

Ópera en América



The Toronto Consort

Ópera en Canadá

por Giuliana Dal Piaz

Helena en Toronto

Mayo 12. Tuvimos la increíble oportunidad de ver en Toronto —en estreno en Canadá y posiblemente en toda América— la ópera de Francesco Cavalli *Helena* (1659), que no se ha ejecutado casi nunca en la época moderna: la única presentación que conozco es la del Festival de Aix-en-Provence en 2013. Pequeños milagros que ocurren en una ciudad no particularmente famoso por sus producciones operísticas (aunque Canadá está formando y mandando al exterior una generación de muy buenos cantantes) que, sin embargo, tiene el privilegio de contar con una institución que ha hecho de la investigación sobre las composiciones del pasado su misión: The Toronto Consort. Es ésta, en efecto, la cuarta ópera de Cavalli que el Consort ha puesto en escena en los últimos años, después de *Calisto*, *Gli amori di Apollo e Dafne* y *Giasone*. Con este evento, The Toronto Consort concluye su Temporada 2016-17 en el Trinity-St. Paul's Centre de Toronto.

El maestro **David Fallis**, fundador y director de la agrupación, es el iniciador de una investigación filológica en el campo de la música antigua y barroca. Tiene además un talento especial en presentar estas óperas en concierto, subrayando los aspectos cómicos o irónicos que

abundan en la producción de Cavalli. En este caso, con una increíble labor de concertación, ha reducido la partitura de *Helena* a casi una hora, sin alterar la continuidad narrativa del texto, ni el espíritu o la coherencia orquestal de la partitura misma. Siguen siendo hermosos los acordes de las flautas, extraordinaria la tesitura armónica de los violines y muy agradable el continuo de clavecín, violonchelo y tiorba. Realizada con un grupo de sólo ocho músicos, es probable que la obra resulte muy similar, musicalmente, a las que ponía en escena el propio Cavalli, cuando las óperas apenas empezaban a ser un espectáculo público y no limitado a la Corte o a los palacios de los nobles.

Helena narra cómo la que los antiguos llamaban “la mujer más bella del mundo”, engendrada por Leda y Júpiter, más formalmente hija del rey de Esparta, Tíndaro, es la princesa cortejada por su belleza por los más destacados príncipes y reyes del mundo mediterráneo, conoce a Menelao y lo acepta por esposo. Todo ello, muchos años antes de los acontecimientos de la epopeya troyana. Se trata en cierto sentido de una “comedia de errores” en la cual el protagonista masculino, el joven Menelao, se disfraza de mujer para poder acceder a una igualmente joven Helena; así disfrazado, despierta el amor de Piritoo, amigo de Teseo que también aspira a la mano de Helena.

En tiempos de Cavalli, interpretaban roles masculinos los *castrati*; en vez de escoger a contratenores, Fallis ha decidido asignar cuatro de ellos a mujeres (dos sopranos y dos mezzos), así que el público se ha divertido inmensamente con la inversión y la ambigüedad de los

roles. Todos los cantantes —vocalmente muy buenos— han sabido interpretar además sus personajes con gran sentido del humor: el tenor **Bud Roach**, por ejemplo, quien interpreta al bufón Iro y también toca muy bien la guitarra barroca, ha llegado al escenario desde la platea cantando y haciéndola de bufón; **Kevin Skelton** (Menelao), un tenor ligero de óptima voz y gran experiencia en roles barrocos, se ha adaptado con gracia a disfrazarse de Elisa, la esclava amazona, poniéndose un delantal negro con la imagen en tamaño natural de *Wonder Woman*. **Katherine Hill** ha dado a su Menestao la viciosa y traicionera agresividad necesaria, mientras que **John Pepper** ha cantado con la oportuna *gravitas* las breves intervenciones de los reyes Tíndaro, padre de Helena, y Creón, padre de Menestao, en cuya Corte se lleva a cabo la acción. Muy buenos **Cory Knight** como Teseo y **Laura Pudwell** como su prometida, la guerrera Hipólita, mientras que **Vicki St. Pierre** ha desplegado las notas más profundas de su bella voz para dar vida a Piritoo, enamorado de... Menelao. **Michelle DeBoer** ha moderado por una vez sus sobreagudos, dando una versión adecuada de la dulce y algo simple Helena, a pesar de que sus dotes de actriz son modestas.

