

#### CARTAS AL EDITOR

5 de diciembre de 2013

#### Apreciables lectores de Pro Ópera,

a presente carta mandada al editor responsable de la revista *Pro Ópera* es para aclarar algunos puntos referentes sobre la coproducción de la ópera *Rigoletto* entre la Ópera de Bellas Artes y el Teatro del Bicentenario de León, Guanajuato, estrenada en el recinto leonés el verano pasado.

En julio pasado se hizo una conferencia de prensa, en donde entre otras cosas anuncié, como director artístico de la Ópera de Bellas Artes, que estábamos haciendo una colaboración con el Teatro del Bicentenario y que la producción de la ópera *Rigoletto* era una coproducción con la Ópera de Bellas Artes, como efectivamente lo es. La noticia fue tomada por algunos medios como si la Ópera de Bellas Artes hubiera tenido que ver con las presentaciones de este título en León, más allá de la mencionada coproducción, por lo que aprovecho este medio para aclarar esta situación de manera más precisa.

La coproducción entre el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Forum Cultural Guanajuato permite que la producción original del Teatro Bicentenario de León pueda circular en el marco del programa del INBA de Ópera con los Estados, para que un número cada vez mayor de público pueda tener acceso y disfrute de la ópera.

La producción de una ópera agrupa en su definición un conjunto de elementos específicos, entre los que destacan: la escenografía, el vestuario, la utilería, la iluminación y el concepto artístico intelectual. En este caso, la producción de *Rigoletto* que circula ya en diferentes estados de la República consiste en la escenografía y vestuario, procurando tener elencos de primer nivel nacional y buscando que se puedan realizar re-montajes basados en las ideas de los creativos originales, de acuerdo a las capacidades del equipamiento teatral de cada sede.

Este programa permite que esta ópera pueda llevarse a los teatros de Institutos u Organismos de Cultura que estén interesados y que puedan pagar los honorarios de los cantantes, mientras que el INBA colabora en poner a disposición la escenografía y el proceso de re-montaje en cada sede con un equipo compacto a cargo de la Ópera de Bellas Artes. En este caso, la Ópera de Bellas Artes no tiene ningún otro interés, sino el de poner esta producción al servicio del proyecto "Opera en los Estados" que forma parte del proyecto integral de la Ópera de Bellas Artes, y que es coordinado por el barítono Jesús Suaste.

La coproducción acordada con el Teatro Bicentenario de León fue *sui generis*, porque tomamos un título popular y ya elegido por dicho Teatro para que fuese la primera oportunidad de cooperación mutua. Los objetivos son también presentar esta producción no sólo en Bellas Artes sino en otros teatros del país, optimizando recursos y sumando esfuerzos para la creación y promoción operística en el país, como efectivamente ya está sucediendo.

La Ópera de Bellas Artes no tuvo nada que ver con la elección del elenco, del director concertador, del coro, equipo técnico, etcétera del Teatro del Bicentenario, porque estos elementos no forman parte de la producción. Sin embargo, cabe aplaudir los excelentes



Ramón Vargas Foto: Ana Lourdes Herrera

resultados artísticos de esas representaciones, cuyo crédito es únicamente responsabilidad de la gestión del teatro leonés.

En ningún momento la Ópera de Bellas Artes ha buscado utilizar o considerar las funciones presentadas en León como propias, como se deduce en sendos artículos realizados por colaboradores de esta revista. Creemos en la suma de esfuerzos y voluntades, no en la competencia, divisiones o envidias, que nada aportan a este arte lírico.

El pasado 11 de octubre de este año en curso 2013, la producción de la ópera *Rigoletto*, nacida de esta colaboración entre el Teatro del Bicentenario y la Ópera de Bellas Artes, fue presentada en Coahuila, dirigida por el maestro Ramón Shade, titular de la Camerata de Coahuila, con un elenco formado por Víctor Hernández, Anabel de la Mora, Armando Gama y Rosendo Flores, entre otros. Y el día 20 de octubre se presentó también esta misma propuesta escénica en el Teatro Ricardo Castro en Durango, dirigidos por el maestro Jorge Casanova, titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Durango, con José Luis Duval, Claudia Cota y Guillermo Ruiz en los roles principales.

Estas primeras funciones han sido de enorme éxito. El equipo que formamos la Ópera de Bellas Artes estamos muy contentos y orgullosos de estos primeros resultados y esperamos que esta producción siga circulando por los más teatros posibles en el país, y que sean pronto muchas más funciones y títulos que podamos hacer a través de las coproducciones con otros teatros también.

Muy agradecido por el espacio otorgado para esta aclaración. Les envío mis más cordiales saludos.

#### Ramón Vargas

Director Artístico de la Ópera de Bellas Artes



La escena triunfal de Aida politécnica

Fotos: Ana Lourdes Herrera

# Ópera en México

por José Noé Mercado

#### Aida politécnica

Luego de presentar particulares adaptaciones escénicas de la *Carmen* de Georges Bizet y *La bohème* de Giacomo Puccini en años pasados, parece que se volverá una tradición presentar óperas pimpeadas al estilo Politécnico en el Auditorio Alejo Peralta del Centro Cultural Jaime Torres Bodet, puesto que ahora, con funciones los días 16, 19, 21 y 23 de noviembre, se puso en escena una *Aida* (1871) de Giuseppe Verdi, cuya versión politécnica —aunque respeta integralmente la música así como el libreto de Antonio Ghislanzoni— se traslada del Egipto en conflicto con los etíopes, a una Guerra Florida protagonizada por los aztecas y los tlaxcaltecas, en el México prehispánico.

La propuesta de esta *Aida*, y en suma de las dos producciones anteriormente presentadas por el Instituto Politécnico Nacional, resultan sin duda frescas y le dan un toque contemporáneo a un arte tetracentenario como el operístico: ¿pero funciona realmente? Sí, en la medida de que las localidades no sólo se agotan, sino que es complicado conseguir boletos incluso días antes de las funciones. El público ha respondido con su asistencia en ese sentido, a lo que inicialmente comenzó como un experimento y hoy es un estilo identificable.

No, en el sentido artístico, pues las adaptaciones resultan sobreprotectoras, como si al presentarlas no se creyera en el

atractivo del original. Como si se requiriera de folclorizar las obras para que el público entienda su valor. Como si hubiese necesidad de calzarle huaraches al Hombre de Vitruvio o sombrero de charro a La Gioconda para sentir su cercanía, para asumir que algo nos expresan.

Pero sobre todo, al menos en este caso de "Aidatl", como algunos integrantes del elenco se refirieron a ella, resulta innecesaria una regionalización de la obra, puesto que más que del entorno geográfico o cultural del antiguo Egipto, aunque sí está presente y condiciona algunas características de los personajes, en primer plano es una obra de amor, de rivalidad, de imposibilidad de concretar los afectos. Y esa mirada se distrae, con tanto cambio metido con calzador. Dicho de otra forma, la adaptación se vuelve más protagonista que la obra, el montaje o los intérpretes en sí.

Lo cierto es que a la gente que asiste le gusta y la ópera en el Politécnico ha encontrado un nicho gracias a estas producciones, en las que la puesta en escena es la puesta en práctica del concepto. Por eso el trabajo de **César Piña**, el director escénico, debe estimarse más en esa vertiente, junto con el vestuario, la escenografía e incluso el supertitulaje en español y náhuatl: más allá de cierto amontonamiento al tratarse de una obra con apellido monumental o de que

el nombre original de los personajes tuviera su contraparte indígena, todo tiene licencia de antemano.

En el elenco destacaron las participaciones de la soprano Fabiola Venegas (Aida), a quien resulta muy grato ver de nuevo en el escenario luego de cierta incertidumbre en su joven carrera; la del bajo Charles Oppenheim (Rey/Moctezuma), abordando este papel serio con igual profesionalismo y la misma desenvoltura que suelen caracterizar sus típicos roles bufos; y la de la mezzosoprano **Belem Rodríguez** (Amneris), una vocalmente digna y apasionada mujer que sirve para la triangulación amorosa de la trama. El tenor José Manuel Chu (Radamés,) el barítono **Ricardo López** (Amonasro), el bajo Rosendo Flores (Ramfis) y la soprano Liliana Aguilasocho (Sacerdotisa) complementaron el reparto no del todo regular, pero siempre a la altura del recinto en el que se presentaron.

La Orquesta Sinfónica del IPN estuvo bajo la batuta concertadora de Iván López Reynoso, quien con base en el trabajo y en su idea musical, que tiene mucho de entendimiento lírico, logró compensar las evidentes limitaciones técnicas y sonoras de una agrupación no especializada en ópera. Sin embargo, en conjunto, debe apuntarse que hubo sala llena y corazones contentos.

Estudio de la Ópera

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, dieron a conocer, el pasado 26 de noviembre, los resultados de los postulantes seleccionados para formar parte del Estudio de la Ópera de Bellas Artes, con base en las resoluciones emitidas por el Consejo Técnico integrado por el tenor Ramón Vargas, director artístico de la OBA; el barítono Jesús Suaste, coordinador del Estudio de la OBA; el barítono Ramón



Bastiaan Everink (Holländer) y Lee Biset (Senta) en Bellas Artes

Calzadilla; el director de orquesta Srba Dinic; y el bajo Rosendo Flores.

En la categoría de cantantes fueron seleccionados Oralia Castro López, María Patricia Santos González, Angélica Estefanía Alejandre Guzmán, María Fernanda Castillo Loeza, María Gabriela Flores Nachón, Alejandro López Hernández, Elisa Ávalos Martínez, Ana Margarita Estrada López, Édgar Alberto Albarrán Barón, Óscar Efrén Velázquez Lara, Rosa Ilithya Asunción Muñoz Flores y Cynthia Anaid Sánchez Guerra.

Los pianistas seleccionados son: Alejandro Sánchez Miyaki y Andrés Sarré Ibarra.

Como se consigna en la convocatoria para formar parte del Estudio, los seleccionados recibirán una beca mensual de 25 mil pesos durante el periodo de un año. Los cantantes y pianistas seleccionados para el EOBA podrán aspirar a un segundo año de estancia en el Estudio, de acuerdo a su desempeño.

#### Der fliegende Holländer en Bellas Artes

En el marco del bicentenario natal de Richard Wagner (1813-1883), la Ópera de Bellas Artes, en conjunto con el Festival Internacional Cervantino, presentó una nueva producción de El holandés errante (1843) interpretada en sus roles protagónicos por dos elencos distintos. Las funciones de los días 3, 6, 8 y 15 de octubre se realizaron en el Teatro del Palacio de Bellas Artes y, al igual que dos presentaciones más en el Teatro Juárez de Guanajuato, contaron con la puesta en escena de Arturo Gama y la dirección musical de Niksa Bareza.

Al tratarse de una nueva producción, buena parte de las expectativas recayó en la propuesta de Gama, radicado en Europa desde hace varios años, donde ha desarrollado su carrera, y en la escenografía y vestuario de Robert Pflanz, quien asimismo se encargó de una video-proyección. El resultado de la propuesta, más por el lado minimalista, aunque sin discurrir todo el tiempo bajo esa estética, desilusionó por la inconsistencia en las reglas cosmogónicas del planteamiento escénico (nunca quedó diferenciado el mundo espectral del humano ni el tipo de interacción entre los personajes de uno y otro lado); por una escenografía confusa (dos paredes encontradas, una proyección sin detalles de rendereo que la hiciera creíble) que no logró ambientar y definir las acciones (ni barcos, ni cubiertas, ni mar furioso, ni tierra firme); una iluminación brusca (en penumbras al inicio, deslumbrante para el público de luneta al final); y sobre todo por la falta de la principal sustancia dramática no sólo de El holandés errante sino de buena parte del corpus wagneriano: la redención.

Gama optó por incluir una actriz como Senta anciana que o bien alucinó toda la historia que se ve en escena con una Senta joven cantante o que la recuerda en vida (más interesante podría haber sido que la recordara desde la muerte que siguió a su inmolación por amor), con lo cual se deduce que nunca redimió al Holandés. El regista tampoco puso mucho énfasis en las actuaciones del elenco, aunque ciertamente algunas ideas y el intento por concretarlas dejan ver a un director de escena que, si madura, si depura sus planteamientos, puede ser un buen creativo, arriesgado y no tradicional, a futuro.



Escena final del primer elenco de La bohème en Bellas Artes

En el primer elenco destacó la presencia del protagonista del barítono holandés **Bastiaan Everink**, con sólida y potente voz, con destacada imagen escénica, sobre todo en los pasajes más dramáticos y exigentes, que es donde se le percibe más cómodo. En el segundo elenco, el barítono mexicano **Genaro Sulvarán** alternó y debutó el rol, debutó en Wagner y debutó un papel cantado en alemán. Su canto fue inteligente, en el sentido de administrarse, de buscar los matices más líricos, pero ello con la complicidad de un sonido orquestal al que el concertador Bareza bajó el volumen y alentó el paso, restando así el dramatismo y el interés atormentado que desprende el Holandés.

De Senta se encargó primero la soprano escocesa **Lee Biset** y la sacó adelante con una voz fuerte en el centro, expresiva, de buen volumen, aunque con un vibrato ligeramente holgado en la zona aguda. Por su parte, la mexicana **Mónica Chávez** ofreció una interpretación cálida, de voz vibrante y apasionada, con entrega y la solvencia necesaria para ser la cantante más destacada de su elenco y así se lo reconoció el público en Bellas Artes con sendos aplausos, aunque días después, como otros tantos integrantes de este *Holandés* en el Cervantino, no tendría tanta fortuna en Guanajuato.

El bajo estadounidense **Gary Jankowski** cumplió de principio a fin el papel de Daland, aunque con una emisión no muy agradable, fofa; y vestido con un horrendo traje de tres piezas, estilo *Godínez*, si bien esto último no fue su responsabilidad, en medio de un vestuario de confección híbrido-tutifruti. Tanto **John Charles Pierce** como **Michael Hendrick**, tenores que alternaron el rol de Erick, sufrieron con sus interpretaciones

y de cualquier manera quedaron a deber vocalmente. Mucho mejor trabajo realizaron el tenor **Emilio Pons** (Timonel) y la contralto **Ana Caridad Acosta** (Mary), con sus pequeños papeles con los que volvieron a la hoy Ópera de Bellas Artes.

Las intervenciones del Coro (a cargo de **Pablo Varela**) y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, como en general fue la producción, como hasta el momento ha sido la nueva "época de excelencia de la Ópera de Bellas Artes", tuvieron como característica la irregularidad. El conjunto femenino alcanzó momentos destacados (coro de hilanderas), pero el masculino se desbordó en otros. La batuta de **Niksa Bareza**, indefectiblemente, ya se conoce bien por tierras mexicanas: trabaja con detalle la emisión del sonido, pero desatiende el interés de la interpretación. Se concentra en la pureza de las gotas, pero descuida la integridad del mar. Un mar en el que esta yez no hubo redención.

#### La bohème en Bellas Artes

Aquella vieja producción de *La bohème* de Giacomo Puccini diseñada por Nicola Benois en 1982, presentada en numerosas teatros del mundo en las siguientes dos décadas, y en 2008 reconstruida por el Municipal de Santiago, al que la compraron las autoridades culturales mexicanas el sexenio pasado, subió nuevamente a escena en el Teatro del Palacio de Bellas Artes los pasados 3, 5, 7, 10, 14 y 17 de noviembre con dos elencos, salvo los Benoit y Alcindoro encomendados a **Leszek Zawadka**, totalmente distintos.

La Ópera de Bellas Artes, teledirigida por Ramón Vargas,

confirma así su preferencia por títulos de la canasta básica para configurar su cartelera que, al margen de un par de galas anunciadas para finalizar el año (una coral, otra wagneriana con el tenor Francisco Araiza), concluyó 2013 dentro del promedio de producciones presentadas de los últimos años.

En el primer elenco lució con particular fuerza la Mimì interpretada por María Alejandres, cuya voz ha embarnecido y tomado un color más oscuro que el que poseía en sus anteriores presentaciones en este recinto, pero manteniendo el brillo y la flexibilidad que caracterizan su emisión. El fraseo, su manera de hacer palabra y música las distintas emociones de su personaje, dejan ver con claridad a una soprano que sigue creciendo como cantante y como artista. Su actuación es convincente y comprometida, aún si se considera que la natural energía que desborda en escena la hace parecer poco frágil (de hecho se le observa mucho más vital y enjundiosa que al resto de los bohemios) como algunos pasajes lo demandan.

Aunque debe destacarse la solvencia del barítono Guido Loconsolo (Marcello), del bajo Rosendo Flores (Colline) y del Schaunard del barítono Óscar Velázquez, lo cierto es que no se trató de un elenco muy compenetrado. Hubo poca química en el escenario, situación determinada quizás por las actuaciones irregulares del tenor Héctor Sandoval (Rodolfo), con una emisión inestable: a ratos gutural, luego nasal, en momentos inaudible, que trató de compensar con diversas exageraciones, como sus carcajadas estilo Canio al morir Mimì, que terminaron por romper la credibilidad teatral: y de la sobrina del director de la OBA, la soprano Leticia Vargas de Altamirano (Musetta), ciertamente de una voz linda pero que nunca pudo entrar en la personalidad de su rol, no sólo sin coquetería y chispa, sino restándoselas a su personaje. Por algo su aria 'Quando me'n vo', en la función de estreno, pasó casi desapercibida.

La escenografía y el vestuario es lo que puede llamarse tradicional, como se reseñó en estas páginas en 2011, refiriendo el estreno de esta producción en México, en 2010, en el Centro Nacional de las Artes. "Aunque después de los años que lleva dando batalla tiene nada de innovación, funciona. Le da un marco adecuado a la trama y tiene un diseño inspirado en la época de la obra, asunto no menor".

La dirección de escena correspondió, como aquella vez, a Luis Miguel Lombana, quien realiza un trabajo eficiente al darle fluidez a la historia y al aprovechar los recursos escénicos para tratar que el coro y los cantantes solistas actúen, lo que en estas funciones tampoco fue fácil, sobre todo en el segundo elenco en el que participaron diversos jóvenes más bien tiesos.

