

John Osborn

“Rossini propició el futuro de la ópera”

por Ingrid Haas

Uno de los tenores más especializados en el repertorio belcantista y francés es, sin duda alguna, el norteamericano John Osborn. Es poseedor de una voz amplia, rica en armónicos, brillante en los sobragudos, con una línea de canto impecable y profundo conocimiento estilístico del repertorio que canta, y ha tenido una muy sólida y exitosa carrera, tanto en Europa como en Estados Unidos, cantando roles que son de gran complejidad técnica.

Además, Osborn tiene la versatilidad y flexibilidad para abordar tanto papeles de tenor lírico ligero, como Tonio en *La fille du régiment* de Donizetti, así como roles protagónicos más pesados: *Les contes d'Hoffmann* y *Benvenuto Cellini*, por ejemplo. Su emisión es limpia, clara, sin mostrar esfuerzo alguno en el registro agudo y posee, igualmente, graves sonoros.

Su repertorio incluye roles como Don Ottavio en *Don Giovanni*, Elvino en *La sonnambula*, Pollione en *Norma*, Arturo Talbot en *I puritani*, Tonio en *La fille du régiment*, el rol principal en el *Otello, ossia il moro di Venezia* de Rossini y *Roberto Devereux* de Donizetti, Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*, Goffredo en *Armida*, Libenskof en *Il viaggio a Reims*, Don Ramiro en *La Cenerentola*, Rodrigo di Dhu en *La donna del lago*, Idreno en *Semiramide*, Arnold en *Guillaume Tell*, Nemorino en *L'elisir d'amore*, Lindoro en *L'italiana in Algeri*, Edgardo en *Lucia di Lammermoor*, Fernand en *La favorite*, Léopold en *La juive*, el papel titular de *Fra Diavolo*, Jean de Leyde en *Le prophète*, il Duca di Mantova en *Rigoletto*, Alfredo en *La traviata*, Des Grieux en *Manon*, el rol principal de *Werther*, Roméo en *Roméo et Juliette*, Nadir en *Les pêcheurs des perles*, Raoul de Nangis en *Les huguenots*, Edgar Aubry en *Der Vampyr* de Marschner, entre muchos otros más, que ha cantado en los teatros y festivales más importantes del mundo.

En exclusiva para **Pro Ópera**, John Osborn platica acerca de su carrera y externa su visión del mundo de la ópera actual. Nos acompañó en la charla su esposa, la soprano Lynette Tapia, quien compartió también algunas anécdotas sobre su esposo, lo que siente al cantar con su marido y hasta nos dieron unas clases de canto y estilo belcantista.

¿Cuándo fue su acercamiento con la ópera?

John: La primera vez que escuché una ópera tenía yo dieciséis años. Mi novia, en ese entonces, me dijo que debía de adentrarme en el mundo de la lírica. Ella y yo cantábamos en festivales corales en Iowa, mi estado natal. Me dijo que debía estudiar canto y dedicarme a la ópera por el sonido que tenía mi voz y decidí hacerle caso. Vi mi primera ópera por



John Osborn con su esposa y maestra, la soprano Lynette Tapia
Foto: Matilde Fassò

televisión: recuerdo que fue *Il barbiere di Siviglia* y la cantaron en inglés.

Fue un momento que rompió con muchos prejuicios que yo tenía sobre la ópera. Mi idea de ella, hasta ese instante, era la cantante vestida de valquiria con casco vikingo cantando ‘Hojotoho’, y luego la versión de Bugs Bunny y Elmer Fudd cantando ópera. [Ríe.] Esa era la única “conexión” que tenía con la ópera antes de ver *Barbiere*. Vi que la ópera podía ser también divertida y no sólo dramas mitológicos. Me encantó ver que todo mundo estaba divirtiéndose mucho al hacer la representación y pensé: “Sí, yo puedo hacer eso”.

Increible y premonitorio que fuese Rossini quien lo iniciara dentro de la ópera, un compositor tan importante para usted.

John: Sí, y con una ópera que he cantado más de 120 veces, aunque desde 2012 ya no canto Almaviva. *Il barbiere di Siviglia* es la ópera que más he hecho en mis más de 20 años de carrera. He hecho 26 producciones de esta obra y ha sido una parte importante de mi vida profesional. Lo curioso de todo esto es que, cuando comencé a estudiar canto, no me interesaba para nada Rossini; quería dedicarme a Verdi y Puccini.

