

AV. PARRI DE Fernando Bona  
 Profesor de Canto  
 Villarroel, 212 4º 3ª 08036 Barcelona  
 TL. (93) 430 74 83  
 (SPAIN) Nº

## Carlo Bergonzi, un tratado de canto



El extraordinario tenor Carlo Bergonzi se encuentra a muy pocos pasos de su retirada definitiva del mundo de la ópera. Tras el *Mefistófeles* de Viena, donde tuvo lugar esta entrevista, anuncia que ya sólo cantará *Un Ballo in Maschera* en Tokio y *Elisir d'amore* e *I Lombardi* en el Metropolitan de Nueva York. Después continuará ofreciendo esporádicos recitales y se retirará a descansar al gran hotel *Il Due Foscarini* de Busseto, actualmente regentado por uno de sus hijos. Persona de trato inmensamente agradable, no debe llevarnos a engaño la firme dureza de algunas de sus opiniones referidas a la situación actual del canto. Catedrático de esta materia en tres universidades, a lo largo de este diálogo pasa revista a la situación de la lírica y de la técnica vocal en nuestros días, subrayando su respeto por el único tenor actual al que parece admirar de verdad: Alfredo Kraus.

SCHERZO: Usted debutó en Lecce en 1948. Cantaba el *Figaro del Barbero*, parte de barítono. ¿Cómo es posible que su maestro, Edmondo Grandini, o gente de la preparación de Ettore Campogalliani o Tullio Serafin no se hubieran dado cuenta de que era tenor?

CARLO BERGONZI: El barítono Edmondo Grandini estaba engañado porque yo empecé a estudiar siendo demasiado joven. Tenía 15 años y una voz blanca, sin embargo, parecía oscura. «No ha mudado todavía la voz» —decía—. «Ésta es oscura, luego tiene que ser barítono». Esta es la única razón. Y luego, mientras continuaba estudiando de barítono, ya nadie decía que yo era tenor.

S.: Pero Serafin le escuchó a usted en el 47 y ya era bastante mayor. ¿Cómo es posible que también él se equivocara?

C.B.: Cierzo. Serafin decía siempre: «Bergonzi no tiene una verdadera voz de barítono, pero posee tanta inteligencia musical que le permite hacer pequeñas partes escritas para esta cuerda». Yo no hacía las partes pesadas de barítono, sino *Don Pasquale*, *Elisir*, *Mignon* (el *Laertes*), las cantaba una y otra vez y nadie decía que era tenor; tuve que adivinarlo yo solo.

S.: Entre el 48 y el 50 canta Barbero, Lucia, Traviata y *Elisir* al lado de colegas tan famosos como Schipa o Gigli y continúa sin decirle nadie que quizá sea tenor. ¿Qué pasaba en aquellos momentos por la cabeza de Carlo Bergonzi?

C.B.: En la cabeza de Carlo Bergonzi estaba instalada una duda. O barítono o tenor. O lo que era peor: nada, ya que al no haberme dicho nadie la auténtica naturaleza de mi voz realmente me encontraba confundido. Era claro que, de ser barítono, quería ser un gran barítono. Cantar como comprimario no me interesaba. Casi prefería volver a mi casa a hacer queso pamesano. Pero quería intentar ser tenor. Empecé a estudiar solo, sin maestro. La primera semana gané un tono, la segunda alcancé el *si bemol*. Tras esto esperé tres meses y debuté como tenor. Encontré la posición inmediatamente. ¡Claro! Como que ahora cantaba con mi voz verdadera.

S.: El 12 de enero de 1951 vuelve a debutar en Bari como tenor en *Andre Chénier*.

C.B.: Y continué estudiando sin ayuda de maestro. Así, si me equivocaba me

equivocaba yo solo.

