

Kristinn Sigmundsson

De biólogo a bajo

por Ingrid Haas



“Uno vive su vida y va incluyendo cosas de ella en la manera de cantar”

El bajo islandés Kristinn Sigmundsson vino a México a cantar el rol de Vodník (Espíritu del Agua) en *Rusalka* en el Palacio de Bellas Artes. Este gran cantante, de una trayectoria internacional impresionante, cautivó al público mexicano con su interpretación del espíritu del agua mostrando una portentosa voz. Nacido en Reykjavik en 1951, Sigmundsson fue maestro de ciencias antes de empezar a estudiar canto. Comenzó su carrera operística como barítono y luego cambió a la tesitura de bajo, con la cual empezó a cosechar el éxito a nivel mundial.

Ha cantado varios de los roles más importantes para bajo del repertorio lírico, tales como: Osmin en *Die Entführung aus dem Serail*, Méphistophélès en *Faust* y en *La damnation de Faust*, Mustafà en *L'italiana in Algeri*, Gurnemanz en *Parsifal*, el rey Heinrich en *Lohengrin*, Zaccaria en *Nabucco*, Pogner en *Die Meistersinger von Nürnberg*, Basilio en *Il barbiere di Siviglia*, Don Fernando en *Fidelio*, Il Grande Inquisitore y Filippo II en *Don Carlo*, Don Bartolo en *Le nozze di Figaro*, Il Re di Scozia en *Ariodante*, Melchthal en *Guillaume Tell*, Frère Laurence en *Roméo et Juliette*, Walter en *Luisa Miller*, Sparafucile en *Rigoletto*, La Cuisinière en *L'amour des trois oranges*, Prince Gremin en *Eugene Onegin*, Banco en *Macbeth*, Klingsor en *Parsifal*, Daland en *Der fliegende Holländer*, Fasolt en *Das Rheingold*, Landgraf en *Tannhäuser*, Hunding en *Die Walküre*, el rey Marke en *Tristan und Isolde*, Il Commendatore en *Don Giovanni*, el Baron Ochs en *Der Rosenkavalier* y Louis XVI en *The Ghosts of Versailles*.

Sigmundsson ha grabado *Don Giovanni* (Il Commendatore) y *Die Zauberflöte* (Sarastro) bajo la batuta de Arnold Östman y la ópera *Die Gezeichneten* de Schreker. Franz Brüggen lo dirigió en el sello Phillips en dos grabaciones: la Pasión según San Mateo (BWV 244) y la Pasión según San Juan (BWV 245) de J. S. Bach; con Philippe Herreweghe grabó las *Faustszenen* de Schumann para Harmonia Mundi.

Antes de participar en la última función de *Rusalka* en la Ciudad de México, pudimos platicar con Kristinn Sigmundsson, en exclusiva para *Pro Ópera*, para conocer más de él, en su debut mexicano.

¿Cómo se sintió en su debut en el Palacio de Bellas Artes, cantando Vodník de *Rusalka*?

Es mi segunda vez cantando este papel; la primera vez que lo hice fue en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en la puesta en escena de Otto Schenk, al lado de Renée Fleming. Me siento afortunado de haber cantado en esa producción y que ella fuese mi hija. Allá me pintaron de verde y aquí de azul. [Ríe.]

¿Qué es lo que más le atrae de su personaje?

En mi caso, hablando de Vodník, es una figura paternal que se encuentra en un momento muy difícil: dejar ir a su hija, que haga lo que ella siente que debe hacer. Ya no puede controlar a su niña y es algo muy peligroso. Su amor por su hija es enorme y también su odio por el mundo humano.

Es interesante que la frase que usted más canta en la ópera es “Vieda, Rusalka, vieda!” (“Cuidado, Rusalka, cuidado”)...

Creo que es el cincuenta por ciento de todo lo que canto en la ópera. [Ríe.]



