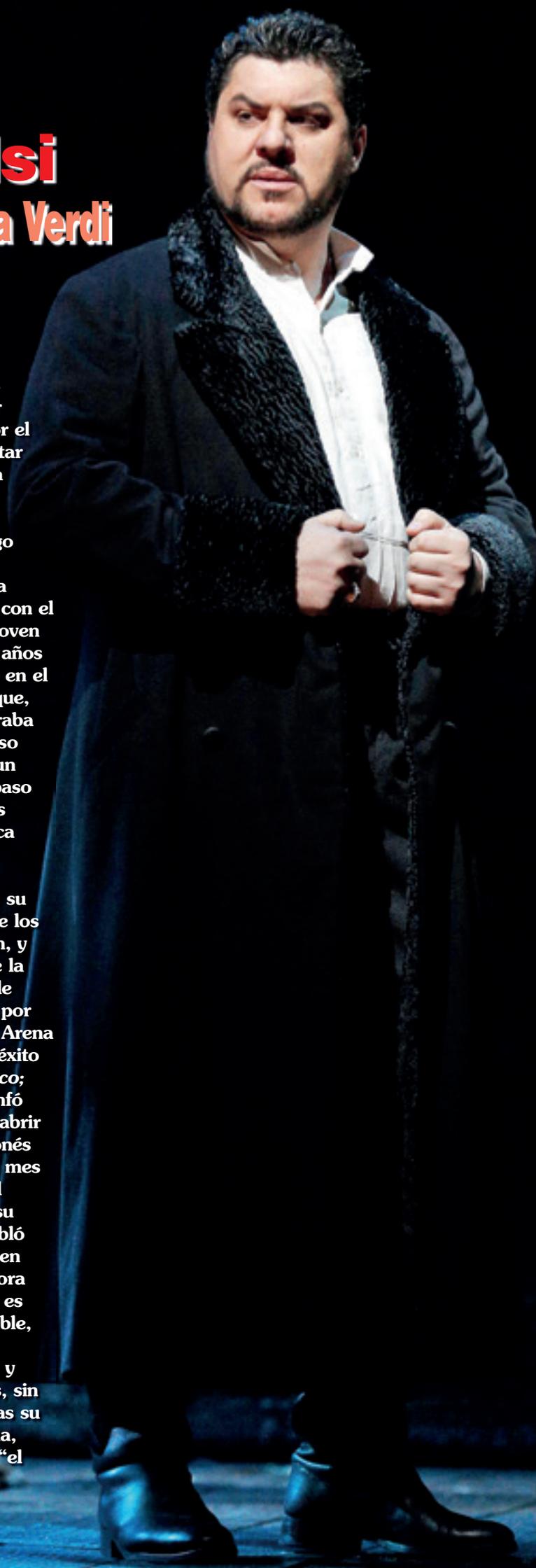


Luca Salsi

Un barítono para Verdi

POR LORENA JIMÉNEZ

Es uno de los pocos barítonos que tienen el honor de haber sido elegido nada menos que por el maestro Riccardo Muti para cantar Verdi, con quien comparte tierra natal. Luca Salsi (San Secondo Parmense, 1975), se graduó en canto en el Conservatorio “Arrigo Boito” de Parma, y estudió con el rossiniano Alberto Zedda en la famosa Accademia de Pésaro, y con el maestro Carlo Meliciani. Aquel joven cantante que debutaba a los 22 años con *La Scala di seta* de Rossini en el Teatro Comunale di Bologna y que, pocos años más tarde, deslumbraba al jurado del prestigioso Concurso Viotti, es, a sus cuarenta años, un hombre jovial, que avanza con paso firme por los coliseos operísticos de todo el mundo, vive una época de esplendor vocal y ha logrado alcanzar un puesto privilegiado entre los cantantes verdianos de su cuerda, convirtiéndose en uno de los más solicitados de su generación, y sumando a su repertorio más de la mitad de las veintiocho óperas de Verdi. El pasado junio inauguró por segunda vez la temporada de la Arena di Verona, cosechando un gran éxito en el rol protagonista de *Nabucco*; en el Festival de Salzburgo, triunfó como Don Carlo (*Ernani*). Tras abrir la temporada del coliseo barcelonés como rey de los babilonios, este mes podemos verle en el Teatro Real como Rigoletto. Aprovechando su presencia en Madrid, RITMO habló con él. La entrevista tiene lugar en un café cercano al teatro, una hora antes de los ensayos. Luca Salsi es hombre extraordinariamente afable, que viste una sonrisa sincera y directa, derrocha espontaneidad y sencillez por los cuatro costados, sin rastro de divismo. Y eso, que tras su extraordinaria hazaña neoyorkina, la prensa le ha bautizado como “el Superman del Met”.



