

sch rzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVII - Nº 276 - Julio-Agosto 2012 - 7 €



DOSIER

John Cage: cien años

ENTREVISTA

Lera Auerbach

ACTUALIDAD

Pablo Heras-Casado

REFERENCIAS

**Cuarteto con piano
nº I de Brahms**

Nancy Fabiola
Herrera

CÁLIDO TERCIOPELO



9 778402 413480 7 0 0276



NANCY FABIOLA HERRERA, EL CÁLIDO TERCIOPELO

Varias notas destacan la personalidad de Nancy Fabiola Herrera. Una de ellas, el ser figura sobresaliente de la actual generación de mezzosopranos españolas, reforzando de tal manera una tradición relativamente minoritaria si se compara con la cantidad de sopranos y tenores de nuestra cantera histórica. Baste recordar a María Gay, Aurora Buades, Conchita Supervía y Teresa Berganza. La otra calidad de Nancy Fabiola Herrera es también digna de subrayarse entre nosotros: simultanear la ópera y el recital de cámara. Sus constantes viajes por España y el exterior sumados a un repertorio de al menos 25 títulos entre obras cantadas y otras a debutar, completan rápidamente el retrato de esta artista canaria, pues dicho repertorio cubre desde el barroco hasta la ópera contemporánea y se vale de diversas lenguas: español, italiano, francés, alemán y ruso.

Recordamos que siendo muy jovencita, en 1987, cantó el papel de la Abadesa en *Suor Angelica de Puccini* en el Liceo y el Teatro de la Zarzuela. En el conjunto de las monjas de esta obra, su voz destacaba notablemente. Suponemos que tendrá especiales recuerdos de aquellas funciones...

En efecto, fue mi primer papel solista en una ópera y esto marca como el primer amor. Por otra parte, la función de la Zarzuela resultó brillante por el elenco, el montaje de Lluís Pasqual, el más hermoso que recuerdo de este título, y por el protagonismo de Diana Soviero, que estuvo tan emocionante como para provocar que lloráramos entre bambalinas sus compañeras. Era una artista muy concienzuda y trabajaba exhaustivamente sus personajes. La recuerdo como un verdadero modelo de preparación.

En su repertorio hay personajes de mezzosoprano aguda y de contralto, es decir, se advierte una gran amplitud de registro. ¿Cómo definiría su voz?

Es una voz de mezzolírica, de amplia extensión, con un color más bien oscuro de naturaleza. Se la suele percibir cálida y aterciopelada. Yo la considero flexible y apta para gran cantidad de matices y un repertorio variado. Mi objetivo como cantante es tener un instrumento suficientemente dúctil para que obedezca a lo que yo quiera hacer con él. Por ejemplo: los papeles de coloratura, tanto de Haendel como de Rossini, sirven para poder luego encarar partes más pesadas porque ayudan al desarrollo de la voz. Asimismo hay que tener en cuenta que todas las voces van cambiando con el tiempo, incorporando nuevos recursos y pudiendo así abarcar unos roles que en principio les estaban vedados. En estos momentos de mi carrera, por lo que acabo de explicar, estoy considerando abordar algunos papeles verdianos como Eboli y Amneris, porque advierto que mi voz ha madurado lo suficiente como para resolverlos. Me preocupan, sobre todo, dos elementos vocales: los detalles de color que sirven para expresar y la homogeneidad de los registros. Ambas características deben ser compatibles. A su vez, la igualdad entre el agudo y el grave es esencial para mantener la salud del órgano.

¿Cómo elige su repertorio?

A veces lo hago por mí misma. Me aproximo a personajes que me interesan como tales y que me convencen por la calidad de su música y por la finura de su estilo. La identificación sola no basta, pues un personaje me puede seducir y ser, al mismo tiempo, inconveniente a mi voz. También acudo a maestros de repertorio en los que confío porque conocen bien mis características vocales, pero siempre me reservo

la última palabra en la elección. Un buen repertorista contribuye a salir de dudas que suelen ser normales en cualquier cantante.

Dentro de la amplitud de su repertorio destaca el personaje de Carmen, a tal punto que se le puede considerar la Carmen oficial de nuestros días...

Desde el principio, este personaje me fascinó y lo sentí como un guante hecho a mi medida. Quizás también influyó el hecho de que mi maestra María Luisa Castellanos fuese una mezzosoprano que interpretó a Carmen. Era una de sus creaciones más frequentadas. María Luisa me transmitió su pasión por ella y así fue que los primeros personajes que conocí fueron Carmen, la Maddalena de *Rigoletto* y la Azucena de *Trovatore*. Este último no lo he representado todavía, salvo algún aria en recitales y lo dejo para otra etapa de mi carrera. Carmen es una parte de la cual me he apropiado vocalmente. Me ayudo, además, dándole la presencia física que requiere: una mujer morena, fuerte, gitana española. El hecho de ser española, precisamente, le añade un plus a mi trabajo. Si yo fuera de otra nacionalidad me costaría mucho asumir la idiosincrasia racial de Carmen. De todas formas, es un ser de tal riqueza dramática y psicológica que se lo puede interpretar de mil maneras.

Lo ha hecho con muy diversos directores de escena, como José Antonio Morales en Méjico, Paco López en numerosas ciudades españolas, Zeffirelli, Francesca Zambello, Joël Sagi, Pontiggia... ¿cuál es su experiencia en tan variada tarea de composición?

En principio, yo llevaba mi propia concepción del personaje, pero la fui ampliando con distintos aportes que recibía de tan diversos directores. En especial, he incorporado directivas de Sagi y Zeffirelli. La producción que dirigió Zambello resultó estupenda por ser la más "física" de todas. Debía yo correr como una atleta por todo el escenario y representar peleas coreografiadas, navaja en mano, tras las cuales, entre cajas, debía relajarme y tomar aliento para estar en buen estado y poder cantar las seguidillas. A ello se añadía otro esfuerzo y es que los dos primeros actos se representaban seguidos, de modo que entre peleas y bailes la cosa resultaba muy esforzada.

Carmen es asimismo un papel de gran variedad de registros...

Efectivamente. Empieza siendo una mezzolírica pero en el tercer acto la voz se va agravando y culmina en la escena de las cartas. En el cuarto acto la tesitura vuelve a remontar. A esa altura de la función la voz está muy desplegada y situada en su lugar, de manera que no hace falta esforzarla. Hay que cuidar las notas de pasaje como si se

tratar de negociarlas. Para esto, es muy útil el segundo acto, que tiene una extensión amplia y momentos alternados de dramatismo y de seducción. Se prepara así el tercer acto redondeando el color en la zona central y grave y evitando la emisión demasiado encajonada en el pecho. Como este personaje ha sido cantado por contraltos, mezzos y hasta alguna soprano, lo conveniente es saber dónde están las dificultades, si en el agudo o en el grave y matizar la emisión dentro de una correcta colocación de la voz. En este sentido *Carmen* se parece a *Traviata*, de la cual se dice que está escrita para tres sopranos distintas desde la coloratura del primer acto hasta el dramatismo del último. Si Carmen se encomienda a una mezzo grave tendrá que aliviar la emisión en momentos como la seguidilla y la canción gitana del segundo acto. Si, por el contrario, es una mezzo aguda, deberá evitar encajonar la voz en la escena de las cartas.

Otra de sus interpretaciones más frecuentes es la de Maddalena de *Rigoletto*, una parte relativamente breve pero decisiva en la obra.

Es un papel difícil porque cuenta con una tesitura muy comprometida. En poco tiempo y con una acción muy rápida, tiene que alternar la seducción lírica con el dramatismo. A esto se agrega que es el único momento de la ópera en que se contrastan dos voces femeninas. Maddalena es la mujer carnal, de vida ligera y salida de los bajos fondos, llena de desparpajo y de frivolidad pero capaz de cometer un crimen, muy cerca de ciertos aspectos de Carmen, en tanto que Gilda es la mujer virginal, angelical y de una tesitura muy aguda. En el último acto de *Rigoletto*, la escritura exige registros poderosos y tanto el protagonista como Maddalena descienden a zonas bastante graves para contrastar con Gilda y el Duque. Maddalena, al revés que los otros personajes, no ha aparecido en los actos anteriores ni tenido tiempo de situar su voz. Tiene que salir con todo su material ya dispuesto, sabiendo que cuenta con escasas líneas para dar presencia a su personaje y no ser traspuesto por los demás.

¿Está avanzando en el repertorio verdiano?

Sí, pero a pequeños pasos y con mucha prudencia. Me interesan roles como Eboli, Preziosilla y Amneris. Merecen acercarse a ellos con mucha atención y, sobre todo, tener en cuenta la homogeneidad del elenco para evitar desniveles de vocalidad. Otro factor es el tamaño de la sala para conservar el equilibrio con la masa orquestal. En el caso de Amneris, hay una tradición de encomendarlo a mezzos dramáticas sin tener en cuenta que es una mujer joven y enamorada, lo cual se puede resolver con

un especial lirismo. Hay momentos en el primer cuadro del cuarto acto en los cuales la voz está exigida en el agudo, no sólo porque ha de llegar por dos veces al si bemol, sino porque debe permanecer en dicha zona cierto tiempo. En la línea que va de Fedora Barbieri a Dolora Zajick predominan las sonoridades muy corpóreas, de color pectoral, pero también cabe lo contrario. Amneris tiene momentos de levedad por el carácter íntimo y sentimental de la situación, lo que exige, según lo he dicho anteriormente, “negociar” las notas de transición hacia el registro de pecho para que la voz no se quede fijada en él.

Hablemos de montajes, ¿cuál es el tipo que prefiere, tradicional o innovador?

Me gustan ambos siempre que tengan sentido. Un montaje moderno donde se pone modernidad por el mero hecho de serlo, pero en el cual lo que se ve no tiene nada que ver con lo que se oye, me parece absurdo. Por el contrario, una puesta como la de Robert Carsen para *Los cuentos de Hoffmann* resulta maravillosa. En ella hice Giulietta junto al protagonista de Rolando Villazón con toques tan audaces como el ver una platea de teatro con los asientos que se movían como olas según las estaba viendo un Hoffmann ebrio, del que escapaba Giulietta por el patio de butacas. También me gustó mucho la veterana versión de *Rigoletto* de Jonathan Miller con un libreto en inglés y las acciones llevadas a la mafia de Nueva York de los años cincuenta, porque armonizaba muy bien con la música. Sin embargo, me tocó padecer en Alemania una *Carmen* dirigida por una mujer de cuyo nombre no quiero acordarme. Destrozó la obra y la convirtió en una parodia.

¿Cuál es su experiencia con los directores de orquesta?

Lo mismo que con los directores de escena, debo decir que en general he tenido mucha suerte con los directores de orquesta. Me gusta que sobre todo sean músicos y disfruto mucho trabajando con ellos el lado musical de las óperas. Lamentablemente, hoy se trabaja con demasiada prisa y de una manera mecánica de modo que no se pueden elaborar ciertos aspectos tan fundamentales como la homogeneidad de color en las voces y los matices que definen un estilo. Recuerdo especialmente el entrenamiento que tuve en Filadelfia, tras mis estudios en la Juilliard School, con Chris Macatsoris, un hombre de la vieja escuela que había sido asistente de Tullio Serafin. Trabajábamos las partituras a muerte, haciendo una especie de radiografía de ellas, detalle por detalle. En general, no hay actualmente tiempo para este tipo de tareas. Todo se reduce a dos o tres ensayos.

¿Ha preparado algún papel directamente con un director de orquesta?

Sí, es el caso de Daniel Catán en *Il postino*, que me eligió para que estrenara en su obra el papel de Doña Rosa. Aunque no dirigió la orquesta, supervisó el trabajo musical. En ocasiones, incorporaba algún detalle que se nos ocurría a los cantantes. Es muy interesante inventar un personaje del cual no tenemos referencia porque nunca se cantó antes. **Su repertorio es muy amplio. ¿Cómo resuelve cada época de la música que va abordando?**

De manera muy variada. Por ejemplo, en materia de verismo, me voy internando en él muy de a poco. La princesa de Bouillon en *Adriana Lecouvreur* de Cilea la estoy preparando, pero sólo he cantado algún fragmento en concierto con Plácido Domingo. Me encanta especialmente el barroco y más particularmente Haendel, aunque lo hago mucho menos de lo que me gustaría hacerlo. El canto barroco es un alimento para la voz, que está en toda su pureza, como desnuda. El acompañamiento instrumental es muy leve y toda la música se centra en la voz. Algo similar ocurre con el canto del clasicismo, Mozart, y en el bel canto italiano del romanticismo. Es tanto el virtuosismo de la voz, existe un perfecto *legato* y no se resuelve con efectos dramáticos. Es una disciplina muy grande para la voz porque el menor desfallecimiento técnico o musical se nota muchísimo y no puede compensarse con otra cosa. En cambio, ayuda a subrayar las cualidades naturales del cantante, a dominar los volúmenes, a flexibilizar la emisión y hacerla dúctil para expresar todos los matices de las palabras. Con relación a la ópera contemporánea yo comencé con obras como *Luz de oscura llama* de Pérez Maseda hasta llegar a *The Rake's Progress* de Stravinski. Es un campo donde hay un poco de todo. Hay operistas actuales que saben escribir para la voz de modo que se pueda lucir su natural hermosura como en cualquier obra clásica. Por el contrario, otros autores buscan obtener efectos que obligan a afejar la emisión, a cantar sin apoyo y sin *vibrato*, lo cual además no es bueno para la salud vocal. Volviendo a *Il postino* de Catán debo decir que se puede cantar como si fuera Puccini o Verdi, en parte porque su perfil armónico es bastante tonal. Catán escribía muy bien para la voz porque la conocía acabadamente.

Ha cantado diversos personajes travestidos. ¿Cuál es su experiencia en este campo?

He cantado Orlofsky en *El murciélago* de Johann Strauss y Romeo en *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Son experiencias muy interesantes porque me han permitido entrar en contacto

con mi parte masculina. El proceso empieza con el vestuario y las actitudes del lenguaje corporal para luego irse internalizando. Todos tenemos componentes de ambos sexos y aun en un cuerpo de mujer puede imaginarse cómo sería sentirse varón. Cantar Romeo fue una de las vivencias más curiosas de mi carrera, porque me sentía impregnada de su virilidad aun cuando no estaba representando el papel en la escena. Era como ensayar constantemente a ser Romeo yo misma. Es un reto muy hermoso para la artista: se pone bajo la piel de alguien que no eres pero que puedes llegar a ser por medio de la ficción. Algo parecido me ocurre encarnando la variedad de lo femenino. A veces tengo que hacer de una mujer muy fuerte, muy impulsiva, leonina, según es Carmen, y otras veces todo lo contrario, tal es el caso de Charlotte en *Werther*, una mujer suave, sensible, delicada, el prototipo convencional de la femineidad. Todo esto es muy fascinante ya que representar a alguien que uno no es permite entender mejor a la humanidad.

En cuanto a Orlofsky, ya que está bebiendo todo el tiempo en medio de una fiesta, ¿usted lo ve sobrio o borracho?

Depende de las puestas en escena. Cuando yo lo hice puedo asegurar que no estaba borracha. Lo imaginaba un hombre de humor ácido, grave, serio, inclinado al sarcasmo. Recuerdo que las partes habladas las hacíamos en español, adaptándolas a las circunstancias y a las personas del lugar, lo cual resultó muy divertido y simpático. Ahora bien: como espectadora lo he visto de las dos formas, o sea, sobrio y borracho. Nunca hice Cherubino y en este momento de mi carrera no me parece apropiado a mis condiciones vocales. En cambio, me quedan pendientes Orfeo de Gluck y el Octavian del *Caballero de la rosa*, ambos muy interesantes. El Compositor de *Ariadne auf Naxos*, un papel redondo y muy lucido para la mezzo, sin embargo, nunca me ha llamado.

Hay un papel wagneriano que le quedaría perfecto tanto en lo vocal como en lo escénico y es la Venus de *Tannhäuser*.

Es curioso que ya varias personas me lo han sugerido, pero yo no he pensado en él ni remotamente. Más que el repertorio alemán me atraen el italiano, el francés y hasta el ruso, pero será cuestión de considerarlo.

A pesar de que es una ópera alemana, Venus es una diosa latina, el equivalente de la Afrodita griega, así que quedaría muy bien servido por una voz igualmente latina para contrastar con Elisabeth, una criatura nórdica, mística y virginal, todo lo opuesto de Venus.

Es verdad, aunque la vocalidad wagneriana tiene un carácter germánico, ya que Wagner no es un animal



mediterráneo.

Pasando al repertorio de cámara, ¿cómo encara este género y cómo organiza sus programas?

Hay dos maneras de estructurar un programa de cámara. Una es cantar las canciones que yo prefiera y otra es obedecer las sugerencias del pianista con el cual trabajo, quien suele seleccionar los ciclos más adecuados a las características de mi voz. Desde cuando estudiaba en Estados Unidos, el recital siempre me atrajo especialmente y por ello insisto en hacerlo, aunque en general se me considera una cantante de ópera. El recital permite que el cantante conduzca al público por una suerte de viaje que recorre distintas atmósferas, distintas lenguas, distintas emociones. Es como si yo tuviera mi propia agencia de viajes y pudiera organizarlos según mis preferencias, con toda libertad. Una variante de gran interés es el concierto temático que se construye siguiendo un hilo conductor en el que se insiste con un determinado argumento. En cualquier caso, la decisión última la tomo obedeciendo a mi expresión personal. Me concentro espe-

cialmente en el repertorio español. Es un campo muy rico y no explorado del todo porque se suele insistir siempre en las mismas obras. Yo prefiero hacer como Victoria de los Ángeles y Teresa Berganza, que dieron a conocer obras de sus contemporáneos y las convirtieron en referentes de la canción de concierto, como son los casos de Toldrá y Montsalvatge. Hoy tenemos en España excelentes compositores de canciones de cámara: Miquel Ortega, García Abril y tantos otros, sin olvidar las páginas infrecuentes, por ejemplo, de Roberto Gerhard o las canciones de inspiración cubana de Comellas.

Tampoco nos olvidamos de sus incursiones en la zarzuela.

Me encanta *La bruja* de Chapí, a pesar de sus desafíos porque a veces tiene momentos de soprano y otros muy centrales. Hice la Beltrana de *Doña Francisquita*, un personaje lleno de desparpajo pero vocalmente ingrato. En cambio Luisa Fernanda y la Manuela de *La chulapona* están perfectamente escritos. Mi zarzuela preferida, con todo, es *La Tempranica* de Giménez.

Pasemos al espectáculo *Gitana*.

Fue una función que concebí junto con mi marido, pensando primero en grabar un disco con arias de mis personajes favoritos y observamos que entre ellos había unas cuantas gitanas: Salud, