

Simon Boccanegra a través de la fonografía

Verdi y su ópera Simon Boccanegra

En el 31 de julio de 1856 Verdi informa a Piave, su libretista, de que ha encontrado materia para musicar, y el 23 de agosto le escribe de nuevo anunciando el título. Pero cómo llega el autor a elegir un argumento no publicado hasta la fecha en italiano, e incluso, cómo llega a sus manos el drama español, permanece hoy día como una incógnita no resuelta, no existiendo documentación alguna que aluda a la cuestión. La nueva obra, “Simon Boccanegra”, se ocupaba de este personaje histórico, pirata del siglo XIV que llegó a ser Dux de Génova. El tema era típicamente verdiano, con una trama paterno-filial muy del gusto del compositor. Verdi indicó a Piave que versificase un libreto que él mismo ya había escrito. El trabajo se interrumpió con ocasión de nuevos viajes de Verdi a París y Londres para proteger sus intereses. Estando en París, además, supervisó la representación francesa de “Il trovatore”, para la que escribió una música de ballet y amplió el final, dedicando el tiempo inmediatamente posterior a un proyecto para el San Carlo de Nápoles sobre “El Rey Lehar” que nunca vio la luz.

Retomó el Simone, que se encontró con el habitual problema de la censura, pues el drama tenía amplias connotaciones políticas: aquel Dux del siglo XIV había expresado su visión de una Italia unida y Verdi tenía la intención de reflejar en su ópera todo el horror de las guerras fraticidas de la época, saliéndose esta vez con la suya no aceptando ningún cambio en el libreto. Cuando a comienzos de 1857 abandonó París para dirigirse a Sant’ Agata (su residencia en Bussetto) no tenía terminada la ópera. Había partes del libreto de Piave que no le convencían y encargó al poeta Antonio Somma, quien después será el libretista de “Un ballo in maschera”, que interviniera

retocando el libreto. Charles Osborne apunta, sin embargo, que estas correcciones fueron hechas por Giuseppe Montanelli, político y ex profesor de derecho exiliado en París, opinión que sigue o comparte Marcello Conato. No obstante, parece más acertada la primera posición, pues como señala Máximo Mila, existen dos cartas que Somma envía a Verdi con pasajes enteros del *Simone* versificados de nuevo, diciendo con claridad: “...Vi mando a posta corrente i cambiamenti che mi chiedete...”. En conclusión, y a falta de prueba en contrario, el patriota Montanelli no fue quien metió mano al libreto de Piave.

Cuando Verdi llegó a Venecia a mediados de febrero para ensayar, todavía no había compuesto uno de los actos y le quedaba por orquestar toda la obra. El estómago lo seguía martirizando. En esos días escribía: “Ho lo stomaco in pezzi...Ti ripeto che son quatro giorni che non faccio una nota”. En medio de esta desagradable situación concluyó el trabajo con cierta premura y estrenó la obra el 12 de marzo de ese año en el más bello de los teatros italianos, con un reparto comandado por el barítono Leone Giraldoni, dejando al público insatisfecho, no mejorando la situación las representaciones ulteriores.

Una parte de los críticos censuró al público y admiró el modo en que Verdi había utilizado la orquesta, dispuesta probablemente por primera vez a la manera moderna, es decir, por familias de instrumentos, así como su elocuente recitativo, aunque hubo también quien le censuró escribir como Wagner, al que en realidad no había tenido ocasión de oír, opinión suscrita dos años después por Abramo Bassevi, quien definirá el estilo del *Simone* como una “cuarta manera con la que el compositor se acerca a las formas de la música germánica siguiendo el rastro del famoso Wagner”. Otros, por el contrario, manifestaron perplejidad y algún descontento por la oscuridad de la acción y, sobre todo, por los nuevos aspectos formales: la mayor importancia de los recitativos acompañados, el predominio del canto declamado sobre el canto

ornado, la prevalencia de combinaciones armónicas sobre la melodía o la novedosa instrumentación. Aspectos formales éstos que responden a un deliberado propósito de Verdi de salir de los esquemas preexistentes, “consciente del riesgo que corría de perpetuar las formas gloriosas de Rigoletto y Trovatore y convertirlas en fórmulas, aprisionándolo en la cansina repetición de éxitos pasados, como sucedía a sus colegas italianos y extranjeros”, como bien apunta el historiador Miguel Ángel Martínez Artola. En suma, necesidad de renovación creadora que, en palabras de George Martin, se dio en lo musical pero sin parangón en la parte teatral, pues “es evidente que el público consideró largo y aburrido el recitativo y muy confuso el libreto. Ni Verdi ni Piave habían podido condensar la extensa pieza para obtener un drama musical en que los motivos y la acción fuesen claros”.