Es uno de los pocos cantantes que lleva la fidelidad en la interpretación de Verdi como bandera, reivindica el sentido dramático de la palabra y no está dispuesto a traicionar al compositor en aras de la espectacularidad, añadiendo notas que él nunca escribió...

Mi lema, cuando preparo un rol, es siempre respetar todo lo posible lo que escribe el compositor. No podemos olvidar que, además, en la época de Verdi no existía el *copyright* y tampoco existían los aviones para que el compositor pudiera viajar de un sitio a otro donde se interpretaba su obra y comprobar si los cantantes hacían o no lo que había escrito (risas). Así que, lamentablemente, desde muy pronto se empezaron a cambiar cosas en su música, aunque él en las cartas que enviaba a Piave o Boito, pedía que se respetase su voluntad y no quería que nadie cambiara lo que él había escrito. Lo expresa de forma muy clara en su carta del 11 de abril de 1871 a Giulio Ricordi, en la que señalaba: “lo malo es que no se interpreta nunca lo que está escrito; no admito, ni a los cantantes, ni a los directores, la opción de crear”. Hay que tener en cuenta, además, que cuando hablamos de Verdi, todo lo que está escrito en la partitura responde siempre a un motivo concreto, porque no es un compositor que escriba las cosas al azar... Así que como siento un gran respeto por Verdi, porque además soy de Parma, ciudad verdiana por excelencia, trato de acatar todas las indicaciones escritas de agógica, dinámica, acentuación... y, por supuesto, respetando en todo momento la “parola verdiana”...

Barítono y parmesano, en cierto modo, lleva a Verdi en su ADN, y supongo que, aunque cantó Mozart y mucho Rossini, lo de convertirse en cantante verdiano era inevitable...

Mi ciudad siente pasión por Verdi. Vas por la calle y escuchas sus melodías... Se siente en el ambiente de los restaurantes, en los bares, es alguien muy importante para la ciudad... Pero si canto en Parma el *Rigoletto* como lo haré aquí, no les gustaría, porque a ellos les gusta la forma tradicional de cantarlo, con todos esos agudos... Yo empecé a escuchar a Verdi cuando tenía 17 o 18 años, cantaba en el coro y veía a los grandes como Bruson, Kraus o Leo (Nucci) cantando *Rigoletto*... Y estoy seguro que, aunque en ese momento no me diera cuenta, y aunque haya hecho un repertorio tan diverso durante varios años, siempre pensé que terminaría aquí, pero preferí no forzar los tiempos... Hice, por ejemplo, muchos Figaros de Rossini... Hay varios DVD con la producción del Teatro de Parma del 2011. Fue mi último Figaro, pero es un rol que me gusta mucho, así que si surge la propuesta, lo vuelvo a hacer encantado, además, es muy bueno regresar a Rossini también para la voz, porque cuando cantas tanto Verdi, que implica roles más pesados, Rossini te permite aligerar la voz, reposarla un poco, aunque la *Cavatina* sea difícilísima. Me gusta mucho Rossini, no tanto como Verdi, pero me gusta. No me disgusta el repertorio francés, me gusta mucho su forma de interpretar el fraseo; Wagner, no, no... Quizá, cuando tenga 60 años (risas)... Me gustaría hacer también Britten, óperas como *Billy Budd* o *Peter Grimes*.

