

Bryan Hymel:

El tenor de las óperas imposibles

por Ingrid Haas

El mundo de la ópera notó el talento y la voz del tenor norteamericano Bryan Hymel cuando interpretó el rol de Énée en *Les troyens* de Berlioz en la Royal Opera House (ROH) de Londres, sustituyendo a Jonas Kaufmann. Fue también con este mismo papel y en otra suplencia de emergencia, ahora en el Metropolitan Opera House de Nueva York, que Hymel catapultó su carrera hasta convertirse en uno de los tenores más queridos por las casas de ópera más importantes del mundo.

El tenor Marcello Giordani no pudo seguir cantando el papel de Énée y el Met llamó de emergencia a Hymel, ya que se acercaba la transmisión en vivo de *Les troyens*. Dado que el papel de Énée es el más largo, y dado que canta durante toda la ópera, era imperativo contar con alguien que lo pudiese cantar sin problema, al lado de las otras dos grandes cantantes que interpretaron los roles de Cassandre y Didon: Deborah Voigt y Susan Graham, respectivamente.



“Énée fue el primer rol épico (como yo les llamo) que afronté”

en *Les vêpres siciliennes* de Verdi han sido claves para su carrera. Estos papeles requieren un registro muy amplio, sobreagudos extremos, agilidades (en el caso de Robert y Arnold), una voz que se proyecte bien para poder ser escuchada sobre una gran masa orquestal (Énée), peso en los registros medio y grave (Henri) y buena condición vocal y resistencia para cantar por más de tres o cuatro horas.

Originario de Nueva Orleans, Luisiana, Hymel estudió en la Academy of Vocal Arts de Filadelfia con Bill Schuman y participó en el Programa Merola de la Ópera de San Francisco. Ha ganado varios premios importantes de canto, como la Gerda Lissner Foundation Competition en 2009, el primer premio de la Licia Albanese/Puccini Foundation Competition, la Loren L. Zachary Vocal Competition y la Giulio Gari Foundation Competition en 2008. Fue finalista en el año 2000 de las Metropolitan Opera

Hymel se convirtió en el tenor de las óperas imposibles, capaz de interpretar roles que no cualquier cantante se atreve a cantar. Roles como Énée, el papel principal de *Robert le Diable* de Meyerbeer, Arnold en *Guillaume Tell* de Rossini o Henri



Don José en *Carmen*, con Elena Maximova en Londres
Foto: Catherine Ashmore

National Council Auditions. Ganó en 2013 el Olivier Award por “Outstanding Achievement in Opera” por su sobresaliente participación entre tres títulos operísticos en la ROH de Londres: *Les troyens*, *Robert le diable* y *Rusalka*. También es ganador del prestigioso Beverly Sills Artist Award.

Además de los cuatro papeles mencionados, Hymel canta también Percy (*Anna Bolena*), el Duca (*Rigoletto*), Alfredo (*La traviata*), Don José (*Carmen*), Don Carlo (*Don Carlo*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Rodolfo (*La bohème*), los dos Faust (de Berlioz y Gounod), el rol principal en *Edgar*, Turiddu (*Cavalleria rusticana*) y Canio (*Pagliacci*), entre otros.

Su primer álbum como solista, *Heroïque*, dedicado a arias de óperas francesas poco conocidas, fue ganador de premios como el Georges Thill Prize dado por la Académie Nationale du Disque Lyrique y el Newcomer of the Year Award otorgado por ECHO Klassik, además de haber estado en el tercer lugar de los álbumes más vendidos en la lista del Billboard Classical Music durante la semana que salió a la venta.

Analizando los cuatro papeles que lo han lanzado al estrellato de la ópera (Arnold, Énée, Henri y Robert) podemos decir que los teatros lo llaman, sobre todo, cuando la ópera es larga, en francés y con agudos y sobreagudos imposibles.
[Ríe.] ¡Exactamente!

Así que comencemos platicando sobre el rol de Arnold en *Guillaume Tell*. La ha cantado en la Bayerische Staatsoper e hizo la más reciente producción del Met, luego de 80 años de no ser representada. ¿Cuáles son los elementos que hacen de Arnold en *Guillaume Tell* tan difícil de interpretar?

