

# ÓPERA EN EL MET

Escena de *Armida* en el Met  
Foto: Ken Howard



## *Armida*

Abril 23, 2010. El que esta producción de *Armida* en el Met sea la de su estreno en la casa no es de extrañar. La ópera se estrenó en Nápoles el 11 de noviembre de 1817, para celebrar la reapertura del Teatro San Carlo, con grandes cantantes encabezados por la soprano Isabella Colbran (*Armida*) y el tenor Andrea Nozzari (*Rinaldo*), y empleando recursos escénicos espectaculares. Pese a ello, la recepción fue bastante tibia. Quizá por ello, la ópera se olvidó entre 1838 y 1952, cuando se reestrenó en el Mayo Musical Florentino. De entonces a la fecha han existido varias producciones, aunque su llegada al mundo angloparlante ha sido muy lenta. De hecho, no se ha estrenado en Covent Garden. De México ni hablamos.

Es cierto que el Rossini al que adoramos es al creador de óperas cómicas. Sin embargo, sus óperas serias fueron, además de muy bellas, definitivas en el desarrollo de la ópera italiana y francesa del segundo tercio del siglo XIX, habiendo sido adoptado por una gran cantidad de compositores lo que hoy llamamos el “código Rossini”; es decir, varios de los aspectos formales comunes a la ópera seria, tales como iniciar la ópera con un coro después de la obertura, y la estructura de las arias divididas en tres partes, *cantabile-tempo di mezzo- cabaletta*. Por supuesto, su famoso *crescendo* jamás fue igualado.

*Armida* es considerada por muchos como una orgía de tenores, pues su reparto incluye a seis de estos cantantes, una sola soprano, o sea la Colbran, rodeada de un séquito de seis paladines, y por breves momentos dos bajos (*Idraote* y *Astarotte*).

Hay quien dice que esta ópera es un largo dueto entre *Armida* y *Rinaldo*. De hecho, hay un dueto en cada uno de los tres actos, mezclados los tres con arias de la soprano y de cuatro de los tenores, y varios coros. Hay que decir que nunca vemos a los seis tenores simultáneamente sobre el escenario (algunos lo deplorarán,

otros lo apreciamos). En el acto II sólo se oye a *Rinaldo*, mientras que el acto I aparecen tres más que no regresarán: *Goffredo*, *Eustazio* y *Gernando*; en el acto III vemos a los dos tenores faltantes: *Ubaldo* y *Carlo*. Ni Nápoles tenía seis tenores, ya que *Gernando* y *Ubaldo* fueron interpretados por *Claudio Bonoldi* en el estreno.

Creo que sería interesante estudiar la ópera un poco antes de asistir a una función, ya que, aunque por momentos puede aburrir a algunos, especialmente a los que esperan chistes, tiene unos detalles musicales de alta belleza.

Rossini sólo escribió un ballet para sus óperas compuestas en Italia. En *Armida*. En mi opinión es uno de los momentos que hacen pensar que la ópera es aburrida, ya que, además de irrelevante dramáticamente, alarga no sólo el segundo acto, sino que agrega un intermedio adicional, lo que hace que una función dure casi cuatro horas. Si yo pudiera, eliminaría el ballet y me quedaría sólo con una pausa.

La interpretación de **Lawrence Brownlee** (quien perdió muchos kilos pero ni un gramo de voz) fue espectacular. Entiendo a quienes ponen a este cantante en la liga de *Juan Diego Flórez*. **John Osborne** como *Goffredo*, **José Manuel Zapata** como *Gernando* y **Kobie van Rensburg** como *Ubaldo* también tuvieron una noche destacada. **Yeghise Muchayran**, como *Eustazio*, y **Barry Banks**, como *Carlo*, cumplieron adecuadamente con sus papeles de apoyo, así como los bajos **Peter** y **Keith Miller** en sus papeles minúsculos.

No sé qué decir acerca de lo que hizo **Renée Fleming**. Su voz es muy bella, pero su coloratura es casi inexistente y, en esta ópera, no sólo belcantista, Rossini escribió una coloratura y largos pasajes intrincados específicamente para congraciarse con la *prima donna*, quien a la sazón era su amante. Años después, Rossini llegaría a

decir: “La más grande fue Colbran, aunque Malibran haya sido única.”