En *Rigoletto* se impone la particular concepción dramático-musical verdiana, la llamada *parola scenica*, ¿cómo tiene que afrontar un cantante la compleja figura del bufón de la corte de Mantua? ¿Cómo es el *Rigoletto* de Salsi?

Hay que entender muy bien lo que significa el *frasseggio verdiano*. ¿De qué manera lo he entendido y entiendo yo, después de haberlo trabajado durante tantos años con varios maestros, como por ejemplo con el maestro Muti? La música que escribe Verdi siempre va unida al texto. Quiero decir con esto que Verdi no escribe nunca notas porque sí, es decir, nunca verás la palabra “a-mo-re” asociada a un ritmo muy rápido, por poner un ejemplo, porque él pone siempre la música al servicio de la palabra. Así que lo primero que hay que hacer es entender muy bien el texto, y por tanto, las palabras que estás diciendo, porque luego tendrás que asociarlas con un sentimiento, con una pasión. Te pongo un ejemplo claro en *Rigoletto*. Yo no



TEATRO VERDI TRIESTE

Como Rigoletto, papel que interpreta durante diciembre en el Teatro Real de Madrid.

hago el Sol al final del monólogo “Pari siamo”; para mí, es muy importante pensar en lo que ha pasado antes, y al final de este monólogo, Rigoletto vuelve a pensar en la *maledizione*... No olvidemos que Monterone lo maldice como padre, no como bufón... Todo esto Verdi lo escribe en *piano*, *sottovoce* y “con preocupación”. En “... tal pensiero”, Verdi escribe *ppp*; y luego no hay ninguna otra indicación, así que yo sigo cantando en *ppp*. Y esta indicación de *piano* no solo está en la partitura de la voz, sino también en la de la orquesta. Si tú cantas el Sol (me canta “Ah no, è follia” con el Sol al final para ilustrar lo que me explica), das la sensación de estar enfadado. Pero yo creo que, en ese momento, Rigoletto no está enfadado, sino angustiado, pensativo, *turbato*... Si cantas lo que está escrito (me canta otra vez “Ah no, è follia” en *piano* y sin el Sol), consigues transmitir todos esos sentimientos. Sin embargo, habitualmente se termina el “Pari siamo” con un Sol agudo en *forte*, aunque esto no responda a lo que Verdi escribió. Además, no podemos olvidar tampoco que, inmediatamente después de este monólogo, entra Gilda, y este es el único momento de paz, de tranquilidad para Rigoletto... En su jardín, el sitio donde puede ser él mismo, donde no tiene que vestirse de bufón, donde no tiene que mentir... Y ¿cómo se aprecia eso en la música? Porque Verdi escribe claramente un *Tempo d'attacco* de Do mayor para la entrada de Gilda, que es la tonalidad de la luz, del Sol... Por todos estos motivos, yo acabo en Mi, y no en Sol...

Hay famosos cantantes verdianos que no han tenido inconveniente en optar por el lucimiento personal y añadir esas notas que Verdi nunca escribió para deleite del público.

Yo lo veo así... Por un lado, están los cantantes que quieren complacer siempre al público y que cantan para el público, y



TODD ROSENBERG

Luca Salsi junto a Tatiana Serjan, en los ensayos de *Macbeth*, escuchando los divertidos apuntes de Riccardo Muti.

ese camino es un camino bastante fácil, porque “disparas” unos cuantos agudos y se cae el teatro... (risas) y, por otro lado, están quienes quieren respetar al autor, en pro de la música, sin agregar notas que en realidad Verdi nunca escribió para complacer al público. Y yo he tomado este segundo camino, pero no quiero decir con esto que el otro camino sea un camino equivocado; simplemente, yo lo hago de esta otra forma.