En efecto, incluso después de la cuidadosa revisión del libreto de Piave a cargo de Arrigo Boito hacia 1880, en la que luego entraremos, varias situaciones dramáticas enrevesadas no encuentran respuesta:

-¿Cómo consigue Jacopo Fiesco, abuelo de Amelia Grimaldi, que es en realidad Maria Boccanegra, recobrar a su nieta que fue secuestrada cuando era niña?

-El orfebre Paolo Albani persuade en el prólogo a los genoveses para que elijan a Simone como Dux y a Simone a aceptar el puesto. Cuando éste descubre que la amada de Paolo es su propia hija, ¿por qué se niega a que Paolo se case con ella si él mismo aceptó la dignidad de Dux para poder casarse con la madre de María?

-¿Es verosímil que Gabrielle Adorno pase tan rápidamente de ser enemigo mortal de Simone e intentar matarlo por su propia mano a erigirse en su campeón en la lucha entre güelfos y gibelinos?

A esto hay que añadir los múltiples acontecimientos que se

suceden, no sobre las tablas, sino fuera de escena, que hacen que la obra sea difícilmente inteligible, que la acción se extiende a lo largo de más de veinte años, que muchos personajes importantes utilizan nombres falsos, que se presuponen conocimientos de la historia de Génova, con sus luchas entre güelfos y gibelinos, entre aristócratas y plebeyos, que se tejen innumerables intrigas, se elaboran planes, el amor se transforma en odio y viceversa; y que todo esto está puesto en música, cuyo constante fluir instrumental hace difícilmente comprensibles amplias partes del texto.

A pesar de la realidad que muestran estos ejemplos, Verdi se sintió decepcionado, escribiendo días después a la condesa Maffei: "Il Boccanegra ha fatto a Venezia un fiasco quasi altrettanto grande come quello della Traviata. Credevo d'aver fatto qualcosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato". Y tras el fracaso de la Scala, decía a Ricordi: "Il Boccanegra non è inferiore a tante altre mie opere più fortunate di questa". Verdi siempre confió en esta obra considerando haber hecho algo decente, llegando a aseverar tras su estreno en Milán que si al público se le calmara un poco la sangre quizá podría darse cuenta de que en el Simone se contenían algunas intenciones que no deberían ser despreciadas. De viejo confesó a su sobrino Carrara que "había querido a esta obra como se quiere al hijo jorobado". En cualquier caso, el destino indujo a Verdi a enredarse en un drama que excitó su pasión sin aportarle un marco adecuado para encuadrarla, lo que sucedería, y solo parcialmente, en 1881.

Y hacia ese año caminamos: tras una treta urdida por Giulio Ricordi, al que le había aconsejado el modo de proceder Giuseppina Strepponi, Verdi se mostró interesado en la revisión de Simon Boccanegra, tenía algunas ideas claras y estaba dispuesto a trabajar de inmediato si se hallaba libretista. Ricordi propuso a Boito, que no mostró mucha disposición al inicio por considerar el libreto de Piave anticuado y absurdo, pero pronto quedó contagiado por el

entusiasmo que de Verdi emanaba, concluyendo la empresa en menos de seis meses, estrenando con éxito en la Scala la obra revisada el 24 de marzo de 1881, con un reparto de campanillas, que incluía al mítico tenor Francesco Tamagno, a cuyo frente estaba el barítono Victor Maurel, al que se cuenta que el autor le prometió, a cambio del riesgo del estreno de esta nueva versión, crear para él, como así fue, el personaje de Iago en su futura ópera, Otello, que por la vía de hecho estaba ya siendo tácitamente aceptada por el viejo maestro.

La labor mayor de adaptación, y entramos ya en la comparación que se hizo de ambas versiones, la dio el primer acto, pues Verdi ya había escrito en 1879 que no hacía falta tocar nada del Prólogo, aunque luego suprimió el breve preludio, ni del último acto y del segundo, del que sólo cambiaría algunos compases aquí y allá, variando en la versión definitiva los arranques de ambos actos.

Había que rehacer, pues, el primer acto, darle relevancia, variedad y mayor vida, conseguida a través de los siguientes cambios:

- Conservó la cavatina de la soprano, pero facilitando prudentemente su línea vocal, pues la estrenada en Venecia por Luigia Bendazzi, que disponía de óptimos agudos, era demasiado arriesgada para que fuera fácilmente aceptada por las divas del momento.

