



*“Hay que respetar
la obra que
cantamos y no
hacer circo
para el
lucimiento
personal”*

Violeta Urmana:

El año de Wagner

por Ingrid Haas

La soprano lituana Violeta Urmana comenzó su carrera hace veinte años cantando como mezzosoprano y gradualmente fue cambiando a la tesitura de soprano. Sus éxitos a nivel internacional empezaron al interpretar roles tales como Azucena en *Il trovatore*, Kundry en *Parsifal*, la Princesa Eboli en *Don Carlo* y Santuzza en *Cavalleria rusticana*, entre otros.

Al cambiar de tesitura, Urmana decidió abordar el repertorio de soprano dramático en 2002 pero, curiosamente, su primer rol como soprano fue el principal en la ópera *Iphigénie en Aulide* de Gluck. En aquella ocasión la dirigió Riccardo Muti en una función que se transmitió en varios países por televisión. Desde entonces ha tenido mucho éxito alrededor del mundo cantando roles como Aida, Odabella en *Attila*, Amelia en *Un ballo in maschera*, Lady Macbeth en *Macbeth*, Leonora en *La forza del destino*, Maddalena di Coigny en *Andrea Chénier*, Sieglinde en *Die Walküre*, Elisabetta en *Don Carlo*, Isolde en *Tristan und Isolde*, los papeles principales de *Medea* de Cherubini, *Norma* de Bellini, *La Gioconda* de Ponchielli, *Ariadne auf Naxos* de Strauss *Tosca* de Puccini y próximamente hará su debut en el rol de Brünnhilde en una versión en concierto de *Siegfried* de Wagner en Berlín.

Foto: Christine Schneider

Comparar la voz de Urmana en sus dos facetas resulta muy interesante. Como mezzosoprano, poseía unos agudos sonoros, un centro rico en armónicos y notas graves de gran solidez que no se escuchaban de pecho. Su Azucena en la grabación bajo la batuta de Riccardo Muti es una de las mejores en años recientes dada la intensidad dramática que imprime a este rol. Podemos disfrutar su apasionada Eboli en el DVD de *Don Carlo* que se representó en Amsterdam en 2004 bajo la batuta de Riccardo Chailly con Rolando Villazón en el rol titular.

Al cambiar a soprano, la voz de Urmana conservó ese centro rico y sonoro, adecuando su técnica para que las ventajas tímbricas que tenía como mezzo ayudaran a su nueva faceta. Si escuchamos su Aida en DVD de La Scala o del Metropolitan Opera House de Nueva York, podemos ver cómo la lituana matiza y aligiera su instrumento para poder dar los filados y los pianos que requiere este rol, a veces asociado a voces que no le dan la sutileza y la elegancia que corresponden a la princesa etíope.

Fue precisamente durante su segunda incursión en el rol de Aida en el Metropolitan Opera House de Nueva York donde pudimos platicar con Violeta Urmana sobre su carrera y lo que ha significado para ella el haber cambiado de tesitura cuando estaba en la cima como una de las grandes mezzosopranos dramáticos del mundo de la ópera.

Ésta es la segunda vez que canta el rol de Aida en esta producción en el Met y lo hizo también en La Scala. ¿Qué la hace regresar a este rol?

Es un personaje que me gusta mucho, es dulce pero a la vez muy fuerte. Es una princesa que está consciente de su situación, de lo que los egipcios le hicieron a su pueblo y de que debe guardar el anonimato como esclava de Amneris, para que no se entere nadie de quien es ella en realidad. El hecho de que derrame una que otra lágrima frene a Amneris no la hace una persona débil, sino una mujer muy fuerte.

Esta fortaleza la trato de mostrar en el dueto que tiene con Amonasro (su padre) o cuando el mensajero, en el primer acto, anuncia que habrá guerra con los etíopes. Aida, para mí, es una guerrera que está orgullosa de ser quien es y ayuda, a su modo, a sus compatriotas. El hecho de que ella se introduce en la tumba de su amado Radamès para morir a su lado dice mucho del carácter y la fuerza interior que tiene esta mujer.

Sus dos arias en esta ópera son muy contrastantes, tanto en lo musical como en el aspecto emocional del personaje. ¿Cómo se debe balancear la energía vocal para poder llegar más o menos fresca al demandante acto III?