Lynette: Es más, John no cantaba coloraturas hasta que nos conocimos.



Benvenuto Cellini en Ámsterdam
Foto: Clärchen y Matthias Baus

John: Yo tenía 23 años, estaba en mi segundo año del Metropolitan Opera Young Artist Development Program, tuve la propuesta en la Wolf Trap Opera de hacer el Libenskof de *Il viaggio a Reims* y tuve que aprender a hacer las coloraturas. Trataba de cantar 'Ecco ridente in cielo' de *Barbiere* y no tenía idea de cómo hacer las agilidades. Aprendí a usar la velocidad de mi vibrato, un truco que aprendí de Warren Jones, que es un gran pianista y *coach*: tocaba recitales de memoria para Samuel Ramey y Kathleen Battle en aquellos días.

Cuando conseguí el papel de Libenskof, que es verdaderamente un papel difícilísimo de cantar, y vi que tenía tantas notas en la partitura, juraba que no podría mover mi voz así. Pero, ¿qué crees? Aprendí a hacerlo y me he pasado toda la carrera cantando Rossini, Bellini y Donizetti. Puedo decir que hice mi debut oficial en la ópera como Libenskof a los 24 años de edad.

¿Qué cree que lo ayudó a cantarlo siendo tan joven?

John: Supongo que puede cantarlo porque tenía mucha flexibilidad en la voz. Estoy seguro de que habré hecho algunas cosas mal, pero era joven y tenía las notas agudas y sobreagudas. Recuerdo que los Do sobreagudos me salían fácilmente, pero fue todo lo demás alrededor de esas notas lo que tuve que pulir. Aprendí que debes conocer los roles nota por nota porque, si no, no puedes engañar a la música.

A partir de ese debut como Libenskof, ¿cómo se fue formando su voz? ¿Fue por las ofertas que recibió para hacer ciertas óperas?

John: Desde que empecé a estudiar canto, mi voz era lírica. Estudié Nemorino de *L'elisir d'amore* y Ernesto de *Don Pasquale*. Descubrí que Donizetti me quedaba perfecto. Era lo suficientemente ligero para permitirme no cantar de manera dramática o heroica, hasta que pasé a cantar Edgardo. Pero debo decir que Rossini me dio una dosis extra de flexibilidad que mi voz antes no tenía antes. Siempre pude cantar las notas agudas pero, para que tuvieran refinamiento, tuve que aprender a ser más flexible con mi instrumento y con mi técnica.

Rossini me ayudó a explorar el color de mi voz y muchas facetas vocales que quienes se van directo a cantar óperas más pesadas no experimentan. No quiero decir con esto que otros no puedan cantar Rossini; es cuestión de hacer una elección. Ellos decidieron saltárselo porque prefirieron cantar óperas más populares: eso es lo que buscan muchos tenores.

Yo también quisiera cantar, algún día, *La bohème*, pues siento que ya estoy listo para interpretarla. Aún tengo ciertas reservas porque en ese tipo de óperas la orquesta puede llegar a sonar demasiado fuerte. No está escrito que se toque tan fuerte, pero se les pasa la mano a algunos directores de orquesta al escuchar esta música tan sublime y se les olvida apoyar a los cantantes. Hay veces que les echan la orquesta encima y, después de dos funciones, ya están cansados vocalmente.

Otro aspecto importante durante mi desarrollo vocal fue ir



Gofredo en *Armida*, en el Met
Foto: Marty Sohl

construyendo la condición física necesaria para aguantar óperas largas. Eso lo construí con mi técnica y con revisiones constantes con mi esposa, Lynette, que hoy en día me da clases. Tuvimos el mismo maestro de canto, Edward Zamabara, a quien conocí a través de un amigo. Nos conocimos en el Concurso MacCallister de Indianapolis. Nos hicimos buenos amigos y, de pronto, sin darme cuenta, ya estaba audicionando para Juilliard a los 21 años. Me aceptaron en el Juilliard Opera Center, donde estaba Frank Corsaro y, casi al mismo tiempo, me llegó la oferta de cursar el Metropolitan Opera Young Artist Development Program. Me mudé a Nueva York el 17 de agosto de 1994 y me sumergí en la cultura neoyorkina.