- Modificó la orquestación, confiando a las violas y maderas la introducción, que se ven interrumpidas sin cesar por trinos de los violines, lo cual, junto al movimiento sincopado de oboe y clarinete que intervienen a continuación, reproduce sonidos propios de la naturaleza, comunicando al oyente la impresión de estar viendo un jardín.

- Suprimió la cabaletta de Amelia que venía tras la intervención de Gabrielle "Cielo di stelle orbato"

- Modificó los dúos de ésta con el tenor y con Simone, dando a

este segundo un desarrollo melódico distinto

-Sustituyó el dúo del juramento de vendetta proclamado por Fiesco y Gabriele en el primer acto por una bendición de Fiesco a los prometidos en la versión de 1881

-Cambió radicalmente el segundo cuadro de este acto, inspirado Verdi por dos cartas de Petrarca dirigidas a los dogos de Génova y Venecia en las que condenaba las luchas fraticidas entre las dos repúblicas, pasando la acción de desarrollarse en la primera en una plaza pública que festeja el aniversario de Boccanegra y estar lleno de animación y de color, local y exótico a la vez, en el que hallamos un concertante, el sexteto con coro «Ella è salva», digno de figurar entre las mejores realizaciones verdianas de esos años, a la gran escena del Consejo, en la segunda, en el Palacio de los Abati, que constituye una de esas grandiosas escenas de masas llenas de expectación y dramatismo en las que Verdi es un maestro y que anticipan por momentos el acto I del futuro Otello. Paolo ha intentado secuestrar a María con ayuda de Lorenzo, un aventurero. Pero el intento ha fracasado, Gabriele pudo salvar a su amada y matar al sicario. En ese momento, una masa popular furiosa exige venganza para el plebeyo, al que cree asesinado sin motivo por un aristócrata. Gabriele acusa incluso al mismo dux de haber colaborado en el intento de secuestro. Nadie sabe que María es hija del dux; antes bien, hay rumores de que es su amante. Amelia se pone entre los partidos en lucha que ya están a punto de enfrentarse con las espadas. Es necesario encontrar al hombre que planeó el crimen. Finalmente, Simón consigue que Paolo no sólo reconozca el hecho, sino que se maldiga a sí mismo. La muchedumbre, susurrando de forma casi fantasmal, toma sobre sí la maldición y Paolo huye aterrorizado. A este contexto pertenecen, entre otras, la noble exhortación del Dux “Plebe, patrizi, popolo” y las amenazas, preludio del futuro Iago, de Paolo, en medio de la compleja y sabiamente expuesta actividad del coro; también el cordialísimo ruego de Simón “Piango su voi”, con su

espléndido “E voi gridando amor”, al que sigue el amplio y vibrante motivo de Amelia, en fa# mayor, “Pace! Io sdegno inmenso”.

Más de media hora de música, en definitiva, diversa entre el 57 y el 81 que no queda sólo en estas antedichas piezas de mayor calado, sino que al lado de ellas son incontables las diferencias menores, tanto en las escenas recitadas como en arias y dúos y sus respectivos acompañamientos orquestales, tratados, citando textualmente a Santiago Salaverri, en el 57 a la manera convencional del período medio verdiano, a diferencia de la versión posterior, que se decantará, a riesgo de cierta incoherencia estilística, por una especie de natural «conversación en música», por un tratamiento orquestal que da auténtico soporte al pensamiento musical y dramático y por la opción por un continuum musical frente a la sucesión de números cerrados.

Una regla general afirma que de la revisión de una mala ópera (y con esto no quiero juzgar al primer Simone como tal) jamás se obtiene una gran ópera y Verdi lo sabía bien. Como había explicado al comienzo a Boito, “la mesa está desequilibrada, pero arreglando una pata o dos podremos conseguir que se sostenga”. Como sentencia Georges Martin, “Verdi alcanzó este objetivo limitado. La segunda versión es mejor que la primera en todos los aspectos, y es la modificación más exitosa de una ópera que Verdi realizó jamás. Antes la obra estaba muerta; después, siempre vivió”.