Creo que es muy complicado hacer esta ópera, en general, no sólo



Turiddu en *Cavalleria rusticana*, con Elina-Garańča (Santuzza) y Martina Belli (Lola)
Foto: Catherine Ashmore

por su grandiosidad, sino también porque hay pocos cantantes que la pueden abordar. El rol de Arnold es el más difícil y deben encontrar un tenor que lo tenga ya puesto, para darles la seguridad de que lo va a poder hacer bien. Además, deben tener en cuenta que hay un ballet, que la ópera dura más de cuatro horas y que el coro es enorme. No hay muchos teatros que puedan presentarla en escena; hacerla en concierto, tal vez; pero no es lo mismo.

Sobre el rol de Arnold puedo decirte que es pesado hacerlo, pero no tanto como cantar un Tristán, obviamente. Es difícil porque es largo (son cinco actos), tiene 21 Dos sobreagudos, y claro que *Guillaume Tell* presentará siempre un desafío, como toda *grand opéra*. El público moderno parece tener un poco más de problema con las óperas que son demasiado largas; en el pasado sabían que una ópera de este tipo duraría entre cuatro y cinco horas y no se desesperaban.

¿Cuál fue la diferencia entre la producción que se hizo en Múnich de esta ópera y la de Pierre Audi en el Met?

En Múnich, era la primera vez que el director de escena, Antú Romero Nunes, hacía una ópera, así que tenía mucha presión encima. Creo que tuvo algunas ideas buenas y entiendo lo que quería decir con su propuesta, pero no nos ayudó mucho el hecho de que no tuvimos un periodo normal de ensayos. Aunado a ello, fue la primera vez que yo cantaba Arnold. En el caso de la puesta de Audi, él ya había hecho *Guillaume Tell* antes, en Ámsterdam, y sabía muy bien lo que quería de nosotros en escena, y cómo deseaba contar la historia.

La primera vez que hice *Les troyens* fue en una puesta de Pierre, en Ámsterdam, así que ya conocía su estilo de dirección de escena. Nos dijo que quería que la actuación no fuese naturalista, que fuese más estilizada; es por ello que, en algunos de los duetos, no nos miramos a los ojos o no estamos uno frente al otro. Es muy interesante ver toda la gama de ideas y de conceptos que puedes aportar a una ópera, dependiendo del director de escena.

Con los directores de orquesta, en cambio, siempre partes de la misma base: la partitura. Uno dirigirá con *tempi* más rápidos; otro, más lentos; y la orquesta sonará más o menos fuerte, según las dinámicas de cada director, pero estamos todos en un mismo lugar. En cambio, con los *registas*, puedes tener dos universos completamente distintos.

Guillaume Tell es una ópera complicada de escenificar. No es como



Don Carlos con Kristin Lewis (Elisabeth) en Londres
Foto: Catherine Ashmore

poner *La bohème*. Los directores de escena deben ver en qué aspecto de la trama van a enfocar el concepto de su puesta. No sé si el público puede ver tantos detalles que a veces ponen los *registas*, porque luego es demasiada información que la gente puede o no percibir.

¿Qué es lo que hace que Rossini en francés le sienta tan bien a su voz?

Sólo he hecho esta ópera de Rossini en francés, así que sólo puedo hablar de la diferencia entre cantar en el estilo francés e italiano. Cuando cantas en francés, la colocación de la voz tiende a estar en un punto más alto, en general. En el caso de las óperas italianas, la mayoría están escritas en la parte media de la voz y, de pronto, sale un agudo por aquí y otro sobreagudo por allá.

Esto es evidente en el Verdi francés: *Les vespres siciliennes* o *Don Carlos* (la versión francesa). Los tenores franceses, al parecer, tenían más facilidad para llegar a las notas agudas y sobreagudas. Claro que la manera de producir esas notas ha cambiado de aquel entonces a la fecha: es parte de la evolución de la técnica del canto, del estilo. El primer tenor que hizo Arnold, Adolphe Nourrit, tenía una voz mixta en los agudos; no era completamente falsete pero tampoco era de pecho. Tres o cuatro años después, llega Gilbert Duprez a revolucionar la manera en que se cantaban los sobreagudos e hizo, por primera vez en la historia, los Dos con voz con pecho y no con falsete.

Me da curiosidad saber cómo hizo los Dos sobreagudos de Arnold en el dueto con Mathilde... Ahí lo complicado es que ella está cantando de manera muy suave y tú debes dar esos Dos, pero sin gritarlos, de una manera sutil. Es un dueto de amor, así que no puedes emitirlos de manera brusca, y eso es muy difícil de hacer.