¿Cómo fue tu formación en el taller del Met?

John: Tuve que lidiar con la presión que conlleva estar en un programa como el del Met, con las críticas, y con todo lo que no estaba acostumbrado. Tenía experiencia en escena porque ya había hecho siete roles cuando estaba en la universidad. Me ayudó mucho que tengo facilidad para imitar y un oído muy entrenado. Esto fue de gran ayuda cuando tuve que cantar en italiano y fingir que sabía el idioma. Aprendí qué decía la traducción y ése era mi punto de partida. Resaltaba las palabras que le daban sentido al aria o a lo que estaba cantando pero, en ese entonces, no sabía a ciencia cierta lo que significaba cada palabra que cantaba. Poco a poco fui creciendo como cantante y tuve muchas asesorías y clases de los *coaches* del Met: Nico Castel, Robert Cowart, Dennis Gioque, Donna Racik.

Luego me tocó participar en las clases magistrales de grandiosos cantantes como Hermann Prey, Régine Crespin, Ileana Cotrubas y Michel Sénéchal, quienes estaban impresionados con mi expresividad en la ópera francesa. Prey me dijo que le encantó mi habilidad para transmitir sentimientos en alemán. Irene Spiegelmann, que aún es la *coach* para todas las óperas alemanas, nos enseñaba alemán en clases de una hora dos o tres veces por semana. Trabajé con ella, en privado, los diálogos de *Die Entführung aus dem Serail* y *Die Zauberflöte*. A ella también le parecía que tenía yo mucha expresividad cantando en alemán. Me sentí muy halagado por ello. Aprendí a amar los distintos idiomas en los que canto y a sentirme conectado con las emociones del texto. Estuve tres años en el taller del Met y después comenzó mi carrera internacional.

¿Con qué ópera debutó en el Met?

John: Hice mi debut en el Met como el Cuarto Judío en *Salome* de Richard Strauss. Ensayamos durante semana y media y Kevin Murphy, del departamento de música del Met, me dijo que si quería repasar mi parte solo y le dije que no. Ya habíamos ensayado con los suplentes en una réplica del escenario en los salones de ensayo. Musicalmente, los cinco judíos son muy complicados, pero yo venía de haber cantado mucha polifonía, sabía mis entradas y todo lo que aprendes cuando estudias música. Salí a escena el día de mi debut y fue cuando se dieron cuenta de lo que podía yo hacer. Les gustó mucho mi seguridad en escena. Cuando terminé el programa del Met a los 25 años, hice Ernesto en la New York City Opera, Nemorino



Arnold en *Guillaume Tell*, en Ámsterdam
Foto: Matthias Baus

en Washington, Don Ottavio en Portland, Don Ramiro en Montreal y luego me fui a Vancouver a cantar Almaviva en *Barbiere*.

Lynette: Ése fue un año muy atareado para John porque todas esas óperas las hizo una tras otra. Acabó su trabajo en el programa del Met, donde hacía papeles comprimarios, y pasó a cantar todos estos roles grandes en casas de ópera importantes. Son óperas muy complicadas y requieren de una gran técnica.

John: Después de salir del programa del Met, en 1997, seguí estudiando con Warren Jones y con Marilyn Horne en la Music Academy of the West.

¿Cuál fue su primer compromiso en Europa?

John: Sucedió cuando estaba en el tercer año del programa del Met: suplí a alguien que debía cantar Fenton en *Falstaff* en la producción de Robert Carsen en Colonia, Alemania. Dirigió James Conlon y el elenco era magnífico.

Lynette: Esa puesta en escena fue grandiosa. Carsen ya la había hecho en la Royal Opera House y arregló varias cosas para la puesta de Colonia.

John: Estamos hablando de la primavera de 1997. Tuve la oportunidad de crear a Fenton con la asesoría de Carsen. Recuerdo que en varios de los ensayos el que hacía de Bardolfo no estuvo presente y, curiosamente, yo había cantado ese papel en *Wolf Trap*, así que ayudé a interpretarlo en Colonia en los ensayos. Pensando en ello, creo que fue gracias a Rossini que me dejaron de etiquetar como “tenor de carácter”, porque esos eran los únicos roles que me daban antes de que me escucharan como Libenskof.

