

ENTREVISTA A ALFREDO KRAUS

POR JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

Programa “Diálogos”. Radio 2 – RNE.

Fecha: 22 de abril de 1984

(Se escucha como cortina musical el aria *La donna è mobile* de *Rigoletto*)

JLGB. Entre las grandes voces que existen, o que hayan existido - muy pocas de ellas, realmente excepcionales -, hay una que no es posible confundir con ninguna; la que acabamos de escuchar, la de **Alfredo Kraus**. Maestro: muchas gracias por haber aceptado este diálogo con los oyentes de Radio 2.

AK. Nada... Gracias, al revés. Yo encantado de estar aquí en este momento.

JLGB. A partir del don - que es la voz, la materia prima -, ¿cómo se puede ‘moldear’ y trabajar esa cualidad maravillosa del color vocal, del timbre?

AK. Bueno... Hay gentes que poseen ese don - o sea, la voz -, y al mismo tiempo ya poseen el timbre. Hay otros que se lo tienen que fabricar. Cada voz es distinta, cada voz es particularísima, y cada voz tiene que ser trabajada según esas condiciones particulares que posee. Unos necesitan más por aquí, otros menos por allí. En fin... Es una cosa bastante compleja, bastante difícil. En primer lugar, la primera dificultad está en... conocerse su voz, puesto que el *hándicap* terrible del instrumento vocal es que no se toca, que no se ve y que no se oye, puesto que lo oímos desde nuestro interior...

JLGB. Claro...

AK. ... y ya no es el verdadero sonido que el que nosotros oímos. El verdadero sonido o, por lo menos, el sonido que interesa, es el que sale de puertas afuera, el que sale de la boca hacia el público que está oyendo; y ese sonido nosotros lo oímos distinto desde nuestro interior. Entonces, este sonido ni siquiera nos va a ayudar; al contrario, nos va a confundir un poco las ideas. Tenemos que aprender

a oírte tu voz desde dentro y controlártela desde dentro, pero como si fuera oyéndola desde fuera... O sea, que es muy difícil, y en el canto está lleno de contrasentidos. Por otra parte, el poseer una voz sola no significa nada, o puede que no signifique nada. Alguien muy famoso decía que “también para cantar hace falta la voz”. Yo siempre aconsejo que el estudiante de canto sea muy poco creyente, o sea, que desconfíe del que le está enseñando. No en el mal sentido, no con la mala idea, sino por su propio bien. Que analice perfectamente cómo está dirigido, cómo va dirigido, y al cabo de una temporada – más o menos corta o larga, pueden ser tres meses, pueden ser cinco... -, que haga una especie de examen de conciencia, pero así... real, auténtico, sincero, para darse cuenta si va empeorando o si va mejorando. Entonces, inmediatamente, tomar una decisión con este examen de conciencia. Si hay que dejar al profesor, hay que dejarle. Claro, a veces es un poco duro, porque yo cuando he tenido que decirle a un señor o a una señora “deje Usted a su maestro o a su maestra”, dice: “¡Ay, qué disgusto tan grande, porque la quiero tanto, porque es tan bueno (...)!” Y entonces yo digo que sí, que perfectamente, que me parece muy humano... A mí todo eso me parece muy emotivo, muy bonito, pero se trata de nuestro porvenir, se trata de nuestra voz. Y eso está por encima de cualquier cosa, si queremos de verdad dedicarnos a eso. Y que entonces lo que se impone es una ruptura inmediata, porque sabemos, o nos hemos dado cuenta, que nos van a estropear la voz.

JLGB. Por cierto que el maestro **Alfredo Kraus** está participando en este diálogo aprovechando, haciendo un hueco en su apretada agenda – que realmente lo es-, durante los días ya pasados, en que dictó una larga serie de lecciones magistrales – prácticamente un curso – en Madrid. ¿Qué impresión sacó de aquel curso, de aquellas lecciones?