Repaso de las grabaciones de audio completas aparecidas hasta la fecha:

-La primera de ellas, con las huestes corales y orquestales de la BBC, bajo la batuta de John Matheson, de diciembre de 1975, según las notas del libreto de la discográfica Ponto, o del 1 de diciembre de 1976 si hacemos caso al sello inglés Opera Rara, que también lo ha publicado, en edición tan cuidada como cara, ofrece una dirección correcta y matizada,

con el punto justo de fuerza y dramatismo, que deja cantar a las voces sin cubrirlas ni forzarlas, siendo generalmente oportuna en la elección de los tiempos. Sesto Bruscantini, barítono protagonista de esta versión, en un papel lejano de sus habituales roles bufos, muestra nobleza de acentos y salud vocal, aunque se echa en falta una mayor concentración armónica y un timbre más oscuro y denso, carencias que lo ponen en cierta evidencia frente a las más timbradas voces de sus compañeros de reparto. Gwynne Howell es un Fiesco de una pieza, cavernoso y metálico, pletórico de facultades. Bien el Paolo de William Elvin, quien, salvo un vibrato demasiado stretto en la zona alta de su tesitura, no desmerece del resto. Josella Ligi (quien cantara el mismo papel en Madrid en 1978) delinea una Amelia de voz con cuerpo, extensión y bonito color, pero algo dura y, consecuentemente plana, en el extremo agudo, no cerrando con el éxito que podría esperarse por sus abundantes medios la cabaletta del acto primero ni el concertante final del mismo, donde el Do sobreagudo que emite, amén de rácano, raya en el grito. El tenor canadiense André Turp cumple con holgura su cometido, pues a pesar de cantar algo abierto en el centro, su canto nunca se muestra desapoyado, supliendo el desgaste provocado por 26 años de carrera y una técnica no siempre ortodoxa con una entrega poco común en un cantante no latino.

-En los días 4, 6 y 8 de agosto de 1999 se grabaron en vivo las funciones programadas de esta primera versión del Simón de 1857 en el marco del Festival Martina Franca del Valle D'Itria, comercializando posteriormente Dynamic testimonio del evento. Renato Palumbo dirige a la heterogénea Orchestra Internazionale D'Italia sin criterio uniforme, siendo únicamente aceptable en los momentos íntimos, perdiendo el norte en concertantes y tiempos rápidos, que acelera sin medida y transforma en efectismo machacón. De los cantantes, mentar la corrección de Francesco Ellero D'Artegna como Fiesco, cuya voz, sin ser de primera, cumple con dignidad, al igual que el Paolo de Nikola Mijalovic. Del tenor, Warren Mok,

mejor no hablar: en los años 50 del siglo pasado no hubiera alcanzado ni la categoría de comprimario. Hoy, lamentablemente, basta con que se afinen más o menos las notas y no se destaque demasiado para protagonizar una producción. La soprano Annalisa Raspagliosi ni molesta ni atrae, pasando su rol sin carencias evidentes ni hitos destacables. El protagonista, Vittorio Vitelli, amigo y colega del conferenciante, formado en la escuela italiana de canto a través de maestros como Giulio Fioravanti o Magda Olivero, afronta el papel de Boccanegra demasiado joven, pues en esas fechas no contaba ni treinta años de edad, lo que si bien le podía ayudar a caracterizar al Simón 25 años más joven en el Prólogo, le obliga a oscurecer la voz artificialmente en el resto de la ópera. A ello se unen reiterados avacamientos del sonido (voz portata de abajo a arriba) que ensucian parcialmente una prestación noble y entregada, de un fraseo de gran clase, sobrio, elegante y emotivo, por medio de una voz de emisión fácil que hoy día ha adquirido la rotundidad de la que entonces carecía y que nos ha mostrado recientemente en el Liceo de Barcelona encarnando el Barnaba de la "Gioconda" o en la Scala de Milán con el Amonasro de la conflictiva "Aida" de la espantada de Alagna.

En cuanto a la versión de 1857, eso fue todo, pasando a continuación a la ya muy nutrida discográficamente del 81:

-De una retransmisión radiofónica del Metropolitan Opera House de Nueva York del año 1939 da fe el sello Melodram en una representación feliz bajo la firme supervisión de Ettore Panizza, mano derecha de Arturo Toscanini durante 20 años en la Scala, al que sólo se le puede reprochar, en consonancia con Fernando Fraga, alguna urgencia en los tiempos, como sucede con el aria de Fiesco. Los cinco solistas construyen personajes de una pieza, con voces rotundas y teatrales: Tibbett tiene la suficiente anchura vocal, extensión y buena técnica que le permite usar medias voces y sfumature, delineando uno de los mejores Boccanegra de la historia. El