Por primera vez en los conciertos de The Toronto Consort se ha proyectado a una pantalla la traducción al inglés del texto, y ha sido una suerte porque sólo la mezzosoprano Pudwell tiene una buena pronunciación italiana, mientras que todos los demás intérpretes —no siendo cantantes de ópera— manejan con dificultad las palabras del libreto, desde un nivel aceptable en Skelton, Knight y Hill, hasta el nivel totalmente imposible de Pepper y Roach.

En conjunto, no hay duda de que todo mundo —tanto en el escenario como en el auditorio— se ha divertido muchísimo y los aplausos han sido largos y entusiasmados.

Louis Riel en Toronto

Abril 26. El compositor canadiense **Harry Somers** escribió *Louis Riel* —que él llamaba “drama en música” y no “ópera”— con el libretista **Mavor Moore** en 1967, en ocasión del primer centenario de la creación de Canadá como Estado independiente (“*Dominion*”), por encargo de una importante fundación canadiense.

La Canadian Opera Company lo presentó por primera vez con el famoso barítono **Bernard Turgeon**, nacido en la Provincia de Alberta en una familia de raíces anglo-francesas, hispánicas y métis (la comunidad étnica autóctona, producto del mestizaje de amerindios con europeos) en el papel protagónico, que el cantante siguió interpretando en la mayoría de las sucesivas reposiciones: desde entonces ése ha sido el rostro de Riel en la imaginación popular.

Al tanto de esta nueva edición de la ópera, Turgeon esperaba poderla ver, pero falleció hace apenas unos meses, a los 85 años. Desde su estreno, la obra ha sido representada unas cuantas veces en Canadá y una vez en Estados Unidos. La Canadian Opera Company vuelve a presentar ahora *Louis Riel* para el 150 aniversario de la Federación en una novísima producción, no sólo con un equipo de realizadores e intérpretes todos canadienses (la única excepción es el maestro **Johannes Debus**, alemán, que sin embargo es el director artístico permanente de la COC), sino añadiendo la participación de miembros de las llamadas “Primeras Naciones” indígenas, y el uso de la lengua Michif tanto en ciertos pasos del texto como tercer idioma en los sobretítulos, junto al inglés y al francés.

Me parece indispensable resumir la historia de Louis Riel, personaje importante y controvertido de la historia de Canadá, considerado por muchos un héroe y por otros un traidor, como rezaba la sentencia que lo condenó a muerte en 1885. Una vez creado en 1867 el *Dominion*, o Federación canadiense, con la unión de cuatro Provincias orientales

(Ontario, anglófono y protestante; Québec, francófono y católico; y las Provincias marítimas anglófonas y protestantes de Nueva Escocia y New Brunswick), había que enfrentar la situación de los territorios occidentales dominados por la británica “Hudson Bay Company”. Con la aprobación de la Corona inglesa, que formalmente seguía —y sigue siendo— la máxima autoridad en Canadá, la Compañía aceptaba “vender” sus territorios al Gobierno canadiense, así que el primer ministro, Sir John Macdonald (con el apoyo de Sir George-Étienne Cartier, ministro de la Defensa) promulga una ley que prevé la incorporación al “*Dominion*” de los territorios occidentales, pero sin compensación alguna para los colonos que los habían poblado y cultivado.