La voz debe ser flexible para este tipo de roles; no puedes cantarlo todo de una misma manera, con un solo color. Verdi fue muy inteligente en la manera en que escribió el papel de Aida. Tienes momentos musicales muy líricos, fragmentos en donde requieres seducir con la voz y otras partes de gran dramatismo.

Creo que tengo que estar preparada para hacer todos estos cambios que son parte de la expresividad del personaje y que deben mostrar al público el alma de esta mujer. No toda la gente que va a la ópera entiende italiano y, aunque estén leyendo los supertítulos, deben entender, a través de tu canto, lo que le está pasando internamente al personaje. La voz debe expresar todo lo que Verdi te pide como soprano. Ha sido muy específico en la partitura con lo que él quiere que sus cantantes hagan en cada frase, en cada palabra.



Aida en el Met, 2009
Foto: Marty Sohl



Gioconda en Madrid, 2008
Foto: Javier del Real

Anteriormente usted cantó la Amneris...

Sí, sólo dos veces. Fueron quince funciones y sentí que la Amneris me quedaba un poco grave. Cuando en el año 2000 probé la tesitura de Aida, la sentí más cómoda. En este momento de mi carrera debo decir que mi repertorio italiano se irá reduciendo poco a poco. Cuando comencé como soprano, estuve 10 años haciendo puros roles verdianos y uno que otro de Puccini. Me quedaré con algunos roles de los llamados “Zwischen Fach”, que son aquellos que pueden ser cantados por sopranos o mezzosopranos.



Isolde en Viena, 2009
Foto: Axel Zeiningger

Hablando de la flexibilidad de su voz, me ha llamado mucho la atención que usted cantó en 2002 la protagonista de *Iphigénie en Aulide*...

Es una ópera más “instrumental” para la voz, requiere un canto muy pulido y un fraseo que suene impecable. Con la edad uno empieza a adquirir peso en la voz y ya no puedes cantar estas óperas como cuando eres joven. La Ifigenia era uno de los papeles que más me interesaba hacer.

Regresaré a mis roles wagnerianos después de este periodo de ser soprano dramático en el repertorio italiano. Algún día regresaré a la Amneris, sólo para ver cómo me sienta ahora. [Ríe.]

Usted ha sido de las pocas cantantes que ha cantado tanto la Elisabetta como la Princesa Eboli en *Don Carlo*. No hay muchas personas que hayan podido hacer eso. El único nombre que me viene a la mente en este momento es Shirley Verrett...

Sí, son muy pocas las que han hecho el repertorio italiano de soprano y mezzosoprano. Pero hay algunas que han cantado en ambas tesituras en el repertorio wagneriano. Tienen un centro de mezzosoprano y agudos de soprano.

Debo confesar que nunca pensé que yo iba a poder cantar estos papeles. Eran roles que cantaban todas mis divas favoritas: la Callas, la Tebaldi, la Milanov, la Caballé.

Hablando de mi Elisabetta, mi acto favorito es el quinto, donde canto ‘Tu che le vanità’ y el dueto final. Lo demás me parecía algo difícil y quería encontrar una pista de cómo cantarla porque, aunque no lo creas, hay partes de Elisabetta que son más graves que la Eboli. La decidí hacer más lírica al inicio de la ópera, y luego darle tintes más dramáticos hasta llegar al final. Como personaje me parece una mujer muy fuerte y eso me gusta mucho.

Cuando se tiene una voz dramática es muy difícil



Medea en Valencia, 2012
Foto: Tato Baeza

encontrar una buena guía porque muchos maestros de canto no saben cómo manejar esas voces cuando son jóvenes y las tienden a echar a perder demasiado pronto. ¿Cómo fue para usted este periodo de aprendizaje cuando comenzó a tomar clases de canto?

No tuve ese problema porque, cuando comencé a estudiar, me pusieron a trabajar como soprano y cantaba Gilda de *Rigoletto* o las arias de *Lucrezia Borgia* de Donizetti; todo ese repertorio que cantaba la Sutherland, otra de mis cantantes favoritas. Después de un tiempo de estudiar, mi maestra en Lituania me dijo que la voz era bella pero chiquita. [Ríe.] ¿Quién diría que, años después de ese comentario, me dedicaría a cantar óperas dramáticas?