Fiesco de Pinza está en esta misma línea: voz bella, oscura, plena, noble y variado fraseo, sublime acentuación, en definitiva otra prestación vocal para recordar. La Rethberg conforma una Amelia más arrojada y pasional que poética o candorosa, empleándose a fondo con unos generosísimos medios solo ensombrecidos en las notas altas por un leve desgaste debido al paso del tiempo, a lo que une una soberbia musicalidad y una excepcional amplitud de fraseo. Martinelli en el año 39 acusaba ya un evidente desgaste, siendo entonces su voz algo entubada, fija y leñosa, no obstante lo cual, y a través de un squillo sin igual y una marcada vehemencia, nos ofrece un Gabriele heroico e intenso, que también sabe plegarse en los dúos con Amelia cometidos más líricos. Warren, que luego sería un gran Simone, es un lujo como Paolo, quien como único punto negativo canta demasiado fuerte algunas frases que Verdi escribió en pianissimo. En líneas generales, C. J. Luten y Fernando Fraga, dos de las plumas que han escrito sobre esta versión, el primero en "Opera on record", bajo la dirección Alan Blyth, y el segundo en el especial nº 2 de la revista Scherzo, dedicado a las 100 mejores óperas en disco, están sustancialmente de acuerdo con lo ahora expuesto.

-De nuevo Melodram edita otra velada neoyorkina de 1950, ahora con Warren en el papel protagonista. Segalini lo tachaba de desordenado y verista en Opera Internacional de sep/oct. de 1981, lo cual no converge con nuestra opinión, pues creemos que Warren nos regala una interpretación sentida y humana, a través de un canto rico de esfumaturas y un instrumento grandioso, pletórico, que recoge con orgullo el dorado testigo de su compatriota Tippet. La Varnay intenta ser Amelia con una voz incompatible con la parte por su propia naturaleza, mientras que Valdengo es un correcto Paolo y Székeli un Fiesco sin el color y peso requeridos para la parte. Dejamos para el final a un Tucker aguerrido, generosísimo, que, en contra de lo defendido por el citado Segalini, posee un timbre apropiadísimo para esta parte. Su voz fresca, juvenil todavía, y su refulgente metal, lo hacen un Gabriele de primer orden.

El encendido ataque del recitativo “Oh inferno! Amelia qui” y la ira manifestada en “Sento avampar nel anima”.contrastan con el mantenido lirismo con el que afronta su aria“Cielo, pietosa rendila”. Para no perderselo.

-En 1951, en la RAI de Roma, Francesco Molinari-Pradelli dirige una función, recogida por Cetra, con buen pulso general y gran teatralidad, que presenta indudable interés en cuanto al reparto vocal. Así, Paolo Silveri, a pesar de alguna nasalidad y guturalidad en el pasaje, presenta una voz robusta y mórbida, siendo su acentuación y su fraseo heredero de los barítonos de la escuela antigua. En este mismo sentido se manifiesta Rodolfo Celletti en su “Historia de la Opera in disco”. Petri carece de la rotundidad de medios de otros colegas que han dado vida a esta parte, no destacando ni su voz ni su técnica, con algunos sonidos fijos y entubados en los agudos, pero resuelve su cometido con inteligencia y entrega gracias a una cuidada expresión de gran riqueza melodramática. La Stella, en sus inicios de carrera, expone una voz fresca de lúcido timbre, algo brusca todavía en el ataque de algunos agudos y algo genérica en la expresión, compensando sus carencias técnico-estilísticas con un derroche vocal de primer orden. Bueno, aunque sin grandes medios vocales, el Paolo de Walter Monachesi y muy bueno el Gabriele de Carlo Bergonzi en su primera grabación como tenor, junto a “I due Foscari”, también del mismo año: todavía la voz es en algunos pasajes algo abaritonada, lo cual, en vez de representar un problema, le brinda un color, un espesor y una redondez de la que luego carecería (como bien es sabido, nunca ha sido un tenor atractivo por su calidad tímbrica). Si para Luten es todavía un tenor brusco y sin formar, Lord Harwood, en la “Guía de grabaciones de ópera” capitaneada por Gruber, y, sobre todo, el mentado Celletti, ponderan su labor como excelente.

-Hmv sacó al mercado en 1957 una apreciada versión bajo la correcta batuta de Gabriele Santini, muy atento a los momentos

más líricos de la obra. Tito Gobbi, el protagonista, crea una magistral visión de la psicología del personaje, pero lo acompaña con las carencias técnicas habituales, que hacen de sus agudos (recordemos que el rol alcanza el Sol 3), parafraseando a Celletti, un momento verdaderamente desagradable, provocándole las frases largas, como apunta F. Fraga, problemas irreconciliables con la parte. El Fiesco de Boris Cristoff es efectivo y teatral, combinando su interpretación intimismo y fiereza, cantando, en general, de forma espléndida toda su parte, de la que destacan sus dúos con Boccanegra. Escúchese su imprecación, en el segundo de éstos, "Come un fantasma, Fiesco t'appar". De los Angeles, y suscribimos en esto el comentario de F. Fraga, es la antítesis de la Rethberg: exquisita, nítida y elegante, a lo que suma, en línea con Lord Harewood, belleza tímbrica y elegante fraseo. En nuestra opinión, a pesar de que no encaja con la amplitud dramática requerida por la mayoría de las heroínas verdianas, y que muy a menudo mostró ciertos límites vocales, como subraya Celletti, sobre todo en el extremo agudo, encaja con Amelia como con ninguna otra. Monachesi es correcto como Paolo, con intenciones dramáticas claramente superiores a su voz, y Giuseppe Campora cumple con una materia prima de indudables carencias, pues a pesar de su entrega, la falta de squillo y concentración armónica restan a su papel el arrojo necesario.