El Coro del Teatro de Bellas Artes nuevamente, como en El holandés errante de octubre, fue encomendado a Pablo Varela, quien sigue sin sacar el mejor sonido a la agrupación, que se muestra con ganas, dispuesto, pero carente de guía, como la tenía hace algunos producciones atrás. La dirección concertadora de Srba Dinic extrajo un sonido pulcro y balanceado de la orquesta, dinámicas ligeramente rápidas para algún solista sin demasiado aire, pero, de manera resumida, con oficio lírico.

Las funciones de esta *Bohème* anunciadas en conferencia de



Luis Chapa debutó en la Ciudad de México

prensa hace algunos meses, para realizarse en fechas próximas navideñas, al parecer, pasarán al arcón de las promesas incumplidas. Como la mayoría de los propósitos de año nuevo.

#### Gala verdiana en el Cenart

Como parte de las celebraciones por el 19 aniversario del Centro Nacional de las Artes, el pasado 23 de noviembre se llevó al cabo una gala operística, con la participación de la soprano **Eugenia Garza**, el tenor **Luis Chapa** y el barítono Genaro Sulvarán, acompañados al piano por Ángel Rodríguez.

Se trató de una velada en la Sala Blas Galindo, en la que se interpretaron arias, dúos y tercetos de las óperas Ernani, Un ballo in maschera, Otello y, como parte de las propinas, Il trovatore, del compositor bicentenario Giuseppe Verdi. Como suele decirse, fue una presentación de menos a más. Puesto que los fragmentos de Otello e Il trovatore resultaron mucho más logrados que los correspondientes a las dos primeras, aun cuando el barítono Sulvarán olvidó y se perdió en alguna estrofa del dúo 'Si, pel ciel marmoreo giuro!'

Existía expectación por escuchar en la ciudad de México a Luis Chapa, tenor dramático que ha desarrollado su carrera en Europa y Estados Unidos, y la invitación a esta gala, al concretarse, posibilitó que los aficionados mexicanos conocieran su voz y su canto; que se forjaran una opinión de su trabaio.

También esta celebración operística del Cenart despertaba el interés por escuchar a la soprano Eugenia Garza, quien por su tipo de voz bien podría aspirar a alguno de los papeles centrales de los títulos programados por la nueva dirección de la Ópera de Bellas Artes, aunque hasta el momento no ha recibido ninguna invitación oficial, al negarse a audicionarle al director artístico de la OBA, Ramón Vargas, pues como ha dicho: "Todos en el medio lírico de México me conocen y conocen mi voz, por lo que una audición me parece innecesaria".

En todo caso, aunque los funcionarios de la OBA fueron invitados a esta celebración no estuvieron presentes, por lo que tampoco pudieron escuchar en acción a estos cantantes. ¿Sería imposibilidad de agenda o simple falta de interés? •

# Daniel Leyva: El artífice de las óperas politécnicas

por Hugo Roca Joglar

aniel Leyva se divierte. Hace ópera... sin tener que hacerla. Promueve la lectura, coordina encuentros, organiza talleres, a veces una exposición; más o menos a eso se limitan sus funciones como Director de Cultura del Instituto Politécnico Nacional (IPN). El arte lírico es un capricho; nadie va a juzgarlo por el resultado. "No somos una institución cultural, como Bellas Artes o la UNAM, sino científica y técnica", dice Daniel.

Al no ser una obligación, la realiza con la libertad creativa de quien juega. Es arrojado e imaginativo. Por eso sus dos primeras óperas politécnicas, Carmen y La bohéme, fueron tan exitosas. Se acaba de presentar la tercera, en noviembre pasado: Aida. El sello del Poli es inconfundible: colores mexicanos y códigos juveniles, lenguajes posmodernos y entornos contemporáneos.

El principio fue una Carmen (marzo 2012) alumna politécnica nacida en 1989 de tendencias darketas que seduce a José, el prefecto de la escuela, y luego a "El Toreador", mariscal de campo del equipo de fútbol americano. Contada así la historia, los jóvenes se sintieron parte de ella. Identificaron a Carmen con esa amiga suya que tuvo un romance con el profesor de matemáticas y con el guapo futbolista al que golpearon en una fiesta por besar a una mujer prohibida. Llenaron el teatro; fantasearon y se conmovieron. "Lloré porque me vi en Micaela; yo soy algo cursi y mi ex me dejó por una mujer zorrona y cínica, también alumna, que a todas luces lo terminaría engañando", dice Sofía, alumna de ingeniería geológica. "Me

La partitura se respetó religiosamente. Gabriela Díaz Alatriste —en ese entonces titular de la Orquesta Sinfónica del IPN— la interpretó con la intención de revelar sutilezas en una mujer que la tradición lírica (establecida por hombres) propone salvaje, de una sangre sexual incontestable. Así, a través de Gabriela, Carmen sonó más pausada, tranquila y tierna. Hubo dos elencos. Grace Echauri y Belem Rodríguez (Carmen); José Luis Duval y Carlos Galván (José); Enrique Ángeles y Carlos Sánchez (Escamillo), y Violeta Dávalos y Eugenia Garza (Micaela).

sorprendió que la ópera pudiera hablarme de tan cerca."

"Cuando terminó la temporada (que aconteció en el Auditorio 'Ing. Alejo Peralta' de Zacatenco, conocido por todos como 'El Queso') con los chavos encantados, yo ya estaba pensando en cuál sería nuestra siguiente ópera", dice Daniel.



Daniel Leyva: "Trasladamos la historia de Verdi al mundo prehispánico" Fotos: Cortesía IPN

Se escogió La bohème (noviembre 2012) y se trasladó el drama del París de principios del siglo XIX a diciembre de 1936 en la ciudad de México, año en que se fundó el Poli. Rodolfo y Marcelo eran estudiantes en la Escuela Superior de Construcción y Mimì en la Escuela Superior de Industrias Textiles.

No hay buhardillas en Montparnasse sino azoteas en el Casco de Santo Tomás, y cantinas en Donceles en vez del Café Momus. "Esta producción se hizo con el deseo de rendir un homenaje a los primeros estudiantes del IPN que transformaron al México moderno", dice Daniel.

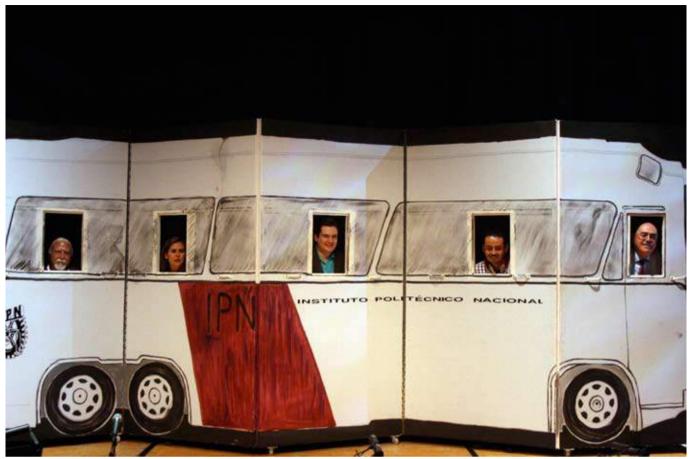
"Mi abuelo fue uno de los primeros estudiantes del Poli; vino de Zacatecas, era pobre. Mientras estudiaba tuvo que pasar frío y hambre. Esta ópera me hizo imaginar todo lo que él sufrió para salir adelante", afirma Santiago Rueda, estudiante de la licenciatura en Turismo.

Cantaron el tenor Dante Alcalá (Rodolfo), las sopranos Zaira Soria (Mimí) y Rebeca de Rueda (Musetta), los barítonos Ricardo López (Marcello) y Josué Cerón (Schaunard) y el bajo Alejandro López (Colline). Al frente de la orquesta y el coro del IPN estuvo la batuta de Iván López Reynoso.

La ópera vive, por primera vez en su historia, una tiranía de la dirección de escena. En el siglo XXI la escena suele estar antes que el canto y que la dirección musical. En este contexto, la reinterpretación es una de las modas más populares. Ante esta situación, la acusación más frecuente de los críticos es que en aras de la innovación se han creado producciones absurdas e incomprensibles.

El director de escena César Piña ha sido el aliado creativo de Daniel Leyva y las óperas politécnicas le han dado el perfecto pretexto para experimentar. "Es más fácil reinterpretar cuando tienes un entorno claro al cual trasladar una historia; hacer a Don José un prefecto de escuela o a Rodolfo un estudiante no es una decisión que se toma de la nada, sino persigue la intención de acercar la ópera a un nuevo público muy concreto: la población del Poli", dice César.

Aida es la tercera ópera politécnica y resulta la más arriesgada. Se presentó en cuatro funciones en noviembre en "El Queso"



En las ventanas del "autobús", el equipo directivo, de izquierda a derecha: Anthar López, Silvia González, Iván López Reynoso, César Piña y Daniel Leyva

de Zacatenco y dos semanas antes ya se habían agotado los boletos (de 50 pesos).

"Propusimos —dice Leyva—, una producción que va más allá de la ópera, pues trasladamos la historia de Verdi al mundo prehispánico (en vez de egipcios son mexicas, y tlaxcaltecas en vez de etíopes); está cantada en italiano con supertitulaje en español de Francisco Méndez Padilla y en náhuatl (con una traducción realizada por Natalio Hernández, bajo la supervisión de Miguel León Portilla). También invitamos a un grupo de Veracruz que habla esta lengua indígena para que entienda en su idioma una ópera clásica. Creo que es la primera vez en la historia de la ópera en México que se hace algo semejante."

Durante la obertura, Aida, una alumna del Poli, se sube a un autobús de la escuela con sus compañeros que van de excursión a Teotihuacán. En su reproductor de Mp3 escucha el inicio de la ópera Aida y se queda dormida. La música de Verdi la traslada, en su sueño, a 1450, donde ella es Aída, una princesa tlaxcalteca prisionera de los mexicas.

"Quise darle la misma majestuosidad que hay en el Egipto de la obra original al mundo prehispánico. Por eso toda la acción sucede en lo alto de una pirámide y en vez del Nilo es el Lago de Texcoco; todos los dioses que se invocan son parte de la mitología de las culturas prehispánicas. En todo este proceso para escenificarla me ayudaron los estudiantes de las facultades de ingeniería y arquitectura (quienes construyeron la escenografía y realizaron los vestuarios)", explica por su parte César Piña.

El elenco estuvo conformado por la soprano Fabiola Venegas (Aída), el tenor José Manuel Chu (Radamés), la mezzosoprano Belém Rodríguez (Amneris), el barítono Ricardo López (Amonasro) y los bajos Charles Oppenheim (Il Re) y Rosendo Flores (Ramphis). La Orquesta Sinfónica del Poli y el Coro Alpha Nova estuvieron bajo la batuta de Iván López Reynoso y también participaron los grupos de danza contemporánea y folclórica de la institución. o



Escena de los estudiantes del Poli, durante la Obertura

Foto: Ana Lourdes Herrera

# **Xavier Cortés:**

# "Una carrera operística es una carrera internacional"

por José Noé Mercado

n ocasiones puede resultar repetitivo consignar que México es una cantera de voces operísticas. Sobre todo, de las cuerdas agudas. Pero esa reiteración es compensada casi siempre cuando se refiere una voz que se desarrolla al nutrir los elencos de diferentes escenarios en el mundo. Uno de esos cantantes, acaso más conocidos en otros lugares que en sus tierras de origen, es el del tenor Xavier Cortés, quien durante el pasado mes de noviembre estuvo en nuestro país para interpretar el papel del poeta Rodolfo en un par de funciones de *La bohème* de Giacomo Puccini que presentó la Ópera de Bellas Artes, con dos elencos.

Xavier conversó en exclusiva con *Pro Ópera* sobre su trayectoria profesional, que ha desarrollado en ciudades como Washington, Nueva York, Los Ángeles y algunas otras en el resto de Estados Unidos, sí como en algunos países europeos como Bélgica y Alemania. En su repertorio cuenta con papeles como Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Duque de Mantua (*Rigoletto*), Gennaro (*Lucrezia Borgia*), Arturo (*I puritani*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Tonio (*La fille du régiment*) y Alfredo (*La traviata*), entre otros.

"La música y el canto los tengo en la sangre por herencia de mi padre, que es fundador y primera voz de uno de los tríos románticos que hicieron historia en México en los años 60", apunta el tenor para referir el inicio de su relación con el arte lírico. "La opera es una consecuencia de toda mi vida, como cantante en diversos géneros musicales desde muy jovencito", continúa el entrevistado; y evoca sus primeros pasos profesionales: "Mi primer empleo fue como cantante, interpretando boleros y baladas románticas. Después de un tiempo breve, un productor de música pop en español me propuso integrarme a un grupo de jóvenes para formar un boy band. Esa época me brindó muchas experiencias en radio y televisión a nivel nacional e internacional en programas como Siempre en Domingo, conducido por Raúl Velasco. También interpreté música vernácula, que durante varios años fue importante en mi desarrollo como cantante."

El primer contacto de Xavier con la ópera se dio en Houston, Texas, en casa de uno de sus tíos, recuerda. "Allí, cada fin de semana se escuchaba la ópera en vivo desde el Metropolitan de Nueva York. Al escuchar el aria 'Vesti la giubba' de *Pagliacci*, cantada por el maestro Plácido Domingo, me sentí muy conmovido. En ese momento decidí dedicar mi vida a la opera."

Una vez que tomó la decisión de dedicarse profesionalmente



Xavier Cortés como Rodolfo en Bellas Artes Fotos: Ana Lourdes Herrera

al canto, vino entonces un proceso de formación vocal del que se siente muy afortunado: "Tuve muchísima suerte porque una querida amiga colega me presentó con el maestro Enrique Patrón de Rueda. Después de trabajar con él, me presentó con la fundadora y presidenta de SIVAM, Pepita Serrano, quien me hizo el honor de otorgarme una beca. Al mismo tiempo, me preparó musicalmente el maestro Ignacio Gutiérrez Campoy, un extraordinario músico, productor y gran amigo.

"En una visita del maestro Plácido Domingo a México, me escuchó cantar el aria 'Ah! mes amis' de *La fille du régiment* y me citó en la Ópera de Washington, donde me otorgó la beca que lleva

su nombre. Ahí continué mi preparación operística con *coaches*, pianistas y directores internacionales."

#### ¿De qué manera se modificaron tus expectativas, a partir de ese encuentro con Plácido Domingo, para desarrollarte como joven cantante en México?

En realidad para mí fue una experiencia maravillosa contar con el apoyo del maestro Placido Domingo y SIVAM. Eso me brindó un abanico amplio de oportunidades, además de recibir mi primer contrato con la Ópera de Washington.

#### Se sabe que México es un país pródigo en voces de tenor. ¿Qué dirías que hace particular la tuya y cómo has ido configurando tu repertorio?

Bueno, en un principio tenía una voz de tenor líricoligero. De hecho, la última producción que canté antes de mi retiro por siete años fue *I puritani* de Vincenzo Bellini, con la Ópera de Palm Beach; una ópera realmente difícil que incluye un Fa sobreagudo para el tenor, y que hoy en día puedo cantar a voz plena.

Con el paso del tiempo he adquirido un sonido más redondo, pero manteniendo el mismo registro agudo. Ahora mi repertorio incluye títulos como Rodolfo de *La bohème*, Pinkerton de *Madama Butterfly*, el Duca de *Rigoletto* y Carlo de *I masnadieri*, que interpretaré en la Ópera de Berlín en febrero de 2014.

Comenzaste también a actuar en diversos foros de Estados Unidos y luego partiste a Europa no sólo para cantar sino para vivir. ¿Quieres contarnos las razones por las que decidiste dejar



Rodolfo con Mimì (Violeta Dávalos)

## de radicar en México, alguna de las cuales incluso determinó que dejaras tu carrera durante algunos años?

Se sabe que una carrera operística es una carrera internacional, y es necesario ubicar tu residencia en los países que ofrecen la oportunidad de desarrollarte como artista.

## ¿Cómo es que se dio tu regreso profesional a los escenarios, después de ese periodo alejado del canto?

Me retiré del teatro, mas no del canto. Siempre por el amor a la

"Considero que

la competencia,

en realidad,

es conmigo

mismo"

música seguí trabajando con un querido amigo *coach* de la Wiener Staatsoper, quien me invitó a cantar *La bohème* en Alemania. Fue así cómo hace casi tres años reinicié mi carrera en el escenario.

¿Cómo resumirías tu experiencia como cantante en Europa? ¿Cómo has visualizado la competencia, las oportunidades de trabajo, el mecanismo de las agencias, tu vida personal en ese continente?

Mi experiencia como cantante en Europa ha sido de mucho aprendizaje. En verdad, he disfrutado mucho trabajar con directores, *coaches* y *registas* de todo el mundo. Considero que la competencia, en realidad, es conmigo mismo. Si valoras a otra persona, sólo debería ser para aprender de ella. Para mí, la competencia consiste en superarme cada vez más y hacerlo con amor.

Por otra parte, creo que las oportunidades de trabajo se dividen en tres partes: en tu desempeño y preparación como cantante; si eres lo que realmente el teatro está buscando en cuanto a apariencia física; y, finalmente, si tu agencia hace la promoción correcta para ti.

Lo que podemos hacer como cantantes es estar preparados para el momento en que se presente la oportunidad y trabajar: ¡carpe diem!

#### ¿Cómo se concretó esta oportunidad en tu carrera para venir a México y cantar el personaje de Rodolfo en *La bohème*, presentada por la Ópera de Bellas Artes?

En Viena conocí al maestro Ramón Vargas, quien me pidió viajar a México a hacer una audición. Fue así como se concretó mi debut aquí en el Teatro del Palacio de Bellas Artes.

### ¿Cómo sueles preparar y abordar un papel? ¿Tienes algún método?

Primeramente, leo el libreto. Interpreto la psicología de cada personaje y entonces voy al piano para comenzar con arias, duetos, tercetos, etcétera. Durante el proceso voy sintiendo cómo responde mi voz. De acuerdo a la tesitura del rol, me voy percatando de si puedo abordar el personaje adecuadamente o si mejor debo dejarlo para otro momento. Creo que para saber si un rol te va, lo mejor es probarlo en el estudio y no llevar un rol equivocado al teatro.