Daland en *Die fliegende Holländer*, con Greer Grimsley (Holländer)



El Barón Ochs en *Der Rosenkavalier* con Renée Fleming en el Met
Foto: Ken Howard



Vodník en *Rusalka* en el Met
Foto: Ken Howard



Como Vodník en su debut en Bellas Artes, con las náyades Lucía Salas, Nieves Navarro y Eurne Goyarzu
Foto: Ana Lourdes Herrera

¿Qué particularidades tiene la música de Dvořák para un cantante?

Me parece una música preciosa. Para mí, cantar Vodník es muy interesante. Es un poco como cantar una ópera de Wagner, compositor cuyas óperas he cantado mucho; es distinto para cada voz pero, en mi opinión, se puede comparar con cantar las óperas wagnerianas. Su proyección es abierta, la intensidad muy dramática, usas mucho el registro medio de la voz.

Me encantan las diversas facetas de Vodník; hay melancolía en él, tiene su lado violento, ciertos momentos bufos con las ninfas al principio. Es un deleite cantarlo.

Hablando un poco sobre sus inicios, me llamó mucho la atención leer que usted estudió biología y que daba clases en una escuela antes de dedicarse al canto. ¿Qué nos puede decir del cambio de biólogo a cantante?

Desde mi adolescencia me encantaba cantar; estuve en varios coros en la escuela. Cuando comencé mis estudios de biología en la universidad, canté en coros universitarios. Participé en una función de *La traviata*, dentro del coro, y necesitaban solistas para tres papeles comprimarios: uno de ellos es el que dice “*la cena è pronta*”. Audicionaron a dos tenores y a mí, me aceptaron y me dio mucho miedo. Lo medité un rato y me dije a mí mismo: ¿y por qué no lo hago? Ése fue mi comienzo.

El barítono que cantó Giorgio Germont en esas funciones era uno de los grandes cantantes islandeses, de apellido Björnsson. Él me dijo que yo necesitaba tomar clases de canto. Lo entendí como un comentario de aliento a que me veía posibilidades y no a que las necesitara porque no lo sabía hacer. [Ríe.] Tomé clases con él mientras combinaba mi trabajo como maestro. Ya había terminado mi carrera de biólogo en la universidad y enseñaba en una secundaria las materias de biología, química y genética. Gradualmente, fui inclinándome más hacia el lado del canto y dejé las clases para dedicarme cien por ciento a la música.

Dado que la voz de bajo se desarrolla distinto a la de las voces más agudas, ¿cómo fue evolucionando su voz?

Curiosamente yo empecé mi carrera como barítono y, posteriormente, me cambié a bajo. Hice mi debut oficial como solista en Islandia siendo todavía alumno de Björnsson. Después de eso me fui a Viena, luego a Estados Unidos, donde estudié con John Bullock, el padre de la actriz Sandra Bullock. Él fue mi último maestro y antes de él estudié con Helene Caruso en Viena. Ella me insistió que yo era un barítono verdiano y, cuando estudias, eres lo que tu maestra dice que eres. [Ríe.] Yo quería ser un Kammersänger, así que acepté tener esa tesitura. En ese periodo hice el Conte di Luna de *Il trovatore*, Rigoletto, Rodrigo en *Don Carlo*, Amonasro en *Aida*, Enrico en *Lucia di Lammermoor*, el Conte Almaviva en *Le nozze di Figaro*, y los roles titulares de *Eugene Onegin* y *Don Giovanni*.

Siempre tuve un registro muy amplio así que después de cantar todos esos roles, me fui a Wiesbaden, Alemania, y estuve como parte del ensamble de la compañía. Seguí cantando

como barítono verdiano y, un día, hubo un problema con el cantante que estaba haciendo el rol de Pogner en *Die Meistersinger von Nürnberg* así que me ofrecieron hacerlo. Como nunca tuve problemas con mi registro grave, lo canté. Mi agente me dijo después de esto que estaba teniendo dificultades para que me contrataran como barítono, que sabía que podía cantar esos roles pero que no me veía como un barítono. Me aconsejé cambiarme a bajo, cambié el *Fach*, y después de eso empecé a cantar roles de bajo y no he parado desde entonces.

