

Arthur Fagen,

director musical de la Ópera de Atlanta

por Ximena Sepúlveda

¿Vienes de familia de músicos?

Mis padres son originarios de Cracovia, Polonia. Mi abuelo, Jakub Feigenbaum, tenía una importante tienda de discos y fonógrafos en dicha ciudad. Era amante de la música clásica y la ópera, apareciendo a menudo en escena como extra en la Ópera de Cracovia. Mi padre, Lutek Feigenbaum, trabajó durante su adolescencia en una compañía italiana que importaba acordeones a Polonia. Cuando cumplí cuatro años me regaló un acordeón infantil, que fue mi primer instrumento hasta que me compraron un piano cuando llegué a los seis años.

El mayor músico de mi familia fue realmente mi tía Janka Feigenbaum, quien se preparaba para ser concertista de piano. Sus estudios tuvieron que interrumpirse durante la Segunda Guerra Mundial, cuando fue víctima de una enfermedad que le ocasionaba terribles dolores de espalda, al estar internada en el campo de concentración de Brännlitz en Checoslovaquia. Mis padres no se habían casado todavía y tres de mis abuelos formaban parte de la lista de Oskar Schindler. Mis abuelos pensaron que ella quizá tuviera un disco dislocado o algo parecido y, al terminar la guerra, podrían buscarle tratamiento médico.



Arthur Fagen: "Es el deber del concertador seguir fielmente la intención del compositor"

Fotos: Arturo Lavín / Teatro del Bicentenario

El médico judío a cargo de mi tía en Brännlitz tomó la decisión, sin consultar a nadie, de aplicarle una inyección letal para terminar con su sufrimiento, dos semanas antes de terminar la guerra. Su madre, mi abuela, que vivió hasta 1991, nunca pudo recuperarse de este triste golpe. Janka está enterrada en el nuevo cementerio judío de Praga, muy cerca de la tumba de Franz Kafka. Cada vez que dirijo una orquesta en la capital checa, voy al cementerio y contrato a una persona para que mantenga bien la tumba.

Mi esposa, Paulette Berman, fue una famosa cantante en Europa, hasta que nuestra hija mayor entró al colegio y entonces debió abandonar sus viajes. Actuamos juntos en Kassel, donde Paulette fue la *prima donna*, como también en Amberes, Holanda y Palermo. Fue alumna principal de Tito Gobbi y Luigi Ricci y fue Tilde Gobbi quien nos presentó en Florencia en 1976. Estuve muy unido a la familia Gobbi y toqué durante sus clases maestras en la temporada de verano 1976-1978. Ellos me enseñaron el repertorio italiano, basado en un profundo conocimiento del estilo, interpretación, psicología de los personajes y conocimiento vocal y teatral.

Mi hija menor, Gabriela, es una dedicada alumna de segundo año de canto en la Universidad de Indiana, con aspiraciones de una carrera operística. La segunda, Rebecca, se dedica al jazz y comparte el escenario con el profesorado del Departamento de Música de la Escuela Jacobs, cuando no está dedicada a su trabajo de investigación en la Facultad de Educación.

¿Qué te indujo a dedicarte a la dirección orquestal?

Cuando tenía cinco años, mi abuelo me regaló unos discos sinfónicos para niños y con esto quedé obsesionado con la música clásica para toda la vida. Desde entonces siempre escucho las estaciones de radio de música clásica en Nueva York. Empecé con estudios de piano y luego continué con el corno, mientras estudiaba violín. A pesar de dedicarme al piano por completo, después de escuchar un concierto de Vladimir Ashkenazy en el Carnegie Hall, donde tocó todos los estudios de Chopin con una facilidad que me sería imposible alcanzar, desistí de convertirme en pianista de carrera.

Durante unas vacaciones invernales, esquiando en el Lago Placid, conocí a Laszlo Halasz, el fundador y director musical de la New York City Opera, quien estaba hospedándose en un chalet propiedad de un viejo doctor húngaro. Cuando me escuchó practicar el piano, decidió probar mi oído y conocimiento musical y luego ofreció enseñarme dirección orquestal, ya que vivía a tan solo diez millas de mi casa. Yo tenía 16 años en esa época y así fue como me decidí por esta carrera.

¿Qué diferencia hay entre dirigir una orquesta sinfónica y otra de ópera?