#### ¿Qué viene para ti como cantante?

Actualmente, estoy cantando *Nabucco* en Alemania. Después de *I masnadieri*, cantaré *Les pêcheurs de perles* en Parma y hay planes para regresar a México en 2014.

En este momento, siento que mi voz está plena y sana. Estoy reiniciando mi carrera después de un tiempo de pausa. Por lo tanto, dejaré que el proceso de mi carrera se desarrolle de forma natural, dedicándome plenamente a mi trabajo, que es pasión, magia, arte y vida. •

# Luis Ledesma:

# "Me identifico con los villanos y los deformes"

por Ximena Sepúlveda

#### ¿Qué me puedes contar de tu familia y tus inicios en el canto?

Soy hijo de Manuel Ledesma, cantante de folklore y quien trabajó en los mejores *night clubs* de Mexico, Los Ángeles y Miami. Somos ocho hermanos: cuatro músicos, un arquitecto y tres chicas bellas, a quien nuestro padre dio la oportunidad de estudiar al máximo y lograr un mejor futuro.

#### ¿Dónde naciste?

Nací en México D. F. Crecí en un barrio sencillo y de gente trabajadora. Los ideales de ser alguien en la vida los vi a temprana edad. Me gustaba el *rock and roll* y la música sentimental, y



Marcello y Mimì (Violeta Dávalos) en *La bohème* de Bellas Artes Foto: Ana Lourdes Herrera

disfruté mucho la compañía de mis hermanos, quienes fueron mis mejores amigos.

#### ¿Cuándo se despertó en ti el amor al canto?

Descubrí la música cuando tuve la oportunidad de estudiar en una escuela privada a los 16 años y ahí descubrí que tenía voz lírica. A los 18 me inscribí en el Conservatorio Nacional de Música y el escuchar música coral, *a capella*, y a Mozart me abrió un mundo nuevo que me envolvió y me sedujo.

Escuché a los grandes cantantes — Renato Bruson, Sherrill Milnes, Juan Pons, Carlos Álvarez, Bruno Pola, Pablo Elvira, Carlos Serrano, Lado Ataneli, Justino Díaz, Plácido Domingo, José Carreras, Edita Gruverova—a través de LPs; eso me dio la vision de buscar más y sigo buscando lo que los grandes hicieron. El canto es hoy mi profesion.

## ¿Piensas que es necesario aprender muchos roles, o quizás una especialización en cierto tipo de personajes podría ser más adecuada?

Creo que si tienes 25 años ya puedes hacer más cosas y es muy importante tener repertorio; aprender un mínimo de cuatro roles por año sería lo ideal. Todo depende del tipo de voz que se tenga. Luego viene la especialización. Por ejemplo, si la voz es oscura, hay que darle tiempo a que madure y el repertorio será más intenso, pero si la voz es ligera hay que trabajarla desde ahora.

#### ¿Con cuáles personajes te identificas más?

Con los villanos y los deformes. Me encantan los chicos malos y los feos con gran corazón. Al inicio de mi carrera hice todos los belcantistas y ahora, por mi edad, los dramáticos están llegando. Mi sueño es interpretar roles como Simon Boccanegra y Iago, como lo hizo el gran barítono puertorriqueno Justino Díaz, a quien considero uno de los grandes de Latinoamérica. Quisiera ser un muy buen exponente de Verdi.

# Un cantante que repentinamente se siente enfermo en escena, ¿cómo determina si debe interrumpir su actuación, aunque no haya suplente?

Creo que si sabe que está enfermo, puede tomar algo para mejorarse en ese momento. También se pueden marcar algunas frases difíciles una octava más abajo, pero si es un rol muy complicado, hay que medirse toda la noche. Normalmente existe un suplente para los papeles principales y, en contadas ocasiones, cuando un cantante ha perdido repentinamente la voz, puede ser que alguien del público o tras bambalinas lo suplante desde el foso



de la orquesta. Lógicamente, tiene que ser un cantante profesional quien lo haga.

## ¿Cómo se defiende un intérprete frente a un concertador que está marcando un *tempo* demasiado rápido o, al contrario, demasiado lento?

El tener experiencia del escenario y haber cantado muchas operas te permite comunicarte mejor con el maestro y se pueden negociar concesiones. Hay ocasiones que sólo te toca sobrevivir o pedirle a Dios que te ayude a terminar la ópera. Son situaciones difíciles que requieren mucha concentración y ojalá siempre haya una buena relación entre el concertador y los cantantes.

#### ¿En alguna ocasion a ti o algún colega se le ha olvidado la letra, o dejado pasar la entrada a su canto? ¿Qué sucede en estos momentos para que el público no se dé cuenta?

Tengo la fortuna de tener una excelente memoria y hasta el momento no me ha sucedido esta mala situacion. Cuando este inesperado hecho suceda, hay que tratar de ayudar o seguir y caer en la frase adecuada. En ocasiones hay que esperar o detener al colega. Todo esto de una manera sutil, para que no llame la atención del público.

## ¿Te gusta improvisar en escena, o te atienes estrictamente a las instrucciones dadas por el director?

Hay directores que te lo permiten y hay quien les gusta que se haga lo que se practicó. Para mí es bello dar un gesto diferente, un cierto movimiento y sobre todo tener la energía para actuar. Hay colegas que son excelentes y puedes hacer muchas más cosas con ellos en escena, pero también hay quienes no saben qué hacer si tú cambias algo. En estas ocasiones hay que atenerse detalladamente a lo ya ensayado.

## ¿Con cuánta anticipación se debe llegar a una nueva ciudad para adaptarse o empezar los ensayos?

Hoy en día sólo tienes un día, si tu carrera va viento en popa; sólo vas de producción en producción. El ideal son dos o tres días para estar cómodo y que el cambio de horario no te mate. En Europa me siento listo en cuanto llego. Pero claro que al final del día ya estoy muerto.

### ¿En qué países latinoamericanos has actuado y qué nos puedes contar de tus experiencias?

Empezando por Mexico, es un sueño cantar en tu país. Ahí canté mi primer comprimario y mi primer principal. Actualmente, los teatros están mejor en todo el mundo. En Santiago de Chile tuve una gran experiencia con *Carmen*. En Venezuela hice roles con compañías pequeñas y fue muy bello. Luego en el Colón de Buenos Aires, en Argentina ¡Qué gran teatro!

#### ¿Si no fueras cantante de ópera, a qué te habrías dedicado?

Mi sueño era ser arquitecto o contador público, pues amo las construcciones y los números. Ahora me gusta hacer casas y apartamentos con un bello diseño, y los números tienen que estar; si no, no resulta.



Rigoletto y Gilda (Georgia Jarman) en la Florentine Opera Foto: Milwaukee Journal Sentinel

# Pygmalion en el Teatro de la Ciudad

por Raúl Falcó

petición del editor de esta revista y convencido de que la ocasión bien merece salir del silencio guardado los últimos años respecto a las efemérides más o menos relevantes de nuestro mundillo operístico, tomo la pluma para saludar el acontecimiento que significa la primera presentación en nuestro país de una ópera del ilustre compositor francés del siglo XVIII Jean-Philippe Rameau.

Aunque estemos muy a la zaga del camino recorrido en Europa en el descubrimiento y divulgación del repertorio operístico barroco, con todas las sofisticaciones instrumentales, interpretativas y escénicas a que ha dado lugar, ya vienen insistiendo desde hace unos años nuestros esporádicos e improvisados esfuerzos en tratar de serlo cada vez menos a la hora de abordar algo del inmenso repertorio que va de Monteverdi hasta Gluck. La preferencia que

se ha mostrado hacia Händel o Purcell se explica seguramente por la discreta presencia que la música de ambos compositores casi siempre ha tenido en el repertorio tradicional de cantantes e instrumentistas, aunque son indudables los progresos hechos en empezar a dejar de interpretarlos con los tintes románticos a los que era regla someterlos. Sin embargo, nada de esto nos dejaba presagiar la posibilidad de que

se presentara de golpe y porrazo una ópera francesa del periodo barroco tardío, de manera por lo demás digna, con todo y los asegunes que implica un reto de estas proporciones.

Para empezar por el principio, Pygmalion es una ópera-ballet de Jean-Philippe Rameau, elaborada a partir del mito en el que Ovidio relata cómo la estatua que Pigmalión ha esculpido y de la cual está enamorado cobra vida gracias a la intervención del Amor. Al tratarse de una obra de corta duración, fue precedida por la interpretación de una Suite de danzas del mismo compositor, a cargo del triunfador indudable de esta aventura, la orquesta de cuerdas La Parténope, fundada con alumnos de la Escuela Nacional de Música de la UNAM por el violinista y director francés Olivier Briand hace tres años, con la finalidad de adiestrar a sus integrantes en la ejecución del repertorio francés barroco.

Reforzada con la participación de músicos expertos en estas lides como Roberto Rivadeneyra (violín), Annabelle Luis (cello), Vincent Touzet (flauta traversa) y Miguel Cicero (clavecín), La Parténope desplegó los frutos maduros de un trabajo minucioso y disciplinado, al sostener a lo largo de toda la función un alto nivel interpretativo, apegado en todos los detalles al fraseo y la sonoridad propios de la música de Rameau. Desgraciadamente, no se pudo contar con la sección de maderas (dos oboes y un fagot), que piden tanto la partitura de la ópera como las danzas, indispensable para los contrastes del color orquestal y para la claridad de los elaborados dibujos del bajo, ni tampoco con los timbales barrocos en las danzas más brillantes de la Suite. Sin embargo, a pesar de estas carencias y gracias al entusiasmo de los instrumentistas de La Parténope, nunca dejó de imponerse la

> brillantez y la elegancia que caracterizan a la música de Rameau

No obstante, no se puede pasar por alto la nefasta calidad de la amplificación a través de la cual nos fueron transmitidos tanto instrumentos como cantantes. Si bien sabemos que la acústica del Teatro de la Ciudad dista mucho de ser aceptable a la hora de mezclar voces en el escenario y orquesta en el foso, nos queda la duda de si no se

hubiera alcanzado un resultado mucho más satisfactorio dejando sonar acústicamente a los cantantes y a este reducido grupo de 19 instrumentistas tal y como se presentaron, o sea todos juntos en el escenario. Pero lo que sí es mucho menos aceptable es que los técnicos que están al frente del manejo de finos micrófonos y sofisticada consola de sonido admitan que su labor termine siendo comprimida y distorsionada por las carcachas obsoletas que el Teatro tiene por bocinas.

Por parte de los cantantes, las sorpresas fueron igualmente mayúsculas. Gracias sin duda a la asesoría vocal de alto nivel a cargo de Marduk Serrano, también experto en este estilo, pudimos escuchar por lo menos a dos solistas sorprendentemente familiarizados con las particularidades del canto operístico francés de la época de Rameau. Sobresaliente, el tenor Rogelio Marín

enfrentó las muchas dificultades de su agotador papel protagónico con soltura y elegancia. Muy meritoria es la labor que lo condujo a adaptar con éxito su bello timbre de tenor mozartiano a las peculiares exigencias de línea melódica, coloratura, poderío y ornamentación que caracterizan el papel de Pigmalión y, en general, la escritura de Rameau para los personajes encomendados a su tesitura.

Del mismo modo, aunque con una sola intervención, la soprano Elisa Ávalos, en el papel del Amor, se distinguió también por su capacidad para cantar a sus anchas en este estilo lírico, luciendo a plenitud el refinamiento de su línea de canto y la belleza de su timbre. Curiosamente, la participación de Nadia Ortega, la soprano que se hubiera pensado más calificada para abordar este tipo de repertorio, pasó casi de noche, en su brevísima intervención en el papel de la Estatua, extrañamente ajena a lo que estaba cantando. Correcta, la soprano Nayelli Acevedo, en el casi inexistente papel de Céphise. Alarmante, en cambio, la mediocridad vocal y escénica del cuarteto vocal encargado de cantar la parte del Coro que, para hacerle mínima justicia a lo que escribió el compositor, hubiera debido estar integrado por unas cuatro o cinco voces por cuerda y, si no, por lo menos por cantantes más experimentados y de una envergadura vocal mucho mayor.

Hasta aquí lo relevante y destacable de este estreno. Pero, antes de entrar en materia escénica, cabe subrayar algo que ni siquiera fue mencionado o agradecido en el programa de mano. Este año, gracias a la emisión extraordinaria (ya que todo parece indicar que no volverá a suceder) de un Estímulo a la Producción Artística por parte de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados en el 2012, instrumentado y administrado por el INBA, hemos tenido la oportunidad de ver y escuchar por lo menos tres títulos líricos que no hubieran podido realizarse de otra manera: La isla encantada de Haydn, Zulema de Elorduy y este Pygmalion de Rameau. En el caso que nos ocupa, es oportuno recalcarlo ya que sólo gracias a la feliz coincidencia entre este apoyo, otorgado a la maestra Luisa **Durón**, y la existencia del proyecto Parténope en la ENM, fue posible concebir y llevar a cabo la realización de esta propuesta operística. Sin embargo, por el mismo motivo, la parte escénica (en este caso totalmente coreográfica), a cargo de Andrea Seidel, fue sin duda mucho más producto de esta coincidencia que de la trayectoria de un trabajo paralelo al de la parte musical.

De entrada, vemos que los cantantes, como en un concierto, han de cantar sus partes al lado de la orquesta, para ser "doblados" en escena por los bailarines que los encarnan. ¿Por qué no, si además se cuenta con solistas tan solventes como Raúl Fernández, Jacqueline López y Nancy López? Todo empieza bien, sobre todo gracias al insólito y hasta hipnótico personaje de la Estatua, construido por Nancy López, y esperanzadoramente capaz de sostener su desempeño escénico al margen de cualquier correspondencia entre música y movimiento. Sin embargo, tras unas cuantas evoluciones dancísticas de los personajes principales, se empieza a descomponer la posibilidad misma de un trazo coreográfico original (supuestamente "claro, nuevo y audaz"), en medio de la creciente confusión entre retazos de rutinas de ballet neoclásico, asomos de estética Butoh y evoluciones propias del ballet clásico más ortodoxo, dando como resultado una especie de variopinto patchwork dancístico, muy lejos de sus propias ambiciones y completamente ajeno tanto al espíritu como a las pautas formales y rítmicas de la música que pretende ilustrar.

Como síntoma fehaciente de este desparpajo creativo, basta



Rogelio Marín como Pygmalion Fotos: Omar Meiía

consultar de nuevo el programa de mano, para enterarse, por ejemplo de que Luis XV le encomendaba óperas de este tipo a Rameau y a...; Lully!, muerto el pobrecito varias décadas antes de que Luis XV fuera rey... o de que, a pesar de ser, por ejemplo, miembros de la Academia Real de Música, "los músicos y cantantes tenían trabajos y actividades prácticas, ya fuera en el comercio, en el campo o en algún oficio, y por las tardes corrían (sic) por sus instrumentos para reunirse a ensayar los conciertos, o simplemente para pasar un buen rato y divertirse"... o de que, donde sólo pudimos ver una tarima rematada por un pedestal, una sábana, tres vestuarios de concierto, mallas, dos tutús y cuatro focos, estábamos frente a "una escenografía y un vestuario que desempeñan un papel de suma importancia, al revivir los ambientes de la época y el contexto histórico"... and yet, and yet...

Lástima, en suma, que, por estos descuidos, a este sorprendente *Pygmalion* le faltara casi la mitad. Es menester que todos los proyectos de esta índole deban ser bienvenidos y apoyados en un medio para el cual todavía son una incipiente novedad, pero si el presente esfuerzo quiere tener un mañana y desarrollar su potencial, es indispensable que la parte técnica y escénica del espectáculo sea revisada radicalmente, con tal de lograr un resultado por lo menos mínimamente orgánico y que, sobre todo, sea capaz de rendirle pleitesía a las cualidades de la música y de los músicos que lo animan. •



# José Miguel Delgado: En busca de la neotonalidad

por Hugo Roca Joglar



José Miguel Delgado ha compuesto ya dos óperas: *Apoidea y Alma* 

Fotos: Ana Lourdes Herrera

ste joven compositor mexicano ha escrito ya dos óperas. *Alma*, la más reciente, se estrenó en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM el pasado 7 de diciembre. *Pro Ópera* habló con él para conocer más sobre estas dos obras líricas que enriquecen el repertorio del arte lírico contemporáneo.

#### Apoidea

Al nacer, una abeja reina debe matar a sus hermanas para que éstas no la maten a ella. Ya en el trono, se encierra en la colmena y sólo sale una vez en su vida: para aparearse con un zángano, matarlo y regresar a su reino, donde su destino es parir por el resto de sus días.

El escritor español Germán A. Panarisi se obsesionó con esta tragedia: "¿Hasta qué punto ocupar el trono de alguno de los reinos que aún persisten en las sociedades occidentales es una suerte y no una condena? El trono sí tiene un precio, y uno nada barato: se trata ni más ni menos que de la libertad". Redactó un libreto de ópera en acto único de nombre *Apoidea* (nombre de la familia de insectos a la que pertenecen las abejas) donde las etapas más

significativas en la vida de una abeja reina están narradas de tal manera que parecen las de una reina humana.

El compositor mexicano José Miguel Delgado, Jomi, estudió en el Centro de Investigaciones y Estudio de la Música (CIEM) con maestros como Víctor Rasgado y Marcela Rodríguez, pero desde las primeras obras que compuso apartó sus lenguajes de la academia y los sumergió en la experimentación. Por ejemplo, en *Música simétrica* (2007, publicada por Periferia Music) arranca del primer movimiento ("Liturgia de Cristal") del *Cuarteto del fin de los tiempos* (para clarinete, violín, cello y piano) para tomar recursos de la pieza original ("como ritmos no retrogradables, ciclos que se desfasan y vuelven a entrar en fase o modos de transposición limitada") y luego jugar con la rigidez de la estructura de tal manera que, conforme avanza la pieza, ritmos, melodías, gestos e intenciones adquieren sonidos propios, más traviesos y ligeros.

En su carrera, Jomi poco a poco se fue acercando a la voz a través de canciones. Destacan su ciclo de tres piezas serialistas *Suite Lunar* para piano y contralto (2007) y la canción para piano y barítono "El mar sigue adelante", sobre un poema de José Emilio Pacheco que le valió el primer lugar en el "Primer Certamen de Composición Janacek-Revueltas" en la República Checa.