¿Cuál fue su primer papel importante como bajo?

Además de Pogner, hice Don Basilio en *Il barbiere di Siviglia*, un rol que amo. No puedes cantar Rossini, y en especial esa ópera, si no estás de buen humor. Es de esas óperas que te sacan una sonrisa siempre; puedes llegar cansado o de mal humor a hacer la función y sales después alegre y lleno de felicidad. Hice muchísimo Rossini, en ese entonces: Alidoro en *La Cenerentola*, Mustafà en *L'italiana in Algeri*, etcétera.

Wagner es un compositor cuyas óperas ha cantado y que han formado parte fundamental de su repertorio. ¿Cuál es la importancia de estos roles wagnerianos para una voz como la suya?

Es muy interesante que me preguntes esto porque hay quienes critican mucho a Wagner y que tienen prejuicios contra él por ser el compositor favorito de Hitler y los nazis. Mira lo que ha pasado en Israel: no programan su música, excepto cuando



Rocco en *Fidelio* con Karita Mattila (Leonore) en Houston



Don Basilio en *Il barbiere di Siviglia* en Los Ángeles

Foto: Craig T. Mathew

lo trató de hacer Daniel Barenboim. Para mí, Wagner es fundamental porque, desde que estaba en el ensamble de una casa de ópera alemana, era lo que se cantaba siempre. No puedes decir que no cantarás Wagner porque te sacan del ensamble.

Cantar *Die Meistersinger von Nürnberg* en Wiesbaden fue una revelación para mí. Me impresionó la perfecta unidad que hizo Wagner del texto y la música; es muy fuerte. Sabía muy bien cómo colorear el libreto con la música. Cada día me fascina más y me llega más cantar sus óperas. No es que sea mi religión pero sí lo considero un genio. He cantado roles como el rey Marke en *Tristan und Isolde*, Gurnemanz en *Parsifal* (que es el rol más largo de toda la ópera). ¡Por eso yo siempre he dicho que la ópera debería llamarse *Gurnemanz!* [Ríe.] En el otro extremo está el rey Heinrich, que parece que va a tener mucho que hacer en *Lohengrin* al principio y luego desaparece. Esos tres roles, además de Daland en *Der fliegende Holländer*, que he cantado varias veces, son mis roles favoritos wagnerianos.

Habiendo cantado toda esta gama de roles wagnerianos, ¿nota la diferencia entre el Wagner de *Der fliegende Holländer* y el de *Parsifal*? Sí, definitivamente. Hay una enorme diferencia. Yo creo que cada ópera que compuso es distinta, la una de la otra. Se nota claramente la evolución que tuvo como compositor. Por ejemplo, si tuviese que escoger mi escena favorita de una de sus óperas sería, sin lugar a dudas, el monólogo del rey Marke en *Tristan*. Está escrito de manera brillante. Como he

cantado también Filippo II de *Don Carlo* de Verdi, otro rey engañado por su esposa, le he encontrado cierta similitud con Marke. Aunque en Wagner siento que es más profunda la introspección.

Hay momentos en las óperas de Wagner que se acercan más a la manera de cantar *Lieder* que a los clichés de todo gritado. ¿Qué opina usted de esto?

Absolutamente cierto, lo que comentas. Es curioso que lo digas porque la primera vez que canté Gurnemanz, en Colonia, fue en una puesta muy extraña, que al final funcionó de maravilla para mí. El director de escena puso a Gurnemanz sentado en el público, aún recuerdo el asiento donde me puso: fila 1 asiento 7. Veía al director de reojo y a través del monitor del teatro y él necesitaba acompañarme con la orquesta, lo cual fue muy difícil. Era como si tuviese un pianista; tenía que escucharme y seguirme. Obviamente lo hice todo de memoria, aunque me dijeron que podía cantarlo con un atril enfrente. Al final, ese primer acto acabó siendo una *Liederabend* muy interesante.