En justicia, he de decir que cantó espléndidamente el rondó final. Por desgracia, no pasó lo mismo durante los dos primeros actos.

**Ricardo Frizza** dirigió con precisión y conocimiento estilístico a la orquesta y al coro del Met, con una actuación destacada de **Rafael Figueroa** en el solo de violonchelo y de **David Chan** en el de violín.

Lo que no me gustó, para nada, fue la producción de **Mary Zimmerman**. Coloca toda la acción llena de demonios, ninfas y lo que para ella son efectos mágicos en un espacio circular, más feo de lo que logra hacer Ricardo Legorreta en sus hoteles. Por otra parte, la desaparición del palacio encantado de Armida no tuvo nada de mágico, a menos que alguien pueda descifrar qué quiere decir una mancha de Roschard que aparece cubriendo la escenografía. No entiendo cómo la casa de ópera con más recursos técnicos del siglo XXI sea incapaz de hacer algo que se acerque a lo que se hizo en la *Armida* de Lully en el París del siglo XVII; es decir, hacer desaparecer el palacio encantado de Armida mediante un habilidoso juego de luces y espejos.

Respondiéndome a esta pregunta, estoy seguro que el Met lo puede hacer. Los que no lo pueden hacer son los directores de escena que piensan que parte del auditorio, entre ellos su servidor, somos una manada de macacos descerebrados.

por **Luis Gutiérrez Ruvalcaba**



Ildar Abdrazakov como *Attila*

Foto: Ken Howard

## **Attila**

Marzo 15, 2010. Si partimos de la base de que esta ópera de Verdi nunca antes se había presentado en el Met, su inclusión en la presente temporada es ya un buen punto a favor de la gestión de **Peter Gelb**. Si a este hecho se suma, además, el debut de **Riccardo Muti** al frente de la orquesta de la casa, la propuesta adquiere la dimensión de acontecimiento.

Estos y sólo estos fueron los hechos a destacar de una reposición con bastantes altibajos. En primer lugar, por la elección del ruso

**Ildar Abdrazakov**, quien a cargo del protagónico de la obra hizo agua por los cuatro costados. Vocalmente no pudo decirse que su Attila estuviese mal cantado, y resulta meritorio incluso reconocer su impecable línea de canto y su honestidad para construir la parte sin nunca forzar su canto o intentar construir un color o un sonoridad ajena a su vocalidad. Así y todo, el resultado general estuvo lejísimos de conformar. Su emisión dejó en evidencia un timbre demasiado liviano para el rol, graves con tendencia a sonar descoloridos y no pocos problemas en la proyección de su voz a la hora de sobrepasar la poderosa orquesta verdiana que Muti —dicho sea de paso— le tiró torrencialmente encima. Despojado de todo heroísmo y autoridad, su Attila terminó siendo errático, anodino y harto aburrido. En síntesis: Un Attila con muy poco de Attila.

A **Violeta Urmana** la terrible tesitura del rol de Odabella nunca comprometió su poderío vocal, pero sí puede decirse que la llevó al límite de su vocalidad y, aunque logró salir airosa, no se le vio todo lo cómoda que se hubiese deseado. De todos modos, tuvo momentos de suprema belleza vocal, como su aria de entrada ‘Santo di Patria...’, donde la soprano lituana dio cátedra de afinación y musicalidad, y lo mismo cupo para la cabaletta ‘Allor che i forti corrono...’, donde a las cualidades ya mencionadas sumó flexibilidad para afrontar cada una de las agilidades que le impuso la parte.

El tenor **Ramón Vargas** fue un Foresto expresivo y de gran personalidad. Si su composición fue ganando intensidad y alto vuelo, esto se debió fundamentalmente a su ejemplar fraseo verdiano y a un canto *legato* sin mácula que supo acomodarse a la perfección a los tiempos que le planteó la orquesta, que no le hicieran su trabajo nada fácil. Con muy buen tino e inteligencia, el tenor mexicano sacó a relucir —en su caracterización del enamorado de Odabella— el lado romántico y patriótico del personaje, hecho que, sumado a su gran capacidad de comunicación, lo hizo acreedor al favor del público, que no dudó en manifestarle su aprobación en cuanta ocasión se le presentó.