Los colonos ingleses e irlandeses están dispuestos a aceptar la situación; no así los métis franco-indígenas, que no sólo se verían despojados de sus tierras sino que tampoco adquirirían la ciudadanía canadiense. En la región de Red River —parte de la actual Provincia de Manitoba o “tierra de Manitu”—, los métis se rebelan guiados por Louis Riel, un místico que siente haber sido encargado de esa misión directamente por Dios (afirma ser la reencarnación del bíblico David). Riel y sus tropas logran ocupar Fort Garry, la actual Winnipeg, base occidental entonces de la Hudson Bay Company, e instalar un Consejo Nacional de los métis; Riel se vuelve de hecho el gobernador del Red River y el fundador de Manitoba.

Ottawa nombra a un gobernador propio, el incompetente William McDougall, que llega a Fort Garry antes de tiempo a través de Estados Unidos, irritando a los métis y complicando la situación mientras que arrecia el invierno. A pesar de ello, el director de la Hudson Bay Company, Donald Smith, logra establecer con Riel un diálogo constructivo, mientras que el obispo Taché intenta defender la causa de los métis ante el primer ministro Macdonald y el ministro Cartier, quienes prometen satisfacer todos los pedidos de Riel, pero dilatan arteramente la amnistía solicitada por los rebeldes para deponer las armas.

Mientras tanto, en Red River, grupos de patriotas anglófonos protestantes causan disturbios pidiendo la renuncia de Riel. Derrotados una primera vez, pero indignados por la condena a muerte del violento orangista Thomas Scott por una corte marcial métis, se alzan nuevamente contra el Gobierno provisional induciendo al gobierno a intervenir. Riel huye a Estados Unidos donde sobrevive dando clases. Quince años más tarde, un grupo de métis e indios Cree de la actual provincia de Saskatchewan lo visita para pedirle volver a Canadá a guiar una nueva insurrección. A pesar de las súplicas de su joven esposa métis, Marguerite, Riel vuelve a su país, radicalizado en sus ideas y decidido a oponerse incluso a la Iglesia, que intenta frenar el levantamiento.

Derrotado y capturado en Batoche, Riel es acusado de rebelión y alta traición; su defensor intenta salvarlo por insanidad mental, con base en sus ideas religiosas, pero la autodefensa que Riel pronuncia en la Corte convence a los jueces de su sanidad mental, por lo cual lo condenan a la horca.

Harry Somers es un músico fascinante, el más prolífico e importante que ha tenido el país: nacido y formado en Canadá, estudió también en Gran Bretaña, Alemania e Italia; murió con el siglo pasado, en 1999 y escribió muchísima música de todo tipo: sinfónica, coros, bandas sonoras de películas, música para teatro y una media docena de óperas. Su producción es heterogénea como sus intereses y sus experiencias musicales.

La partitura que compuso para *Louis Riel* es muy hermosa y vigorosa, con algunos momentos líricos y hasta un esbozo de canto gregoriano;

me pareció evidente la influencia de Luigi Nono, quizás también de Giacinto Scelsi, en las secuencias atonales o dodecafónicas, una influencia filtrada, sin embargo, y evolucionada en un estilo muy personal. Por supuesto, no se trata de una “ópera” en el sentido propio de la palabra: la música no da melodía a las arias (la mayoría de ellas son puramente vocales, sin acompañamiento instrumental); determina más bien atmósferas y a su manera “cuenta” los estados de ánimo de los personajes; por momentos la orquesta calla del todo, dejando campo libre a las voces o que hable el movimiento, como en la “danza del búfalo” del bailarín Kainai-Pie-Negro, **Justin Many Fingers**.