En esa opción de total respeto a lo escrito en la partitura por el compositor de Busseto coincide con el paladín del repertorio verdiano, Riccardo Muti: “eso no es *Rigoletto*, è un'altra cosa”, insiste reiteradamente el maestro napolitano, con quien ha trabajado en numerosas ocasiones. ¿Qué le ha enseñado Muti sobre Verdi?

El rol de *Rigoletto* lo debuté en 2012 en el Teatro Verdi de Trieste. Todavía no había cantado con Muti, pero en aquella ocasión ya no hice el Sol del “Pari siamo”. O sea, que ya era algo que entonces creía que no debía hacer. Posteriormente, cuando tuve oportunidad de hablar con él, digamos que me reafirmó en esa idea. Mucha gente piensa que el maestro Muti te impone que cantes como está escrito, pero no es que él te imponga que lo hagas como está escrito, sino que él lo que hace es explicarte por qué Verdi lo ha escrito así. Lo más importante y lo realmente increíble de cuando ensayas con él es que, una vez que has asimilado su metodología, ya tienes preparado más de la mitad del personaje, las claves te las va dando la propia música, es decir, sin necesidad de hacer nada extraño en la escena porque, en definitiva, ya todo está en esa música.

El propio Muti decía hace unos días: “antes la verdadera regía era musical, que no escénica”. Y añadía: “Hoy

en día, sucede lo contrario; se invita a un imbécil que se inventa una pequeña historia, y la música se convierte en una especie de banda sonora”. Lamentablemente, en los últimos años, la estrella del espectáculo es el director de escena y, a veces, ni sabe de ópera, ni le importa cómo cantan los intérpretes líricos, solo que sean jóvenes y guapos. ¿Ha tenido que luchar alguna vez contra la tiranía del director de escena?

Sí, tiene razón... Efectivamente, hoy en día, es así. Yo lucho mucho con los directores que hacen puestas en escena modernas que van en contra del libreto y de la música... Aunque también he cantado en escenografías muy modernas como, por ejemplo, un *Macbeth* de Verdi en 2013 en el Teatro della Pergola de Florencia, con dirección escénica de Graham Vick, en el que yo era un Rey de Escocia contemporáneo, con prostitutas, droga, etc. Pero que no trastocaba las intenciones del libreto ni la música. Así que, en ese caso, lo acepto sin problemas. El problema surge cuando los directores de escena quieren que hagas cosas que no tienen nada que ver con lo que estás cantando, y eso sí que ya no me gusta y, por supuesto, no lo acepto. Y sobre todo, tratándose de Verdi. Con eso sí que soy muy meticuloso e intransigente. ¿Ha visto la producción de *McVicar*? Es bastante fuerte, aunque se trate de una escenografía tradicional; sobre todo el primer cuadro... Sale gente desnuda, mujeres con los senos al aire y yo voy vestido de negro, siempre con dos bastones, como si fueran dos raquetas de esquí... Pero, a decir verdad, aunque se trate de una producción *forte*, creo que muestra muy bien esa parte malvada de *Rigoletto*, que a mí me gusta mucho, porque si uno lee el drama de Victor Hugo, se entiende muy bien la maldad de este personaje; aunque en el libreto de Piave esa perversidad no es tan evidente... Pero creo, además, que esta producción presenta muy bien, tanto al *Rigoletto* bufón,

como al Rigoletto padre que está con su hija, así que, en este caso, me gusta.

Una de las señas de identidad de Luca Salsi es su excelente técnica que le permite cantar *sul fiato*, tal y como se hizo siempre en la vieja *scuola italiana* y que supongo que aprendió de su maestro Carlo Meliciani.

Efectivamente, mi técnica es la que me enseñó mi maestro, que ahora tiene ya 87 años, pero que ha sido un gran barítono; es una técnica *all'italiana*, que se basa en el uso del sonido siempre *sul fiato*; usando las resonancias altas de la *maschera* (pone la mano en su cara para mostrarme la parte de la *maschera* con la que canta, y me explica cómo tiene que ser siempre de ahí hacia arriba). Cantar *sul fiato* te permite pronunciar bien, y por tanto articular bien las palabras. Así no te cansas nunca... Además, es muy útil, porque puedes cantar en *piano*, *forte*, y conseguir los colores que quieras. Es la técnica que usaban los cantantes italianos en los años 40, 50, 60...