En el mismo Met creían que yo hubiera sido el mejor Pedrillo en *Die Entführung aus dem Serail* y años después llegué a cantar Belmonte muchas veces. Me ofrecieron hace algunos años hacer Pedrillo y yo le dije al director de *casting* del Met: prefiero cubrir todos los Belmontes. No les gustó mi oferta y les dije “no” a cantar Pedrillo. Rechacé muchas otras ofertas que me llegaron para hacer comprimarios y suplencias porque no tenía tiempo para ello. Siempre corres un riesgo cuando les dices “no”, pero hay oportunidades que debes dejar pasar para tener algo mejor.

Lynette: Pedrillo es un papel hermoso pero la voz que debe cantarlo es ligera y la voz de John es lírica: la voz ideal para Belmonte.

John: Además, Pedrillo tiene que ser un buen actor-cantante. Es por eso que creo que, después de verme hacer Bardolfo, Almaviva y Libenskof, pensaron que podía yo ser un buen Pedrillo.

¿Con qué regresó a cantar al Met?

John: Con Almaviva en el programa “Met in the Parks”, con Mark Oswald y Dwayne Croft, Paul Plishka, John del Carlo, Sumi Jo fue



Rodrigo en *La donna del lago*, en el Met
Foto: Ken Howard

mi Rosina, y Theodora Hanslowe y Bruce Ford también estaban en el elenco. Él me ayudó a sentirme cómodo cantando Rossini porque él lo cantaba con un sonido viril y pleno. Así que pensé: yo lo puedo hacer así también.

Y Bruce Ford también fue de los primeros que empezó a cantar las óperas de Rossini que no eran muy conocidas...

John: Sí, él tomó la estafeta de Chris Merritt. Bruce empezó a hacerlas en Pésaro y se convirtió en una sensación en Italia. Admiro mucho sus grabaciones y me encanta que puede cantar Rossini como un hombre fuerte. Yo tenía cierta resistencia a los roles de *tenore di grazia*. Quería cantarlos con más cuerpo en la voz porque era una manera distinta a como se cantaban. Aprendí mucho al cantar Rossini de esa manera, técnicamente hablando. Puedes cantarlo con la voz plena, moverla y sin demasiado vibrato.

Lynette: Muchos cantantes que hacen Rossini cantan *sul fiato*, pero luego empiezan a tener un vibrato exagerado porque no tienen buen soporte. Ves de inmediato que la lengua o la mandíbula les tiembla y escuchas que les vibra exageradamente la voz.

John: En cuanto quieren empezar a cantar *legato*, no pueden. Quieren mover su voz pero no les responde.

Lynette: Yo siempre le decía a John que, dada la posición donde está su voz, debía cantar repertorio francés. Nunca fue un especialista sólo en Rossini. Lo canta hermoso, pero fue un magnífico “calentamiento” para lo que haría después. Muchas veces nos encontramos a Alfredo Kraus quien le preguntaba qué estaba cantando, y una vez John le contestó que Ernesto en *Don Pasquale*, a lo cual Kraus respondió: “¡Ah, muy bien! Eso es medicina para la voz.”

John: Carlo Bergonzi me dijo exactamente lo mismo: *sul fiato*. Y si puedes cantar ‘Cercheró lontana terra’, podrás cantar siempre e irás siempre en la dirección correcta.

Lynette: Mucha gente piensa que Ernesto es un rol tonto, pero es muy difícil de cantar. Y la música que le toca cantar es preciosa.

John: Yo creo que, de los cuatro roles de *Don Pasquale*, Ernesto es el que está mejor escrito. Tiene tres arias maravillosas y es una de las óperas más divertidas. Pero sólo he hecho dos producciones de esa ópera.

Además de cantar el Rossini cómico, usted ha tenido muchísimo éxito con sus óperas serias, sobre todo con el papel de Arnold en Guillaume Tell. ¿Qué nos puede decir del Rossini serio y de la importancia de esta ópera en su carrera?

John: Bueno, creo que con esto podemos decir que pasamos a hablar sobre el repertorio francés que canto, ya que *Guillaume Tell* es una *grand opéra*. Hasta antes de abordar ese papel, el único rol en francés que había cantado fue Tonio en *La fille du régiment*, que no es de

estilo francés aunque se cante en ese idioma.

