función del *pizzicato* o del acompañamiento se convierte en esencial... Pero el director nunca tiene que pensar en ser el protagonista, porque no lo es... Si el director quiere convertirse en protagonista, todo saltará por

los aires, porque solo los cantantes son los que tienen que ser los protagonistas... y el director tiene que hacer funcionar toda la máquina... Y si todo funciona, significa que el director ha hecho bien su trabajo... Si la cosa no funciona, es culpa del director; esto es un hecho... Por supuesto, se necesitan también los cantantes adecuados... A mí me gusta mucho hacer *Belcanto*, porque amo las voces y, sobre todo, me gusta cuando uno se encuentra con un material vocal importante porque, en cierto sentido, es como si a un escultor le das un bellissimo mármol y lo esculpe como si fuera Canova... Está jugando con este material que te viene dado y es algo muy bonito... Esto lo aprendí trabajando hace muchos años con Pavarotti, porque tener una voz así de extraordinaria, que es una de las voces más bonitas de la historia... Y además, le podías decir “haz así, o haz de esta otra forma...”, y él cambiaba y lo hacía... Aprendí muchísimas cosas y las he puesto en práctica...

Y con él también grabó *Granada y Tu che m'hai preso il cor* al frente de la Royal Philharmonic Orchestra para el célebre disco *Pavarotti Forever*... ¿Es difícil encontrar voces como la de Luciano Pavarotti en el circuito operístico actual?

Sí, pero hay que aprender a apreciar otras voces y ver qué te pueden ofrecer, porque cada voz tiene una característica propia y cada uno tiene un órgano vocal que es diferente al de otro... Creo que la dificultad para nosotros, los directores, está en aprender qué te puede ofrecer este o ese cantante... Luciano te podía dar el mundo porque era lo que tenía, tenía esas capacidades extraordinarias y él se dejaba hacer, al menos cuando yo trabajé con él, porque además nos conocíamos desde mucho antes y teníamos una relación de amistad, realmente con familia y todo... Así que era una relación especial y, como le decía, él tenía esa forma de dejarse llevar, algo que yo trato de hacer un poco con todos los cantantes... Tener ese tipo de confianza por parte de ellos, en el momento que tú les dices tres cosas y ellos ven que funciona, al final lo hacen, porque al principio suelen ser siempre escépticos, pero luego cuando ven que funciona, se dejan llevar... Y obviamente no podemos olvidar que también se necesita una interpretación, a la que se llega con la propia percepción, pero la tarea del director también implica dar una idea única, porque si hay veinte ideas distintas es un caos... Así que, en definitiva, hay que obtener de los cantantes lo máximo que se pueda, y obviamente cuando tienes grandes voces, es más fácil...

“El efecto que busca Bellini para el sonambulismo es, en realidad, dejar libre a la voz, dejarla sola, que solo haya una línea melódica”

Lo que no es fácil es hacer un buen casting de cantantes experimentados para una ópera belcantista...

A veces, el *Belcanto* lo hacen también cantantes jóvenes y es verdad que no fastidia la voz porque, como sabemos, el *Belcanto* está muy bien escrito para la *vocalità*, pero también es verdad que termina siendo aburrido, si no tienes a un gran intérprete que te pueda dar la emoción... Porque no se trata solo de tener una bonita voz, sino que también hay que ser un gran intérprete, y los jóvenes, lamentablemente, no tienen todavía esa experiencia que les hace convertirse en grandes intérpretes, aunque seguramente puedan serlo en un futuro...

Hablemos ahora de Rossini, porque usted también ha dirigido muchísimos títulos del Cigno di Pesaro, incluidas óperas menos populares como *Zelmira*, *Aureliano in Palmira*, *La donna del Lago* o *Il Signor Bruschino*... ¿Por qué cree que se programa menos el Rossini serio que el Rossini cómico? ¿Es más difícil?

Sí, he hecho mucho Rossini porque soy viejo (risas)... No, no es más difícil en absoluto, porque digamos que vocalmente requiere las mismas cosas que implica el *Belcanto*, pero probablemente sea porque el público asocia Rossini con la ópera bufa, es decir, con *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*... Rossini tiene además varias *farse comiche* en un acto como *La scala di seta*... Por eso, cuando los teatros hacen Rossini, quizá sean más propensos a decantarse por aquello que es más conocido por el público... No sé, quizás sea por esto... Yo tengo que decir que he hecho mucho más el Rossini bufo que el Rossini serio... He grabado el Rossini serio, pero creo que he hecho unas doscientas funciones de *Barbiere*... Bueno, quizás algunas más (risas), así que, sin duda, fundamentalmente he hecho el Rossini bufo, porque los teatros lo programan más y el público, cuando siente el nombre de Rossini, lo asocia automáticamente con él, aunque el Rossini serio es fantástico, como por ejemplo, *Guillermo Tell*...