S.: *Lo que ocurre es que es tan importante que a uno le escuchen desde fuera...*

C.B.: A Bergonzi le ha ido bien, se ha salvado. Pero eso tampoco quiere decir que yo recomiende estudiar solo. El control externo es muy importante, pero ha de estar efectuado por un oído que capte qué voz es de barítono y cual de tenor y qué tipo de barítono y de tenor.

S.: *Voy a permitirme un pequeño paréntesis histórico sobre esta cuestión. Un cantante como Georges Thill había encontrado la sonoridad perfecta para cantar el repertorio francés. Completa su formación con uno de los mayores tenores de todos los tiempos, Fernando de Lucia, y se enfrenta a la aventura del repertorio italiano. Pues bien, un profesor de la categoría de De Lucia, con una técnica fantástica orientada hacia el repertorio italiano, es incapaz de transmitirle la misma. ¿Puede en el fondo transmitirse la técnica?*

C.B.: Esta es una cuestión muy interesante. Usted recordará a nuestro gran tenor Aureliano Pertile, el más inteligente de todos los tenores, ¡no es cierto? En realidad no creó jamás un cantante.

S.: *Tuvo como alumnos a Gino Penno, Mario Orlica...*

C.B.: Sí, bueno, pero nunca creó un verdadero gran cantante. Yo tengo que dar pronto un curso de canto. Al alumno hay que hacerle sentir cómo se debe cantar. Sentir con él cómo debe pasar la voz sobre el fiato, no empleando jamás la fuerza física al cantar. Eso es lo que hace hoy un gran tenor de técnica insuperable, Alfredo Kraus. Él canta con la voz siempre enmascarada, siempre alta, el sonido siempre sostenido sobre el diafragma. Hoy un tenor o un barítono joven puede tener grandes posibilidades, el problema es explicarle la técnica, saber transmitírsela, y éste fue el problema de Georges Thill y De Lucia.

S.: *Usted ha continuado ampliando su repertorio desde el día de su debut hasta alcanzar un total de aproximadamente setenta óperas.*

C.B.: Setenta y una.

S.: Setenta y una exactamente.

C.B.: Un momento, es el número exacto contando la música moderna, de autores que he cantado una sola vez como Masaniello y otros. Hay una docena de óperas que no he vuelto a hacer.

S.: *Hablemos un poco de la respiración. ¿No ha sido su secreto poder conciliar durante tantos años Aidas y Trovadores con Elixires y Lucias?*

C.B.: Cuando un tenor canta *spinto* como cantaba yo: *Aida, Forza del Destino*, etc., debe tener la inteligencia para alternarlo con el repertorio lírico e incluso con el lírico-ligero, que es el que conser-

va la voz elástica. Si se dedica únicamente a los papeles dramáticos contraerá el vicio de bajar el apoyo y empujar el fiato, perdiendo la media voz. Pero si alterna con sabiduría los diversos papeles conservará la voz elástica e irá viendo cómo ésta gana en potencia y no le ocurrirá lo que les pasa a los cantantes que fuerzan el sonido; éstos creen que tienen un sonido grande pero desde fuera la sensación es la de que la voz queda atrás.

S.: *¿Es partidario de la respiración costodiafragmática o alta, tal como la recomendaba Aureliano Pertile, o bien de un tipo de respiración más baja o abdominal, similar a la de Montserrat Caballé?*

C.B.: Un momento, estamos en un punto crucial. Hay una sola respiración para el hombre: la diafragmática. Nunca la baja, porque la respiración baja tiende a forzar el sonido.

S.: *Lo que pudo haber sido el problema de Caruso.*

C.B.: Caruso es una cosa rara. Porque Caruso se convirtió en Caruso sin estudiar con un maestro. No tenía una impostación vocal en el sentido en que habitualmente la entendemos, sino una colocación natural. Su técnica, entendida como tal, podría arruinar a cualquier cantante pero no arruinó al propio Caruso. La razón es que él era un monstruo. Quizá también la Caballé sea un monstruo de la naturaleza. Saque usted un paralelo entre ambos casos. Siento una enorme admiración por la Caballé. Tiene una de las voces más bellas que han existido..., pero yo no sé si la Caballé respira correctamente. Reconozco que

tenía un tipo de respiración que le iba bien a ella, apoyando abajo, pero ya hemos dicho que si se aprieta abajo la voz va atrás. Sus óptimos resultados no son sino una excepción.