Su obra sinfónica *Nuevo Canto a México* ganó el concurso "Tema Musical 2010 para los festejos del Bicentenario". Esta partitura está construida en torno a un tema heroico que al principio es presentado por un ensamble de instrumentos autóctonos inspirado en la Orquesta Mexicana de Carlos Chávez; luego hacen su entrada los instrumentos modernos y el ambiente se torna hostil e inestable. Finalmente la lucha se resuelve; los sonidos autóctonos le permiten a los modernos unirse al tema del inicio para reconciliarse en un mismo canto.

Cantos de México se estrenó en el Auditorio Nacional (28 de agosto de 2010) y se grabó con la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez bajo la batuta de Enrique Barrios. Fue en el entorno festivo de este premio que Jomi sintió fascinación por el libreto de la ópera Apoidea y así comenzó el trabajo más ambicioso de su carrera

#### Una breve ópera hexagonal

Jomi escribió *Apoidea* para mezzosoprano (Princesa/Reina), narrador (El Espíritu del Reino) y sexteto conformado por flauta clarinete, guitarra, violín, cello y percusiones (maracas, güiro, claves y vibráfono); está estructurada en obertura, 10 escenas y final dividido en tres partes (Lamento, Epílogo y Coda/nana).



"Trabajo mucho en la armadura armónica de mis obras"

Una vida real es envidiada; sin embargo, la monarca se desgasta sola y amarga en su condena de miel... musicalmente, la partitura se adentra en esta contradicción universal, pero la explora a través de sonidos de colores mexicanos. En la obertura, un tema presentado por flauta y clarinete es respondido por un violín acompañado por guitarra contrapunteada y cello tocado en pizzicato y de pronto se convierte en evocaciones casi literales al *Huapango* de Moncayo. A lo largo de la pieza también hay guiños al "Son de la Negra" y el vuelo nupcial de la abeja reina se convierte en un guapachoso *Danzón Nupcial* (escena donde la abeja se aparea y tiene citas del Danzón 2 de Arturo Márquez).

"Dentro de la partitura de *Apoidea* se esconden variadas curiosidades musicales; por ejemplo, el motivo melódico de la escena 'Fratricidio' es una transcripción fiel del zumbido que las abejas reina producen cuando van a luchar entre sí por el poder de la colmena. Este sonido consiste en "un pulso de un par de segundos seguido por una serie de zumbidos más cortos, interpretado por la flauta y el clarinete", describe Jomi.

Las escenas de la obra están hiladas en torno a motivos recurrentes; el principal es el de la Reina (una figura de seis notas con gran cromatismo, en la que predominan los saltos de intervalo de cuarta y de semitono) que tiene su momento climático durante 'El lamento de la reina'.

#### Alma

Para escribir su segunda ópera, Jomi tomó la historia de Alma Reed (1889-1966), una periodista americana que viajó a Yucatán a principios del siglo XX, donde conoció y se enamoró del caudillo Felipe Carrillo Puerto (1872-1924), quien fue asesinado como resultado de un conflicto con los hacendados henequeneros (representados por Olegario Molina) a causa de sus ideas liberales: pugnó por que la tierra fuera de quienes la trabajaban, se pronunció (¡en 1920!) a favor de leyes que ayudaran a los homosexuales, tradujo la Constitución al maya y también en maya se pronunció como gobernador de Yucatán en 1922.

Alma (cuyo libreto es un trabajo conjunto de Jomi y Emilio Rivaud) dura una hora y media y se divide en tres actos; está

escrita para orquesta de cámara (cuartetos de madera y cuerdas, piano, corno, trompeta y percusiones), coro, soprano, tres tenores y dos bajo-barítonos.

Dos de los personajes tienen una identidad concreta: Alma (soprano) y Felipe (tenor); los demás representan grupos que protagonizaban las pugnas políticas y sociales del México posrevolucionario de finales de 1923 y principios de 1924: El Indio (tenor), El Cura (tenor), El Hacendado (bajo-barítono) y El Capataz (bajo-barítono).

"Mi lenguaje musical en esta obra tiene influencia tonal, por momentos diría que es neotonal; Mi es a veces la tonalidad predominante. Pero yo soy un compositor que le da mucho énfasis a las armonías; trabajo mucho en la armadura armónica de mis obras", dice Jomi.

Cada personaje tiene temas e instrumentos que acompañan sus apariciones a lo largo de la partitura. Por ejemplo, el motivo de Felipe consta de un par de acordes impetuosos de las cuerdas; el de El hacendado es una especie de marcha que pronuncian los instrumentos graves; las participaciones de El Indio (cuya parte Jomi se planteó escribir en maya) tienen eco en las participaciones de un violín solo, y las partes de Alma están acompañadas por armonías que se repiten.

También hay un tema de amor entre Felipe y Alma, que está representado en un bambuco en Do y Mi bemol (ritmo colombiano popular en Yucatán que representa la única fuente folclórica de la obra) y en el que comparten frases como: "Felipe, tu pecho está lleno de ternura, de amor y justicia. Luchas y amas con la misma pasión". (...) "Mi pecho se hincha al respirarte, Alma mía".

Para su estreno en la Sala Miguel Covarrubias, el elenco estuvo conformado por Patricia Santos (Alma), Rogelio Marín (Felipe), Ángel Ruz (El indio), Luis Rodarte (El hacendado), Jehú Sánchez (El capataz/El capitán) y Felipe Gallegos (El cura). La dirección musical estuvo a cargo de Christian Gohmer al frente del ensamble Tempus Fugit, y la dirección de escena corrió a cargo de Clarissa Malheiros.

# Patricia Santos: Un acercamiento a "la voz del Bicentenario"

por Hugo Roca Joglar

Patricia Santos llegó a la ópera tras haber ganado el *reality show Ópera Prima*. Es la primera soprano en la historia de México que entró a los teatros por la televisión. Resulta un caso auténticamente posmoderno. Pero su voz no es un producto televisivo. Las cámaras sólo fueron el mecanismo que catapultó su canto.



Patricia Santos: "Gracias a Ópera Prima ahora tengo ya una sólida base para hacer carrera"

Foto: Ana Lourdes Herrera

"Soy de Monterrey. No vengo de una familia musical, no llevaba la ópera en la sangre. Tomé algunas clases de música cuando era niña y de los 15 a los 18 algo de canto formal (en la Escuela Superior de Música de su ciudad) pero dejé eso trunco al inscribirme en la universidad, donde estudié diseño gráfico. Tuve trabajo muy rápido y me iba bien; estaba cómoda".

Un día, en el 2001, Patricia se enteró de una compañía local de opereta y zarzuela que buscaba cantantes e hizo la audición. Le comenzaron a dar papeles menores en obras como *La novicia rebelde*, *La verbena de la Paloma* y *El barberillo de Lavapiés*.

Cantar se volvió una pasión. Diseñar en una computadora comenzó a ser una carga. Dentro de ella la música ya era un estado permanente al que se debía entregar para sentirse plena. La Fundación Carolina le dio en 2003 una beca para estudiar un año en el Conservatorio del Teatro del Liceu, en Barcelona. El sueño de estar en un gran teatro de España se convirtió en pesadilla desde el primer día. Un maestro catalán la escuchó y le dijo: "Tú no sabes cantar", y la regresó a vocalizar con la antología de las arias italianas. Patricia no lo soportó y pidió un cambio de tutor. Le pusieron a la mezzosoprano uruguaya Raquel Pierotti.

"Canté para ella y me afirmó que tenía todos los agudos y trabajamos intensamente en coloraturas. Estudié repertorio barroco por primera vez en mi vida y cuando terminó el curso me sentía con una técnica sólida y llena de deseos de dedicarme a la ópera, vivir por y para ella... pero no sabía cómo".

Se casó en 2005 y siguió a su esposo a Canadá. El matrimonio la alejó del canto. Pasaba sus días cuidando la casa. Se puso triste, se sintió vacía. Necesitaba demasiado la música. No lo soportó. Dejó a su marido y se fue del país extranjero. Regresó a Monterrey e inició una serie de clases intensivas con la soprano Yvonne Garza. Participó en el Morelli de 2008 y llegó a las semifinales. En 2009 pasó a la final del Concurso de Canto de Sinaloa y mandó sin éxito una solicitad para participar en un programa en Houston de jóvenes cantantes.

"Entonces llegó Ópera Prima (2010). Ya había olvidado que había mandado la solicitud y de pronto me avisan que quedé entre los 22 finalistas. Fueron dos meses de vivir enclaustrada en el Hotel de Cortés del Centro. Todos los días nos llevaban al Centro Nacional de las Artes (Cenart). Grababan todo el tiempo. Teníamos tres horas de teatro con Mauricio García Lozano, dos de canto con Gabriel Mijares y dos de expresión vocal con José Areán y Teresa "la Beba" Rodríguez. Los viernes se grababa en vivo y cada semana eliminaban a alguien. Llegué a la final y canté algo de La hija del Regimiento ('Salut á la France') y una aria de El rapto en el serrallo de Mozart".

Patricia ganó. Se convirtió en "La voz del Bicentenario". El premio consistió en un concierto en el Auditorio Nacional (2010), participación de los festejos por el Bicentenario en el Zócalo (2010), representar a México en la Expo Universal de las Culturas en China (2010), un protagónico en Bellas Artes (Marie en *La fille du régiment*, 2011) y tres años de beca económica otorgada por el Fondo Nacional de las Artes (Fonca).

De un día para otro pasó de ser una cantante desconocida con el futuro incierto a una celebridad con una agenda llena. El dinero de la beca lo utilizó para viajar, aprender idiomas y tomar clases maestras: con Claude Webster en Montreal, en Nueva York con Gerald Morre y en Modena con Raina Kabaivanska, quien aún es su maestra. En París Rolando Villazón la presentó con su agente y de esta experiencia surgió la invitación de hacer su debut francés con la ópera de Massy como Giannetta en *L'elisir d'amore*.

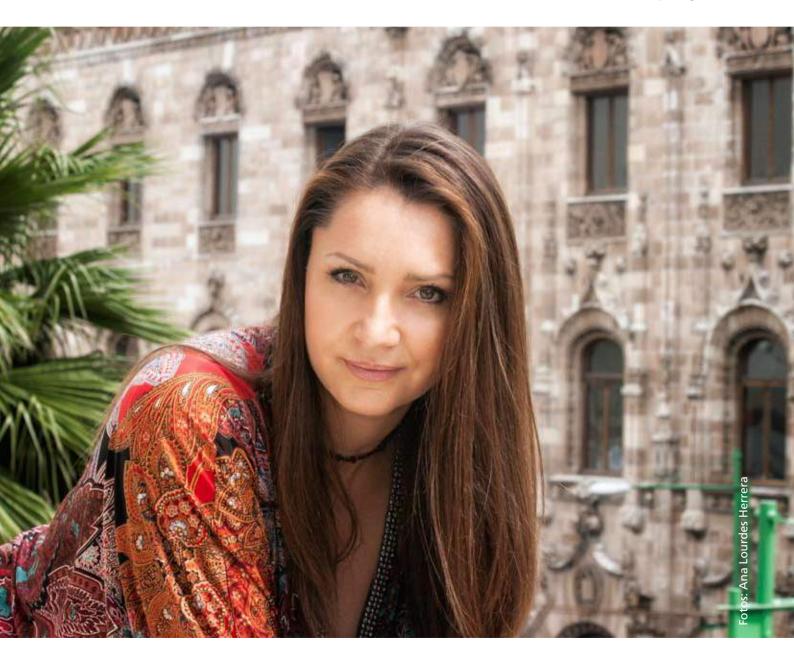
"El haber sido nombrada 'La voz del Bicentenario' implica un compromiso muy profundo con mi país, por lo que espero algún día echar en marcha un plan educativo optativo en conjunto con la SEP para alfabetizar musicalmente a la niñez de México. Quiero que los futuros músicos tengan bases teóricas y no lo sean sólo de forma empírica. Y también me gustaría tener mi propia fundación para poder apoyar artistas de todas las disciplinas para que vivan al menos un año la experiencia de estudiar fuera de México. Nuestro país siempre ha sido semillero de artistas; hay que apoyar la educación para que los talentos se fortalezcan y compitan a nivel internacional. Yo tuve suerte y siempre fui fiel a mi sueño de estar sobre un escenario. A la vuelta de tres años de haber resultado ganadora de *Ópera Prima*, sólo puedo estar agradecida con la oportunidad que se me dio, gracias a la cual ahora tengo ya una sólida base para hacer carrera."

Patricia participó en el reciente estreno mexicano de la ópera Der Kaiser von Atlantis (El emperador de la Atlántida) de Viktor Ullmann durante el pasado Festival Cervantino en Guanajuato, y cantó el papel protagónico de Alma, la nueva ópera del compositor mexicano José Miguel Delgado (ver COMPOSITORES en esta misma edición), que se estrenó en diciembre pasado en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM.

# **Barbara Frittoli:**

"La ópera irá en declive si no respetamos la intención del compositor"

por Ingrid Haas



l pasado 22 de octubre vino a México la soprano italiana Barbara Frittoli a cantar un recital que formaba parte del 41° Festival Internacional Cervantino. Acompañada al piano por la maestra Mzia Bakhtouridze, interpretaron canciones de Tosti, Verdi y Wagner. Esta era la primera vez que esta artista de gran fama internacional se presentaba en nuestro país y fue un placer escucharla en vivo en un recital de material que pocas veces presenciamos en México, ya que muchos cantantes de ópera prefieren interpretar en sus conciertos las arias de óperas conocidas para echarse al público a la bolsa y no salirse de su lugar común.

Barbara Frittoli es conocida por como intérpretre de algunos de los roles más bellos de las óperas de Giuseppe Verdi, tales como Leonora en *Il trovatore*, Amelia/Maria en *Simon Boccanegra*, Desdemona en *Otello*, el rol principal de *Luisa Miller*, Elisabetta en *Don Carlo* y Alice Ford en *Falstaff*. Ha incursionado también en el repertorio francés cantando Micaëla en *Carmen*, el rol titular de *Thaïs* de Massenet y Anaï en la versión en francés de la ópera de Rossini *Moïse et Pharaon*. Mozart ha sido otro de los compositores que Frittoli ha abordado durante su carrera cantando los roles de Donna Elvira en *Don Giovanni*, la Contessa Almaviva en *Le nozze di Figaro*, Fiordiligi en *Così fan tutte* y Vitellia en *La clemenza di Tito*.

En su reciente visita a la Ciudad de México, Barbara Frittoli nos concedió una entrevista exclusiva para *Pro Ópera*, donde platicó sobre el programa que cantó en su recital y dio sus puntos de vista sobre los personajes que ha cantado y la situación de la ópera actualmente. En nuestra plática nos acompañó también la pianista Mzia Bakhtouridze, quien actuó junto con Frittoli en dicho recital.

"Lo que ayudaría mucho a que las locuras escénicas desaparezcan es que todos los cantantes con una carrera fuerte rechazaran participar en estas puestas"

¿Cómo surgió la idea de armar este programa de canciones de Tosti, Verdi y Wagner para su debut en México, tanto en el Palacio de Bellas Artes como en el Festival Cervantino?

Barbara Frittoli: Fue difícil crear un programa con algunas canciones de Verdi, que yo considero son una suerte de música de cámara vocal. El problema es que su producción de canciones no es muy grande y parecen más estudios para voz que arias.

Del material que existe, escogimos aquellas piezas que más nos gustaron y que preferimos Mzia y yo. Ella veía las partes del piano y yo tarareaba la voz para ver cuáles canciones eran del agrado de ambas. Escogimos las que sonaban más cercanas a arias de ópera. Debo confesar que a algunas les cambiamos un poco los tempi y le dimos nuestra propia interpretación, tratando de darles un sabor más operístico.

Mzia Bakhtouridze: Debo resaltar que casi todo el trabajo para seleccionar el programa es de Barbara porque esta música es de ella; como italiana ella vive estas canciones. Yo la escuchaba y sentía cómo esta música es suya, la trae en las venas.

**BF**: Lo que quise hacer con este material es darle un sentido a cada canción, musicalmente hablando, y hacerlas interesantes.

Confieso que hemos trabajado más en las canciones de Verdi que en las de Wagner.

**MB**: Por ejemplo, la canción *L'esule* es una verdadera aria de ópera.

**BF**: Hemos incluido todo lo que venía en las partituras, incluso algunas variaciones.

## ¿Cómo describiría el estilo pianístico de las canciones de estos tres compositores?

MB: El estilo pianístico es simple, sobre todo en Verdi. El escribía las melodías que le venían en mente, muchas de ellas se desarrollarían después en sus grandes óperas, y no se preocupó mucho por el acompañamiento del piano. Es sencillo y la voz es la que tiene el lucimiento. Eso sí, quiero aclarar que al decir "simple" no quiero decir que sea algo malo; al contrario, es un acompañamiento sencillo pero con buen gusto.

**BF:** También quisimos darle importancia a los textos de las canciones, que son muy dramáticos y bellos.

MB: Las canciones de Wagner tienen más calidad en cuanto al trabajo pianístico se refiere. Ahí sí puedo decir que él le ganó a Verdi al componer canciones mucho más interesantes. Las cuatro canciones en francés compuestas por Wagner fueron elegidas

por Barbara. Me pareció una excelente decisión ya que no se cantan tan seguido. Son unas joyas poco conocidas.

## ¿Qué puede comentar de las canciones de Tosti?

BF: Bueno, debo confesar que no soy admiradora de Tosti. Lo que se escucha mucho de este compositor son canciones muy sencillas y muy populares. Tiene muchísimas canciones, pero de toda esa

cantidad de material, son pocas las que valen la pena. Aquellas que tienen más calidad pueden ser elevadas por el cantante a algo más que piezas populares simplonas. Muchas son cantadas por los estudiantes de canto porque tienen melodías bellas pero se les debe dar un toque de sofisticación al interpretarlas en un concierto en forma.

MB: Las canciones de Tosti que escogimos con Barbara para su recital aquí en México no son aquellas famosas con el estilo de 'O sole mio'. Mucha gente relaciona a este compositor sólo con ese tipo de canciones. Quisimos incluir aquellas que son hermosas y divertidas.