Tuve también problemas para que me ayudaran a definir si era yo soprano o mezzosoprano, ya que nadie se atrevía a darme un diagnóstico. Todo mundo me decía que la voz era bella pero que “teníamos que ver” hacia dónde se iba a desarrollar.

Considero que hoy en día debo saber controlar el volumen de mi voz, por ejemplo, al cantar Isolde. En las partes verdianas no se pueden hacer todas de la misma manera. Aida no es igual a Amelia.

Cuando decidí cantar Eboli por primera vez mucha gente me decía que no lo hiciera porque era muy aguda y que muchas mezzos la evitaban. Para mí, Eboli y Kundry, de *Parsifal*, son los roles con los que me siento más a gusto.

Hablando de su Amelia en *Un ballo in maschera*, ¿qué piensa de este rol que, a veces, puede caer en la categoría de la esposa mala que engaña al marido?

Es un rol musicalmente muy agudo. Amelia, como Aida o Elisabetta, son personajes con conflictos internos muy fuertes. ¿Qué hacer en ciertas situaciones? Luchan contra la moral, la lealtad a la patria, etcétera. Las tres aman a hombres a quienes no deben querer: Aida, al enemigo de su pueblo; Amelia, al amigo de su esposo; y Elisabetta, al hijo de su esposo.



Odabella, con Ildar Abdrakakov, en *Attila*
Foto: Ken Howard

Hay que imprimirle cierta dulzura vocal a un rol como Amelia; necesita cierto espesor en las partes dramáticas pero hay que darle colores. Me gusta mucho cantar esas frases líricas que tiene durante la ópera. No es bueno cantar toda una función con sólo momentos dramáticos fuertes.

En 2010 usted cantó por primera vez el rol de Odabella en *Attila*, bajo la dirección de Riccardo Muti en el estreno de esta ópera en el Met. ¿Cómo se siente con esta obra del Verdi temprano?

Es un Verdi totalmente belcantista; los personajes no son tan complejos o enteros. Odabella (soprano) es el segundo rol que canto del Verdi temprano; el otro fue la Cuniza (mezzo) de *Oberto*, la primera ópera de Verdi, en una grabación en CD. ¡

Muchas veces me rehusé a cantar el Verdi temprano porque es extremadamente agudo y no es mi especialidad ya que soy más spinto. Odabella es compleja porque tienes que tener peso en la voz y, además, coloratura. En el último acto, de repente, cambia la escritura y tienes que ser casi mezzosoprano. Como personaje no tiene muchas variantes emocionales o algo que te toque el corazón. □Acepté hacerla en el Met porque era una *première* en dicho teatro y porque iba a estar cobijada y protegida en la dirección orquestal por el maestro Muti.

Cuando canto Lady Macbeth siento en ciertos pasajes todavía algunos tintes de ese Verdi influenciado por el *bel canto*, aunque sea una parte que se considera “pesada”.

El rol verdiano con el cual se le asocia más es, sin duda, la Lady Macbeth. ¿Cómo ve a tan complejo personaje?
Primero que nada, no estoy de acuerdo con Verdi. Él en una carta

dice que, para cantar Lady Macbeth, se necesita una voz fea. Sí, tal vez quedaría bien tener una voz así en este papel pero yo no quiero escuchar las hermosas melodías que Verdi le compuso con una voz rota o fea. Si Verdi quería una voz fea para ese rol, ¿por qué le dio tanta música tan bella, melodías con un fraseo tan elegante y esas coloraturas?

Al cantar Lady Macbeth se debe buscar dar un mensaje en cada nota, en cada frase que cantas; hay que ser muy preciso. Esta señora puede tener un rostro angelical, pero por dentro está llena de furia, es una asesina. Eso no lo ves a ciencia cierta desde el principio; no ves lo peligrosa que puede ser. Cuando está sola en la primera aria que canta, uno puede dilucidar que no es una persona muy confiable; parece estar un poco loca, pero nunca se imagina uno (y yo creo que ni ella misma) que va a ser capaz de cometer tantos asesinatos. Ella no se imaginó que iba a desencadenar esta ola de muertes cuando comenzó a maquinarse el plan de ayudar a su marido a convertirse en rey.