Los personajes principales “cantan” en el escenario de manera distinta, según su caracterización: los representantes de gobierno, en especial el primer ministro Macdonald, utilizan un “discurso cantado” rítmico, bastante satírico. Louis Riel canta solos melódicos largos, que exigen una increíble agilidad vocal y a menudo un gran virtuosismo. Para su partitura, Somers utiliza también ritmos preexistentes: la canción que da inicio a la ópera, ‘Riel está sentado en su estudio’, es la reelaboración en forma de lamento indígena (entonado por la cantante métis **Jani Lauzon**, sin acompañamiento musical) de la marcha militar compuesta por un funcionario de la Hudson Bay Company en época de Riel; en el tercer acto, durante la escena en la iglesia, el compositor superpone el tintineo de cascabeles de trineo y panderetas a la misa cantada en latín; la “canción de cuna”, *Kiyas*, que Marguerite Riel canta a su bebé al inicio del acto, ya existía bajo el título de “Song of Skateen”, no es una canción de cuna y no es métis, sino un canto fúnebre Nisga’a, una de las muchísimas piezas que los etnógrafos recopilaron de las poblaciones indígenas a principios del siglo XX...

Todos los cantantes son muy buenos, también desde el punto de vista de la actuación, en especial el barítono **Russell Braun**, un Louis Riel apasionado y poderoso pero muy atormentado; la mezzosoprano **Allyson McHardy**, severa y amorosa madre de Riel, de voz cálida y fuerte; y la soprano **Simone Osborne**, una Marguerite Riel de hermosa voz dulce y dolida, que mantiene muy bien por toda su pieza sin acompañamiento instrumental. El barítono **James Westman** interpreta con gran eficacia al primer ministro Macdonald, subrayando con medida los aspectos negativos que le atribuye el libreto. Con semejante gama de talentos a disposición, no se entiende por qué se llamen a menudo a cantantes de Estados Unidos —a veces ¡mucho menos capaces!— que cubran los papeles protagónicos en las óperas que se producen en Toronto.

Peter Hinton ha realizado una puesta muy esencial y original llevando al escenario la “*Land Assembly*”, un grupo de 15 representantes de las Primeras Naciones, en calidad de testigos mudos (y ¡acusadores!) de lo que ocurre en el escenario, todos vestidos de rojo en los dos primeros actos de la ópera y de negro en el tercer acto, cuando la derrota de Riel. El coro (integrado por 40 cantantes) se vuelve visible, en dos hileras de tribunas como los bancos de un jurado, cuando se alzan despacio dos grandes paneles verticales que, cerrados, parecen un fondo de escena, abiertos, y que develan a su vez fondos de colores distintos según el momento de la acción. Son miembros del coro, además, los que dan vida primero a los grupos de métis o de feligreses católicos que ensalzan a Riel, y luego a grupos de colonos exaltados que piden su renuncia y su muerte.

Me pareció muy atinada la escenografía minimalista de **Michael Gianfrancesco**, pocos elementos de decoración indispensable, introducidos o quitados a la vista del público. Dos distintos telones que escurren verticalmente definen el lugar de la acción, con el mapa del Palacio del Parlamento que nos “lleva” a Ottawa, donde el primer ministro Macdonald, primero con el ministro de Defensa Cartier



Escena de *Louis Riel* en Toronto

Foto: Michael Cooper

y el director de la Hudson Bay Company, Donald Smith, y luego Macdonald con Cartier, planean su hipócrita estrategia.

No tan bueno me pareció, en cambio, el vestuario diseñado por **Gillian Gallow**, que enfatiza el intento denigratorio hacia el gobierno de Ottawa, vistiendo a los ministros con absurdos trajes de cuadros, rojo para Macdonald y azul para Cartier (que además no era de origen escocés), o al director de la Hudson Bay Company, de traje blanco con listas multicolores en el borde de la chaqueta y del pantalón, mientras que viste siempre a los métis con sombríos trajes oscuros. Magistral por énfasis y precisión, la concertación orquestada por el maestro **Johannes Debus**, así como la ejecución proporcionada por la orquesta de la Canadian Opera Company.

Louis Riel ha sido una magnífica novedad en el panorama operístico de Toronto, a la cual desafortunadamente una buena parte del público, e incluso los críticos musicales de dos importantes diarios, no han respondido como es debido...