Agradable sorpresa fue la labor del barítono italiano **Giovanni Meoni**, quien reemplazó al español Carlos Álvarez e hizo un Ezio de antología. Exultante Exultante de medios vocales, el barítono italiano fue un general romano de canto inteligente, controlado, técnicamente sólido y por sobre todas las cosas de clara afinidad para los roles verdianos.

Toda la autoridad que el faltó al Attila de Abdrazakov le sobró al bajo **Samuel Ramey** para dar vida a la insípida parte del Obispo de Roma. Lamentablemente, la voz de quien fuera el gran Attila de los 90 fue una sombra de sí misma, dominada por un trémolo que dificultó cualquier articulación o fraseo. El elenco lo completó el tenor **Russell Thomas**, quien con su bella voz concibió un Uldino de mayor relieve que el habitual.

El coro supo sacar buen partido de cada una de las oportunidades que la ópera le brindó para lucirse, y demostró una vez más el muy buen momento que atraviesa bajo la sólida dirección del maestro **Donald Palumbo**. Desde el foso, Muti dirigió con maestría, buen pulso, e hizo un lectura musical nunca exenta de pasión, de infinidad de detalles y de un conocimiento del estilo verdiano que conoce pocos rivales. El público disfrutó y aplaudió a riabi el trabajo de los solistas, y celebró con interminables *standing ovations* el tardío debut, pero debut al fin, del director italiano.

Por lo que pudo saberse de acuerdo a las notas del regista libanés **Pierre Audi**, encargado de esta nueva producción escénica, su trabajo buscó resaltar el teatro clásico griego, poniendo su acento en el aspecto psicológico de los personajes y no en la grandiosidad histórica de los mismos. Al menos eso fue lo que él pensó que hizo. El público no vio ni entendió nada de eso. Sí, hubo ideas interesantes en cuanto a la ubicación del coro y alguna marcación escénica, pero dejaron la sensación que no pudieron terminar de desarrollarse. La escenografía, creada por **Herzog & De Meuron**, contribuyó eficazmente a este descalabro planteado por Audi, presentando una montaña de escombros como única escenografía para el prólogo, y un telón de plantas selváticas con agujeros que dejaban entrever la acción para el resto de la ópera. Como si esto no hubiese sido ya suficiente, la guinda del postre la dio **Miuccia Prada** con sus absurdos diseños para el vestuario, donde abundaron las camisetas, los pantalones arrugados y hasta luces *led* para los cascos, hombreras y cintas para el cuello de algunos de los solistas. Lamentable y, por lo que se ve, la era Gelb promete muchas más muchas sorpresas de este tipo.

por **Daniel Lara**



**Piotr Beczala (Rodolfo) y Anna Netrebko (Mimi) en el Met**  
Foto: Cory Weaver

## **La bohème**

Marzo 17, 2010. Con la tradicional producción de **Franco Zeffirelli**, que data de 1981 y que hemos visto en varias ocasiones con distintos elencos, se presentó esta ópera favorita del público (se ha presentado en todas las temporadas del Met excepto seis, desde 1900), y en esta ocasión con un elenco encabezado por la encantadora **Anna Netrebko**, por primera vez en el rol estelar. Es de notarse el crecimiento artístico que ha tenido esta soprano rusa conforme va añadiendo a su repertorio, año tras año, los principales roles para su cuerda.