BF: Para mí, curiosamente, las canciones más famosas de Tosti son las menos interesantes. Por eso incluimos las menos conocidas que tenían algo que decirnos. Además, ya había hecho yo un disco, con José Carreras, hace mucho, de canciones de Tosti.

Pasando un poco a sus actividades operísticas más recientes, queremos saber acerca de su debut como Adriana Lecouvreur en el Liceu de Barcelona al lado de Roberto Alagna. ¿Cuándo



Mzia Bakhtouridze y Barbara Frittoli en Bellas Artes

#### decidió que era el momento de cantar este rol?

BF: Desde el inicio de mi carrera siempre he cantado las dos arias de Adriana y cada vez que las intrepretaba tenía en mente el que algún dia cantaría este rol. No conocía al principio toda la ópera, sólo las arias, pero estaba muy entusiasmada de cantar un día esta obra de Cilea. Encuentro que el personaje de Adriana es fascinante y su historia es bellísima.

Debo confesar que, cuando estaba estudiando ya la ópera completa, encontré que no toda la partitura es interesante. Encuentras siempre la misma música en toda la ópera, una especie de *leitmotiv* popular. Pero también es cierto que la belleza de esta música emociona mucho al público y, si la cantas con mucha pasión, seguro tendrás éxito.

Adriana Lecouvreur es una ópera que necesita forzosamente de una soprano que sea toda una diva.

BF: Sí, en efecto. Es como el personaje de Floria Tosca.

(*Nota:* En los dos recitales que dio Frittoli —en México y en Guanajuato—, cantó como *encore* el aria 'Io son l'umile ancella' de *Adriana Lecouvreur*.)

¿Cuál es su opinión acerca de la batalla que se da hoy en día entre las producciones tradicionales y las modernas?

BF: Esta batalla lleva ya algún tiempo. El barítono Leo Nucci y yo

estamos luchando mucho con este tema. Yo respeto mucho a los directores de escena que hacen producciones modernas, pero sólo si su propuesta tiene sentido. El problema es grave cuando tienes una puesta sin sentido alguno. Hacen lo que quieren y no respetan el texto; no sabes ni lo que estás viendo ni entiendes qué relación tiene con lo que estás escuchando en la música.

Respeto que haya directores que quieran hacer algo nuevo; eso es muy bueno. No hay que hacer siempre lo mismo de la misma manera. Siempre habrá diferentes interpretaciones de una misma historia. Eso es muy común en el arte. ¿Cómo comparas una obra de Rafael con una de Dalí? Ambos hicieron cosas maravillosas y hay que ver qué ha aportado cada uno a su arte.

El éxito o fracaso una puesta depende mucho de la inteligencia del *regista*. Yo estoy en contra de los directores que quieren *shockear* al público con cosas sin sentido. Si su visión le transmite a la audiencia lo que la obra dice, ¡perfecto! Si sólo los confunde y espanta, entonces no colaboro. No estoy cerrada a lo nuevo o a lo moderno, solo a lo ilógico y de mal gusto.

¿Hasta qué punto puede un cantante con una carrera internacional decir ¡no! a estas puestas ilógicas y no sufrir el que ya no lo llamen a trabajar en los grandes teatros?

BF: Yo he sido afortunada y he podido decir ¡no! cuando una puesta no me parece, sin afectar mi carrera. El problema para los

cantantes es cuando no eres famoso o no tienes una carrera sólida y estás obligado a aceptar participar en este tipo de producciones. Hay veces que uno tiene que ceder un poco (tampoco mucho, claro) y participar en alguna puesta en donde, tal vez, no estés muy de acuerdo con uno u otro aspecto.

Ejemplo de ello es cuando participé en la puesta de Robert Carsen de *Don Giovanni* que abrió la temporada de La Scala hace dos años. Yo no estaba muy de acuerdo con su concepto pero platicamos de mi personaje (Donna Elvira) y lo moldeamos para que yo lo pudiera disfrutar, vocal e histriónicamente, y al final lo gocé mucho. Fue un reto para mí, como actriz. Eso sí, fue el personaje que menos cambios tuvo, haciéndola solamente un poco más loca que de costumbre. (Ríe.) Hubo un aspecto que no me gustó en absoluto de esta puesta: la manera en que resolvió Carsen el final. Él decidió que, en vez de que Don Giovanni se fuese al infierno, los que bajáramos al inframundo fuéramos todos los demás personajes. El mensaje entonces fue completamente erróneo y fue en contra de lo que decimos todos en el concertante

final. Esto tampoco ayuda a la visión de justicia que tenemos hoy día. Hay que resaltar que el que obra bien y es buena persona será premiado y el que hace mal será castigado. Si no, ¿qué estamos exaltando? Parece que Carsen no confió en lo que quiso decir Da Ponte.

Lo que ayudaría mucho a que estas locuras escénicas desaparezcan es que *todos* los cantantes con una

carrera fuerte rechazaran participar en estas puestas. Siempre he pensado que las ideas para una buena dirección de escena están ya incluídas dentro de la partitura de las óperas, dentro de sus libretos. Los verdaderos directores de escena de estas obras fueron los compositores y libretistas que nos dieron a los cantantes y a los músicos de la orquesta los matices, emociones, pausas y demás indicaciones para interpretar lo que escribieron.

MB: Otro aspecto que rompe con la dramaturgia y el ritmo emocional de las óperas es cuando algunos cantantes deciden quedarse media hora en un agudo o darlo sin que esté escrito, para lucimiento propio, sin importar el contexto dramático de la escena. Se vuelve un circo vocal y no parte de la historia o del personaje. Mucho de esto viene de una "tradición" de hace 50 o 60 años en donde permitían que los cantantes hicieran lo que quisieran con la partitura. Era darle prioridad al lucimiento vocal excesivo del intérprete sobre la precisión musical. No se cantaba como estaba escrito.

BF: El maestro Riccardo Muti quiso cambiar precisamente esto y logró regresar a la interpretación de las óperas tal como estaban escritas, sin añadir agudos lucidores o alargar frases de más... Eso sí: le valió las críticas de muchísima gente que estaba acostumbrada a la "tradición".

Continuando con sus planes futuros, va a cantar Mimì en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Este rol no ha sido tan asociado con usted en años recientes, ¿la ha cantado mucho en el pasado? Sí, he cantado Mimì en *La bohème* varias veces pero dejé de hacerla por 13 años en señal de protesta. (Ríe.) El problema de esta ópera es el siguiente: de hace unos años para acá se le ha interpretado como si fuera una ópera wagneriana, con un sonido orquestal *fortissimo* y sin seguir las indicaciones de la partitura. Si te pones a analizar cuidadosamente lo que Puccini escribió, existen en esta ópera pasajes que hasta tienen *pppp* (*pianissimi*). A mí no me parece que se interprete *La bohème* de una manera tan poco cuidada y haciendo que la orquesta toque como si fuera Strauss o Wagner. Eso no es lo que quería Puccini y lo dice la partitura. Solo hay dos momentos en que él escribe *fff* o *ffff* (*fortissimi*) y todos los demás son *p*, *pp* o *ppp*.

Otra razón por la que dejé de cantar Mimì es porque pienso que, cuando eres muy joven, no comprendes del todo a estos personajes. No entiendes del todo lo que significa la pobreza, el sufrir carencias, la enfermedad de Mimì, etcétera. Ahora que he vivido, he visto morir a gente que amo, he sufrido, y ahora sí me creo capaz de interpretar mejor al personaje.

"Riccardo Muti quiso (...) regresar a la interpretación de las óperas tal como estaban escritas, sin añadir agudos lucidores o alargar frases de más... Eso sí: le valió la crítica de muchísima gente (...) acostumbrada a la 'tradición'" Hay que cantar lo que está escrito y no lo que quiere escuchar el público. Tenemos que educar también al público y no siempre darle lo que desea oír. La gente está acostumbrada hoy en día a escuchar todo fuerte; parte de ello es culpa de la música pop. Esto no lo

podemos permitir en la música clásica. Hay que cantar o tocarla tal como está escrita. La ópera irá en declive si seguimos sin respetar la intención del compositor. Así se va a volver algo pobre y comercial, le vamos a quitar el arte para hacerlo "más accesible". Se pueden hacer diferentes interpretaciones pero siempre siguiendo como base lo que el compositor escribió.

La cultura debe ser estudiada, analizada y debe llegar al corazón de la gente. Así es como estaba planeada esta o aquella obra de arte; para conmover a las personas, para aportarles algo a sus vidas.

Otro rol pucciniano que le ha dado mucho éxito, aunque no lo ha cantado tanto, es el papel principal de *Suor Angelica*. ¿Qué recuerda de aquella producción que hizo en el Met en 2007 que fue transmitida en vivo a los cines del mundo?

BF: Recuerdo que fue una producción bellísima del director Jack O'Brian. Mi historia con este personaje comenzó en el Conservatorio de Milán, donde la canté por primera vez. Fue un trabajo de calidad estudiantil, claro, y todavía no sabía darle matices; daba las notas y ya. Para mí, Suor Angelica tiene páginas de música excelsas. Cuando la estaba estudiando, me inspiré mucho en la versión discográfica que existe con Katia Ricciarelli dirigida por Bruno Bartoletti. Me parece una interpretación angelical.

Me sirvió mucho para mi visión del personaje trabajarlo meticulosamente con el maestro James Levine. Queríamos darle a Angelica este sentido de sencillez que te pide la partitura, sin ningún momento demasiado grandilocuente que desvirtúe al



"El éxito o fracaso de una puesta depende mucho de la inteligencia del regista"

personaje. Fue muy emotivo cantarla ya que también pasaba yo, en esa época, por un momento complicado de mi vida. Levine me dijo que yo fui de las pocas cantantes que pudo hacer el papel sin tener un bloqueo psicológico al final. Entiendo que muchas colegas que son madres se nieguen a hacerlo. Yo tengo una hija y me estremece sobremanera la parte cuando dice Angelica que su niño le dice 'Mamma, vieni in paradiso'. Esa frase me hace llorar; es una ópera que, si eres una mujer con hijos, es durísima de cantar. Una madre que sobrevive a un hijo es lo más contranatura que puede haber.

# Hay alguna otra cantante, además de la Ricciarelli, que le guste escuchar en cierto repertorio, por ejemplo... en las óperas de Mozart.

BF: Sí, muchas. Por ejemplo: cuando preparo mis roles mozartianos, me gusta escuchar a Elisabeth Schwartzkopf. Me encanta escuchar las grabaciones de Karl Böhm dirigiendo Mozart. Pero debo decir que al comenzar a trabajar las óperas de Mozart con Riccardo Muti, me ha cambiado completamente mi visión sobre la música de este compositor y de cómo se debe interpretar. Recuerdo que, al principio de nuestra colaboración juntos me dijo: "Estás cantando Mozart de una manera demasiado alemana. No estás uniendo la palabra con la música. Está todo muy bonito pero no me dices nada". Para mí eso fue un golpe al corazón,

pero tenía toda la razón. El texto de Da Ponte es en italiano y el mismo Mozart quiso cantantes italianos para sus óperas; eso dice mucho del estilo en que él quería que se hicieran. Es muy importante cantarlo bien pero debe haber mucho cuidado en cómo interpretar el texto.

# Volviendo a la percepción de la gente que va a la ópera, ¿cree que el público está acostumbrado a que le den todo "digerido" y sin complicaciones?

**BF:** Sí, mucha gente no quiere hacer el esfuerzo de pensar; por eso quieren que todo sea fácil, rápido y no salirse del lugar común al que están acostumbrados. Se vuelve una recepción superficial de la ópera.

Cuando uno hace un programa para un recital y no incluyes las arias de ópera famosas que todo el público conoce, se desconcentran o pierden interés porque no les estás dando lo que están acostumbrados a recibir. Si les ofreces música de cámara y no están acostumbrados a eso, hay hasta cierta frustración. La gente debe aprender a escuchar la música como lo que es, con sus diferentes expresiones y estilos. Debe nutrir su sensibilidad y saber apreciar los diversos géneros dentro de la música clásica y vocal.

# Ópera en los estados



El elenco y el equipo de Falstaff en Sinaloa

#### Falstaff en Sinaloa

Para inaugurar las actividades del Festival Cultural Sinaloa 2013 y de paso celebrar el bicentenario del natalicio de Giuseppe Verdi, el pasado mes de octubre, se presentó en Culiacán, Los Mochis y Mazatlán la última ópera de Oso de Busseto, *Falstaff*, que no se había presentado en este país desde hacía más de tres décadas.

Protagonizada por el barítono **Jesús Suaste**, el resto del elenco estuvo conformado por la mezzosoprano **María Luisa Tamez** (Mrs. Quickly); **Patricia Pérez** (Alice Ford); **Oralia Castro** (Meg Page); **Fernando Martínez** (Mr. Ford); **Scherezada Cruz** (Nanetta); **Alonso Sicairos** (Fenton); **Héctor Valle** (Dr. Cajus); **Enrique Guzmán** (Bardolfo) y **Carlos Santos** (Pistola).

El ensamble fue concertado por el maestro **Gordon Campbell**, director de la Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes (OSSLA), con la dirección de escena de **Miguel Alonso** y la participación del maestro **Carlos Serrano**, director del Taller de Ópera.

La producción del Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC) se presentó el 15 de octubre en el Teatro Pablo de Villavicencio de Culiacán; el viernes 18 en la Escuela Vocacional de Artes de Los Mochis, y el domingo 20 en el Teatro Ángela Peralta de Mazatlán.

por Charles H. Oppenheim

#### Die Fledermaus en Oaxaca

En el bello escenario del Teatro Macedonio Alcalá de la ciudad de Oaxaca se presentó la muy popular opereta *El Murciélago*, de Johann Strauss (1825-1899) en dos funciones, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Oaxaca, dirigida por su titular **Javier García Vigil**, con la participación de la soprano **Yvonne Garza**,

el baritenor **Armando Mora**, el barítono **Oziel Garza Ornelas**, la soprano **Adriana Valdés** y el bajo **Charles Oppenheim**, así como el Coro Harmonnia dirigido por **David Orontes**.

En esta ocasión la opereta se presentó con una escenografía de estilo *art deco* (a cargo de **José Antonio Morales**), propia de los años 20 del pasado siglo, con sus decorados, mobiliario y vestuario (diseño de **Rosa Blanes Rex**) propio de esa época, sin perder el toque elegante y glamoroso que requiere el contexto esta obra.

En la parte de los solistas, la soprano de origen cubano Adriana Valdés (Adele) interpretó su papel con la coquetería y la argucia que requiere su personaje para salirse con la suya; Armando Mora (Gabriel von Eisenstein) desempeñó con soltura y picardía su papel del seductor esposo infiel, lo mismo que Víctor Hernández (Alfred), quien manifestó con plena naturalidad y desparpajo su personaje del tenor seductor (roles que se le suelen dar muy a modo), aunado a la frescura y claridad de su voz; el regiomontano Oziel Garza Ornelas (Dr. Falke) hizo gala de su solvencia histriónica y vocal, interpretando con naturalidad a su maléfico personaje que trata de cobrar venganza metiendo en enredos a los demás personajes. Así destacó la sonoridad y firmeza de su voz baritonal. Oziel se presentó nuevamente en este teatro después de haber interpretado en años recientes de manera redonda a Rigoletto de muy grato recuerdo.

Charles Oppenheim (Frank) encaró un grácil jefe de la policía que se ve involucrado en los enredos del Dr. Falke, mostrando un natural sentido del humor y desenvolvimiento escénico propio de este tipo de roles, así como un buen desempeño vocal. El contratenor **Daniel Vargas** (Príncipe Orlofsky) interpretó con humor agudo y mundano al aristócrata noble que es el anfitrión en la fiesta de su casa de todos los involucrados que serían desenmascarados, situación que maliciosamente le hace disfrutar.



Escena de Die Fledermaus en Oaxaca

García Vigil llevó con entusiasmo y cuidada atención la batuta de la Orquesta Sinfónica de Oaxaca, agrupación con la que ha dirigido en distintas ocasiones funciones operísticas en este mismo escenario, que al final fue reconocido por el público su trabajo junto con los demás participantes de esta opereta que dejó un grato sabor de boca entre sus asistentes al Teatro Macedonio Alcalá, que dada su naturaleza y características, debe aprovecharse más para este tipo de manifestaciones culturales que tanta falta hacen.

por Sergio Spíndola

#### ¡Niños, manos a la ópera!

Así se titula un programa del INBA destinado a acercar a los niños de México al llamado espectáculo sin límites que es la ópera. Desde su creación, hace seis años, ha itinerado por diversas ciudades del país donde ha ofrecido casi 40 funciones a las que han asistido más de 43 mil personas.

Desde 2007 se han presentado adaptaciones de diferentes obras como *Turandot* de Puccini, *Don Pasquale* y *El elixir de amor* de Donizetti y *La italiana en Argel* de Rossini. Cada año se realiza un par de giras. En septiembre del 2013 se presentó *El gato con botas* de Montsalvatge en Salamanca, Irapuato, Guanajuato, San Luis Potosí, Texcoco y Pachuca; y del 26 de noviembre al 4 de diciembre se presentó en Nuevo Laredo, Reynosa, Sombrerete, Fresnillo, Zacatecas y Morelia el montaje de *Canita conoce a Coquín*, concierto didáctico para diva y clown, con la mezzosoprano **Encarnación Vázquez** y el actor **Jorge Cervantes**, con música de Mozart, Rossini, Bizet, Gershwin, Ponce, Revueltas y Cri-Cri. *Canita conoce a Coquín* está basado en un guión del musicólogo **Francisco Méndez Padilla**, encargado también del supertitulaje.

#### por Charles H. Oppenheim



Encarnación Vázquez y Jorge Cervantes en Canita conoce a Coquín

#### Pagliacci en Sinaloa

Los pasados 15 y 16 de noviembre, en el Teatro Ángela Peralta, como parte de las actividades del Festival Cultural Mazatlán 2013, se presentó una producción de la ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo.