Y luego tiene todo un acto para descansar y después cantar esa grandiosa escena del tercer acto con Parsifal y Kundry...

Regreso para la escena del Viernes Santo; es una ópera muy espiritual. No soy muy teológico pero me parece una obra muy religiosa.

Pasando a sus roles verdianos, háganos sobre su visión de Filippo II, un rol que es una joya para ustedes los bajos.

Lo he cantado sólo en italiano; he cantado más el Gran Inquisidor, el cual he hecho en italiano y en francés. Me interesa mucho la psicología de Filippo, la manera en la que Verdi lo escribió. Es el hombre más poderoso del mundo pero está solo, no puede confiar en nadie, y tiene una esposa joven, la cual lo engaña con su hijo. Así que el aria 'Ella giammai m'amò' toca perfectamente todos esos puntos y lo débil e indefenso que un hombre de poder puede llegar a estar. Podríamos decir que es un rey roto; es como los reyes de Shakespeare, pienso en el Rey Lear o en Ricardo III. Amo la manera en la que Verdi escribió la línea de canto en esa aria, el legato que guía la voz; cantarlo es como ir navegando con la marea correcta.

¿Es importante para un bajo joven el empezar su carrera cantando Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti y evitar los roles pesados hasta que madure su voz? Ha habido algunos bajos que han cantado Filippo antes de cumplir los cuarenta...

Yo creo que todo es cuestión de paciencia. Hay que estar agradecido de poder cantar y de tener un trabajo. Cuando eres joven, generalmente tienes gente en los teatros donde trabajas que saben que no deben darte papeles demasiado pesados. También debes guiarte por lo que te digan tus maestros de canto o el director. Aunque un bajo joven quiera cantar Filippo a los treinta años, lo importante es que lo trabaje con un pianista y eso le ayudará a saber si lo puede hacer o no en ese momento. Si cancela hacerlo y lo canta cuando tiene cincuenta, eso le ayudará no sólo para tener la madurez vocal necesaria sino también para entender más el



Il Commendatore en *Don Giovanni* con Christopher Maltman en Budapest



Sparafucile en *Rigoletto* en Reikiavik

papel, adentrarse mejor en él porque tiene ya la experiencia. ¡Nadie compra un Filippo joven, no importa lo hermoso que cante! Debe tener madurez.

Un cantante debe ser también un actor y me siento tan afortunado de que mi maestro, John Bullock, me enseñó la técnica de Konstantín Stanislavski en sus clases. Nos adentramos en los aspectos psicológicos de los personajes que preparábamos, usamos la memoria emocional. Al cantar Filippo puedes encontrar algo de tu pasado que enriquezca tu interpretación. Aunque no necesariamente tienes que haber sufrido la infidelidad de tu esposa con tu hijo, claro. [Ríe.]

Mi hijo es también cantante y siempre tengo estas pláticas con él; le digo que tiene que tomarlo con calma. Está en un estudio de ópera en Hamburgo y él es un barítono lírico. Puedes intentar cantar ciertos papeles en privado, ver cómo te acomodan y pensar si los puedes hacer en público, con lo que conlleva interpretarlos en una puesta en escena. Si no te sientes seguro, entonces lo puedes dejar para después. Si tu voz se siente cómoda con el papel, adelante; si te cansas al cantarlo, olvídalos.

Me viene a la memoria Edita Gruberova, quien sigue cantando a sus 72 años. Su voz ha durado mucho porque ha sabido qué cantar y cuándo cantarlo. ¡Es sorprendente! Y ella lo dice: “Nunca he cantado roles que no sean para mi voz. Me han hecho ofertas tentadoras para hacer papeles más pesados, pero las rechacé”. Creo que ése es el secreto de la longevidad de una voz.