Nos dejó buen sabor de boca, también, el grato timbre, la solvencia y la convincente caracterización de **Piotr Beczala** en el papel de Rodolfo. Este tenor polaco estableció sus reales en el Met desde su triunfal participación en *Lucia di Lammermoor* la temporada pasada. **Ruth Ann Swenson**, ya totalmente recuperada de una intervención quirúrgica en la que le extirparon un cáncer, fue una coqueta y vocalmente impecable Musetta. Marcello estuvo a cargo

del barítono rumano **George Petean**, a quien habíamos tenido oportunidad de ver y escuchar en México como un simpático Figaro en *Il barbiere di Siviglia*. **Massimo Cavalletti** fue Schaunard y **Oren Gradus** fue Colline, ambos correctos; y **Paul Plishka**, para no variar, hizo el doble papel de los comprimarios bufos, Benoit y Alcindoro, aunque con un cada vez más notorio y molesto trémolo. El coro, preparado por **Donald Palumbo**, estuvo estupendo, como siempre, y la batuta de **Marco Armiliato** fue ágil y alegre en el primer acto, chispeante y precisa en el segundo, melancólica en el tercero y llena de *pathos* y drama en el cuarto.

por **Charles H. Oppenheim**

## **Hamlet**

Abril 2 y 5, 2010. Esta ópera de Ambroise Thomas se presentó en el Met en su temporada inaugural de 1883 y luego de una fugaz reaparición 13 años más tarde, cayó inmerecidamente en el olvido. Y no precisamente porque en la casa no hubiese cantantes capaces de sacarle chispas a la partitura, ya que por ejemplo la dupla compuesta por Joan Sutherland y Sherrill Milnes —cantantes habituales de la casa por décadas— consiguieron con éxito esta ópera al disco sin que ello despertara interés alguno de la parte de la entonces dirección del Met por subir esta ópera a escena. Todo esto bien pueden servir de preámbulo para entender hasta qué punto se ha hecho justicia con la reposición de la ópera de Thomas en la temporada 2009-2010 del Met.

La producción que tuvo a su cargo esta exhumación tiene como antecedentes haber sido calurosamente recibida por la crítica en su paso por el Liceo de Barcelona y la Ópera de Ginebra, y además contar con el aditivo de tener a la cabeza de su elenco al barítono **Simon Keenlyside**, quien puede ser considerado como el Hamlet de referencia en la actualidad.

A cargo de este rol, Keenlyside derrochó talento vocal y escénico en una caracterización del príncipe Hamlet sin la menor mácula y de inagotable energía, cualidades que contribuyeron de modo contundente al éxito final de la representación. Vocalmente, el rol permitió que el barítono inglés explotara un timbre de rico y uniforme color, cualidades a las que se agregaron tanto la intensidad y la nobleza de sus acentos como el refinamiento con el cual construyó cada una de las frases que le deparó la parte.

Reemplazando a la francesa Natalie Dessay, originalmente prevista, las dos sopranos que se sucedieron en la parte de Ophélie brillaron con luz propia por la solidez de sus medios vocales, más allá de ofrecer cada una a su manera una visión absolutamente diferente de la prometida del príncipe danés. La soprano alemana **Marlis Petersen** concibió una frágil Ophélie que, aunque correcta en la pirotecnia de su escena de la locura, fue en las partes más líricas de su personaje donde descolló por su cuidada línea de canto y la intención que imprimió a su personaje. Por su parte, la soprano canadiense **Jane Archibald** —quien además hizo su debut en la casa en esta misma ocasión— fue una Ophélie mucho más belcantista y menos lírica que la anterior, haciendo las delicias del público por la seguridad técnica y el virtuosismo con el cual atacó cada una de las muchas agilidades que le impuso la parte.

Al Laerte de **Toby Spence** sólo le cupieron los mayores elogios. El tenor inglés cautivó por las cualidades de una voz noble, brillante y su depurado talento interpretativo. La mezzo-soprano **Jennifer Larmore** [ver *Entrevistas en línea* en esta misma edición] fue



Marlis Petersen (Ophélie) y Simon Keenlyside (Hamlet)

Foto: Marty Sohl

una Gertrudis de una monumental presencia escénica y de canto siempre controlado, que tuvo bien merecida la interminable ovación final que propinó el público al terminar la ópera.

Muy poco acertada resultó la elección de **James Morris** como Claudius, rol al que este veterano bajo-barítono sólo pudo ofrecer una prestación con mucho oficio, pero en la que no pudo ocultar el actual deterioro vocal por el que atraviesa. Todos los roles secundarios fueron cubiertos con profesionalismo por elementos locales. Al coro de la entidad se lo escuchó en buena forma, como es moneda corriente desde que lo dirige el maestro **Donald Palumbo**.