AK. La primera impresión, que ya imaginaba, porque ya he tocado este ambiente... no solamente en España, desgraciadamente este tema, este problema está vivo en todas las latitudes, pasa en todos los países del mundo, puesto que me he tropezado con estos problemas en Estados Unidos, en Italia, en Londres, en España, en cualquier parte. El alumno está muy desorientado, no sabe, no está convencido de la técnica que les enseñan. Hablo de una manera general, luego, naturalmente, hay excepciones. Me imagino, - aunque no conozco... -, que habrá algún maestro que tenga sus ideas claras y que sus alumnos estén contentos y no se hayan planteado este problema, pero la generalidad, pero de una manera casi total, es que el alumno está muy despistado, se da cuenta de que **algo** va mal y no

sabe qué. Entonces está buscando desesperadamente que alguien le solucione estos problemas, que alguien les diga por dónde hay que ir, qué es lo que hay que hacer para cantar con una buena técnica. Afortunadamente, existe esta inquietud, el alumno busca y, a veces, encuentra. Yo siempre les digo que hay que buscar, que no hay que quedarse quieto porque las cosas vayan mal, sino seguir buscando. Insistir, y moverse. Hasta que uno da con lo que busca. En este momento, yo he notado que durante estas clases los alumnos creían o creen haber encontrado el sistema – esto no quiere decir que luego lo vayan a practicar, porque muchos se pierden por el camino, se vuelven a confundir, siguen dando clase con otros maestros equivocadamente -, pero ellos se han dado perfectamente cuenta que, por lo menos, de esta manera, parte de sus problemas se han solucionado y tienen una vía abierta para el futuro. Hay un interés enorme, y la generalidad creo que están contentos, no tanto en el momento de impartirles las lecciones prácticas, la diferencia de una nota a otra en la manera de ser emitida, y lo notan de una manera en la que encuentra el consenso general. Todos los que están sentados asienten, todos aplauden, todos dicen “ahí está la nota” cuando llega esta diferencia en la manera de emitir.

JLGB. Vamos a centrarnos en la carrera de **Alfredo Kraus**. Una carrera ya muy larga, porque, si no estoy equivocado, comenzó de una manera profesional y formal en 1.956...

AK. Exactamente...

JLGB. Y en El Cairo...

AK. Sí...

JLGB. Y con *Rigoletto*... ¿No es así?

AK. También.

JLGB. Así que son veintiocho años de primera figura de la lírica **Alfredo Kraus** y, por fortuna para todos, sigue en plenitud de facultades. Esto nos lleva a una cuestión primordial, la dosificación – por una parte -, y la rigurosa elección del repertorio; en definitiva, la inteligencia con la que **Alfredo Kraus** ha planificado su carrera, y de esto me gustaría hablar un poquito. En primer lugar, del primer concepto, la dosificación. **Alfredo Kraus** seguramente canta menos representaciones al año de las que su categoría, por la demanda – digamos - de los teatros y de los públicos, o por comparación con la de otros colegas, sería de esperar... ¿no es así?

AK. Pues sí. Yo... me planifico en principio incluso con menos de lo que luego acabo por hacer, porque planificando menos no me voy a sobrepasar. Siempre hay que aceptar al final alguna cosita más. Entonces planifico menos de lo que es mi intención, pero sabiendo que voy a llegar a un poquito más. O sea que yo planifico sobre las cuarenta actuaciones y llego pues a las cincuenta, aproximadamente.

JLGB. Al año...

AK. Al año, sí.

JLGB. Y en cuanto a la elección del repertorio, ¿nos podría trazar una especie de panorama de cómo se han ido incorporando los distintos roles, o cuáles de ellos concretamente han tenido que esperar más a que llegara su momento?