Tenemos que platicar sobre su interpretación del Barón Ochs en *Der Rosenkavalier*. Tuvimos la oportunidad de verlo hacer este rol en la transmisión en vivo del Met en 2010 al lado de Renée Fleming y Susan Graham en la ya desaparecida producción de Nathaniel Merrill. ¿Cuál es su historia con este personaje? ¿Cómo puede un personaje que aparenta ser tan antipático ser tan querido y, a veces, hasta llega a robarse la ópera al final?

Bueno, ¡por algo Richard Strauss quería ponerle a esta ópera *Ochs*! [Ríe.] Pero su esposa no lo dejó; le dijo que era un título poco comercial. “Ochs” significa “buey”, así que prefirió ponerle *Der Rosenkavalier* porque ese título vendía más.

La primera vez que lo canté fue en Colonia. Me tomó dos años aprenderme el papel porque tiene mucho diálogo, sobre todo en el primer acto. Cambia mucho de *tempi*, hay mucho

rubato y encontré que, cada vez que lo cantas, debes trabajar de manera muy cercana con el director de orquesta para ponerse de acuerdo en todos los aspectos musicales.

Una vez cometí el error de suplir a un compañero bajo que se enfermó y que iba a cantar el Barón Ochs. Entré en caliente y eso fue mortal. Mis ojos estaban fijos al director de orquesta y aprendí mi lección. Otro colega me dijo una vez: “No conoces a Ochs hasta que no lo has cantado más de 25 veces en distintas producciones”. Yo no le creí hasta que, pasado el tiempo, descubrí que tenía razón.

Lo he cantado en varios lugares: Múnich, Dresde, Nueva York, y una de las puestas que más me han gustado fue la de Lofti Mansouri en la Ópera de San Francisco. Dirigió Donald Runnicles y le pedí una sesión de trabajo completa para trabajar el Barón Ochs con él. Tomamos decisiones de lo que haría en el papel y fue maravilloso trabajar con él. En el Met en 2010 trabajé con Edo de Waart, que también es un excelente director; iba a estar James Levine en el podio, pero se enfermó.

Mucha gente se ha acercado a preguntarme que cómo puedo interpretar a un tipo tan despreciable como Ochs, pero yo les digo siempre que es mi alterego. [Ríe.] Es un hombre de la alta sociedad, nuevo rico, no

sabe cómo comportarse en público, pasa mucho tiempo en el campo, ligándose a las campesinas, etcétera. Ésa es su manera de ser, su cultura. Así me gusta interpretarlo; me parece que Ochs es muy honesto porque se presenta ante todos tal cual es, aunque nos parezca deshonesto en sus intenciones con Sophie y con Faninal. No es doble cara y amo hacerlo en escena. La última vez que lo canté fue en Florencia en el Maggio Musicale con el maestro Zubin Mehta. Espero poder cantarlo de nuevo pronto.

¿Habla usted con la mezzosoprano que hace de Octavian para planear la escena del acto III que es, por demás, una de las más cómicas de la ópera?

Generalmente vamos trabajando en la escena durante los ensayos y sugerimos cosas al director de escena. Es increíble cuando tienes una mezzosoprano con un buen sentido del humor porque te diviertes mucho. En la producción que te conté de San Francisco tuve la suerte de que mi Octavian fuera Joyce DiDonato (fue su primera vez como Octavian) y la pasamos increíble.

A lo largo de su carrera ha participado en producciones muy hermosas y también en otras más modernas, innovadoras y hasta transgresoras. ¿Cuáles prefiere?

Para mí, si están en una puesta abstracta, surrealista, que nunca se ha puesto, como cantante empiezas a encontrarle una lógica interna a todo lo que te plantea el director de orquesta. Nosotros lo captamos en esas semanas de los ensayos. Lo malo es cuando el público la ve por primera vez y no le entiende nada a lo que se plantea porque el mensaje no pasa. Generalmente, si es demasiado abstracta o moderna, alejada de la esencia de la ópera, entonces no funcionan más que a muy corto plazo o no triunfan en absoluto. Al final, estamos contando una historia y si confundimos al público con cosas que luego no vienen al caso en la trama perdemos su atención.

Hay casos en los que los directores de escena no hacen su trabajo y llegan sin saber nada de la ópera, sin antecedentes históricos, nada de bagaje sobre el tema. A mí me gusta llegar preparado al cien por ciento a los ensayos, teniendo ya una idea de cómo quiero interpretar mi papel. Generalmente mi visión choca con la del *regista* y cambia radicalmente mi interpretación para acercarla a la suya. Yo trato de encontrar un punto medio para ambos para que no se salga de su concepto. Hay veces que he hecho trampa y solo hago lo que me dice en la primera función y en las restantes hago



Osmín en *Die Entführung aus dem Serail* con Steve Davislim en el Met

lo que a mí me gusta. Y se lo digo a los directores de escena: “Lo haré solo en la primera función.” Nunca me han despedido por decirles, así que lo he hecho bien. [Ríe.]

Si no crees en lo que estás haciendo en escena, tu subconsciente te traiciona y empiezas a hacer lo que sientes más natural para el personaje. No somos marionetas; cuando era joven hacía exactamente lo que me dijeran. Poco a poco me di cuenta de que la interpretación debe venir de mí mismo.

Hay veces que el cantante está entre dos visiones porque, por jerarquías, tienes arriba a los directores orquestales y de escena que, generalmente, se la pasan peleando. Los cantantes somos como los hijos de un matrimonio en conflicto: ¿a quién le hago caso? Algunos directores de escena no entienden lo que es estar parado en el escenario cantando ante tanta gente, aunque hay excepciones porque han sido actores. Nosotros, cuando interpretamos sus visiones, sabemos qué funciona y qué no. Desarrollamos una cierta intuición para notar cuando tenemos la atención del público y cuando la perdemos. Claro, esto viene con la experiencia: los jóvenes cantantes no lo pueden hacer. Es un proceso de aprendizaje muy complejo y lento. Con el tiempo te vuelves más independiente de esos problemas entre director de orquesta y de escena.

He visto que usted hace muchos recitales y música sinfónica, además de óperas completas. ¿Es importante el darle esa variedad de repertorio a su carrera? ¿Siente que hacer *Lieder* es necesario, de vez en cuando?

Es muy importante hacer *Lieder*. Hace que sepas adentrarte más en la música. Hacer recitales con piano te ayuda a sentirte más independiente porque tú eres tu propio director de escena y tu propio director orquesta, junto con el pianista. Cada canción es como una mini-ópera.

Debo confesar que, al principio de mis estudios de canto, yo quería dedicarme sólo a cantar *Lieder*. Mi ambición no era ser cantante de ópera. Hice muchos recitales y sé que eso me ayudó a darle la importancia a los textos que canto en las óperas, así como a la manera en que coloreo las frases musicalmente.

Mi ciclo de *Lieder* favorito es *Winterreise* de Schubert; lo he grabado dos veces y cantado muchísimo. Lo hago cada tres o cuatro años y siento que necesito hacerlo de nuevo próximamente. Hay algo que me hace siempre volver a él. Tengo una grabación privada que hice de la primera vez que lo canté a los 30 años y me gusta ver cómo ha evolucionado mi interpretación. Uno vive su vida y va incluyendo cosas de ella en la manera de cantar.

¿Cuáles son sus planes futuros?

Regreso a casa a Islandia a dar clases a mis alumnos de canto unos días, luego haré un concierto con un coro masculino, voy luego a grabar un disco de dos piezas islandesas contemporáneas y una semana después voy a Turín a cantar Daland con la Orquesta de la RAI. Tomaré unas vacaciones y luego me voy a Houston a cantar Daland, y luego cantaré *Billy Budd* en Oslo. Espero poder regresar a México pronto. ●