Además de grabar el Rossini serio, ha grabado también títulos como *Zazà* de Leoncavallo como Associate Conductor de Opera Rara...

Sí, con ellos hice *La Donna del Lago* en el Festival de Edimburgo, *Aureliano in Palmira*... Y un día, llegué a un estudio de Londres de esos que llevan el polvo encima porque prácticamente viven en los archivos (risas), y nos dijo ¿por qué no hacemos *Zazà*? Y yo dije: "Disculpad pero yo no la conozco honestamente...". Y así fue cómo surgió la idea de hacer *Zazà* estando un día en la sede de Opera Rara; me trajo la partitura para canto y piano, porque había que reconstruir la partitura del *tutti*... La verdad es que fue un trabajo de locos... No se imagina todo el trabajo que supuso, porque las partes de orquesta estaban llenas de errores, un desastre... Había muchísimos errores, y menos mal que conté con dos colaboradores con los que trabajé para las partes de la orquesta... Pero la verdad es que me divertí haciendo esa *Zazà* y me pareció que era algo que se tenía que hacer... Además, es muy teatral, y habría que hacerla también en el teatro... Hubo ejecuciones llenas de cortes en los años cincuenta porque había un interés por el verismo italiano... Así es como llegué a esta *Zazà*, pero confieso que no la he vuelto a escuchar; lo digo sinceramente porque nunca escucho mis grabaciones... Cuando estás en la sala de grabación, allí obviamente lo escuchas unas treinta veces y llega un momento en el que te da hasta náuseas, ya que tienes que elegir esto, lo otro... Así que una vez que está ya en fase de montaje, ya no escucho más...

La voz en off del altavoz del camerino nos anuncia que faltan veinte minutos para salir a escena, pero no quería

"Hay que obtener de los cantantes lo máximo que se pueda, y cuando se tienen grandes voces, es más fácil"



© JAVIER DEL REAL

Maurizio Benini ha regresado al foso del Teatro Real para dirigir el título belliniano, *La Sonnambula*.

despedirme sin hacerle una última pregunta: ¿es verdad que también estudió composición?

Sí, sí, es verdad... Yo soy alumno de Giacomo Manzoni y de Aldo Clementi... Hice composición y entré realmente en la ópera por casualidad... Obviamente éramos compositores de vanguardia en Bolonia, y en mi clase estaba, por ejemplo, Fabio Vacchi... Se iba a interpretar en Bolonia la ópera *Per Massimiliano Robespierre* de Manzoni... Cuando estudiaba en Bolonia, de noche hacía de corrector de borradores para la Ricordi para ganar un poco de dinero, y me llegó la partitura de *Per Massimiliano Robespierre* de Manzoni... Evidentemente, como era mi profesor, la estudié como un loco (risas), y conocía en profundidad todas las partes de la orquesta, porque quería comentar y hablar con mi profesor sobre ella. Y sucedió que el día antes del comienzo de los ensayos, se puso enfermo el pianista de la ópera, y como nadie conocía esta ópera (risas), no sabían cómo hacer... Así que como yo había hablado de ella con Manzoni, les dijo a los del teatro que tenía un alumno (yo ya estaba en el noveno o décimo año de composición) que la conocía... Y me llamaron del teatro y me dijeron: "¿puede hacer los ensayos mañana por la mañana?". Y así fue cómo llegué a la ópera y me enamoré de ella... Todo esto fue en abril y en septiembre había un concurso para entrar como Maestro pianista; estudié todo el verano, gané el concurso y entré... Cada director tiene su propio *percorso*... Hay directores que comienzan como asistentes y yo he empezado desde el teatro, donde he hecho de todo... Amo el teatro desde lo más profundo del corazón; podría dejar de ser director de orquesta, pero no podría dejar de trabajar en un teatro... eso sería para mí una tragedia... Y sí, aunque me diplomé en composición, lo dejé porque tuve un momento de crisis compositiva, llamémosla "mística" (risas), y no conseguía encontrar un lenguaje propio...

Nos despedimos, le agradezco su tiempo y Maurizio Benini se encamina al foso del Teatro Real, donde dirigirá una función más de *La Sonnambula*, ya que Maurizio Benini es un verdadero Maestro del *Belcanto*.