El elenco para estas funciones contó, entre otros intérpretes, con el tenor **Carlos Arturo Galván** (Canio), la soprano **Jéssika Arévalo** y el barítono **Armando Piña** (Silvio). También participaron los coros Ángela Peralta, Guillermo Sarabia y el Infantil de Cultura, además de la Escuela Profesional de Danza y la Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes, bajo la dirección concertadora del maestro **Enrique Patrón de Rueda**.

por José Noé Mercado

#### Plácido Domingo en Tequesquitengo

La apertura de un escenario cultural, que entre sus actividades principales contempla la música clásica y la lírica, siempre es para recibirse de la mejor manera. Por eso la inauguración de la Arena Teques, a las orillas del Lago de Tequesquitengo, Morelos, fue toda una fiesta.

Por eso, en inmejorable ambiente festivo, el pasado 5 de octubre, el concierto inaugural de la Arena Teques, encabezado por el ahora barítono **Plácido Domingo** y a beneficio del Centro de Rehabilitación y Educación Especial (CREE) del DIF Morelos, se convirtió en un evento altamente disfrutable.

Ya que, además, las expectativas por escuchar al ya legendario Plácido Domingo en suelo mexicano, luego de reponerse de su embolia pulmonar de hace algunos meses, eran numerosas. Para aplaudir a un grande de la música, para contemplar su arte, cualquier pretexto es bueno. Y si bien este concierto, en el que Plácido se hizo acompañar de las sopranos Micaëla Oeste y Angel Blue, además de contar con el soporte musical de la Orquesta Filarmónica de Acapulco con la batuta de Eugene Kohn, mostró la natural disminución de facultades del quizás artista más famoso de la ópera en la actualidad, permitió escucharle en un variado programa, que incluyeron algunas arias operísticas en la cuerda de barítono como 'Eri tu' de *Un ballo in maschera* de Giuseppe Verdi o 'Nemico della patria' de *Andrea Chénier* de Umberto Giordano.

El banquete musical hizo un recorrido por célebres piezas de la ópera, la opereta, la comedia musical, la zarzuela, la canción latinoamericana e incluso la música de mariachi y la canción napolitana, en la que Kohn, feliz como estaba, debutó como cantante y traductor simultáneo (sin nada de voz), para delicia de los cerca de 10 mil asistentes congregados en la Arena Teques.

Wagner, Verdi, Gounod, Puccini, Von Suppe, Giordano, Kálmán, Lehár, Bernstein, Rodgers, Arlen, Loewe, Moreno Torroba, Gímenez, Sorozábal, De Curtis, Jiménez y Manzanero fueron los compositores interpretados en una velada que terminó con "Las mañanitas" que todos, incluido el público, le cantaron a Plácido, y un despliegue de fuegos artificiales que surcaron el cielo de Tequesquitengo. Lo dicho: toda una fiesta. Plácido Domingo el gran protagonista.

por José Noé Mercado



Plácido Domingo, con Micaëla Oeste y Angel Blue

#### Requiem de Verdi en Puebla

Como parte de la celebración por el bicentenario del nacimiento de Giuseppe Verdi, la Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla interpretó su *Requiem*, bajo la dirección de su director artístico **Fernando Lozano**, con la participación de reconocidos solistas como el tenor **Leonardo Villeda**, la soprano **María Alejandres**, la mezzosoprano **Grace Echauri** y el barítono **Ricardo López**, así como al Coro Normalista de Puebla, concierto celebrado en San Pedro Museo de Arte, sede de la orquesta en la capital poblana.

En el *Requiem* está presente lo mejor del estilo del compositor, con la gran belleza sobrecogedora de su música, que exalta el tradicional texto latino de una misa de difuntos. En esta obra reúne el legado de la tradición de la música religiosa occidental, con su forma polifónica y de complejo desarrollo contrapuntístico en la expresión vocal. En suma, la esencia operística de Verdi está manifestada cabalmente en su *Requiem*, pero sin dejar de lado la mística de lo religioso que una obra de este género exigía.

Lozano preparó una interpretación acorde para la ocasión, cuidadoso de los detalles que la obra exige y requiriendo de solistas de reconocida capacidad. Así quedó de manifiesto con la belleza del tema inicial del *Requiem aeternam dona eis, Domine,* con su profunda expresión melancólica, a cargo de las cuerdas, y en el contundente *Dies irae*, en el que coro y orquesta expresaron la furia y dramatismo contenido en el mensaje que representan sus palabras.

La mezzosoprano Echauri destacó por su plena fluidez y elocuencia en cada una de las partes que le correspondió cantar, con honda expresión dramática que le confiere el color particular de su tesitura. El barítono López entonó con firmeza y

la expresividad grave de su tesitura, el sentir de cada una de sus partes a cantar en esta Misa.

Villeda, destacó como siempre, por el sonoro, cristalino y bello timbre de su voz tenoril. Así lo dejó ver en sus intervenciones, particularmente en el *Ingemisco*, que es una de las partes más líricas y elocuentes para tenor que tiene este réquiem verdiano.

María Alejandres hizo patente sus cualidades vocales y dramáticas, tanto en su compenetración con los demás solistas, como individualmente en el *Libera Me, Domine*, en la que recae todo el peso dramático en la soprano para dar término a la obra, por lo que Alejandres encaró todo ese dramatismo concentrado, con pleno rigor, solvencia y fuerza emotiva que ese momento exige.

El Coro Normalista de Puebla, se manifestó con seriedad y profesionalismo en este concierto especial de homenaje a Verdi, en el que fue evidente la buena organización y trabajo de todos sus participantes.

por Sergio Spíndola

#### Rigoletto en Torreón

El pasado 11 de noviembre se inauguró el Festival Internacional Julio Torri 2013 de Coahuila con la nueva producción de *Rigoletto* estrenada en León Guanajuato unas semanas antes en colaboración con la Ópera de Bellas Artes. Contrastante en todo sentido y a pesar de parecer mezcla de agua y aceite por su propuesta escénica minimalista comparada con su vestuario por demás vistoso y de diseñador, logra capturar la esencia de una de las obras más representativas y representadas del *bel canto*, sin mencionar que al instante atrapa la atención del público asistente que sin chistar se ve sumergido en la historia. Bien por los productores.





Anabel de la Mora (Gilda) y Armando Gama (Rigoletto) Fotos: Héctor Ríos

Víctor Hernández (Duca de Mantova)

No así del todo el caso de la batuta a cargo de **Ramón Shade**, quien a pesar de parecer verse empapado de la obra de Giuseppe Verdi hasta cierto punto, no cuidó lo suficiente a los cantantes quienes lucharon titánicamente contra viento, marea y una dirección orquestal que no sólo cambió caprichosamente los tiempos, casi ahogándolos por la lentitud de algunos y la rapidez de otros, sino que por momentos los tapaba inmisericordemente haciendo dudar a más de uno si había pagado por ir a ver una ópera de Verdi o más bien de Wagner o Strauss. Hay que recordarle a algunos directores de México que la parte más importante de una ópera es la voz.

El elenco, de sangre nueva en la mayor parte de los roles principales, gustó al público lagunero, que siempre se ve generoso pero sobre todo honesto ante la entrega del artista. El rol que da título a la obra lo encarnó **Armando Gama**, quien a pesar de haber iniciado su carrera como un barítono para papeles más líricos como los que aborda el *bel canto*, mostró que escénica y vocalmente se encuentra a inicios de lo que promete ser la cúspide de su madurez artística, conmoviendo a todo el respetable con su extraordinaria actuación.

La falta de credibilidad escénica que por momentos sucedía por parte de **Anabel de la Mora** no impidió mostrarnos que estaba en su elemento y que promete mucho. Inocente y llena de luz, su Gilda nos regaló el tan esperado momento "mágico" del aria 'Caro nome' en el que la soprano nos arranca los aplausos y los "bravos" si su arte musical lo amerita. ¡Y vaya que así fue! Esperemos verla programada en muchas más ocasiones y sedes.

El papel antagónico de la obra nos lo regaló **Víctor Hernández**, quien a pesar de ser más identificado con las obras belcantistas (repertorio que le ha valido elogios del mismo Francisco Araiza), nos sorprendió más que gratamente con un Duca di Mantova fiero de pasión, desinteresado, frívolo, cruel y que incluso provocó la indignación de algunos espectadores ante "sus horrorosos y por demás viles y despreciables actos". Sus cualidades vocales e histriónicas son amplias y nos es grato ver su versatilidad para pasar de papeles bufos a papeles de, como antaño se les llamaba: *tenori di spada*, tesitura muy rara de encontrar en el mundo, misma

que le permite al intérprete abordar desde obras barrocas, hasta líricas pero con agilidades vocales como *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*, *I puritani*, por sólo mencionar algunos.

Rosendo Flores y Arturo Rodríguez, con su gran experiencia y trayectoria, dieron vida a Sparafucile y Monterone, respectivamente. Ambos sin mayor problema resolvieron sus intervenciones. La mezzosoprano Oralia Castro se encargó de dar vida a Maddalena, la mujer seductora y de la vida galante que por sus encantos (los de la intérprete y del personaje) seducen al Duca irremediablemente, mostrándonos cuán lista está para todo tipo de papeles.

por Juan Ortiz

#### Concierto de la OSUAT

El pasado 8 de noviembre se llevó a cabo en el Espacio Cultural Metropolitano de Tampico un concierto de temporada por parte de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, mismo que nos mostró una primera parte galardonada por el gran oboísta **Kevin Tiboche**, quien nos deleitó con su musicalidad y sonido al interpretar obras de Johann Nepomuk Hummel (introducción, tema y variaciones para Oboe y orquesta en Fa Mayor, Op. 102) así como la intervención bastante rescatable y digna de la joven batuta de **Iryda Inés Rodríguez Pedraza**.

Tristemente, y muy lejos de las expectativas de los asistentes, la segunda parte del concierto no solo pasó de noche, sino que simplemente terminó por romper el encanto que en la primera presenciamos, al ver una interpretación, si no mala, sí muy escolar y escueta de la monumental cantata *Alexander Nevsky* de Sergei Prokofiev.

La mezzosoprano Elba Flores, estaba programada originalmente para el evento, pero por razones que aún desconocemos —y que no se explicaron— no asistió. La orquesta, incluido su director, **Juan José Maldonado Martínez**, lucía más preocupada por sacar el "hueso" a gritos y sombrerazos, que por realmente hacer comunión con la obra y con el público. Durante toda la ejecución

de la obra muy rara vez fue la ocasión en la que lograron cuadrar y afinar un pasaje de la misma.

El coro, a cargo de **Roberto Barrientos Villanueva**, mostró un trabajo someramente escolar y nada más. Para los que no conozcan la obra, el rol principal fue escrito para una mezzosoprano y no para dos sopranos, como ocurrió en esta presentación. Sacadas en el último momento de entre las coristas, pasaron con más pena que gloria, ante todo por su escasa experiencia lírica y con la total desaprobación de la orquesta, según manifestaban sus indisimulables caras con cada nota que las pobres chicas emitían.

En estas ocasiones es cuando extrañamos los años en los que el Festival Internacional Tamaulipas rebozaba de prestigio, ofrecía funciones de una calidad insuperable, resultado de las buenas inversiones monetarias que se hicieron en aquella su primera administración, teatros llenos siempre y el poder presumir que junto al Festival Cervantino, no había quien hiciera sombra en América Latina de ambos festivales.

por Juan Ortiz

#### La rondine en Cuernavaca

La Compañía de Ópera de Morelos, dirigida por **Jesús Suaste**, sigue produciendo grandes cosas. Ahora acaba de realizar (22, 24 y 26 de noviembre) el estreno en México de esa ópera de Puccini (1858-1924), tan injustamente menospreciada por los teatros de ópera y el público: *La rondine (La golondrina)*, de la que existen tres versiones: la de 1917 (estreno en Montecarlo), la de 1920 y 1921. Es decir, hubieron de transcurrir 96 años para que se estrenara en México. Estreno de lujo, sin embargo, no sólo porque significa un triunfal retorno de **José Solé** a la dirección operística, sino porque se trata de un espectáculo musical redondo, casi sin fisuras. Todo funciona en esta producción de **Benito Alcocer**: la orquesta de la ópera de Morelos, disciplinada, bajo la exigente dirección de **Carlos García Ruiz**, el elenco, el coro, la escenografía, la coreografía, la iluminación, en una reacción en cadena hacia la excelencia.

Lo que sorprende, de entrada, en esta ópera, son tres cosas: primera, a nivel argumental, la enorme semejanza que guarda con *La traviata* de Verdi: ambas tratan el tema de la mujer galante que se redime por el amor pero que, prisionera del pasado, renuncia a él. A nivel estructural, la distancia que hay entre el carácter frívolo de los dos primeros actos y el tercero, enteramente dramático y que es en sí una ópera completa. A nivel musical, que una partitura de tal delicadeza, de tal riqueza armónica y orquestal, haya sido tan injustamente preterida. *La rondine* debería ocupar un lugar junto a *La bohème* o *Tosca* en el repertorio pucciniano. Representaciones como ésta de Cuernavaca le hacen justicia.

La joven soprano Claudia Cota, en el papel protagónico de Magda, tiene una gran presencia, tanto por su belleza física — generosamente apoyada por el vestuario y la dirección escénica—, como por la de su timbre vocal. En los dos primeros actos, en los que su voz se mueve mucho en las partes baja y media de la escala, se vuelve poco audible; pero en el tercer acto, en el que debe moverse en la zona aguda, la percepción de su voz mejora muchísimo, tanto en volumen y belleza vocal, como en expresión dramática. Claudia Cota puede y debe mejorar el volumen en las zonas media y baja de su voz. El tenor Dante Alcalá hace un Ruggero que le viene como anillo al dedo. Su personaje



del galán apasionado no tiene secretos para él. Se mueve con naturalidad y alegría en todas las zonas de la escala, con timbre y canto homogéneos, sin alterarlos. Y sobre todo, es un tenor lírico expresivo, musical, con volumen adecuado. La soprano Cynthia Sánchez como Lisette y el tenor José Guadalupe Reyes como el poeta Prunier son, como Musetta y Marcello en La bohème, la contraparte festiva de la pareja central. Cantan muy bien los dos, respondiendo a las intenciones irónicas de Puccini. El barítono Armando Gama, excelente como Rambaldo, al que dota de un carácter siniestro, y el resto del elenco, particularmente las sopranos Elisa Ávalos y Teresa Cabrera y la mezzo Lydia Rendón, están a la altura de la producción. El coro, dirigido por Christian Gohmer, impecable.

Brillante la dirección escénica de Solé, de una claridad, transparencia y belleza plástica que la iluminación magistral de **Carlos Arce** no hace sino acentuar. Lo mejor, sin duda, de este trabajo, es el realizado en el tercer acto, el más bello, intenso y musical de la obra, en el que a la luminosidad del día de playa se contrapone el drama de ruptura de la pareja. Este cronista se lleva grabada para siempre en la retina la imagen magnífica de Claudia Cota abriendo los brazos y extendiendo las alas de su vestido blanco, disponiéndose a volar sobre el azul celeste, a irse de la vida de su amado.

Cuánto ganaríamos si todas las orquestas de ópera de México tocaran tan disciplinadamente como la de la Ópera de Morelos. Para eso hacen falta directores concertadores de la experiencia y exigencia de un García Ruiz, un hombre con cuya presencia en el podio la Ópera de Bellas Artes se sentiría honrada. Su dirección musical hizo justicia a la armonía y soberbia orquestación de Puccini.

por Vladimiro Rivas Iturralde



#### Gira de Solistas Ensamble

Del 13 al 19 de octubre pasado, la agrupación Solistas Ensamble del INBA visitó las ciudades de Los Ángeles y Escondido, California, y Tijuana y Mexicali, Baja California.

En la gira, la agrupación presentó un programa de música mexicana —desde música coral virreinal hasta canciones populares—, incluyendo obras de autores como Blas Galindo, Carlos Jiménez Mubarak, Agustín Lara y María Grever, bajo la dirección musical de Christian Gohmer. 

por Charles H. Oppenheim

# Voz mexiquense al viento

Así se bautizó el primer festival de ópera del país, que durante los meses de noviembre y diciembre de 2013 se llevó a cabo en varias localidades del Estado de México, promovido por el Instituto Mexiquense de Cultura, con la producción de Pro Ópera, A. C. y la participación de la Orquesta Sinfónica Mexiquense, dirigida por **Rodrigo Macías** y el Coro de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigido por **Manuel Flores**.

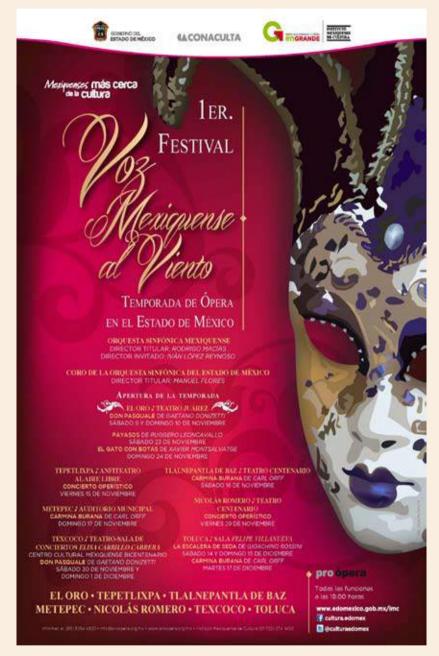
El festival comenzó con la presentación de la ópera cómica *Don Pasquale* de Gaetano Donzetti los días 9 y 10 de noviembre en el Teatro Juárez de El Oro. Participaron el bajo **Charles Oppenheim** (Don Pasquale), la soprano **Alejandra Sandoval** (Norina), el barítono **Edgar Gil** (Malatesta), el tenor **Víctor Hernández** (Ernesto) y el actor **Pablo Miguel Munguía** (Mayordomo/Notaro), bajo la dirección escénica de **José Antonio Morales**, con iluminación y vestuario de **Rosa Blanes Rex**. Semanas después, el 30 de noviembre y 1 de diciembre, esta ópera, con el mismo elenco, se presentó en el Teatro Elisa Carrillo del Centro Cultural Mexiquense Bicentenario de Texcoco.

El 15 de noviembre se ofreció en el Anfiteatro al aire libre de Tepetlixpa un *Concierto operístico coral* a cargo del Coro de la OSEM, bajo la dirección de **Rodrigo Macías**. El mismo programa se presentó el 29 de noviembre en el Teatro Centenario de Villa Nicolás Romero.

La ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo se presentó el sábado 23 de noviembre en el Teatro Juárez de El Oro, con un elenco formado por el tenor **Carlos Galván** (Canio), la soprano **Enivia Mendoza** (Nedda), el barítono **Ricardo López** (Tonio), el tenor **Karim Ravelo** (Beppe) y el barítono **Carlos Sánchez** (Silvio), bajo la dirección escénica de **César Piña**.

El 24 de noviembre se presentaron dos funciones para niños de *El gato con botas* de Xavier Montsalvatge en el Teatro Juárez de El Oro, con un elenco formado por la mezzosoprano **Verónica Alexanderson** (Gato), el tenor **Juan Carlos López** (Molinero), la soprano **Lourdes Ambriz** (Princesa), el barítono **Amed Liévanos** (Rey) y el bajo **Charles Oppenheim** (Ogro), también con la dirección escénica de **César Piña** y la dirección musical del director huésped de la Orquesta Sinfónica Mexiquense, **Iván López Reynoso**. Esta ópera se repitió el 15 de diciembre en la Sala Felipe Villanueva de Toluca.

El día 14 de diciembre se presentó en la Sala Felipe Villanueva de Toluca la farsa cómica *La* 



scala di seta de Gioachino Rossini, bajo la dirección escénica de César Piña y musical de Manuel Flores. El elenco estuvo a cargo de la soprano Adriana Valdés (Giulia), el tenor Joaquín Ledesma (Dorvil), el barítono Edgar Gil (Germano), la mezzosoprano Ligia Cedillo (Lucilla), el bajo Charles Oppenheim (Blansac) y el tenor Karim Ravelo (Dormont). Al piano, Juan Carlos Guerrero.

Finalmente, el Coro de la OSEM también participó en la presentación de la cantata escénica *Cármina Burana* de Carl Orff en tres sedes: el 16 de noviembre en el Teatro Centenario de Tlalnepantla; el 17 de noviembre en el Auditorio Municipal de Metepec; y la clausura del festival, el martes 17 de diciembre en la Sala Felipe Villanueva de Toluca.

por Enrique Monroy

# México en el mundo

por José Noé Mercado



El tenor David Lomelí regresa a la escena lírica luego de atender asuntos de salud, que durante algunos meses de 2013 fueron su prioridad. El cantante participará en un Requiem de Giuseppe Verdi que en febrero presentará en la Semperoper Dresden, bajo la dirección musical de Christian Thielemann. Lomelí compartirá créditos con la soprano Krassimira Stoyanova, la mezzosoprano Marina Prudensakaya y el bajo Stephen Milling. Días después cantará el mismo Requiem verdiano, pero en Dallas, al lado de Hui He, Marianne Cornetti y Orlin Anastassov, todos bajo la dirección musical de Jaap van Zweden. Luego de un concierto en marzo, en California, con la soprano Leah Crocetto y la Santa Rosa Symphony, David interpretará el papel del poeta Rodolfo en La bohème de Puccini que presentará la Pittsburgh Opera en marzo y abril. También para abril, la agenda de Lomelí contempla funciones de Rigoletto de Verdi en la Deutsche Oper Berlin. El tenor participará en una producción de Anna Bolena de Donizetti en mayo y junio con la Opéra National de Bordeaux.

7 ntre las óperas en las que participó el barítono Carlos Almaguer durante 2013, pueden contarse I vespri siciliani (Monforte) en Atenas, La fanciulla del West (Jack Rance) en Lieja, Aïda (Amonasro) en Tolón y Seúl; y Rigoletto en Nápoles, Seúl y Génova. En esta última ciudad, Almaguer interpretó en noviembre al jorobado bufón bajo la dirección musical de Fabio Luisi, con una puesta en escena de Rolando Panerai en el Teatro Carlo Felice. Con ese mismo rol de Rigoletto, el barítono mexicano se presentó en la Ópera Nacional de Grecia durante diciembre, y cerró el año interpretando al Barón Scarpia de Tosca de Puccini en el Teatro Verdi de Padua, Italia. Para 2014, Almaguer tiene en su agenda participaciones en las óperas Il tabarro (Michele) durante febrero, en Genova; y Rigoletto en mayo y junio, en Tel Aviv.





El tenor **Javier Camarena** realizó su debut con la Ópera de San Francisco, con seis funciones de Il barbiere di Siviglia de Rossini. Camarena dio vida al Conde Almaviva los pasados 13, 16, 19, 22 y 26 de noviembre y 1 de diciembre. El cantante mexicano compartió créditos con el Figaro de Lucas Meachem, la Rosina de Isabel Leonard, el doctor Bartolo de Alessandro Corbelli y el don Basilio de Andrea Silvestrelli. La dirección musical correspondió a Giuseppe Finzi, con una puesta en escena de Emilio Sagi.

a soprano Carla Madrid
participó en una producción
de *The Fairy Queen* de Henry
Purcell, en Florencia, Italia, en la
que interpretó cinco personajes: el
Hada, la Noche, la Dryade, la China
y la ayudante de Oberon. La obra
se presentó con especialistas en
música barroca, quienes utilizaron
instrumentos de época. Participó
también en un *Messiah* de Georg
Friedrich Händel en Polonia.



El tenor **Héctor Mendoza**, quien radica desde hace años en Bucarest, Rumania, cantó el rol de Carlo en *I masnadieri* de Verdi en el Teatro Erkel de Budapest, en una producción que se presentará también en la Ópera Húngara de Cluj-Napoca. Esta producción itinerante pertenece al proyecto de la "Trilogía Schiller" de Verdi que el teatro húngaro ha representado en este año, y que incluyó también la puesta en escena de *Giovanna d'Arco* y *Luisa Miller*. Antes, Mendoza cantó varias funciones como Manrico en *Il trovatore* en Bravov y Constanta, Rumania; *Il tabarro*, en homenaje al tenor rumano Vasile Moldoveanu, así como 12 funciones de *Carmen* de Bizet el verano pasado en diversas ciudades de España y Bucarest con la Ópera de Donestk Ucraina.





I tenor **Rolando Villazón** regresó al Metropolitan Opera de Nueva York, los pasados 23 y 29 de noviembre; 2, 5 y 12 de diciembre, con el papel de Lensky en la ópera *Eugene Onegin* de Piotr Ilich Chaikovski. Villazón abrirá su año profesional 2014 en Viena, donde los días 11, 14, 18 y 21 de enero interpretará a Don Ottavio en *Don Giovanni* de Mozart. Durante enero y febrero ofrecerá galas mozartianas, monteverdianas y algunos conciertos en Salzburgo, París, Ratisbona y Bremen, antes de regresar a Viena, en marzo, para más funciones (7, 10 y 14) de *Don Giovanni*. A partir de ese mes, el tenor continuará con galas y conciertos diversos en ciudades como Graz, Praga y Múnich.

### **OBITUARIO**



oto: M

## **Oralia Domínguez**

por José Octavio Sosa

ació en San Luis Potosí, México, el 15 de octubre de 1925. Murió el 25 de noviembre de 2013 en Milán, Italia.

Una de las más importantes mezzosopranos mexicanas del siglo XX, estudió canto con Fanny Anitúa y debutó en 1945 cantando el papel de El músico en *Manon Lescaut*, de Puccini. En 1948 debutó estelarmente en el estreno mundial de la ópera mexicana *La mulata de Córdoba*, de Moncayo, en el Palacio de Bellas Artes. En 1953 debutó en el Teatro alla Scala de Milán con *Adriana Lecouvreur* (La Princesa), al lado de Renata Tebaldi.

Desarrolló una importante carrera internacional en los escenarios más importantes del mundo, incluyendo Viena, Hamburgo, Berlín, Roma y Venecia, donde en el Teatro La Fenice debutó en 1955 cantando la ópera *L'Organo di bambù* de Ennio Porrini en el rol de Juana, escenario al que volvió en 1960 para interpretar *Alcina* de Händel. En 1961 cantó la ópera *Lucrezia* de Respighi, en 1965 *Falstaff* (Mrs. Quickly) y un año después *Giulio Cesare* de Händel, *L'Orfeo* de Monteverdi en 1968 interpretando a Proserpina y la Mensajera. En 1971 y 1972, nuevamente en La Fenice cantó *Gurrelieder* de Schönberg y la *Petit Messe Solennele* de Rossini.

Otros importantes escenarios que la aplaudieron fueron Lisboa, Barcelona, París, Múnich, Madrid y los festivales de Salzburgo, Edimburgo y Glyndebourne. Trabajó con los más importantes directores de orquesta como Georg Solti, Victor De Sabata, Herbert von Karajan, Lorin Maazel, Erich Leinsdorf, Igor Markevitch y Leonard Bernstein.

En el Palacio de Bellas Artes cantó Don Carlo, Aida, Adriana Lecouvreur, Madama Butterfly, Il trovatore, Werther, Un ballo in maschera, Carmen, Falstaff y Orfeo ed Euridice, a lado de figuras como Maria Callas, Mario del Monaco y Giuseppe Di Stefano. Su última actuación en el Palacio de Bellas Artes sucedió en 1982, cantando Messa da Requiem, de Verdi. Deja para la posteridad un importante registro de grabaciones. •

# El bicentenario de Aureliano in Palmira

por Carlos Fuentes y Espinosa



Gioachino Rossini



El castrato Giambattista Velluti, el primer Arsace

l viejo dueño del verdoso terreno de la campiña italiana observaba cómo sus trabajadores implementaban novedades agrícolas que había comprado recientemente, mas a su mente acudieron antiguas imágenes evocadoras de un canto inmaculado que hacía vibrar audiencias, las conmovía, las excitaba. Recordó los triunfos en La Scala, en tantos lugares, los interminables "líos de faldas internacionales". El anciano sonrió. Ahí era el patrón, de la rara voz, con muchas medallas y curiosidades, que había tenido una vida intrincada. Y el angélico sonido que había embelesado al público era su voz, pues en otro tiempo se le conocía como Giambattista Velluti (1780-1861), el último gran castrado.

Se desconoce la verdadera causa de la resección gonadal de Velluti, para quien el padre había destinado la carrera militar. Se afirma que se produjo a causa de atribuciones médicas precipitadas o indebidas, pero, de cualquier modo, fue algo imprevisto, que dejó dos opciones al niño: la vida eclesiástica o el canto. Decidida la última, se sabe que cantó frente al cardenal Luigi Chiaramonti, más delante, el Papa Pío VII, impresionándolo gratamente. Nacido en Corridonia, antes Pausola y en su tiempo Montolmo, Giovanni Battista Stracciavelluti encarnaba el esplendor tardío, moribundo, de esas curiosas atracciones deificadas, causadas por una salvaje mutilación a la que dio lugar una absurda prohibición eclesiástica.

Ingresó a la celebérrima Academia de Boloña y estudió en principio con Stanislao Mattei (1750-1825), maestro también de Gioachino Rossini y Gaetano Donizetti, entre otros. En 1800 debutó y de inmediato se lo acogió como un gran cantante. El estupendo compositor Giuseppe Nicolini creó personajes para él y a Velluti le agradaban tanto que, con el tiempo, prácticamente, sólo aceptaba cantar composiciones de él, como la ópera *La selvaggia nel Messico* (*La salvaje en México*), de 1803.

Napoleón Bonaparte lo escuchó y expresó un elogio de carácter ambivalente que, al parecer, ofendió al sopranista, que cosechaba triunfos cada vez más sonados. Se convertía, pues, en la admiración del momento y, lógicamente, tendría que darse un encuentro con la otra gran admiración, causante de furor, que estaba conquistando Europa y el mundo: Gioachino Rossini.

Después del éxito de *L'italiana in Algeri*, Rossini había entrado en un lapso de escasa composición, pero supervisaba estrenos de sus óperas en distintos lugares. Justamente, Milán inauguraba un teatro en diciembre de 1813, el Re, y lo inauguró el *Tancredi* rossiniano. El Teatro alla Scala, donde Rossini había estrenado con una gran victoria *La pietra del paragone* un año antes, comisionó entonces al maestro para componer un melodrama, puesto en música por Pasquale Anfossi décadas antes, sobre la figura del emperador romano Aureliano, que recuperó territorios y, en general, ordenó y reformó el imperio en muchos aspectos en el siglo tercero de nuestra era.

El nombre del libretista ha sido motivo de intensas controversias por mucho tiempo. Dado que las primeras impresiones marcaban las iniciales G. F. R., biógrafos y estudiosos se confundieron y han señalado alternativamente a Luigi Romanelli (1751-1839), autor del libreto de *La pietra del paragone* (1812), y a Giuseppe Felice Romani (1788-1865), autor del libreto de *Il turco in Italia* (1814), llegando a suponerse una combinación de ambos nombres. En la actualidad se acepta a Romani, famoso y prolífico autor, profesor de mitología que se designó libretista del aclamado teatro milanés a finales de 1813.

Rossini se dedicó a la creación de una obra singular. Después del logro monumental de *Tancredi* y a pesar de que no es, en absoluto, una conducta infrecuente de Rossini, no deja de sorprender el giro drástico, sin duda premeditado y, digo yo, muy plausible, que la música rossiniana hace, alejándose de la majestuosidad suntuosa y de la colorida exuberancia musical de la obra seria precedente, de los procedimientos y resultados.

La nueva ópera mantiene un estilo más cercano al camerístico, con una belleza realmente notable, a ratos serena, muy cuidada, a veces melancólica, hasta conmovedora, siempre encantadora, jamás desbordada en esta música, innegablemente, menos progresista, con interesantes jueguitos orquestales estimulantes que, "muy rossinianamente", describen la situación escénica, no sin recurrir a la práctica de fórmulas comunes aún vivas en aquellos años, pero en todo momento con el instinto espléndido de la inspiración de maestro.

El personaje principal, Aureliano, escrito para el renombrado tenor napolitano Giovanni David, no gozó de semejante intérprete por una afección laríngea, pero que cantaría en la siguiente obra rossiniana y en muchas otras, sino que contó con Luigi Mari, y si hemos de creer algunas críticas de la época, nasalizaba y su actuación era floja. Zenobia fue cantada por una gran soprano malagueña (aunque se ha dicho que provenía de Lisboa), Lorenza (Núñez) Corrèa, de quien sabemos que poseía una dulce y agilísima voz, ideal para este personaje. Fue el príncipe persa al mando de los ejércitos de Zenobia el personaje escrito para el glorioso Velluti, que cantó para Rossini por vez primera cuando, a raíz de esta obra, se conocieron, con gran disfrute del músico. Rossini aprovechó la presencia de este cantante, de cuya tesitura declararía que "la pureza, ductilidad y penetrante acento no olvidaré jamás", y dotó de movimientos que exhibían sus capacidades y cualidades.

El 26 de diciembre se llevó a cabo el estreno en el que uno de los mentores del virtuoso Niccolò Paganini, Alessandro Rolla, dirigió una importante orquesta en la puesta en escena que presentaba los decorados del genial arquitecto Alessandro Sanquirico. La respuesta milanesa no fue estrepitosa y, a mi parecer, es evidente que el público no estaba preparado para una obra así, si bien sumó alrededor de 15 representaciones. Velluti, sin embargo, volvió a cantarla muchas otras veces en el correr de esa y la siguiente década.

A lo largo de los años se ha difundido que Velluti adornaba excesivamente el papel, enfureciendo a Rossini, de lo que se trasluce las costumbres de los cantantes, por un lado, y la meticulosidad del compositor por las notas que escribía, por otro. El musicólogo Rodolfo Celletti ha demostrado que es una exageración, en todo caso. Como sabemos, Aureliano hizo la guerra a la reina Zenobia y a otros, cuyos territorios reintegró al poderoso imperio, haciéndolos desfilar como reos en Roma y colmándose por ello de gloria. Se supone que otorgó una villa a Zenobia, donde vivió cómodamente. Empero, como era y es costumbre, el libreto desoye, trastoca y obvia los hechos históricos, creando una ficción muy armada para que simpatizara.

En la obertura que compuso Rossini surge una figura repetida de cinco notas tomada del pregón de los vendedores de pescado italianos y sería utilizada nuevamente en *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, que compusiera el maestro para Nápoles, con la mezzosoprano madrileña Isabella Colbran. Pero se volvería música inmortal cuando Rossini optó por ella para abrir *Il barbero di Siviglia*.

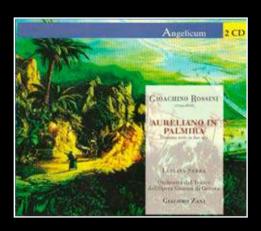
Al izarse el telón, el coro de sacerdotes en Palmira se encuentra haciendo ofrendas a su divinidad con una música candorosa que se transformaría, un par de años después, en el inicio de 'Ecco ridente in ciel', el aria primera de Almaviva en el *Barbero*, y donde el Sumo Sacerdote, con voz apabullante, apela al poder de Isis. Allí Zenobia exhorta a su pueblo al valor y se da un tiernísimo dúo con su amado, Arsace, con acompañamiento de *pizzicato* y otros recursos rossinianos para arrobar, dando paso al fragor que anuncia la victoria de Aureliano sobre la ciudad. La reina Zenobia es también la reina de las florituras y lo entendemos desde ahí. El Sumo Sacerdote, el bajo, dedica un bello panegírico a Arsace con un aria de dignidad característica. La entrada triunfal de Aureliano, precedida de un coro militar elogioso, manifiesta claramente la arrogancia del vencedor imperial, que aclama las glorias de su ejército y, sobre todo, de Roma y su paz, reclamando laureles para su cabellera, en un aria con sonoridad y abundancia de agudos.

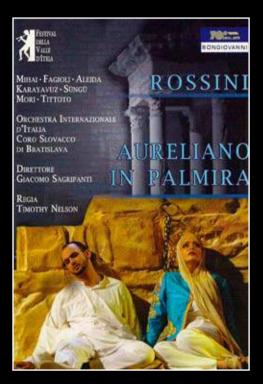
Menciono que turnando recitativos secos y acompañados, Rossini enriquece y delinea la acción, según sus necesidades. Encadenado, Arsace es llevado ante Aureliano que le recrimina que, por amor a Zenobia, haya dado la espalda a Roma y lo conmina a reivindicarse en un dúo cristalino y sugestivo. Después de mensajes y exclamaciones de los personajes para la paz, Zenobia y Aureliano se reúnen, ella le pide la libertad de los prisioneros y de Arsace, ofrece rescate, amenaza, y Aureliano la presiona con la vista y los ruegos de los cautivos.