Esta es una pregunta complicada que requiere una respuesta larga. En una orquesta sinfónica, la partitura es la fuente principal, mientras que en la ópera el libreto es igualmente importante y muchas veces determina la magnitud de la interpretación musical. A veces es lo contrario y es la música la que determina cómo debe interpretarse el texto.

Si un director de orquesta cuenta con grandes cantantes que aportan una estupenda interpretación, entonces el concertador debe tener una mente amplia y alterar su visión para identificarse con los cantantes. Esta flexibilidad abarca también la dirección escénica, que puede ser totalmente contraria a lo que piensa el músico al respecto. Sin embargo, nunca debe el concertador doblegarse a impartir una menor calidad a la que sus principios exigen y que es el más alto estándar musical. Esta misma inflexibilidad se aplica al *regista*, que puede tener una visión distinta de la establecida. Siempre hay que conservar la máxima calidad.

Al estar al mando de una orquesta sinfónica, es el deber del concertador seguir fielmente la intención del compositor y comunicarla al público con la máxima expresión de sus atrilistas. Éste no tiene que tratar con ciertos egos descomunales entre los divos y otros directores, ni tampoco lidiar con solistas y coros que no se encuentren directamente frente al público. La ópera, por otra parte, requiere conocimiento de idiomas y estilos; técnica vocal y manejo de la orquesta; una recia personalidad y lealtad a sus valores, además de una gran flexibilidad.

¿Con qué tipo de música prefieres trabajar?

No me limito solamente a cierto tipo de música. Me gustan muchos estilos diversos que despiertan emociones variadas. Aprecio mucho obras como *La bohème* de Puccini; *Don Carlo*, *Falstaff* y algunos pasajes de *Ernani* de Verdi; *Le nozze di Figaro* de Mozart; el “Abschied” de Wotan en *Die Walküre* el y final de *Götterdämmerung* de Wagner; la Sinfonía 1 de Brahms; el final de los actos I y III de *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, así como *Ariadne auf Naxos* y el poema sinfónico *Ein Heldenleben*; y el primero y segundo movimientos de la Sinfonía 7 de Bruckner.

Como profesor de dirección orquestal en la Escuela de Música de la afamada Universidad de Indiana, ¿qué tipo de alumno podrías considerar el más difícil?

En realidad no he tenido alumnos difíciles, hasta ahora, por lo cual me considero muy afortunado. Para mí es muy frustrante ver que

algún cantante o alumno de dirección tenga un problema técnico que yo no pueda solucionar; pero alumnos “difíciles”, desde una perspectiva de diferencia de personalidades, no he experimentado.

¿Cómo es posible leer la partitura de todos los instrumentos juntos, cuando se dirige una orquesta?

En primer lugar hay que saber entender todas las transposiciones y claves. Luego, se trata de combinar las primeras dos, tres y cuatro líneas, hasta absorber el trabajo completo. Se convierten las notas en sonidos, melodías, armonías, colores, estructuras, emociones y hasta imágenes visuales. También se relacionan las notas, no sólo en la forma que deben sonar en los distintos instrumentos, sino en cómo deben ser ejecutadas. Créeme, después de miles de horas de práctica, se vuelve fácil.

¿En tu calidad de director musical de la Ópera de Atlanta, tienes la responsabilidad de escoger a los cantantes para cada temporada? ¿En que basas tu decisión?

Siendo director musical, debo trabajar en conjunto con el director general, Tomer Zvulun y también con el director de planeación artística, Cory Lippielo, para seleccionar a los cantantes. Cada mes de diciembre vamos a Nueva York a escuchar un gran número de cantantes. Las decisiones se toman con base en estas audiciones y también en la experiencia personal que Tomer pueda haber tenido con algún cantante en particular.

En algunos casos, como es el de Massimiliano Pisapia, en el papel de Cavaradossi, yo ya había trabajado con él en Cagliari, cuando hizo Riccardo en *Un ballo in maschera* y lo traje a Atlanta. Es difícil ver hacia dónde se inclinará la balanza para encontrar cantantes con grandes voces, técnica excelente y buena apariencia escénica, y que además se

ajusten al presupuesto que tenemos. Hay que considerar qué tan compatible serán las voces con las de otros miembros del elenco. Personalmente, prefiero en especial a cantantes que cuenten con una gran comprensión del estilo. El arte de ejecutar bien el *bel canto*, la buena interpretación de un *recitativo secco* y el uso correcto de una *portamento*, son cualidades que están a punto de extinguirse.

Como intérpretes de ópera, es nuestra obligación darle vida a este arte en el mismo estilo en que fue concebido. Éste debe ir acompañado de una sincera expresión y yo ando a la caza de cantantes que puedan desempeñarse con todas estas cualidades.

¿Qué tal ha sido tu reciente experiencia en México?

Mi experiencia en el Teatro del Bicentenario fue excelente. Alonso Escalante está haciendo una gran labor con los escasos recursos que tiene en sus manos. Formó una maravillosa compañía para *La traviata*. Todos los solistas, mexicanos y extranjeros, fueron de la más alta calidad. La orquesta, compuesta por músicos de diversas agrupaciones regionales, fue del más alto nivel y el coro de jóvenes voces locales de la ciudad de León no solamente cantaba bien, sino que aportaba un entusiasmo e idealismo que condujo al éxito nuestras representaciones.



**“Como intérpretes de ópera,
es nuestra obligación darle vida
a este arte en el mismo estilo
en que fue concebido”**

El denominado Teatro del Bicentenario es una compañía joven, llena de energía y dedicada a producir el mayor logro artístico. Un aspecto que corona esta empresa es la gran acústica del teatro, que considero como una de las mejores en cualquier parte del mundo.

¿Qué opinas de las dificultades que atraviesan actualmente las compañías de ópera?

Son tiempos difíciles para la ópera. En Italia, la ópera es patrocinada por el gobierno y está sufriendo terriblemente. El apoyo gubernamental ha disminuido radicalmente y las compañías de ópera, en su mayoría, tienen graves dificultades para pagar a tiempo a los artistas. En

Alemania, el sistema funciona mejor que en Estados Unidos, pero la situación varía de ciudad a ciudad. El desastre de la New York City Opera, donde yo solía dirigir la orquesta, está fuera de mi comprensión, en especial en una ciudad con tantos recursos financieros. El fracaso ocurrió en momentos en que la economía estaba estable, hasta floreciendo. Hay una brecha en los valores culturales y quizá los que vivimos de ella necesitamos reconsiderar los medios para revitalizarla.

El “teatro de regista” (*régie theater*) en Alemania y otros sitios ha tenido impactos positivos y negativos. En el lado positivo, ha logrado atraer a la sociedad contemporánea, con una audiencia más joven que puede identificarse con este arte, sin necesidad de que parezca una visita a un museo. Sin embargo, los excesos de estos directores de escena y productores han distorsionado la ópera en tal manera que casi no se reconoce la sustancia dramática y musical. El caso de *Così fan tutte*, por ejemplo, puede ser adaptado en forma

universal y presentado en innumerables épocas y lugares, pero *Le nozze di Figaro* solamente puede transcurrir en el contexto de una sociedad determinada.

Me parece que las transmisiones en directo del Met y otras compañías, que presenta óperas de primera calidad al grueso público, ha tenido gran impacto en la difusión de este género y ha logrado hacerlo más conocido. La educación musical en general y operística en particular debe constituir parte importante de la formación que ofrecen las escuelas públicas y privadas.

“La ópera requiere conocimiento de idiomas y estilos; técnica vocal y manejo de la orquesta; una recia personalidad y lealtad a sus valores, además de una gran flexibilidad”

A pesar de todo, el costo de producir ópera es tan exagerado, en comparación con otras formas de entretenimiento, que un problema económico podría convertirse a corto plazo en el fin de muchas compañías. Debemos unirnos para preservar esta riqueza y contribuir con esta aportación cultural a tantas

facetas de nuestra sociedad.

¿Qué consejo le puedes dar a los padres de un supuesto niño prodigio?

Que les faciliten el crecimiento artístico, sin necesidad de convertirlos en crisálidas, carentes de contacto externo.

Los prodigios no solamente deben elegir la música como profesión, también pueden escoger otra carrera. Este oficio es tan difícil que aun los más talentosos necesitan un grandísimo nivel de constancia y arduo trabajo durante años, además de una fuerte dosis de control de nervios, buenas conexiones sociales y relaciones públicas. ●