AK. Al principio, dentro de lo que era mi repertorio, que era el lírico y el lírico-ligero, un poco tenía que aceptar lo que me impusieran, lo que me pidieran, porque no tenía suficiente categoría para decir: “No, esto no lo canto y esto sí lo canto”, pero siempre dentro de mi repertorio. Y tuve la suerte de que, incluso en este repertorio, digamos un poco limitado desde el punto de vista de éxito cara al público, no de dificultad de la obra y no de éxito artístico, me dediqué a cantar – aparte de *Rigoletto*, que fue el debut y que seguí cantando siempre -, *Traviata* – donde la parte del tenor es un poco sacrificada y donde, a pesar de ello, me hice hacer conocer, me hice conocido en Italia precisamente por *Traviata* -, porque faltan tenores que se dediquen a *Traviata*, quizá por eso de que no es una parte que emerge tanto como la de la soprano; entonces yo cantaba mucho *Traviata*, me empezaban a conocer por *Traviata*, empezaban a apreciarme en esa parte ingrata que yo cogí con cariño y que, al final, estoy convencido de que no es tan ingrata como creen. Creo que, si se le da el tratamiento justo, la parte también emerge. Esas... *Barbero de Sevilla* – ya en plan ligero, donde también se canta muchísimo y no pasa nada -. Cualquiera de los demás tiene más éxito que el tenor por bien que cante; *Sonnambula* – donde pasa exactamente lo mismo -, *Pescadores de perlas* – donde ahí sí, ahí finalmente el tenor tiene una parte cara al público de mucha satisfacción -, y más o menos, este era el repertorio, alternando con *Manon* de Massenet, y... pocas más al principio. Luego fui ampliando poco a poco, y el teatro de mis experiencias fue casi siempre el Teatro San Carlos de Lisboa, puesto que a partir de mi presentación con Maria Callas en *Traviata*, tuve un éxito y el público me acogió con gran cariño, siendo un teatro

pequeño, limitado en su medida; es un teatro ideal para experimentar, y ahí incorporé *Favorita*, *Puritanos* y alguna que otra más. Y ya entonces pasé precisamente a este tipo de obra, *Puritanos* – muy aguda -, *Favorita*, *Elisir*, *Don Pasquale*... ya un repertorio un poco más exitoso, por utilizar esta ‘palabrota’. Ya, últimamente, descubrí y descubrieron en mí esta vena del repertorio francés que ya había iniciado muy anteriormente con el *Fausto*, con *Los Pescadores de perlas* y con *Manon* de Massenet, pero en italiano; las debuté en italiano. Luego ya empecé a cantarlas en francés, y ya definitivamente fue el *Werther* – por decirlo así - quien me consagró en este repertorio francés. Que también lo debuté en italiano, pero pasé inmediatamente a cantarlo en francés; entonces ya aumenté el repertorio, orientándolo en este sentido, cantando no solamente el *Werther* y *Manon*, sino también *Los cuentos de Hoffmann*, *Lakmé*, *Romeo y Julieta*; que han sido, por ese orden prácticamente, los aumentos – digamos así – del límite de extensión hacia el lírico más fuerte que yo he tocado. O sea que mi voz ha experimentado esta continuidad, pero siempre desde el lírico-ligero hasta el lírico, sin pasar de lírico para nada. O sea, un lírico que llega a tener unas tonalidades de tenor dramático, pero siempre de tipo romántico. O sea, no se puede considerar dramático, porque el dramático que nosotros consideramos es el dramático de tipo heroico, como *Aida*, *Turandot*, etcétera; y yo esas óperas no las canto.

JLGB. Ha nombrado **Alfredo Kraus** el repertorio francés, y una ópera en concreto – entre otras -, *Werther*. Vamos a escuchar un fragmento donde realmente la creación de **Alfredo Kraus** alcanza unas cotas excepcionales. *Pourquoi me réveiller* del *Werther* de Massenet.

[...]

Al escuchar este fragmento del *Werther*, uno está en una de esas sensaciones que se experimentan francamente de tarde en tarde de que no se puede hacer mejor. **Alfredo Kraus** – y la pregunta a lo mejor no es tan ingenua como parece... -, ¿ha escuchado alguna vez cantar mejor cantar el *Werther* de Massenet?

AK. Bueno... Es una pregunta...

JLGB. Impertinente...

AK. Un poquito, sí... (se escuchan algunas risas). Yo creo que se puede cantar mejor, claro. Eso por supuesto. Y, precisamente, a mí me ha ocurrido toda la

vida... Una de las razones por las que no me gusta el disco – no sé si tocaremos este tema en esta entrevista -...

JLGB. Lo tocaremos.

AK. ...es, precisamente, porque no me gusta lo que hago, o porque creo que se puede hacer mejor. Las referencias que yo tengo del *Werther* – por lo que he oído -, no indirecto, porque desgraciadamente sólo he oído una actuación de Ferruccio Tagliavini..., y una actuación de un tenor, Campora, que no sé si en este momento está en la memoria de todos, y eran interpretaciones distintas. La de Campora... no me acuerdo qué interpretación hacía. Ferruccio Tagliavini hacía una interpretación buenísima, sólo que era un poco más... bucólica, era un poco más... vocalmente más...

JLGB. 'Blanda', quizá...

AK. Más 'blanda', más 'blanda', sí. Era un poco más soñadora, era un poco más... Y yo creo que el *Werther* precisamente mantiene las dos vertientes. Ese sueño del poeta y la realidad, la realidad dura, dramática, que en la ópera se encuentra continuamente una detrás de la otra. Y la otra referencia que tengo es la de Georges Thill, famosísimo tenor francés – famosísimo también por interpretar esta obra, aparte de otras -, donde era un... fantástico. Y en Georges Thill ocurre todo lo contrario – a mi modo de ver – que en Ferruccio Tagliavini; que... era una voz demasiado dramática, entonces no podía sacar esas de tenor soñador, de voz soñadora, romántica, bucólica. O sea que estas son las dos vertientes... Porque yo, al hablar de Tagliavini, sigo la escuela de Tito Schipa. Tito Schipa pues no le oí yo en teatro nunca – desgraciadamente para mí -, pero sí he oído sus interpretaciones en disco del *Werther*; y le pasa – sólo que a mayor categoría, a mayor clase, a mayor arte, a mayor maestría -..., le pasa exactamente lo mismo que a Ferruccio Tagliavini, a un nivel – repito – más alto, de gran maestro del canto, de gran cantante. Ya te llegas a olvidar si es tenor o lo que es, ni de su voz – que no tiene la menor importancia -, sino de lo que hacía con su voz y de lo que nos hacía sentir con su voz; pero siempre – repito – manteniendo esa vertiente única de tenor bucólico, de canto etéreo, de canto un poquito 'blando' – como decíamos hace un momento -. Yo creo que yo he podido – por las características de mi voz – tocar un poco las dos vertientes...

JLGB. Sí... encontrar el equilibrio...

AK. ... y encontrar un poco el equilibrio de lo que a mí me parece que es el personaje y de lo que a mí me parece que es la manera de cantar del **Werther** como poeta y como personaje humano.

JLGB. Vamos a cambiar de repertorio, pero todavía sin entrar en el italiano, que quizá es el que más – sin quizá –, el que más ha ocupado siempre a **Alfredo Kraus**, para escuchar primero y hablar después un poco de Mozart.

[...]

¿Qué papeles mozartianos ha encarnado **Alfredo Kraus** en su carrera?

AK. Poquísimos. Exclusivamente uno, que es el Don Octavio de **Don Giovanni**, puesto que el Ferrando sólo lo interpreté para grabar el disco, y aprovechando esa grabación, se hizo un concierto en el Festival Hall en Londres, donde cantamos todos los que participamos en el disco un concierto interpretando el **Così fan tutte**.

JLGB. O sea que nunca la ha hecho en teatro.

AK. Nunca.

JLGB. Es más... tengo noticia de que es un papel que se aprendió **Alfredo Kraus** en cuatro o cinco días para la grabación. ¿Es cierto?

AK. Justamente en cuatro días aquí en Madrid, y después los días que hubo de ensayo previos antes de grabar en inglés en los estudios. Esta fue una grabación interesante para mí, histórica, y la prueba es que está en el catálogo desde hace más de veinte años (...). Pero creo que es una de las grabaciones más completas que existen del **Così fan tutte**. Mis colegas – todos famosos en esa grabación, todos de renombre, especialistas en Mozart –; la dirección – Karl Böhm –; la preparación – para mí mucho más importante –, que era de Walter Legge, el marido – ya difunto en este momento – de Elizabeth Schwarzkopf, que para mí fue la clave de todo. Éste era un gran músico, un gran preparador, un gran conocedor. Este señor, apenas llegamos a Londres, nos llevó todos los días a su casa, a casa de Elizabeth, y allí nos fue impartiendo – por así decirlo – lecciones de estilo, cómo cantar Mozart. Y, efectivamente, Karl Böhm no tuvo más problema que el de subirse al podio en el estudio y dirigir la orquesta y grabar de seguido todo, porque ya lo teníamos todo preparado con Walter Legge.

JLGB. Y en teatro hizo representaciones muy trascendentes del *Don Giovanni*, con Karajan, y creo que en el Festival de Salzburgo, ¿no es así?

AK. Sí, precisamente en el Festival de Salzburgo. Yo tuve pocas experiencias del Don Juan, pero todas importantísimas, porque siempre tuve la suerte de ser dirigido por lo que se consideraban en ese momento especialistas en Mozart, como Krips, el mismo Böhm – que también canté el Don Juan en el Metropolitan con él -, y Karajan, que fueron prácticamente mis únicas actuaciones del Don Juan. Es una ópera que abandoné casi inmediatamente – un poco a pesar mío -, porque creo que estaba dotado para cantar Mozart, pero vamos a lo mismo. En primer lugar, una de las razones por las que dejé también *Sonnambula* y por la que dejé Don Juan es que son óperas endiabladamente difíciles, son óperas muy básicas en el repertorio – uno es Bellini y el otro es Mozart -, y son óperas que hay que representar muy bien, son óperas que necesitan un ‘cast’ perfecto, que necesitan una escenografía perfecta, un coro perfecto, una orquesta perfecta y una dirección perfecta. Si no, la cosa no obtiene el resultado que tendría que obtener; y eso es triste porque te desmoraliza un poco, y.. no sé... te quita un poco esa alegría, ese deseo de trabajar y de hacer cosas y cosas bien hechas. Entonces, eso unido a que, tanto en *Sonnambula* como en *Don Juan* la parte del tenor pasa sin pena ni gloria, pues... me fue quitando las ganas de hacerlo. También – en el *Don Juan*, en la parte de Don Octavio –, me encontré con un problema de tipo ‘actor’. Yo no sabía qué es lo que tenía que hacer en el *Don Juan*, en la parte de Don Octavio...

JLGB. Es un personaje un tanto desairado, también...

AK. ... me encontraba desairado, me encontraba fuera de ambiente. Hasta que un día, por casualidad, descubrí – desde mi punto de vista – cuál era el problema del Don Octavio. Y esto fue porque asistí, en mi debut en el Metropolitan con el *Rigoletto*, a unas funciones – antes de cantar yo el *Don Juan* – para ver cómo era la escena, para ver un poco los movimientos escénicos, y cómo funcionaba esta producción; y casualidad que en ese año debutamos muchos españoles en el Metropolitan, fue la última temporada del viejo Metropolitan – por ejemplo, Pilar Lorengar, que estaba cantando en ese *Don Juan* -, y entonces – no me acuerdo quién era la Doña Ana -, me parece que Pilar hacía la parte de Doña Elvira...

JLGB. Doña Elvira, sí.

AK. ... que son, como todo el mundo sabe – todo el mundo que conoce el **Don Juan**, por supuesto -, las que acompañan continuamente a Don Octavio. Don Octavio hace casi una parte ‘moderadora’ en esta ópera, apacigua los espíritus de los nerviosos en esa obra, trata de razonar y de encauzar las cosas de una manera legal, de una manera muy correcta; un caballero, una persona madura. Y ésto, acompañado a que el tenor en esa ópera, en esa representación era (...) – tenor que en ese momento tenía una venerable y veneranda edad, no sé exactamente cuántos años, pero tenía aspecto de una persona mayor, sus movimientos eran de persona mayor; incluso las dos damas – Doña Ana y Doña Elvira – le ayudaban con cariño a bajar las escaleras, a subir las escaleras, y estaba perfectamente centrado ese personaje; tanto es así, que no se explica en la ópera por qué a las tantas de la noche – cosa poco usual en aquella época -, Don Octavio estaba en casa de Doña Ana porque precisamente era amigo del padre de Doña Ana – que viene asesinado o viene muerto en ese momento por Don Juan, y Don Octavio sale de la casa del comendador afuera, al jardín – me imagino que sería un jardín -, en el momento en que se dan cuenta que acaba de morir o que le acaban de matar. O sea, estaba dentro de la casa; era probablemente un amigo del comendador a quien el comendador había prometido su hija como se usaba en aquella época – muchísimo más joven que él -, y es la única vez que yo he visto a ese personaje centrado, porque siempre el Don Octavio lo han hecho en plan joven, en plan galán, y francamente no le veo yo en esos paños.

JLGB. ¿Y el Tamino de “La flauta mágica” ...? ¿Nunca lo ha hecho?

AK. Nunca lo he cantado, no. Solamente la *Romanza*.

JLGB. Nos da mucha rabia a los mozartianos, dadas las condiciones vocales de **Alfredo Kraus**, que no se hayan prodigado más sus...

AK. ...sí, y a mí. Pero es que la carrera un poco la elige uno, pero siempre siguiendo lo que más o menos el público exige de un cantante, y según las condiciones vocales. O sea, yo podría cantar Mozart, pero no es precisamente el autor que pondría en lucimiento mis cualidades, que es precisamente la zona aguda, que no existe en Mozart prácticamente.

JLGB. Bien. Yo le pediría ahora al maestro **Alfredo Kraus** que, de su repertorio grabado, eligiera una página italiana – de *bel canto*, por ejemplo -, para introducirnos en ese mundo.

AK. De *bel canto* podría ser, por ejemplo, algo de Bellini – como *Puritanos* –, o quizá *La Favorita*.

JLGB. **Alfredo Kraus** y la ópera italiana. Aquí es donde está el gran grueso de su repertorio y la mayor parte de su dedicación. Por ejemplo, de personajes de Verdi, ¿cuáles ha encarnado **Alfredo Kraus** con más satisfacción personal?

AK. Es curioso, porque personajes de Verdi yo he cantado muy pocos; porque Verdi está considerado – para mí, por lo menos – como un casi *verista* y, por tanto, casi todos sus personajes – en lo que a tenor se refiere –, son más bien de tipo dramático. Entonces yo, lo único que he podido elegir es *Traviata* y *Rigoletto*. El personaje que más he hecho probablemente es el Duque de Mantua del *Rigoletto*. No quiere esto decir que sea el personaje que más me gusta. Quizá me guste más como personaje – es más complejo, es más humano, es un personaje que duda de sí mismo, no es un personaje seguro como el Duque, que está perfectamente definido, sabe lo que quiere -, en cambio el Alfredo está un poco inseguro, sus emociones dependen un poco de todo lo que se observa a su alrededor, del comportamiento de Violeta, del comportamiento de su padre, todo ese peso burgués que existía en su familia. O sea que es un personaje un poco inseguro – como he dicho anteriormente -; por tanto más difícil de ‘fabricar’ y más agradable, porque precisamente hay más trabajo en él, hay que dedicarle más concentración, hay que irle sacando puntas, hay que irle buscando la manera de construirlo y de llevarlo a cabo, y de realizarlo; mientras que el Duque de Mantua es el libertino, desde el principio hasta el final; el cínico, donde ya sabes cuál es el comportamiento; y una vez has encajado al principio, no tienes ningún problema y ya vas hasta el final, con el seguro de lo que estás haciendo.

JLGB. Es un personaje más ‘lineal’, ¿no es así?

AK. Completamente más ‘lineal’. Es un personaje que he cantado muchísimo, tanto que probablemente en este momento soy un récord cantando *Rigoletto*, porque normalmente los tenores de *Rigoletto* tienen corta vida como Duque de Mantua – no sé por qué misteriosa razón -; probablemente porque abandonan ese género lírico-ligero, que para mí es el personaje, este cantante del Duque de Mantua, lo abandonan para hacer *Bohème* y para hacer obras más pesadas, van perdiendo esa facilidad en el agudo, y luego les cuesta muchísimo trabajo, y acaban por abandonarle a los pocos años de carrera – a los tres o cinco años

cantando **Rigoletto** -, y yo, afortunadamente, todavía canto el Duque de Mantua - y son veintiocho años cantando el Duque de Mantua -.

JLGB. Sí, porque empezó con él, ¿no?

AK. Sí, sí. Exactamente.

JLGB. Por cierto, que creo que nos hemos olvidado de un título de Verdi, **Falstaff**.

AK. Sí. Bueno... lo he dejado fuera porque ya no lo canto. Precisamente es uno de los primeros roles, al lado de **Sonnambula** y al lado del **Barbero**.

JLGB. Y que ha llevado al disco, también...

AK. Y que he llevado al disco. Quizá lo haya cantado menos que el **Barbero** y menos que **Sonnambula**, sí - sin quizá, decididamente -, pero es un personaje muy bonito, muy difícil, no hay prácticamente un gran lucimiento, pero yo recuerdo con mucha satisfacción que, cuando lo debuté en la Scala, la crítica decía que lo mejor y lo más de relieve de esa producción fueron la pareja - le daba un calificativo de *sublime*, una cosa por el estilo -, la pareja *Nannetta-Fenton*, que entonces era Scotto y yo.

JLGB. Bien, maestro. Y de Bellini y Donizetti - dos de los autores que más veces ha cantado -, ¿qué papeles o qué producciones recuerda con mayor satisfacción, como logros más alcanzados?

AK. Logros más alcanzados... Yo nada más he cantado dos óperas de Bellini, **Sonnambula** y **Puritanos**.

JLGB. Pero muchas veces...

AK. Muchas veces, y se me ha considerado especialista en estos dos roles. Primero en **Sonnambula** y después en **Puritanos**. También tengo que decir que **Puritanos** - para mí, para mi carrera - ha sido también un récord, porque también da la casualidad de que **Puritanos** se canta poco en la carrera de un cantante - de un tenor -. Se canta durante muy pocos años, y también precisamente por la misma razón - aún más acusada, si es posible - que no se canta el **Rigoletto**. Es una obra endiablidamente aguda, fue escrita en su época para tenores sopranistas - por lo tanto, no tenían problema en la zona superaguda, sobreaguda, porque cantaban de falsete -; en cambio...

JLGB. Perdón que le interrumpa un momento, porque creo que es importante apuntar aquí que **Alfredo Kraus** me parece que no ha practicado lo que muchos otros tenores, de bajar el tono de un papel para poderlo cantar...