La orquesta del Met tuvo en la figura del maestro **Louis Langrée** un eximio director que, en el más depurado estilo francés, obtuvo riqueza tímbrica, elegancia interpretativa y precisión en las concertaciones de unos músicos totalmente entregados a las directivas del director galo. La puesta en escena que firmó la dupla **Patrice Caurier** y **Moshe Leiser** tuvo como puntos a favor su funcionalidad para resolver con eficacia la continuidad de las escenas que demanda la acción y un muy interesante manejo en las escenas de conjunto. En el tratamiento individual de los intérpretes, la labor del regista pareció diluirse, y si funcionó fue porque tuvo la suerte de contar con un equipo de cantantes-actores que se entregaron en cuerpo y alma a delinear sus partes del mejor modo posible.

por Daniel Lara

### *The Nose*

Marzo 25, 2010. Bien merecido fue el gran alboroto que generó el estreno de la ópera *La nariz*, esta temporada, sobre el escenario del Met. Primera ópera de Dmitri Shostakóvich, *La nariz* es, ante todo, una gran mezcla de crítica al sistema soviético, a la burocracia y a la política imperante durante el régimen de Stalin, a través de un humorismo grotesco y de una trama de tinte fantástico, cualidades que con mucho talento el regista **William Kentridge** ha tenido en cuenta a la hora de concebir un espectáculo escénicamente inmejorable.

Con mucha creatividad, el regista sudafricano exploró las absurdas situaciones que no con poca ironía se van sucediendo durante todo el transcurso de la ópera y exacerbó la absurdidad dominante en la trama para plantear una producción escénica tan o más disparatada que el libreto en sí mismo. Así fue como, con gran belleza estética, paneles con recortes de diarios haciendo propaganda y en donde se realizaron proyecciones, recubrieron la escena dando marco a un trabajo cuidado al detalle y en el cual tanto los momentos dramáticos como cómicos fueron presentados con igual realismo e intensidad. Con un consumado concepto de producción, Kentridge hizo que “La nariz” convertida en un ente humano con cuerpo de bailarina se paseara, nadara o anduviese a caballo por la escena, provocando las delicias del público y dándole al espectáculo un vuelo que se tradujo en un éxito sin precedentes en la casa para este tipo de repertorio.



Paulo Szot (Kovalyev) en *The Nose*

Foto: Ken Howard

Desde el foso, el director ruso **Valéry Gergiev** expuso con maestría el mundo fantástico y expresionista que emana de la música de Shostakóvich, sin olvidar la acidez de fondo de la partitura y la gran influencia musical rusa presente en la obra. Bajo su batuta quedó muy bien expuesta tanto la identificación instrumental con los personajes que planteó el compositor como el aglutinamiento musical tan característico de la música de esta ópera.

El elenco de esta ópera —definida como antilírica— lo encabezó el debutante **Paulo Szot**, quien se entregó con cuerpo y alma a la composición de la parte del desesperado asesor Kovalyov, cuya nariz cobra vida. Vocalmente, el histriónico barítono brasileño dejó entrever un bello timbre aunque un tanto pequeño y con algunos problemas para proyectarse.

Tanto el tenor canadiense **Gordon Gietz** como el tenor ruso **Andrei Popov** funcionaron a la perfección, componiendo las partes de “La nariz” y del Inspector de Policía, respectivamente. El resto del elenco —formado por unos 30 intérpretes— que cantó unos 80 roles solistas, resultó profesional y versátil, construyendo con su sólido aporte al éxito final de una de las más interesantes propuestas que hayan podido verse esta temporada.

por **Daniel Lara**

## **Tosca**

Abril 24, 2010. Por segunda vez esta temporada subió a la escena del Met la *Tosca* de Puccini en la controvertida producción

escénica que firmó meses atrás el regista suizo **Luc Bondy**, y que levantó todo un vendaval de críticas a su paso. En esta ocasión, el centro de atención se trasladó de la producción escénica hacia el rutilante elenco que encabezó la soprano **Patricia Racette** —sustituyendo a la soprano finlandesa Karita Mattila, originalmente prevista— junto al mediático tenor alemán **Jonas Kaufmann** y al bajo-barítono galés **Bryn Terfel**, quienes a puro buen canto le hicieron vivir al público una de las más memorables noches de las que se tenga recuerdo en esta temporada.