Al final acaba mal porque, como digo siempre, ¿el karma existe! (Ríe.) Eso sí, muere cantando un aria bellísima, al igual que el barítono que interpreta a Macbeth, que tiene esa aria preciosa que me fascina, antes de que lo maten: “Pietà, rispetto, onore”.

¿Qué cantantes del pasado la inspiran?

Mi más admirada cantante de todos los tiempos es Zinka Milanov. Siempre he dicho que mi cantante ideal sería una mezcla entre Helen Traubel y la Milanov. Me fascina su emisión vocal. Amo a Rosa Ponselle, me gustan ciertas cosas de la Tebaldi y de la Caballé. Para tomar un ejemplo de cómo se debe imprimir pasión a un personaje, por supuesto que la Callas. Otra que es muy intensa y me gusta por ello es la Scotto.

De todas ellas tomo o aprendo cosas que luego pongo en práctica en mis interpretaciones... y también hay elementos que siento que no me gustaría hacer. Como soy también pianista, me fijo mucho también en la partitura y veo lo que hicieron ellas en ciertos fragmentos y que no estaba escrito en la partitura y decido hacerlo mejor como dicen las notas. Es parte de lo que me dejó el haber estudiado también el piano. La partitura es muy importante y, como cantante, tienes que saber leer todo lo que te pide una partitura y hacerlo porque por algo está escrito (o no).

A veces, por la tradición, se agregan o interpolan ciertos agudos que se vuelven comunes en ciertas piezas, pero que no están escritos. Me parece que añadir cosas que no están en la partitura es de mala educación musical. Lucho mucho por que los directores de orquesta con los que trabajo tengan esta misma idea de respetar lo que está escrito. Acepto cuando me piden cambios, pero que sean justos y apropiados con lo básico de la partitura.

Luego, hay que darle el espacio a la interpretación. Debo servir a los señores Verdi, Puccini o Wagner porque ellos son los genios que escribieron estas obras maestras y debo tener el máximo respeto a su trabajo. ¿Por qué escribió piano aquí, para qué en esta frase? Todo esto hay que unirlo para dar una interpretación completa. Hay que respetar la obra que cantamos y no hacer circo para el lucimiento personal.

Pasemos a otro rol que ha cantado en el Met y que próximamente hará en la Ópera de París: *La Gioconda* de Ponchielli.

Fue una bendición cantar en el Met esta ópera, ya que fue con la misma producción que hace muchos años le tocó a Renata Tebaldi.

Es uno de mis roles favoritos; soy una gran admiradora de la música de Ponchielli, no sólo porque escribió una ópera que se llama *I Lituani* (*Los lituanos*), sino también porque uno de mis primeros papeles principales, cuando era mezzo en 1993, fue el de Laura, la rival de Gioconda. Desde ese entonces me atrajo el rol principal, aunque Laura tiene unos pasajes musicales bellísimos.

Ponchielli tiene una particularidad en cuanto a cómo ha escrito las frases vocales: hace que las voces vayan de arriba a abajo y viceversa, como si fueran elevadores. A muchos cantantes les cuesta trabajo este tipo de escritura; a mí me encanta. La Gioconda es un personaje tan bello, una persona admirable; musicalmente es un poco rara porque hay que encontrar elementos que hagan que el personaje siga creciendo para llegar al clímax del final, a ese terrible suicidio.

El último acto es una maravilla. Es también una parte muy expuesta para la voz y no creo hacerla muchas veces pero, seguro, en París haré este año una producción y después ya veremos. Me dará pena dejarla... Así como me da pena dejar Aida, pero el tiempo pasa y uno debe saber qué le queda en ciertos momentos de su vida. Ahora me concentraré más en Wagner.

Todo es un proceso; así como un día comencé a estudiar como soprano por cuatro años, tres años más estuve indecisa y luego pasé a estudiar como mezzosoprano por cinco años. Ahora llevo 10 años nuevamente como soprano y estuve 10 años como mezzosoprano. Ya veremos...

Platiquemos ahora de su Kundry en *Parsifal*. Existe un documental en video sobre esta ópera en donde aparece usted cantando este rol al lado de Plácido Domingo en el rol protagónico. ¿Cuál es su historia con este papel?