AK. Exactamente. Yo he cantado mis óperas tal y como han sido escritas, a pesar de que muchísimos cantantes justifican – tenores, sobre todo – esa bajada de tono, porque cuando las óperas fueron compuestas, el diapasón estaba más bajo, o sea que al final la tonalidad era ligeramente más cómoda de lo que puede ser hoy día, puesto que al darle brillantez a las orquestas para su mayor lucimiento – y esta es otra de las desgracias de la lírica -, aumentó el diapasón y las voces tenían que hacer un esfuerzo más hacia el agudo. Esta es una de las justificaciones por las que hoy muchísimos cantantes tenores transportan sus romanzas – bajándolas en medio tono -, incluso de un tono. Yo no he querido nunca, porque creo que se debe un respeto a la partitura; creo que, además, si se habla precisamente de tenor es porque se tiene que tener – entre otras muchas cosas – la zona aguda; si no, pues no está – a mi juicio – justificado que se cante un cierto repertorio. O sea que yo, en el momento en que ciertas óperas no las pueda cantar, cantaré otras donde la tesitura no sea tan aguda. Hay que irse adaptando a los medios que se poseen en ese momento, en esa circunstancia. Yo – precisamente por eso – dejé de cantar **Puritanos**. No porque no pudiera con la tesitura – me ponía demasiado nervioso (...) -. Entonces también canté **Puritanos** casi durante veinte años – que es otro récord -, y ya cuando grabé el disco, dije: “vamos a cerrar este ciclo grabando el disco”, y ahora... que canten **Puritanos** los jóvenes, los que empiezan.

JLGB. ¿Donizetti...?

AK. Donizetti ha sido el autor que más he cantado, porque ha escrito más para el tipo de voz que yo poseo. Entonces yo... no sé en este momento cuántas óperas de Donizetti canto, pero son muchas. **Lucia, L'elisir d'amore, Don Pasquale, Favorita, Lucrecia Borgia** (...)

JLGB. Bien, maestro. Pues ciertamente estamos encantados con esta conversación, pero el tiempo manda – el de la radio y el suyo -...

AK. Sí...

JLGB... y vamos a tener que concluir. Últimamente le quería invitar a que recordara – porque la ópera es una cosa muy compleja donde han de converger muchos elementos:

cantantes, escenografía, orquesta, el director, el coro, etcétera... -; que recordara alguna representación a lo largo de su carrera que Usted tenga por lo más próximo a la perfección que haya podido vivir como intérprete.

AK. Bueno... Afortunadamente no es una. Que yo recuerde son varias, son bastantes. Por ejemplo, la **Sonnambula** que fue mi presentación en La Scala, dirigiendo Antonino Votto, con soprano Renata Scotta, que para mí ha sido la más grande **Sonnambula** de los tiempos actuales. **La Favorita** – en diversos sitios, no solamente en Milán, en La Scala -, sino en Buenos Aires, en Chicago, en Florencia y quizá alguna ciudad más, cuyo ‘cast’ era Cossotto (mezzosoprano), Bruscantini (barítono), y bajo Ivo Vinco – éstas, por ejemplo -. El **Werther**, en varias ocasiones, pero sobre todo mi primer **Werther** en La Scala, donde se creó un clima, una atmósfera increíble... la gente, el público estaba emocionado. Se oía en los pasillos la siguiente frase: “Desde los tiempos de la Callas, no se recuerda una noche de ópera tan maravillosa como la de esta noche”, y... en fin. Muchas. Francamente han sido muchas. Tengo recuerdos fabulosos, maravillosos que me acompañarán siempre de actuaciones que, para mí, han tenido ese nivel que hay que tener. Siempre con reservas, porque soy de la opinión que todo se puede mejorar.

JLGB. Bien, maestro **Alfredo Kraus**. Muchísimas gracias por su presencia ante los micrófonos de Radio 2, y mucha suerte. Para siempre.

AK. Gracias.

La transcripción de esta entrevista, para su publicación en *Sinfonía Virtual*, debe ser agradecida a la bondad siempre desinteresada de Pablo Ransanz.