S.: *Pero a la larga la voz corre peligro de oscilar.*

C.B.: Es verdad que en las mujeres la configuración anatómica es diferente. La respiración puede ser diafragmática y un poco intercostal, pero jamás baja. Esto como respiración técnica. Hay excepciones como la de la Caballé que son eso, excepciones que se dan cada cincuenta años. Respirando bajo hay peligro de no encontrar el apoyo justo, y no estoy pensando en la Caballé.

S.: *Está pensando en la Scotta.*

C.B.: ¡Bravo!

S.: *¿Cuáles son los resonadores que amplifican y dan más brillo y proyección a la voz? ¿Dónde está el punto al que idealmente, debe tenerse la impresión de enviar el sonido?*

C.B.: La posición en ésta (señala la máscara, la superficie sobre la que colocaríamos un antifaz). El paradigma puede ser el gran maestro Alfredo Kraus, símbolo de la técnica. Prefiero hablar de un colega antes que de mí mismo, y mi percepción en el caso de Kraus es la de que emplea una técnica perfecta. Mejor no se puede cantar. Sonido siempre alto, pues, no apoyado en la nariz, sino alto. Lo contrario es forzar, gntar, asesinar el bel canto.

S.: *Hoy casi todas las voces, sin olvidar algunas famosas voces americanas, sueñan en una zona más próxima a la gar-*





Bergonzi como Des Grieux en *Manon Lescaut*

ganta que a los senos frontales. ¿Qué está ocurriendo actualmente con la impostación?

C.B.: Mire, estando en el teatro oigo tantas cosas que a veces me río solo. El año que viene me haré cargo de la Cátedra de Canto de la Universidad de Boston. También soy profesor en la Universidad de Yale y he recibido la proposición de hacerme cargo de una cátedra en la Academia Ghigiana de Siena. Aún no la he aceptado, porque quiero ver si es una cosa seria. Quiero canto, alumnos y maestro, si empezamos con recomendaciones lo dejo. Respecto a lo que usted se refería puedo decirle que estando en mesas redondas con maestros de canto he oído hablar muchas veces de sonido abierto, cubierto, no cubierto... Pero el sonido abierto no existe, o no debe existir porque no es una técnica. El sonido cubierto tampoco existe porque se queda dentro de uno. Pasando el sonido sobre el *fiato* alcanza la máscara y

al llegar a un *fa*, a un *fa* sostenido, superado este escollo se puede avanzar hasta el *re* natural sin miedo, porque la posición es correcta. A veces oigo decir: «Bergonzi canta con técnica antigua». A lo que yo respondo: «Bergonzi canta con técnica correcta, ni antigua ni moderna».

S.: Vamos a concentrarnos en el problema concreto del *passaggio*. ¿Cómo puede lograr que el sonido no pierda igualdad y calidad en la zona que se mueve en torno al *mi*, al *fa* y al *fa* sostenido?

C.B.: El *passaggio* ¡Ah! Si se consigue alcanzar el *fiato* y sentir como pasa sobre el *fa* sostenido con el sonido cubierto tendremos en la mano un sistema que nos permitirá ir adonde queramos. La *gola* debe quedar mórbida, jamás tensa o agarrotada. Mórbida, abierta, sí, pero sin ser nunca un músculo que haga fuerza. Sólo al *fiato* corresponde realizar todo el trabajo. Cuando uno canta o respira con demasiados esfuer-

zos mala cosa; canta equivocadamente. Un gran cantante como Dietrich Fischer-Dieskau con sólo respirar ya ha encontrado la posición ideal para cantar.