-Foyer nos trae una función del Met de 1960 paralela a la que Myto Recors nos brinda de febrero 1961 en el mismo coliseo y con la misma producción, cambiando el director y alguno de los intérpretes principales. Gana la batuta de Mitropoulos en 1960, cuidadosa, dramática, sutil y llena de contrastes, aunque el italiano Nino Verchi no carece de coherencia y vigor, siendo además un buen concertador. Frank Guarrera, el protagonista de ambas funciones, sigue la estela marcada por Tibbet y Warren, al que sustituía por la muerte de éste en escena acaecida en La forza del destino: voz suficiente, bello color y adecuada entrega hacen de su Simón un ejemplo de

pundonoroso trabajo. Giorgio Tozzi, bajo de bellísimo y aterciopelado timbre, de canto italianísimo, es un gran Fiesco, imponiéndose con autoridad con un "Lacerato spirito" de manual. Ezio Flagello cumple bien como Paolo. La Milanov ya no estaba en el 60 en sus mejores años de carrera y los medios estaban ya algo duros y gastados, mostrándose mejor en los momentos más dramáticos y salvando con elegancia y picardía los compromisos de la Amelia más juvenil. Tebaldi, que canta el rol en el 61, es un lujo para el papel. Salvo algún agudo levísimamente calante (lo que, por otra parte, fue muy habitual en su carrera), escuchar el contraste entre sus pasajes más líricos con aquellos de fuerza y pujanza, todo ello con uno de los instrumentos más bellos de la historia de la ópera, es un verdadero placer. Bergonzi suena menos juvenil y compacto, pero más tenoril, que nueve años atrás, aunque pierde decididamente frente a un Richard Tucker ardiente, pasional, de técnica impecable, timbre mucho más sugestivo y con una anchura vocal de la que carecía en su escenificación de 1950. Uno de los mejores Gabriele de todos los tiempos.

-También de 1961 es la grabación que ofrece Movimiento Música, en versión en vivo de la Filarmónica de Viena en el Festival de Salzburgo bajo el comando de un Gianandrea Gavazzeni que dirige con intensidad y ardor teatral ejemplares, solo seguido en esta línea que marca desde el podio por la gran soprano turca Leyla Gencer, fascinante y magnética. En este mismo sentido A. Foletto en Música Viva de abril de 1982. Gobbi, de nuevo, actor sublime de técnica rudimentaria. Panerai, en una parte que solo muestra sus defectos, no es un Paolo de recordar. Tozzi es, como en la anterior, un Fiesco de bello timbre y Giuseppe Zampieri un Gabriele demasiado lírico por la escasa consistencia de su instrumento, que maneja, no obstante, con aceptable ortodoxia.

-GDS (discográfica que toma el nombre del mítico tenor Giuseppe Di Stefano) nos trae una velada muniquesa con las

fuerzas de la Scala en gira del 16 de agosto de 1966, con un Giuseppe Patanè que ofrece una lectura inspirada, fluida, dejando a los cantantes hacer su trabajo, lo que no es poco vistos los directores de hoy en día. Taddei conforma el más humano de los Simones, con un fraseo nobilísimo a través de una voz rica y sonora que solo flaquea en el agudo. Tozzi, del que ya hemos hablado, aquí estropea su, por otra parte, interesante "Lacerato spirito", con un grave final desafinado hasta para el oído menos experto. Una pena, pero el vivo es así. Renato Cesari, barítono argentino que tantas zarzuelas grabase en los años 60 para Hispavox, es un Paolo sobrado de medios. Y la Stella, mucho más hecha que en el 51, y Cecchele, representan lo mejor de esta función. Ella, plena y expansiva, marida a la perfección con la varonil, robusta y bien emitida voz del tenor italiano, exponente de la última extirpe de grandes spintos italianos, hoy sin descendencia, que se extingue con el veteranísimo Giuseppe Giacomini y el ya fallecido Franco Bonisolli.

-En 1972 Claudio Abbado dirige la producción scalígera más loada de este título, que edita el sello Foyer, y que graba en estudio cinco años después para D.G. Todos críticos sin



excepción alaban la dirección de Abbado por sonido, color, concepto, pulso, rigor, teatralidad y, fundamentalmente, porque sabe sacar, como los directores de una época ya casi olvidada en el tiempo (Votto, Sabata, Serafin...) lo mejor de cada uno de los cantantes del elenco. Capucilli, que no contaba con las simpatías de Celletti, sale más airoso que de costumbre en los comentarios que el crítico hace de esta ejecución. Su voz, poco fonográfica y más teatral, alcanza aquí su mejor grabación de estudio. Como Abbado, se muestra más efectista en el 72, por razones obvias de la inmediatez del vivo. Pero en ambas prestaciones se presenta sensible, elegante, sublime en el fraseo largo, con un legato de excepción y una expresividad conmovedora. Ghiaurov, más escolástico en estudio que en el 72, firma no obstante en ambas ocasiones un Fiesco a la altura de los mejores: sus cartas son una voz llena, aterciopelada, con un importante metal, nunca hueca, potente y bien proyectada en sala, características que le confieren, junto a la variedad de acentos que Abbado saca de él, una autoridad

que ya no se ha vuelto escuchar en escena. Tras él, la nada. Mirilla Freni, perfecta, por voz, color, técnica y entrega: la hermana de leche de Pavarotti es sin duda la mejor Amelia en disco. Schiavi y Van Dam sirven al Paolo en ambas versiones: mayor matiz del segundo pero canto más italiano del primero. En el 72 Gabriele era el recientemente desaparecido Gianni Raimondi. En una noche en estado de gracia, este tenor de hermosísimo timbre, solo superado quizás por el de Jaime Aragall, canta con un slancio, con una generosidad, con una gallardía tales que, incluso a pesar de su típica generalidad interpretativa, cosecha un éxito clamoroso en una época en la que todavía se iba al teatro a escuchar la voz por encima del espectáculo en su conjunto. Gloria a la que no es ajeno el Carreras de los 70: elocuente, extrovertido, fraseador extraordinario, cuidador de la expresión y la palabra a la Di Stefano (el tenor, no el futbolista) y poseedor de un instrumento netamente lírico de buena anchura y extensión, brinda todavía en el 77, antes de la precipitada quema en los 80 de sus por naturaleza privilegiados medios, un personaje en el que las lagunas técnicas apenas se insinúan. Versión, en definitiva, sobre todo la de estudio del 77, que podemos considerar como la referencia moderna de esta ópera.

-Dando un salto hacia atrás, del 73 es la grabación que la RCA italiana propone a las órdenes de un Gavazzeni siempre más mascagniniano y verista en general que verdiano en esencia. La orquesta, no siempre ajustadísima quizá por falta de ensayos, suena pesada, oscura, tenebrosa, lo cual no viene mal a esta obra. Capucilli está mucho menos fino que con Abbado, la Ricciarelli abusa del portamento y los pianos, aunque su voz, como ella, es bella, y en el 73 resulta soportable. Raimondi, Ruggero, es un bajo-barítono poco adecuado para el Fiesco, pues le falta profundidad vocal y auténtico color de bajo. Apreciable el Paolo de Mastromei y tan sano como genérico el Gabriele de Plácido Domingo, que no incomoda por la ausencia de retos vocales para el tenor (solo alcanza ocasionalmente el Si b 3) que lo pongan al límite. No

despreciamos su actuación, como hace el despiadado Celletti, pero tampoco lo consideramos, como hace injustificadamente Lord Harewood, el mejor Adorno en disco.

-Hungaroton encargó a Giuseppe Patanè en 1981, en el centenario de la segunda versión del Simon, que ensamblara a los elementos estables de la ópera de Budapest para la primera grabación digital de este título. Alain Fantapiè en Ópera Internacional de nov. de 1983 califica la dirección de tradicional, aunque vigorosa, dramática y con unidad estilística. Lajos Miller salva el papel principal sin la convicción de su Carlo en el Ernani grabado con casi idéntico reparto. Ni Verónica Kincses ni Janos B. Nagy hacen de Amelia y Adorno personajes que lleguen a emocionar. Jozsef Gregor, áspero y fuera de lugar, desmerece como Fiesco y el Paolo de Istvan Gáti es mejor olvidarlo.

-En 1984 Abbado vuelve a la carga y dirige la ópera en Viena. Él, la orquesta y la producción son lo destacable de esta grabación del vivo que RCA sacó con escaso éxito al mercado, pues Bruson, al que no le negaremos bello y cuidado fraseo, voz noble e interesante color, emite el sonido en las zonas de compromiso contra las reglas básicas de la escuela fisiológica de canto italiana, lo que le impiden llegar con limpieza, nitidez y pureza a los agudos. Raimondi repite un Fiesco poco creíble por lo antes expuesto, la Ricciarelli está mucho más gastada que 11 años atrás, Schiavi es correcto en Paolo y Veriano Lucheti, tenor con buen material y otrora aguerrido, canta aquí demasiado abierto, lo que resta calidad a su canto y belleza a su timbre.

-En 1989 Solti se acercó a los estudios de grabación de la Decca y firmó una versión con buenos momentos pero falta de continuidad. De los intérpretes, Nucci se aprecia en los pasajes menos dramáticos, pues tiene buena técnica y escuela, pero en los números que requieren una voz de color y peso baritonal imponente, a menudo refuerza su sonido con nasalidades demasiado evidentes y afea su canto con

portamentos de dudoso gusto. La Kanawa, a la que mimaron en extremo los meses de grabación, no es la cantante de unos años atrás, y el ensanchamiento que provocó en su instrumento para cantar roles más pesados de lo que su naturaleza alcanzaba le pasa factura: se nota ya cierta tensión en la declamación y el agudo pleno. A ello une una débil expresividad. Burchuladse, el bajo, tiene una voz inmensa, sólo parangonable a la mala utilización que hace de ella, lo que produce no pocas desafinaciones. Paolo Coni, en un cometido menor como el de Paolo, brilla con luz propia antes de arruinar su voz años después. De Jaime Aragall ya se ha dicho y escrito todo. Ya sabemos que hay, como apunta Joaquín Martín de Sagarmínaga en una recensión que acaba de aparecer en el boletín de Diverdi de enero, un Jeckill y un Hide en nuestro tenor. Y a nadie pasan desapercibidas ciertas durezas de sonido o la evidente pugna que mantiene en esta grabación con sus notas altas. Pero, y a pesar de todo esto, ¿hay alguien que pueda sustraerse a la seducción embriagadora que provoca la escucha hedonista de su voz? Su entrada en escena con "Cielo di stelle orbato" gana la partida al oyente quien, al final del acto III, no puede sino juzgar como convincente su Gabriel. En su disculpa se ha de hacer público también que, como ya ocurriera en la grabación de Fausto con la Caballé para Erato, la productora eligió, de entre las tomas sonoras, aquellas en que mejor estaba la Kanawa, y Aragall tuvo que grabarlas con premura de tiempo y sin pareja física delante, pues usaron diferentes pistas para permitir así a la diva acudir a otros compromisos, lo que hace apreciar más si cabe el resultado de un tenor que ya había pasado hace tiempo por la cumbre de su gloria.

-En marzo de 1994 el modesto sello Discover, con escasos medios, graba de nuevo la obra y salva la papeleta con dignidad, siendo los cantantes cumplidores en general, bien concertados por un director, Alexander Rahbari, que los deja cantar. Un lujo el Paolo del "piccolo Bastianini", como era llamado el malogrado Sardinero. El Fiesco de Meter Mikulas es

correcto, aunque algo escaso en el grave. Eduard Tumagian es un Simón poco introspectivo, pero da color y salud vocal al personaje. Miriam Gauci sobresale delineando una Amelia sobrada de medios, con voz bella, timbrada, fácil, abundante. No en vano la Staatsoper de Viena la ha tenido durante muchos años como miembro estable de su compañía. Aragall, cinco años mayor que para Decca, presenta una voz más ancha y pesante, pero canta con entrega, le apetecía realmente grabar otra vez la parte y se nota. En su interpretación fragmentos de placentera escucha.

Las versiones posteriores, como la del Teatro de la Moneda de Bruselas de Cambreling de 1990 o la posterior de Bruson y Sabbatini no merecen ninguna atención. Y hay tres, al menos, pretéritas, que no se pudieron conseguir, por lo que no pueden ser mentadas en esta relación, que nunca ha tenido vocación de ser exhaustiva:

-la del 28 de diciembre de 1959 en Nápoles, con dirección de Mario Rossi, con Gobbi, Gencer y Mirto Picchi

-la del 20 de marzo de 1969 en la Ópera del Estado de Viena, con G. Janowitz, C. Cossutta, E. Waechter, N. Ghiaurov, dirigidos por J. Krips

-y la del 26 de agosto de 1970 en La Fenice, teatro de su estreno, con Mario Zanasì, R. Raimondi y Maria Chiara, coordinados por el gran Antonino Votto.