Tuve la oportunidad de regresar a la Ópera de París, a La Bastille, a cantar *La juive* de Hálevy. Ése fue un punto de inflexión para mí. Fue en la primavera de 2007 y, mientras estaba en París cantando el papel de Léopold, varias personas notaron que mi voz era, en el registro central, más fuerte y grande de lo que imaginaban. Cuando cantaba Rossini, muchos sólo se fijaban en mis notas agudas y sobreagudas, pero no ponían atención a lo demás.



Léopold en *La juive*, en Múnich, con Aleksandra Kurzak (Mathilde) y Roberto Alagna (Eléazar)
Foto: Wilifried Hösl

Siempre me comparaban con Juan Diego Flórez y decían que yo había hecho un buen trabajo pero que no cantaba tan bello y grácil como él. Fue gracias al repertorio francés que se dieron cuenta de que yo podía ofrecer un registro central grande y sólido, una facilidad para cantar en el idioma y el estilo francés, además de que mi registro agudo se expande y no se adelgaza.

Lynette: Cuando eres tenor ligero, las notas agudas suenan delgadas o con menos cuerpo que tu registro central. John es un tenor lírico y debe hacer el repertorio correcto en el momento preciso. Ahora ha retirado los roles de *Barbiere* y *Cenerentola* porque tuvo que dejar crecer su voz. Va en una buena dirección, ¿a dónde más podrá ir? Ya lo iremos viendo; se requiere de tiempo. Está haciendo ahora repertorio francés, está cantando también el *Otello* de Rossini, del cual no soy muy fan, pero John lo canta increíble. *Otello* es un papel muy grave, pero él interpola unos Re sobreagudos que no están escritos. Puede hacer *Otello* después, no es un problema, pero en el repertorio francés no puedes ir a otro estilo y regresar sin tener que volver a estudiar y prepararte como si fuese de cero.

John: En ese aspecto, *La juive* me permitió cantar la primera aria, que es una serenata, de manera muy belcantista, pero el resto del papel de Léopold es mucho más pesado: el dueto con Rachel, que se vuelve después un trío, por ejemplo. Se vuelve más dramático y pesado físicamente; pude empezar a mostrar no sólo a un tenor que canta hermoso sino también un aspecto más profundo del personaje.

La manera en que interpretas a un personaje puede hacer que la gente cambie su percepción de ti. Me pasó eso con el rol de Nemorino, que es el papel más simpático y querido de *L'elisir d'amore*. Estás casi todo el tiempo en escena y, además, cantas el aria más famosa casi al final de la ópera, lo cual es un reto. Con Nemorino puedes mostrar tantas emociones: sufrimiento, pena, alegría, etcétera.

Retomando tu pregunta sobre mi primer Arnold, fue en ese momento en París con *La juive* cuando pensaron que yo podía cantar *Guillaume Tell*, en el cual habían tenido ya varias cancelaciones de tenores que iban a cantar Arnold pero que, a la mera hora, no pudieron o no quisieron. Yo les había dicho “no” dos veces porque conocía la partitura. El primer “no” fue un año antes de que se presentara, pero después, cinco meses antes de la función pensé: ¿y por qué no? Ya hice *La juive* y siento que ahora puedo aportar algo al rol de Arnold.

Mauro Bucciarelli, de la Accademia de Santa Cecilia, vino a París a verme y me dijo que debía ir a Boston a cantar para Antonio Pappano. En dos días me aprendí el aria de Arnold y los duetos con Tell y con Mathilde. Audicioné para Pappano y me dijo: “John, creo que



Alfredo en *La traviata*, con Lynette Tapia (Violetta)

debemos hacer esto”. Yo tenía un contrato para cantar Ferrando en *Così fan tutte* con la Florida Grand Opera en la temporada inaugural del nuevo teatro. Esto fue en otoño de 2007 y estaba indeciso. Yo sabía que era muy importante hacer *Guillaume Tell*. Fue una situación muy delicada porque tuvimos que hablar con la gente de Florida. Decidí hacer Arnold y eso catapultó mi carrera de una manera increíble.

¿Ha cantado la versión italiana de *Guillaume Tell*?