S.: ¿Cómo se puede tener la desfachatez de proclamar a los cuatro vientos que estamos en un momento de esplendor del canto y de la ópera cuando apenas hay tenores capaces de colocar correctamente la voz, de cantar a flor de labio o de hacer una *messia di voce canónica*?

C.B.: No lo sé. Benditos los que crean esto. Para mí estamos en el momento de más profunda crisis de toda la historia del canto. En el fondo yo tuve una gran fortuna al comenzar mi carrera en un momento de grandes cantantes. Cuando me inicié como tenor en el 51 había trescientos tenores de calidad extraordinaria; hoy, en 1990, hay tres en todo el mundo. Dejemos a un lado a Kraus y a Bergonzi, dos ilustres sesentones, y encontraremos los siguientes nombres: Carreras, Domingo y Pavarotti.

S.: Y entre esos tres hay bastante diferencia...

C.B.: Yo no puedo decir esto (risas); lo que está claro es que los demás son claramente inferiores. En el 51 cantaban Schipa, Gigli, Corelli, Prandelli, Poggi, Tagliavini, Di Stefano, Salvarezza...

S.: Del Monaco, el sueco Björling...

C.B.: Björling, Tucker..., muchos. ¿Dónde están hoy? Actualmente, si quieres montar *Favorita*, *Werther* o *La Hija del Regimiento* debes llamar a Kraus, porque no hay ningún otro capaz de hacerlas. Hoy lo que sí tenemos son grandes campañas publicitarias que convierten al cantante en algo similar a la *coca-cola*. Me considero un profesional serio, y nunca he creído en esas tonterías del divismo y del mejor tenor del mundo. Para ser el mejor tenor del mundo habría que cantar desde Mozart y el *Don Pasquale* hasta Wagner a la perfección y esto es algo que no se dará jamás. Como mucho se puede hablar del más grande en un determinado repertorio.

S.: Hay una frase suya que dice textualmente lo siguiente: «A los agentes y directores de los teatros no les preocupa que una voz destinada a cantar un buen *Almaviva* sea obligada a cantar *Manrico* y se encamine así a su ruina sin remedio. Porque al cabo de un tiempo encontrarán a otra persona que hará lo mismo, y no es necesario decir de qué forma se arminará también él. Con este sistema han desaparecido, con muy pocas excepciones, la calidad, la excelencia y el arte mismo del canto».

C.B.: Es cierto. Hoy cantan todo Cayo y Sempronio y del resto no volvemos a saber nada un tiempo después del debut. Empiezan a faltar en los teatros

gentes que distinguen las calidades, las calidades y la misma categoría de las voces y como continuemos así dentro de unos años ya no habrá cantantes, o cantarán con micrófono como los canzonettistas.

S.: En la época en que empezó Bergonzi había agentes como Ziliani o Ferrone interesados en escuchar voces jóvenes y prometedoras aunque carecieran de experiencia. Hoy los empresarios buscan gente con cierto nombre o experiencia. ¿Cómo van a conseguirla si nadie les ofrece la posibilidad

planteados grandes problemas porque si dicen no una vez los teatros no van a concederles la segunda oportunidad.

C.B.: Justo. La oportunidad no la dan porque hoy los teatros van exclusivamente a hacer caja, y para hacer caja llaman a gente con un cierto nombre. En un tiempo existían los teatros de provincias para que se curtieran estos jóvenes. Hoy, como no existe este teatro de provincia los hacen debutar en el Metropolitan o en la Scala. La Scala está convirtiéndose en un teatro experimental

cuadramente el sonido -le respondi-. Se hace cantar todo abierto, no se cuida la técnica vocal y las voces se arruinan demasiado pronto». La verdad es que ya no hay ni tenores, ni baritonos, ni mezzos verdianos.