Médée en Toronto

Abril 22. Opera Atelier, fundada en 1985 por **Marshall Pynkoski** y **Jeannette Lajeunesse Zingg**, es una pequeña compañía de ópera y academia tanto de ballet como de canto que se dedica a la música de la época barroca poniendo en escena —con comprensible dificultad económica— cuatro óperas barrocas al año con la colaboración de la prestigiada orquesta Tafelmusik Baroque Orchestra dirigida por **David Fallis** (al cual se añade en esta ocasión **Elisa Citterio**, la nueva directora artística de Tafelmusik, *KonzertMaster* y violinista) y del Coro de Cámara de la misma Tafelmusik.

Con un público fiel de aficionados y una óptima reputación, Opera Atelier es muy importante para la vida cultural de Toronto y en los últimos dos años ha capturado la atención internacional, siendo invitada a llevar sus producciones al Palais Royal de Versailles (*Armida* de Lully, *Lucio Silla* de Mozart —presentado también en la Scala de Milán— y ahora *Médée* de Charpentier). Se está además esforzando de atraer un público joven con facilidades especiales para los menores de 30 años.



Escena de *Médée* en Toronto
Foto: Bruce Zinger

Puede ser, sin embargo, que haya llegado el momento de actualizar ciertos aspectos de sus producciones: renunciar por ejemplo a ciertos “lujos” de vestuario y puesta en escena, renunciar a cantantes importados de los Estados Unidos cuando puede disponer aquí de óptimos cantantes canadienses (algunos de ellos lamentablemente limitados en esta producción a roles de comprimarios, como en el caso de **Olivier Laquerre** o de **Kevin Skelton**), pero sobre todo abandonar la idea de que una puesta en escena “filológica” (o bien una *Historically Informed Performance*, HIP) necesite el continuo movimiento de los personajes que corren de un lado a otro del escenario para comunicar la tensión dramática del momento, sino más bien insistir en la adecuada y moderna preparación teatral de los intérpretes.

El público al cual Opera Atelier se dirige no es especialmente exigente porque se le acostumbró a voces de nivel promedio. Le fascinan las puestas en escena de gusto tradicional, columnas, sedas y terciopelos que le recuerdan las mejores épocas del teatro lírico y le permiten sentirse cómodo con lo que ve en el escenario. No tengo la menor intención de ensalzar la innovación en campo operístico: al contrario, amo las óperas cuyos directores respetan la época histórica de la acción y lo que puede definirse “el intento del autor”, sin lanzarse en extravagancias y modernizaciones a toda costa. Sin embargo, ni tanto que quemé al santo ni tanto que no lo alumbré.

Por una parte, me parece forzado que, en las Notas del Director, Pynkoski declare “moderna” la historia de Medea en un mundo atribulado por las migraciones: como en la homónima tragedia de Eurípides, la obra se desarrolla en Corinto, donde se han refugiado la maga Medea y el héroe Jasón, conquistador del mítico Vellocino de Oro, ambos obligados a dejar sus respectivos países, Cólquida y Tesalia, respectivamente (y Medea es ahora rechazada como huésped indeseada). Por otra parte, noto que la “modernidad” atisba sólo en la condición de refugiada/rechazada de Medea (en el mito griego, ambos protagonistas eran autores de una serie de traiciones y delitos) pero no renuncia al costoso vestuario acostumbrado —las grandes faldas y los enormes escotes femeninos que descubren la mitad del busto son una auténtica “firma” del vestuarista **Michael Legouffe**— ni a las constantes carreritas que los personajes se echan de un lado al otro del escenario. Mas lo “moderno” asoma de repente y fuera de sazón, en toques de inesperado humorismo durante la escena en que Oronte corteja, con la aparente aprobación de su padre Creón, a la princesa Creusa: no creo que Charpentier quisiera representar al infortunado Oronte como un personaje torpe y hasta ridículo...