Zenobia solicita, entonces, que al menos le permita ver los encarcelados. Aureliano lo autoriza con la petulancia esperada y ella entona un canto ardiente contra los romanos y al mismo tiempo, consolador con los suyos, con el mayor uso de la coloratura.

Después de agitaciones de Aureliano y Publia, que ama en secreto a Arsace, vemos a éste derrotado, descrito por Rossini como "un tierno mancebo, de temperamento dulce y un tanto afeminado", llorando su desgracia cuando Zenobia lo visita y, pronosticable, interpretan un dúo de cambios de humor musical que conserva la atención viva de la audiencia.

Se presenta Aureliano y concede el perdón a Arsace, pero exigiendo que deje a la reina con él. El príncipe se niega. El romano clama venganza en un terceto enternecedor, con preciosas líneas melódicas entreveradas, expresividad



Lorenza Corrèa, la primera Zoraida

especial en Rossini, que desencadenan la *stretta* final del primer acto, que se trata de un bullicio contenido, donde los amantes declaran su adiós y cada quien su fuego interno, con ecos de la vigorosa obertura.

El segundo acto comienza con un coro de palmiranos que se lamenta de su suerte con muy efusiva música, antes que la propia Zenobia haga lo mismo. Entra Aureliano y continúan las variaciones anímicas que aparecen en toda la obra. La hermosura de este encuentro alcanzada por Rossini es extraordinaria. Anuncian a Aureliano que Arsace ha escapado y aquél asegura que sabrá castigarlo, con una típica melodía rossiniana de final agitado.

Un coro bucólico con discurso de libertad es utilizado por Rossini para causar conmoción en el espíritu, con participación de violín solista, dinámicas y patetismo sin par. Presenciamos ahora el primer movimiento de la obertura a manera de interludio en el monólogo reflexivo de Arsace a la orilla del Eúfrates y los rudimentos del *leitmotiv*, popular ulteriormente. Los pastores se compadecen del muchacho y descubren que es Arsace en persona al que se le informa que Zenobia es prisionera de Aureliano y, como Manrico en Il trovatore verdiano, vocifera que la salvará. Es aquí donde se escucha originalmente la famosa melodía de la segunda parte de 'Una voce poco fa' de Rosina en el Barbero, con notorias diferencias y propia para el instante dado. Fracasa y cae prisionero de nuevo. Aureliano vuelve a suplicar, amenazar y a mudar su ánimo en vista de las negativas de Zenobia, que con su llanto lo ablanda, en tanto los conflictos internos lo carcomen. Vuelven a encontrarse los amantes y proclamarse amor, reminiscencias y demás. Aureliano los increpa y condena, pero prefiere dejarlos vivir en deshonra, y resalto que, a pesar de la repetición de situaciones y concurrencia de humores, la música de Rossini evita que la obra flaquee o canse.

Finalmente, Publia, la hija de cierto militar romano, decide rogar a Aureliano por la vida de Arsace y con inteligentes palabras, apela a su heroísmo, a su cuna y lo convence de indultarlos. Él hace más: los junta y ofrece el gobierno de nuevo y se interpreta un final inolvidable: "Que se cubra de olvido cualquier error", con una capacidad para mezclar las diferentes voces soberbia.

Es una exquisita obra de pasiones muy humanas dibujadas a través de la música de alta elocuencia sentimental, que después de las presentaciones de Velluti en Inglaterra, se hundió en preterición y tuvo que transcurrir siglo y medio para que fuera rescatada y montada, por fortuna grabada. Aun así, no nutre el repertorio corriente, en parte por la rutilancia de sus hermanas, en parte por la dificultad de su interpretación. Pero ahora, en su bicentenario, podemos conocerla en varias versiones y, lo mejor, disfrutarla. En mi caso, me siento agradecido de que en nuestro tiempo sea esto posible. •

#### **Por Ingrid Haas**



#### The Verdi Album Jonas Kaufmann

Orchestra dell'Opera di Parma; Pier-Giorgio Morandi SONY Classical CD

En 2013 se celebró el bicentenario del natalicio de dos de los más grandes compositores de la historia de la ópera: Giuseppe Verdi y Richard Wagner. Era de esperarse que las compañías disqueras sacaran a la venta discos de sus más importantes cantantes interpretando a estos compositores. No obstante, aún dada la importancia de dicha celebración, sólo cuatro divos de la ópera grabaron discos dedicados a este bicentenario. Anna Netrebko, Rolando Villazón y Plácido Domingo grabaron discos de arias de Verdi y el tenor alemán Jonas Kaufmann fue el único que grabó un disco dedicado a Wagner y otro a Verdi.

Las arias y el dueto escogidos por Kaufmann para el álbum en que hace homenaje a Verdi son no sólo un ejemplo de la gran literatura musical del genio de Busseto, sino también una selección de las obras que este tenor alemán ha cantado o que planea cantar en un futuro no muy lejano. Abre el disco con la famosa aria del Duca di Mantova 'La donna è mobile' de *Rigoletto*, rol que Kaufmann cantó en sus inicios y que es asociado a un timbre más ligero. No por tener la voz más oscura el aria luce menos en voz de Kaufmann. Su timbre abaritonado le da mucha virilidad, matiza bellamente y sabe darle la intención y picardía necesarias.

De Aida canta el aria de Radamés 'Celeste Aida', rol que próximamente grabará bajo la batuta de Antonio Pappano y que, a juzgar por su interpretación de esta pieza, le queda perfecto. Su fraseo es bello y el final del aria lo hace como está escrito en la partitura, haciendo un diminuendo en la nota final y no un agudo en forte. Canta dos de las arias de Riccardo de Un ballo in maschera: 'Di' tu se fedele' y 'Forse la soglia attinse... Ma se m'è forza perderti'. La primera, con excelente dicción y gran prueba de la amplitud de su registro, va de notas graves a agudas sin perder el color o brillantez de su voz. En la segunda aria, Kaufmann muestra que este rol, asociado generalmente a tenores más líricos, le sienta bien.

Su excelente técnica y gran sensibilidad para cantar se reflejan en el aria de Rodolfo 'Quando le sere al placido' de *Luisa Miller*. Su *mezza voce* en la segunda parte del aria y la manera en que sostiene las frases imprimen la desesperación y tristeza que esta aria necesita. El rol de Manrico en *Il trovatore* le dio gran éxito a Kaufmann en Munich el año pasado; de esta ópera canta 'Ah, si ben mio' y 'Di quella pira', con gran línea de canto, intensidad dramática y agudos seguros.

Otro papel que añadió recientemente a su repertorio es Don Alvaro de *La forza del destino*, de la cual canta 'La vita è inferno all'infelice... O tu, che inseno agli angeli'. Aquí, como en el aria de *Luisa Miller*, Kaufmann sacrifica un poco su potente voz por una interpretación

más sutil, más íntima y con una emisión suave. Le da los matices emocionales a cada frase que están bien entretejidos con la música. En el aria de Gabriele Adorno 'O inferno! Amelia qui!... Sento avvampar nell'anima'... 'Cielo, pietoso rendila' escuchamos lo bien que Kaufmann maneja los abruptos cambios emocionales del personaje, pasando de la ira a la añoranza, con maestría vocal.

Canta la escena de Carlo del tercer acto de *I masnadieri* 'Destatevi, o pietre!... Giuri ognun questo canuto', acompañado por el Coro del Teatro Municipale di Piacenza y, al lado del barítono Franco Vassallo, canta el dueto 'È lui! desso, l'Infante... Dio, che nell'alma infondere' de *Don Carlo*. Dado el timbre oscuro de Kaufmann, fue de gran acierto que su Rodrigo en este dueto fuese un barítono de voz más aterciopelada, haciendo que las voces se acoplen armónicamente muy bien.

Culmina el disco con las dos arias de *Otello*, papel que Kaufmann cantará en un futuro no muy lejano. En 'Dio! mi potevi scagliar' pero, sobre todo en 'Niun mi tema', el tenor alemán da un perfecto balance entre cantar el texto y recitar algunas de las frases en donde una intensidad histriónica es necesaria, más que una gran fuerza vocal. A juzgar por estos dos fragmentos, Kaufmann será un gran Otelo.

En la edición de lujo de este disco, se incluye como *bonus track* el aria de Macduff 'O figli, o figli miei... Ah, la paterna mano', cantada por Kaufmann con aplomo. El director Pier Giorgio Morandi y la Orchestra dell'Opera di Parma lo acompañan en este recital que recomendamos ampliamente.



*Bel Raggio* Rossini Arias Aleksandra Kurzak

Sinfonia Varsovia; Pier-Giorgio Morandi DECCA CLASSICS

La soprano polaca Aleksandra Kurzak dedica su segundo disco a un compositor que le ha dado muchos éxitos en su carrera: Gioachino Rossini. Dado que su salto a la fama se dio en 2008, después de su excelente participación en *Matilde di Shabran* en la Royal Opera House y de que su Fiorilla en *Il turco in Italia* ha sido alabada mundialmente por la crítica especializada, Kurzak siente un gran apego a este compositor y nos brinda en este disco un programa de arias (y un dueto) de óperas de Rossini. Arias de las óperas *Semiramide*, *Guglielmo Tell*, *Tancredi*, *L'assedio di Corinto*, *Il barbiere di Siviglia*, *Sigismondo*, *Il turco in Italia y Elisabetta*, *regina D'Inghilterra* ilustran la gran versatilidad de Kurzak y su afinidad con la música del Cisne de Pésaro.

Inicia el disco con el aria que le da el título al CD, 'Bel raggio lusinghier' de *Semiramide*. Kurzak afronta con soltura el difícil comienzo de la cavatina, con agudos seguros, bien timbrados y dicción clara. El sonido de su registro agudo recuerda mucho al de una flauta transversal, algo metálico pero brillante. Sus

fiorituras son claras, precisas, con énfasis en la expresividad y, según cuenta ella en las notas del disco, están basadas en las ornamentaciones que la soprano Joan Sutherland hacía en esta aria. Hay un poco de estridencia en los sobreagudos, pero Kurzak los controla mejor en las otras arias.

Además de cantar las arias de las óperas cómicas, la soprano polaca optó también por presentarnos algunas de las arias de las óperas serias de Rossini, tales como Guglielmo Tell. Canta el aria de Matilde 'Selva opaca, deserta brughiera'. Es aquí donde escuchamos la riqueza tímbrica del centro de la voz de Kurzak y su gran expresividad en el recitativo 'S'allontanano alfine!' Su impecable legato luce mucho en esta pieza. En 2009, Kurzak cantó en el Theater an der Wien el rol de Amenaide en Tancredi y de esta ópera nos ofrece el aria 'Gran Dio che umile adoro', otro ejemplo de aria de carácter serio que saca a relucir depurada técnica de esta soprano. Su línea de canto es impecable, sutil y emotiva. El Warsaw Chamber Choir la acompaña en esta aria, al igual que en las arias 'Ami alfine?... Tace la tromba' de Matilde di Shabran y 'L'ora fatal s'appressa... Giusto ciel! In tal perigilio' de L'asedio di Corinto. En esta última, Kurzak

nos muestra su control del *fiato*, tan necesario par dar la impresión de que cada frase musical se une a la siguiente sin ningún corte abrupto de la respiración. Dos arias donde escuchamos también esta elegancia para frasear son el aria de Aldimira 'O tranquilo soggiorno... Oggetto amabile' de la bellísima y poco conocida ópera *Sigismondo* y en el aria de Matilde 'Sento un'interna voce' de *Elisabetta*, *regina D'Inghilterra*. Aunado a esto, Kurzak sortea airosa las difíciles coloraturas de ambas arias.

Con el barítono Artur Rucinski canta el dueto de Fígaro y Rosina 'Dunque io son?' de *Il barbiere di Siviglia*. La voz de Rucinski es muy bella, de timbre oscuro, redondo y con cuerpo pero sus coloraturas no son muy limpias. Se acopla hermoso con Kurzak y ambos le dan la picardía necesaria a este dueto. El agudo final del dueto está algo calado pero lo salva bien. El disco culmina con el recitativo y aria de Fiorilla del segundo acto de *Il turco in Italia*, donde Rucinski canta el rol del Poeta. Al escuchar a Kurzak en este rol entendemos por qué ha tenido tanto éxito cantando esta ópera. Le da al personaje el temperamento y el encanto típicos de una buena Fiorilla, además de cantar el rol con buen gusto, coloraturas claras y gran musicalidad.

La orquesta Sinfonia Varsovia tiene un sonido muy hermoso y Pier-Giorgio Morandi dirige muy bien este recital rossiniano, dando buen pulso, vitalidad y brillo a cada aria. Mucho mejor y más elaborado su trabajo en este disco que en el de arias de Verdi de Kaufmann.

#### Matilde di Shabran Gioachino Rossini

Peretyatko, Flórez, Bordogna, Goryachova, N.Alaimo; Mariotti Rossini Opera Festival Unitel Classica DVD

El Rossini Opera Festival se ha dedicado a presentar no sólo las óperas famosas del Cisne de Pésaro, sino también los títulos menos conocidos de Rossini, y ha tenido el acierto de grabar varias de estas óperas en video, dando así a conocer obras tales como la que, a continuación, reseñaremos: *Matilde di Shabran*.

Esta ópera fue estrenada en 1821; fue un encargo hecho por el empresario del Teatro Apollo, Luigi Vestri, y por su propietario, Giovanni Torlonia. Dada la premura del encargo, Rossini tuvo que valerse de la ayuda del compositor Giovanni Pacini para completar algunas de las partes de su nueva ópera y utilizó a Giacomo Ferreti para escribir el libreto. Éste último adaptó un melodrama en el que estaba trabajando llamado Corradino il terribile, que a su vez se basaba en el libreto de la ópera de Étienne Méhul Euphrosine et Coradin, ou Le Tyran corrigé, obra del dramaturgo francés François-Benoit Hoffmann. Se cambió el nombre de la protagonista por "Matilde" y se estrenó con varios tropiezos escénicos y musicales. En diciembre del mismo año, Matilde di Shabran se presentó en Nápoles. Para estas funciones, Rossini reescribió varias partes y eliminó aquellos fragmentos que había escrito Pacini. Con esta nueva versión se estrenó en varias ciudades de Europa entre 1822 y 1829, llegando a presentarse en Nueva York en 1834.

La historia es algo confusa pero simple en su anécdota: Corradino es un joven castellano y misógino, que vive en su castillo, aterrorizando a cuantos quieren acercarse a él. La bella Matilde llega a sus puertas para pedir una audiencia, ya que su padre, en su lecho de muerte, la ha encomendado al cuidado de Corradino. Él la acepta como protegida pero ordena no tener nada que ver con ella. A Corradino sólo le interesan las artes militares pero es hipocondriaco. En una suerte de enredos, malentendidos y confusiones propias de las tramas operísticas, y con la ayuda de los otros personajes, Matilde acaba conquistando el corazón del amargado Corradino y la alegría reina de nuevo en el otrora sombrío castillo.

En esta versión del Rossini Opera Festival tenemos un elenco de primera, encabezado por la soprano rusa Olga Peretyatko como la encantadora Matilde y al tenor peruano Juan Diego Flórez como Corradino. La Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna son dirigidos por el maestro Michele Mariotti y la producción escénica es de Mario Martone. Un aspecto muy importante de esta versión es que se está interpretando la partitura reescrita por Rossini para Nápoles. Otro dato relevante es que fue con el rol de Corradino con el cual Juan Diego Flórez saltó a la fama mundial, a la edad de 23 años, al sustituir al tenor que estaba planeado para cantar esta ópera en Pésaro y que canceló repentinamente. El papel es extremadamente difícil ya que tiene agudos y sobreagudos que requieren de una técnica y de un virtuosismo que pocos tenores pueden lograr. Flórez sale victorioso de esta tarea y canta con una voz plena, excelente *legato* y virtuosismo.

A la par de calidad vocal e histriónica está Olga Peretyatko como Matilde. Además de tener la voz ideal para este rol, esta soprano



rusa posee el encanto y la presencia escénica necesarias para Matilde. Su Rondò final en el acto segundo 'Ami alfine? E chi non ama?... Tace la tromba altera, spira tranquilità' es una maravilla vocal y auguramos que Peretyatko se convertirá pronto en una de las mejores intérpretes del repertorio belcantista. Su timbre es bello, con igual brillo y sonoridad en su registro, excelente coloratura y hermoso fraseo.

El barítono Nicola Alaimo es un excelente Aliprando, luciendo su cavernosa voz con soltura y simpatía. Un gran descubrimiento en este video es la mezzosoprano rusa Anna Goryakova, que canta el rol *en travesti* de Edoardo. Posee una voz aterciopelada, de color oscuro, proyección segura y gran técnica. Su aria 'Piange il mio ciglio, è vero' y su cavatina 'Sazia tu fossi alfine, revolubil Fortuna!...Ah! Se ancora un'altra volta...' son dos de los fragmentos más bellos de esta partitura. Su dueto con Flórez en el segundo acto es glorioso. La mezzosoprano Chiara Chialli es la Contessa D'Arco, Paolo Bordogna es el poeta Isidoro (y lo canta en dialecto napolitano, ya que es una de las características del personaje) y el bajo Simón Orfila canta a Ginardo con su acostumbrada calidad vocal, luciendo su amplio registro en el aria 'Se viene il Cerbero fioccano i guai'.

La puesta en escena de Martone es sencilla, austera y se limita a enmarcar a los personajes sin preciosismos visuales. Dos escaleras entrelazadas que se mueven en una plataforma giratoria dan forma al castillo de Corradino y dos muros que simulan una muralla dan la atmósfera de enclaustramiento. La trama se desarrolla con fluidez, gracias a las excelentes actuaciones de todos los cantantes.

Si a usted le interesa escuchar una obra poco conocida de Rossini con un elenco de primera, le recomiendo ampliamente esta *Matilde di Shabran* que posee melodías rossinianas chispeantes y lo reto a reconocer uno que otro tema musical que posteriormente usaría este compositor en sus óperas subsiguientes.