A cargo de la parte de Floria Tosca, Racette —quien meses atrás debutó la parte en la Gran Ópera de Houston— causó una excelente impresión. Su Tosca fue toda una exhibición de rotundos medios y cuidado buen gusto, cualidades que nunca estuvieron ajenas de sensibilidad ni de emoción. No puede negarse que en los momentos más dramáticos el rol pierde fuerza, puesto que Racette es una soprano lírico y no una *spinto* o dramático, pero así y todo no salió mal parada y su desempeño fue mucho más que digno. En los dúos con Cavaradossi, así como en su aria ‘Vissi d’arte’, Racette alcanzó el cénit de su vocalidad con un canto contenido, plétórico de musicalidad y bien matizado. Seguramente, la frecuentación de la parte hará que Racette modele un rol que le deparará no pocas satisfacciones en el futuro.

No costó mucho trabajo comprender por qué Jonas Kaufmann es considerado como uno de los más importantes tenores de la actualidad, ya que con sólo algunas pocas frases del aria ‘Recondita armonia’ se metió al público en el bolsillo y ahí lo



Jonas Kaufmann (Cavaradossi) en *Tosca*

Fotos: Cory Weaver

mantuvo durante toda la ópera. Y no fue para menos. La voz tiene una belleza arrolladora, siempre bien colocada y perfectamente timbrada, con agudos de acero y además —como si todo esto no fuese suficiente ya— en la escena resulta convincente. ¿Se puede pedir más? Su ‘Victoria...’ enfervorizó a la sala a tal punto que costó reconocer si se estaba en un teatro lírico o en un estadio de fútbol, y esto fue sólo la antesala de un ‘E lucevan le stelle...’ que conmocionó hasta las lágrimas a buena parte del público. ¡Bravo!

Como si el corazón de la audiencia no hubiese recibido ya pocas emociones, el bajo-barítono Bryn Terfel bien pudo terminar mandando al hospital algún espectador cardíaco. En la piel del Barón Scarpia, Terfel fue mucho más de lo que suele mostrar en el escenario un cantante de ópera. Sin desbordes pero con incisiva dicción, nobleza de acento y con una interminable artillería de recursos histriónicos, Terfel construyó un Scarpia de un sadismo extremo, que dejó sin aliento al auditorio por la despiadada vehemencia con la cual se lanzó a la tortura psicológica de la pobre Floria Tosca. Vocalmente, su labor no resiste el menor comentario adverso. La opulencia de su bello y pastoso timbre, unidos a una impecable línea de canto de primer orden y una afinación de manual, terminaron por redondear una de las caracterizaciones más logradas del bajo-barítono galés.

En los roles secundarios se apreció la labor del bajo-barítono americano **John Del Carlo**, quien comprendió a la perfección cómo se puede dar una imagen cómica del personaje del Sacristán sin convertirlo en un payaso. También merece destacarse la labor del bajo **David Pittsinger**, quien compuso un excelentemente cantado Cesare Angelotti. Muy profesional resultó el Spoletta de **Eduardo Valdez** y fue un lujo desmedido contar con un cantante de la calidad del barítono **Richard Bernstein** para la insípida parte del Carcelero.

El coro, a cargo del maestro **Donald Palumbo**, mostró solvencia y buena preparación. Al frente de la orquesta de la casa, el maestro Fabio Luisi —recién contratado por el Met como principal director huésped, ante las cada vez más frecuentes ausencias del titular James Levine— hizo una notable dirección de la partitura pucciniana, obteniendo sonidos de gran calidad y tensión dramática.

Si el público esta vez no abucheó la labor escénica de Bondy, fue más por resignación que por entusiasmo, y por sobre todas las cosas porque el elenco compensó con creces las incongruencias y el mal gusto que en abundancia caracterizan esta propuesta del regista suizo. ◦

por Daniel Lara



Patricia Racette (Tosca) y Bryn Terfel (Scarpia)