Pasemos a otro papel que está asociado con usted, dado el éxito que tuvo con él en Ámsterdam, Londres y Nueva York: Énée en *Les troyens*. ¿Cómo describiría su viaje con este personaje, empezando por la puesta de Pierre Audi, luego por la de David McVicar en la ROH, hasta llegar a la de la transmisión en HD del Met?

La primera vez que canté Énée fue en Ámsterdam. Fue una suplencia que tuve que hacer porque el tenor que lo iba a cantar lo canceló. Lo bueno fue que se me avisó meses antes, así que tuve tiempo de decidir si lo quería hacer o no. Estaba en un punto en mi carrera donde no había cantado nunca un papel de esa envergadura. Fue el primer rol épico (como yo les llamo) que afronté.



Arnold en *Guillaume Tell*, con Marina Rebeka (Mathilde) en el Met
Foto: Marty Sohl

Estaba cantando *I puritani* en Grecia cuando mi agente me mandó la partitura y me pidió que me aprendiera la entrada de Énée y parte del aria que sigue. Estudié las partes que me pidió y las grabé con un pianista. Lo mandé a Ámsterdam y me dijeron que estarían felices de que cantara Énée. Pasé dos meses aprendiéndome el papel y, cuando llegué a Ámsterdam, tuvimos seis semanas de ensayos, así que tuve la oportunidad de meterlo “en gola”. Es muy importante tener tiempo para preparar y pulir un nuevo papel, sobre todo cuando es de esa importancia y longitud. Hicimos siete funciones. Recuerdo que John Nelson dirigió la orquesta, Eva-Maria Westbroek fue Cassandre e Yvonne Naef fue Didon. Al llegar al último acto en cada función, estaba agotado. Son cuatro horas de estar cantando. Ahora ya no tengo ese problema porque lo he cantado más veces, pero este tipo de *grand opéra* no lo había hecho antes. La única ópera francesa que tenía en mi repertorio, hasta ese entonces, era *Carmen*.

Cuando estaba en Londres preparando *Werther* con Antonio Pappano (como suplente), me enteré de que estaban alistándose para poner *Les troyens* en la siguiente temporada y le dije al maestro: “Si tienen algún problema con el Énée, yo estoy listo para hacerlo”. Fue un año antes de que la estrenaran así que sólo me dijo “OK” y ya. Pasó el tiempo y yo estaba cantando *Robert le diable* en Salerno y recibí una llamada de un número que no reconocí pero vi que era de Londres. Era el director de elencos de la ROH y pensé que me llamaban porque venían a ver mi *Robert le diable*. Me dijo que sí iban a venir a verme a Salerno,



Percy en *Anna Bolena*, con Sondra Radvanovsky en Chicago
Foto: Todd Rosenberg

pero que necesitaban mi ayuda para *Les troyens* porque Jonas Kaufmann (quien iba a cantar el Énée) estaba enfermo y no podía ir a los ensayos, así que necesitaban a alguien para cantar el papel mientras él llegaba a ensayar.

El director de escena, David McVicar, estaba muy nervioso porque no tenían quien ensayara con el elenco. Acepté y les pedí que me trajeran una partitura cuando me vinieran a ver a *Robert*. Volé a Londres y canté todo el papel dos veces completas frente al maestro Pappano y McVicar; me dijeron que les gustó mucho mi interpretación. Después hablaron conmigo, me dijeron que no sabían qué iba a pasar con Jonas pero que definitivamente necesitaban a alguien que estuviera disponible... por si acaso. Y en efecto, hice ocho funciones en la Royal Opera y una en los “Promenade Concerts presented by the BBC” (los *Proms*) en el Royal Albert Hall.

¿Cómo fue trabajar con David McVicar, Anna Caterina Antonacci y Eva-Maria Westbroek en esos *Troyanos*?

¡Esa producción es preciosa! Había mucha presión para que todo saliera excelente y recuerdo que, con Eva-Maria, tuve una experiencia maravillosa cantando juntos en esa puesta. Todos me ayudaron para que diera lo mejor de mí.

¿Cuándo llegó la oferta del Met?

Después de esto, regresé a Estados Unidos y estaba programado para cantar un concierto en Santa Fe con Susan Graham. Les dije a los productores del evento que quería cantar el dueto de Énée y Didon de *Les troyens* con ella. Me había encantado Susan como Didon desde que la vi en el DVD de la puesta que hizo en el Châtelet de París. La gente de Santa Fe me dijo que sí y cantamos el dueto; fue algo muy especial para ambos. Para ese entonces, el Met estaba haciendo muchas preguntas acerca de mi agenda y de ciertas fechas.

Cuando por fin hicieron la primera función de *Les troyens* en el Met, el tenor Marcello Giordani estaba teniendo problemas para cantar Énée y empezaron los rumores. Mis agentes me llamaron dos días antes de cantar mi última función de *Robert le diable* en Londres. Me preguntaron: “Si el Met te ofreciese cantar *Les troyens* después de *Robert le diable*, ¿aceptarías?” Yo dije: “¡Absolutamente!” No teníamos la oferta concreta del Met todavía, pero querían saber si estaba dispuesto a hacerlo.



Robert le diable con el coro masculino del ROH en Londres
Foto: Bill Cooper

Hice la última función de *Robert le diable* y, mientras cenaba, recibí la llamada del Met diciéndome que me mandaban mis dos boletos de avión (uno para mí y otro para mi esposa) para que fuera a cantar *Énée* allá. Me dieron un día de descanso al llegar a Nueva York y luego comencé los ensayos. Hice cuatro funciones de las cuales la última fue la transmisión en HD en los cines. Esas funciones me dieron la oportunidad de entrar por la puerta grande al Met y empezar mi carrera ahí. De no haber cantado esos *Troyanos* en el Met en 2012, ¿mi debut en ese teatro hubiese sido hasta 2016! Fue un sueño el poder hacer mi debut cantando *Énée*.

Luego, gracias a lo que hice con *Énée*, me ofrecieron cantar Pinkerton en *Madama Butterfly* y Rodolfo en *La bohème*. Ya había audicionado para ellos antes, precisamente para *Guillaume Tell*. Es difícil predecir qué es lo que vas a poder cantar en cuatro o cinco años, pero así se manejan los grandes teatros. Tu voz puede cambiar en ese tiempo, puede engrosarse o quedarse más o menos igual.

Parece ser que usted es el que salva los elencos en estas óperas porque también tuvo que suplir de emergencia a Juan Diego Flórez, cuando canceló su participación en *Robert le diable* en Londres. ¿Recibió la oferta de hacerlo por haber hecho el concierto en Salerno de dicha ópera?

No, curiosamente me ofrecieron *Robert* primero en Londres y luego en Salerno. Pero las funciones fueron primero en Italia y luego ya en Inglaterra; de aquel elenco de Salerno, sólo Patrizia Ciofi y yo la volvimos a cantar en Londres, y repitió en el pódium el maestro Daniel Oren.

Me llamaron de la Royal Opera y me dijeron que Juan Diego había cancelado porque sentía que no era el papel para su voz y que, si yo no aceptaba hacerlo, entonces cancelarían la ópera. Me dieron la partitura y cinco o seis meses para pensar si lo haría o no. Me aprendí varias partes y se las canté a Tony Pappano; me dijo que

sí lo podía hacer y el contrato me lo dieron dos o tres años antes. Tuve tiempo para poder meterlo en mi sistema; es un rol muy difícil pero no es el más complicado. Sé que no lo haré de nuevo pronto pero fue bueno hacer *Robert* dos veces en mi carrera. Es una lástima que al Met no ponga las óperas de Meyerbeer. Tuvo éxito en Londres y se vendió bien. El Met es un teatro difícil de llenar con óperas poco conocidas.

El papel de *Robert* no es un héroe: tiene varios matices y es interesante que sea el hijo del Diablo. Tiene los contrastes de tener los lados buenos y malos de su personalidad. Cuando ensayamos la ópera con el elenco completo, recuerdo que todos estábamos muy emocionados por el proyecto, y eso es esencial para que una obra así se sienta fresca en escena. Nuestra energía estaba al máximo en todas las funciones. Me da tanto gusto haber interpretado a *Robert*; fue el rol que me abrió a este repertorio tan épico y grandioso que es la *grand opéra*.

Pasemos ahora a su Henri en *Les vèpres siciliennes* de Verdi. Hizo la puesta de Stefan Hurnheim en la ROH, de las pocas producciones “tradicionales” de este director de escena, con un elenco encabezado por usted, Lianna Haroutounian, Michael Volle y Erwin Schrott, dirigidos por Antonio Pappano.

Debo decir que es más cromático el Verdi francés que el italiano, especialmente en las cadencias y los *roulades* que tengo con la soprano. En verdad siento que Verdi quiso capturar de la manera más fidedigna posible el estilo francés en su música.

Cuando Verdi escribía para el tenor en las versiones francesas de sus óperas, subía el tono un poco. Por ejemplo, estudiando *Don Carlos* y *Don Carlo* me di cuenta, comparando el aria de Carlo del primer acto (en la versión francesa) y su equivalente en la versión italiana de cinco actos, de que la francesa está un tono más arriba.

Henri es un papel complejo, no sólo musicalmente, sino también



Énée en *Les troyens* en el Met
Foto: Ken Howard

como personaje. La nota más alta que doy es un Re sobreagudo, casi al final de la ópera. Es muy interesante analizar lo que Verdi hace en sus versiones francesas. ¡Amo cantar *Les vêpres siciliennes*! Cantaré la versión italiana próximamente en Zúrich y creo que tendré que esforzarme para no cambiar al francés. Ya la hice dos veces en Londres y en Múnich.

Henri, para mí, es el segundo papel más difícil que canto; después Arnold, por supuesto, y luego Énée. Robert es el más complejo.

¿Cuándo comenzó su carrera como cantante de ópera, ¿imaginó que su voz lo llevaría a cantar este tipo de repertorio? ¿Cómo fueron sus inicios?

Desde joven cantaba yo en el coro de la iglesia y tocaba el piano y la trompeta. Antes de que mi voz cambiara, cantaba mucho y tocaba el órgano. Hice luego comedia musical en la escuela y, cuando llegó el momento de hacer mi examen para entrar en la universidad, el director del coro me ayudó a poner dos arias: una canción italiana y 'Every valley... de *Messiah*. Me escucharon y me dijeron que sería bueno que estudiara canto para convertirme en cantante de ópera.

En aquel entonces me quería dedicar a dirigir orquesta o coros, algo así, porque tocaba el piano y el órgano. Decidí quedarme a estudiar en Nueva Orleans y luego fui a Aspen, Colorado, a un curso de verano donde hicieron un concurso; había gente de conservatorios de distintas escuelas del país. Fue ahí donde decidí seguir por el camino del canto y mi maestro me dio clases extras, porque me veía con muchas posibilidades.

Acabé mis estudios en Nueva Orleans, canté en casas de ópera pequeñas y luego me fui a Nueva York a hacer audiciones. Tenía



Henri en *Les vêpres siciliennes*, con Michael Volle (Montfort)
Foto: Bill Cooper

24 años, estaba muy joven, y lo que estudiaba en ese entonces era el repertorio italiano y francés típico para tenor lírico: Edgardo de *Lucia di Lammermoor*, partes de Pinkerton de *Butterfly*, el Duca en *Rigoletto*, Roméo en *Roméo et Juliette*, etcétera.

Durante los años que estudié en Filadelfia, canté Alfredo en *La traviata*, Max en *Der Freischütz*, y demás. Luego conocí al maestro con el que llevo ya diez años, que fue quien me sugirió poner el aria de Arnold porque oyó en mi voz que en un futuro podría hacerlo. Creo que el repertorio que estoy haciendo ahora sólo lo cantaban Chris Merritt y Gregory Kunde hace veinte o treinta años. Siempre he pensado que fue el repertorio el que me encontró a mí, y me quedó como guante. Lo sentí muy natural desde que lo comencé a montar.

¿Podría mencionar los otros papeles de su repertorio que son más familiares para los melómanos?

¡Por supuesto! Para que vean que no sólo canto óperas raras... [Ríe.] Me gusta mucho cantar Pinkerton en *Madama Butterfly*, sobre todo porque lo he hecho en la preciosa puesta de Anthony Minghella en la English National Opera y luego en el Met. Con este papel abrí la temporada de La Scala en 2016. He hecho el Arturo de *I puritani*, Rodolfo en *La bohème*, Percy en *Anna Bolena*, Alfredo, Turiddu y Canio, Don José en *Carmen* (el rol con el que debuté en La Scala de Milán y en la ROH de Londres).

Usted participó precisamente en aquella *Carmen* que se hizo en 3D en los cines, en vivo desde Londres...

Exactamente. Fue la primera vez que se filmaba una ópera en 3D. El elenco era excelente: Christine Rice como Carmen y Maija Kovalevska fue mi Micaëla. Amo la música de Bizet. ●