S.: Yo creo que usted es también un gran tenor pucciniano, faceta por la que acaso se le conozca menos. Considero espléndidas su Tosca con Callas o su Butterfly con Tebaldi. ¿Es cierto que al grabar esa Tosca estaba usted muy nervioso y cuidó más que nunca cada frase del papel?

C.B.: Sí, estaba nervioso, pues cuando se graba con personalidades de tanto calibre como María Callas hay que cuidar cada acento, cada entonación, ya que cualquier descuido te deja en evidencia. También creo haber hecho una Bohème muy bella con Serafín y la Tebaldi.

S.: La conozco. Y existe otra con Licia Albanese.

C.B.: Pero esa es pirata.

S.: En la Tosca a la que nos referíamos me resulta especialmente inolvidable la forma en que termina el Recondita Armonia con ese rallentamento tan significativo.

C.B.: Si no se tiene el apoyo justo del diafragma y no se hace girar la voz de la forma justa no puede hacerse correctamente esta frase. Hoy muchos tenores dicen Tosca, sei to! Inventan cualquier sonido para escapar de la u. Es importante tener una buena técnica para diferenciar adecuadamente las vocales.

S.: La última pregunta hace referencia a una vivencia suya bastante cercana. En los periódicos apareció un día el anuncio de que iba a cantar en la Piazza del Duomo de Milán napolitanas y arias de ópera. Estaba cantándolas maravillosamente bien, con gran calor, cuando de pronto hizo su aparición una tormenta fabulosa y todo el mundo se vio obligado a abandonar la plaza buscando refugio. ¿Qué sintió en aquellos momentos?

C.B.: Me desagradó muchísimo porque la plaza estaba repleta. Canté frente a la Madonna y podía advertir el gran entusiasmo del público. Fue una lástima que la tormenta me interrumpiera en el mejor momento, pero también me llevé una gran satisfacción por la enorme cantidad de gente que había acudido a escucharme. En cualquier caso, no repetiría una experiencia semejante porque no me agrada cantar con megafonía, con amplificadores..

### Joaquín Martín de Sagarmínaga

(\*) Los dos últimos Otellos de verdad fueron Vinay y Del Monaco.



Carlo Bergonzi junto al entrevistador de cantar?

C.B.: Volvemos al razonamiento de antes. ¿Dónde está la gente que sabe distinguir las cualidades vocales? También es importante que el cantante sepa rehusar las óperas que no se le adecúan. Cuando Herbert von Karajan me instaba a que cantara Pagliacci, diciéndome que todo estaba preparado para que este debut fuera en la Scala, yo rehusé. El cantante debe conocer sus límites. Cuántas veces me han pedido empresarios y directores de orquesta que debute con el Otello verdiano. El problema es que yo no poseo un color auténtico para Otello y, siendo así, habría necesitado oscurecer la voz porque sin una voz oscura el Otello no existe. Lo puede hacer cualquiera pero será un Otello incoloro. (\*)

S.: Pero yo no hablo de su caso. La realidad es que los cantantes jóvenes tienen

como hemos visto recientemente en La Traviata de Riccardo Muti.

S.: Centrándose un poco en el estilo ¿cuáles son las características que definen el estilo verdiano? ¿A qué llamamos acento verdiano?

C.B.: Dos son las cualidades de la voz verdiana. ¿Por qué la llamamos así? Una voz clara o incolora no puede cantar Verdi. Es necesario un sonido oscuro y una emisión muy cubierta. Una emisión rigurosamente en la máscara, con el sonido pasado muy alto, porque Verdi ha escrito mucho en zona de passaggio y no acepta esas voces claras y sin relieve que quedan fuera del estilo y de las características de los personajes verdianos. En un viaje que hicimos juntos a Viena me decía Giulini: «Bergonzi, ¿cómo es que ya no hay voces verdianas?» «Porque hoy no se enseña a cubrir ade-