John: Sí, y debo decir que he tratado de implementar en la versión italiana todos los colores que puedo meter cuando la canto en francés, pero es casi imposible hacerlo. Tuve que aceptar que es completamente distinto hacerla en italiano. Cuando hice *Guglielmo Tell* en el Teatro Regio di Torino, me fue difícil separar la versión italiana de la francesa y, afortunadamente, todo ese año (2014) la canté sólo en italiano. El año siguiente canté Arnold en la Royal Opera House y en el Gran Teatro de Ginebra y me sentí cómodo de regresar a la versión francesa.

Debes tener mucha resistencia y hacer todo con ligereza porque varias de las partes para Arnold están escritos en *piano* y *pianissimo* o en *mezza voce*. Solo partes del terceto, el final del acto II y la cabaletta del acto IV son heroicos. Sabiendo balancear bien mi energía durante la ópera, sin autosabotearme en el final del acto II, puedo llegar muy bien de voz a la cabaletta del acto IV. Arnold está compuesto de manera tan grandiosa y bella que para el tenor todo va *in crescendo*. Después del final del acto II y de la escena con Mathilde en el acto III, tienes tiempo para descansar.

Los italianos son muy curiosos: escuchan *Guglielmo Tell* y piensan: “Oh, ésta es la manera en la que se cantaba esa ópera en Italia, que es como si fuese verismo”. Varios tenores intentaron cantar Arnold de manera pesada y tronaron al llegar a querer cantar el Do de pecho en la cabaletta.

Lynette: A mí lo que me impresiona mucho cada vez que escucho a John en esta ópera —y vaya que he visto *Guillaume Tell* muchas veces— es la facilidad con la que canta la frase ‘Ah, Mathilde, idole de mon âme’ en el acto I, en su dueto con Tell. ¡Son puros Sis y Dos sobreagudos! Las hace sonar tan libres y fáciles que la gente no tiene idea de lo agudo que está cantando. El rol de Arnold comienza muy agudo, en la parte más alta de la voz, y si la fuerza desde el principio es seguro que no llegarás al final de la ópera. Yo entiendo que haya algunos cantantes que lo cantan de manera casi verista pero, si ves la partitura, Rossini no lo escribió de esa manera. Sólo hay que ver las notas. Muchos piensan que es muy “verdiano” el estilo y sí; Verdi vino después de, pero esto es todavía Rossini y tiene tintes belcantistas.

John: Rossini, con *Guillaume Tell*, propició el futuro de la ópera. Nadie había escuchado algo así en esa época. La ópera francesa de ese entonces con Auber, Boieldieu y los demás con obras como *La*



Jean de Leyde en *Le prophète*, en Essen

dame blanche o *Fra Diavolo*, no tenían esa grandiosidad todavía. Rossini hizo una mezcla maravillosa entre la ópera belcantista y el estilo francés. Posteriormente, cuando escuchas a Verdi y *Les vêpres siciliennes*, te das cuenta de que usa los mismos motivos y formas que Rossini empleó. Lo mismo pasa con *Don Carlos*: es muy distinto hacerlo en francés que en italiano.

¿Ha cantado ya Henri en *Les vêpres siciliennes*?

John: Sí, hace dos años en el festival de Caramoor.

Lynette: Creo que para hacer esa ópera de manera correcta se necesita un buen director de orquesta que entienda que no es lo mismo la versión francesa que la italiana.

John: Se debe hacer con un director que trabaje con sus cantantes el estilo francés, y no con uno que la dirija como ópera italiana con letra en francés. Es una diferencia abismal. Creo que hay pocos especialistas hoy en día en ópera francesa que también tengan amplio conocimiento del *bel canto* para hacer las líneas melódicas largas, para que el arco de cada frase esté bien hecho, con el heroísmo correcto que se requiere, y el romanticismo.

¿Qué roles franceses cantó después de este Arnold?

John: Hice Des Grieux en *Manon* de Massenet, Werther, Hoffmann, Raoul de Nangis en *Les huguenots* y *Benvenuto Cellini*, que haré próximamente en la Ópera de París. Amo el papel de Cellini; es un personaje muy profundo que sufre mucho: es romántico, es un “animal fiestero”, un tipo muy alocado. Todos estos roles que te menciono han cimentado el camino actual de mi carrera.

Me encantaría hacer un día *Bénédict* en *Béatrice et Bénédict*, pero casi nunca la ponen. Por cierto, Lynette cantó los ensayos del rol de Héro cuando la puso la Ópera de Yale en Alice Tully Hall. Berlioz escribe precioso pero no sé si llegaré a cantar Aeneas en *Les troyens*. Tal vez en un futuro lejano, pero no en estos momentos.

¿Cuál es el rol más difícil que canta ahora?

Creo que Arnold no es el rol más difícil actualmente en mi repertorio. Ese puesto lo ocupa, sin duda, Raoul de Nangis en *Les huguenots*. Es una ópera muy difícil. Otra ópera que haré en dos producciones distintas pronto es *Le prophète*. En Essen la cantaré con Lynette en el papel de Berthe y Marianne Cornetti hará *Fidès*. Después me voy a Toulouse a hacer la segunda producción. No sé cómo ni cuándo ocurrió, pero terminé teniendo dos producciones de *Le prophète*, una después de la otra.

¿Hay planes para volver a cantar Hoffmann?

John: Sí, será en una producción de Pier Audi en la *Nederlandse Oper*. Me encanta ese teatro y con ellos he cantado *I puritani*, *Guillaume Tell*, *Benvenuto Cellini* y ahora regreso para hacer Hoffmann. Lo cantaré también en otro lugar y tengo programados más Arnolds en el futuro.

También me gustaría hacer algo de repertorio más común y no estar siempre haciendo *grand opéra*. Tal vez algún *Rigoletto* o *Traviata*.

Otro rol que ha interpretado magistralmente es Arturo en *I puritani*.

Lynette: Sí, ¿y quieres saber una cosa? En nuestra boda nos cantamos



Libenskof en *Il viaggio a Reims*, con la Wolf Trap Opera

‘A te o cara’. Cantamos en la Ópera de Washington juntos este título.

John: Fue la temporada 1999-2000.

Lynette: *I Puritani* significa tanto para nosotros que queremos matar a la gente que dice que es una ópera aburrida. [Ríe.]

John: Es aburrida si tienes cantantes malos.

Lynette: Es una música tan delicada y refinada. Tu voz debe decir y transmitir los sentimientos, y escucharse clara y pura.

El director de escena de la puesta que hizo de *I puritani* en la *Nederlandse Oper* fue Francisco Negrín...

John: Sí, fue una puesta muy interesante e inteligente. Lo único que no me gustó mucho fue que decidió matar a Arturo al final.

Hablemos ahora sobre la grabación de *Norma* con Cecilia Bartoli y Sumi Jo, donde usted cantó el papel de Pollione. Me parece que, después de escuchar a tantos tenores *spinto* cantar este papel, ha sido una muy grata sorpresa escucharlo en voz de un tenor belcantista con un centro robusto.

John: Mi primera impresión de Pollione no fue muy grata porque me tocó escuchar a un colega que lo gritó durante toda la función y pensé: creo que nunca cantaré ese rol. Pensaba antes que así era como se hacía el papel, con voz heroica y todo *forte*. Acabó la función y creí que nunca podría yo hacer algo semejante.

Cuando me ofrecieron grabar el papel al lado de Cecilia pensé: “Tal vez me conviene porque con ella será en estilo belcantista puro, con instrumentos originales”, lo cual cambia el color de la orquesta por completo. Me di cuenta de que, desde hace mucho, Bellini y Verdi, por ejemplo, se cantan de una manera errónea, ya que los interpretamos con orquestas que tocan instrumentos modernos, y la dinámica de colores es completamente distinta a como es con una orquesta con instrumentos antiguos. También el número de músicos que empleaban en ese entonces en los teatros no era tan grande como lo es en las orquestas que nos acompañan ahora, aún en óperas de Rossini, Bellini o Donizetti; ya no digamos en Verdi.

Las cuerdas de los instrumentos antiguos u originales tienen un timbre más suave y dan un color y matices muy distintos cuando interpretan esta música. Lo mismo puede decirse de los instrumentos de viento y su sonido. Es otra dinámica y, repito, otro color muy distinto en la orquesta. Llevamos escuchando estas óperas con instrumentos de aliento de metal, sin tanta dinámica o brillo, que las voces se volvían monótonas como los instrumentos modernos.

En el estilo de canto, hay que recordar que los cantantes que interpretaban las óperas de Bellini cantaban con *mezza voce*, y esa costumbre llegó hasta Verdi. Los tenores cantaban los agudos y sobreagudos con *falsetto*. Es hasta la llegada de Gilbert Duprez que



Pollione en *Norma*, en Salzburgo, con Cecilia Bartoli (Norma) y Rebeca Olvera (Adalgisa)
Foto: Hans Jörg Michel

se empiezan a emitir esas notas con voz de pecho. El Do de pecho yo lo reafirmé después de hacer repertorio francés y lo aplico así en el *bel canto*.

En esta grabación de *Norma* sentí que los instrumentos estaban hablando un idioma distinto: es una versión más *mórbida* del italiano. Cuando tienes una voz como la de Cecilia, con colores tan delicados, y que canta óperas barrocas, puedes mostrar todas esas dinámicas. La partitura está en una tonalidad ligeramente más grave, tienes una orquesta no tan grande y saca a relucir más la brillantez de la orquestación de la obra. Creo que en esta *Norma* hubo una conexión emocional. La grabamos en una iglesia vieja en Zúrich y el sonido es fabuloso.

Tener a Sumi Jo, soprano, como Adalgisa, con ese tono inocente, fue perfecto para contrastar con la Norma maternal de Cecilia. A mí me gusta mucho así porque, la mayoría de las veces, hemos escuchado sopranos cantando Norma que tienen voces muy ligeras o calantes (porque el rol está escrito en una parte muy complicada para el registro de las sopranos) y luego tienes a una mezzosoprano como Adalgisa que la hace sonar más madura que Norma.

Cuando la hicimos en Salzburgo, continuamos con la propuesta de poner a una Adalgisa soprano joven, que fue Rebeca Olvera y que mostraba la dulzura y vulnerabilidad del personaje. Me parece que esto funcionó de maravilla en la producción de Moshe Leiser y Patrice Caurier. Las hicimos entre veintiséis y treinta veces, aproximadamente. Se hizo una grabación en alta definición pero nadie la ha financiado para que salga en video. Cecilia también quería que las tomas fuesen más íntimas y que se filmara de manera diferente.

Debo decir que la grabación en CD fue hecha cuando ninguno de los tres habíamos hecho los papeles, así que me gustaría que saliera en DVD porque en las funciones pudimos adueñarnos y adentrarnos mucho más de y en los roles, y la energía fue increíble.

Pasó algo similar con la grabación que hice con Pappano de *Guillaume Tell*. Aunque ya había cantado Arnold tres veces antes. El proceso de ensayos y demás fue increíble. Se hicieron tres funciones en cinco días y de esas tres se hicieron las tomas para el CD. Yo estaba agotado en la tercera función pero, irónicamente, algunas de mis mejores tomas son de esa función.

De Bellini también canta Elvino en *La sonnambula*...

John: Sí, pero siento que lo he cantado poco. La canté con Jessica



Otello de Rossini en Nápoles, con Nino Machaidze (Desdemona)



Arturo en *I puritani*, con Mariola Cantarero (Elvira)

Pratt hace un tiempo pero quiero hacer esa ópera más seguido. O puedo cantarla con Lynette.

¿Tiene planes de hacer más grabaciones?

John: Sí, grabé un disco que es un tributo al tenor Gilbert Duprez, que saldrá a la venta pronto. Duprez fue el que creó el rol de Fernand en *La favorite* de Donizetti y Polyeucte en *Les martyrs*, y además de Arnold cantó también *Benvenuto Cellini*. Incluí arias de *Jérusalem* de Verdi (la reelaboración francesa de *I lombardi*). Duprez también fue quien originó el papel titular de *Dom Sébastien*, la última ópera de Donizetti. El CD va a estar disponible en estéreo y en *surround system*.

[Nota: Al momento de la publicación de esta entrevista, el disco ya está disponible en CD y en iTunes. Ver reseña en la sección de DISCOS en esta misma edición.]

Lynette: Hay que decir que el repertorio que John grabó en ese disco es poco conocido y no hay muchos tenores que lo quieran o puedan cantar. Recuerdo que cuando grabé 'Seul sur la terre', de *Dom Sébastien*, el mayor trabajo fue con la orquesta, para que entendiera que había que tocar suave. ●