Mi relación con Wagner comenzó en 1993 cuando canté en La Scala el rol de Fricka. Ya había cantado en el Festival de Bayreuth varios roles menores de sus óperas y ya en 1997 canté la Kundry bajo la batuta del maestro Simon Rattle. Él me dijo que era una parte que me quedaba muy bien porque tenía buen registro grave y agudos potentes. Muchas mezzos han querido cantarla pero el segundo acto es muy difícil y se quedan cortas en el registro agudo. El personaje es indefinido: no se sabe de dónde viene ni quién es. He hecho una producción bellísima con Claudio Abbado en el Osterfestspiele de Salzburgo con la dirección escénica de Peter Stein. Kundry era una salvaje, incivilizada, con el cabello enmarañado y muy extraña. Fue una producción fantástica. La he cantado como rol de debut en varias casas de ópera en el mundo, además del Met y Salzburgo.

Lo único que no me gusta del papel de Kundry es que tengo que lavarle los pies al tenor en el acto tercero. [Ríe.] Con gusto le pagaría al bajo para que le lavara los pies.

¿Qué nos puede decir de su otro gran rol wagneriano: Isolde?



Tosca en Chicago, 2010
Foto: Lyric Opera of Chicago

La he cantado tanto en escena como en concierto. Con Semyon Bychkov la canté por primera vez en el *tour* de la Ópera de París a Japón y luego la canté con Esa-Pekka Salonen, con Rattle, etcétera. Mi contacto anterior con *Tristan und Isolde* fue cuando canté la Brangäne en San Francisco en mi debut americano. Es un rol muy largo y el primer acto se te hace eterno. El segundo pasa rápido por la energía que hay entre todos los personajes. Y al llegar al tercer acto, me siento que ya no estoy en la Tierra.

El problema con esta ópera es cuando la orquesta toca demasiado fuerte pero, si eso pasa, no es culpa mía. El *tour* que he hecho con Salonen fue inolvidable; estaba yo muy cansada al final de cada función, pero valió la pena porque me sentía en otra dimensión.

Y me sorprende saber que ha cantado también la Siegliende en *Die Walküre*...

Sí, la canté la primera vez en 2001 en Bayreuth en mi debut ahí. Es un rol que te da mucha satisfacción cuando lo cantas, al público le cae bien el personaje, el rol no es muy largo y el primer acto hace que luzcas mucho tu voz.

Ha cantado pocas óperas veristas.

Sí, solamente la Maddalena de *Andrea Chénier* y la Santuzza de *Cavalleria rusticana*. Hice una producción de esta última ópera en Madrid y, aunque visualmente era muy simple, fue dramáticamente fuerte.

¿Cómo trabaja con los directores de escena?

Cuando llego a la producción me gusta discutir y preguntar acerca de los conceptos que se me presentan. Me gustan las ideas modernas que nos muestran aspectos nuevos de las obras que conocemos tan bien. Lo que no me gusta es cuando se llega a lo vulgar. Hay muchos directores que están pidiendo a los cantantes que se desnuden en escena sin razón alguna. Eso no se debería permitir.

Me gusta la diversidad de propuestas, como el *Macbeth* que hice en París con Dmitri Tcherniakov, quien me convenció de su visión. Me hizo hacer un truco de magia durante el brindis de Lady Macbeth y yo no estaba muy de acuerdo al principio, pero luego se convirtió en mi escena favorita. (Ríe.)

¿Qué planes futuros nos puede compartir?

Pues haré Gioconda en París; Isolde en Berlín, París, Madrid y Bucarest; Tosca en Bilbao y Viena; Leonora en *La forza del destino* en Barcelona, *Don Carlo* en Viena y Berlín... Ah, y me ofrecieron cantar la Emperatriz en *Die frau ohne Schatten* para 2015, pero la tuve que rechazar porque creo que mi voz estará demasiado pesada para entonces y ese rol requiere ligereza.

Haré también varios conciertos. Me encantaría hacer *Elektra* de Strauss pero no sé si se quede sólo en un sueño. Cantaré la Brünnhilde en el tercer acto de *Siegfried* en Berlín. Haré la Brünnhilde en las otras dos óperas de la Tetralogía, pero creo que tomará su tiempo. 📍