Por eso dicen que es un barítono "all'antica"...

Sí, aunque a veces algunos usan eso como una crítica, como diciendo que canto un poco a la manera antigua, y que hoy ya no se canta así... Pero yo me lo tomo siempre como un elogio.

***I due Foscari* en el Teatro dell'Opera di Roma supuso su primer encuentro con Muti, sumo sacerdote verdiano y muy exigente y estricto con los cantantes, ¿cómo fue ese primer encuentro y esos primeros ensayos con el maestro italiano?**

Yo ya había hecho esta ópera en el 2011 en el Teatro de Trieste, fue mi primer papel importante de Verdi y supuso para mí un punto de inflexión con respecto a todo lo que comentamos antes de la importancia del texto, de cómo en Verdi la música nace de las palabras y de esa interpretación profunda del personaje que él exige... Cuando canté *I due Foscari*, me encontraba en un momento un poco difícil, en medio de mi separación, con dos hijos que hace cinco años todavía eran pequeños, y ya sabe cómo es el personaje del Doge; un hombre más viejo que yo, pero siempre con sus sobrinos... Así que me metí muy a fondo en el rol, con el que tuve gran un éxito. En mi debut con el maestro Muti, recuerdo que me había estudiado la ópera de arriba a abajo, que me la sabía al derecho y al revés, pero llegué al ensayo con él, canté la primera página y, en mi interior, no dejaba de pensar: "No me la sé, no me la sé", porque me dijo tantas cosas de las que yo ni me había percatado y que, efectivamente, estaban en esa primera página, que pensé "Uff, y esto es solo el principio, así que no me quiero ni imaginar cuando lleguemos al final..." (risas). Ya en el primer recitativo (canta "Dove de' Dieci non penétra l'occhio?"), Muti me dice: "en ese Si bemol, cuando cantas *penétra*, tienes que hacer sentir que el Doge está preocupado, porque no sabe lo que está pasando... y todo eso concentrado en un Si bemol, así que tienes que hacerlo en *forte*, luego ya va el *diminuendo*, y después le metes un poco de *vibrato* para que se le note el miedo que tiene...". ¡Tenía que hacer todo eso en una sola nota! (risas) O sea, que cuando salí del ensayo estaba hecho polvo... (risas). Creo que como era mi primera ópera con él, me quería poner a prueba... Y es que Muti solo me había hecho una audición en Roma... Entré en la sala, que no era muy grande, y me preguntó: "¿Qué va a cantar?" "Macbeth", le dije. Nada más comenzar el recitativo, él, que estaba al lado del pianista, levantó la vista... Y pensé "eso es que le gusta..." Pero la verdad es que no lo sabes a ciencia cierta porque, cuando le miras, parece que siempre está enfadado, porque tiene así el semblante tan serio... (risas). Yo seguí cantando todo el recitativo y, al acabar, se pone él al piano, y me dice: "vuelva a hacer estas dos frases". Las hice y, cuando terminé, Muti le dijo al director artístico: "Todo lo que tengo aquí en Roma, lo hago con él". Así que cuando hice *I due Foscari* me puso a prueba... ¡Qué estrés! Ensayando y ensayando, tenía hasta cinco ensayos seguidos. Pensaba para mí, "no puedo más". Un día, llega el director artístico, y me dice: "mañana ensayas solo tú con el maestro". Aunque cuando ensayas solo

con el maestro, en realidad, nunca estás solo, tienes al menos a 20 personas alrededor, entre directores artísticos, gente de la orquesta, del coro, etc. Y yo allí en medio, frente a él, durante cinco horas... (risas). Pre-general, general... Pero, después del ensayo general, vino a verme al camerino y me dijo: "ahora estoy plenamente convencido de la elección que tomé" (risas). Y desde ese momento, su actitud conmigo cambió mucho... Cuando actualmente hago ópera con él, ya no me manda hacer tantos ensayos (risas) y, para mí, es un maestro también en muchas cosas de la vida... Además, la relación con él es muy bonita, porque hablas mucho, te diviertes...

Supongo que tan exhaustivos ensayos han tenido mucho que ver con su extraordinaria hazaña en el Metropolitan de Nueva York, cantando dos óperas diferentes (Verdi y Donizetti) en el mismo día y con escasas horas de diferencia... Una hazaña que le ha valido el sobrenombre de "Superman del Met". ¿Cómo ocurrió todo?

Ja, ja... Había cantado el *Ernani* con Muti en noviembre de 2013 en Roma, así que había pasado ya un año desde la última vez que había hecho *Don Carlo*, pero no tuve ni que repasarlo, me salió solo (risas). Yo estaba allí para cantar *Lucia di Lammermoor*, y el viernes me llama Peter Gelb, y me pregunta: "¿Te sabes *Ernani*? sé que la has cantado con el maestro Muti...". Le respondí que la conocía bien, y entonces, me dijo: "es que Plácido no se encuentra muy bien, y mañana tenemos la *Matinée*, y también la retransmisión mundial en directo, y quería saber si podrías estar disponible en caso de que Plácido cancelase". Le dije: "pero me avisáis lo antes posible, para que pueda echarle al menos un vistazo... yo, por la tarde, tengo *Lucia*...". Y me dice: "si haces *Ernani*, luego cancelas *Lucia*; bueno, ya lo vas viendo, según como estés... Te llamamos mañana a las 10:00, la función es a las 13:00..." Al final, me llamaron a las 10:30, para decirme que Plácido se encontraba bien y que cantaba él... Así que como ese día llegaba Virginia de Buenos Aires (se refiere a la soprano Virginia Tola), nos fuimos a pasear por Manhattan... A las 12:30 recibí una nueva llamada, y era Álvaro, el hijo de Plácido: "ven corriendo, que papá no está bien para cantar, y tienes que cantar tú". "Pero cómo hago, si son las 12:30 y tengo que estar allí a las 13:00", le digo a Álvaro. "Te lo pido por favor", insiste. Le digo *Va beh*, y salí corriendo para el teatro. Llegué allí a las 13:45. Me pusieron el traje de Plácido, que me quedaba perfecto (risas), mientras me maquillaban, hice un par de ejercicios rápidos de vocalización y, de repente, suena otra vez el teléfono: "Hello my friend, here is Jimmy". Y como andaba un poco alterado con todo el jaleo, le digo: "¿Qué Jimmy?" (risas). ¡Era James Levine! A quien admiro desde mi época de estudiante y además, era mi debut con él... y solo alcancé a decirle: "yo le sigo...". Ni siquiera vi la puesta en escena, así que me lo inventé todo... (risas), pero fue un gran éxito. Y después, me fui a dar una paseo, me comí una hamburguesa con patatas, regresé al teatro y canté *Lucia* por la noche... Después..., después dormí durante tres días seguidos...

A principios de año volverá a ponerse en la piel de Giorgio Germont (*La Traviata*) en la Royal Opera House y tiene contratos firmados con el Met hasta el 2021, ¿qué otros compromisos hay en su agenda que nos pueda adelantar?

En marzo cantaré *I due Foscari* en la Scala de Milán, con el joven director italiano Michele Mariotti y, en abril, haré *Falstaff* en versión de concierto junto a Ambrogio Maestri en Chicago, bajo la batuta de Riccardo Muti, con quien también cantaré *Macbeth* al mes siguiente en el Konzerthaus de Estocolmo. En junio, haré *La Traviata* en la Bayerische Staatsoper de Munich, y a finales de agosto, cantaré *Il templario* en versión de concierto en el Festival de Salzburgo.

Gracias signore Salsi, como diríamos en España, con Verdi está usted en su "salsi".

<https://www.facebook.com/Salsi.Luca/>