En su *Médée*, Charpentier enfrenta con gran éxito la ópera profana y se mide con el fantasma de Jean-Baptiste Lully, compositor favorito de la Corte francesa, que había muerto hace poco. Charpentier decide hacer a un lado el *bel canto*, el estilo vocal italiano, dando espacio a un estilo más elegante en el cual cobra gran importancia el coro, y creando brillantes *ouvertures* orquestadas, danzas incluidas en el espectáculo propiamente dicho, ya no como intermedios sino como parte de la acción, “ritornellos” y sinfonías descriptivas.

Decide también una mayor variedad para el rango de las voces: ya no sólo voces femeninas o contratenores, sino tenores, barítonos, incluso el que debería ser el bajo profundo de Creón. Por lo general el rol de Medea lo sostiene una soprano: cuando no se trate de una soprano de amplio rango vocal, consideraría mejor una mezzosoprano capaz de alcanzar notas más bajas y oscuras. **Peggy Kriha Dye** tiene buena voz pero escasa fuerza dramática; su actuación es totalmente gestual, pero ni su voz ni sus ademanes dejan siquiera entrever la compleja, tremenda oscuridad del personaje de Medea.

Colin Ainsworth es un Jasón teatralmente adecuado —a pesar de sus carreritas por el escenario— con una voz de buena fuerza y tesitura. Deluden, en cambio, las voces de Oronte (el barítono estadounidense **Jesse Blumberg**) y Creón (el bajo-barítono **Stephen Hegedus**), que son demasiado débiles para la pésima acústica del Elgin Theatre, resultando por lo tanto inaudibles. Creusa (la soprano canado-estadounidense **Mireille Asselin**) tiene muy buena voz y una prometedora carrera por delante, pero una lagunosa capacidad teatral (como demuestra su postura indiferente y abstraída en la escena de la llegada a Corte de Oronte). Muy digna la prestación de Nerina (la soprano **Meghan Lindsay**), ya conocida por el público de Opera Atelier.

Desde el punto de vista instrumental, la partitura de *Médée* está esencialmente basada en las cuerdas —cinco violines, cinco violas, una viola da gamba, tres chelos, un violón— a las que se añaden por momentos los alientos: flautas dulces y transversas, oboes, fagotes, incluso una trompeta natural; y percusiones que sugieren la tormenta y el abrirse de la boca del Infierno cuando Medea evoca a los demonios. La orquesta, con varios elementos más respecto a la original Tafelmusik Baroque Orchestra, incluye también dos clavecines, dos laúdes barrocos y dos tiorbas. El imprescindible bajo continuo acompaña casi sin interrupción los monólogos y diálogos de los personajes.

A este tipo de partitura compleja, variada y muy detallada (en esto también Charpentier representa una novedad respecto al más sintético Lully), la Tafelmusik Baroque Orchestra, dirigida por David Fallis y por la *KonzertMaster* y violinista Elisa Citterio, proporciona como de costumbre una ejecución de gran nivel, incluso dosificando magistralmente su propio volumen para acompañar a las voces sin cubririrlas. Los óptimos integrantes del Coro de Cámara de Tafelmusik cantan desde los dos balcones más cercanos al escenario, mientras que los demonios evocados por Medea, los Celos, la Venganza, Cupido, y unos comprimarios cantan en escena, interpretados por una soprano, dos tenores y dos bajo-barítonos, todos vocalmente válidos.

El Cuerpo de danza de Opera Atelier aparece más que adecuado, sobre todo en las escenas de esgrima; ha sido muy apreciado en esta ocasión el empeño de **Jeannette Lajeneusse Zingg** que —muy buena docente y coreógrafa— se presta generosamente a participar personalmente en el espectáculo cuando se requiere una bailarina más. Sugestiva y matizada, la escenografía de **Gerard Gauci**, quien ha seguramente dibujado también el telón, con el colgante del Vellocino de Oro. Hermoso y eficaz fue el juego de luces y colores diseñado por **Michelle Ramsay**. ●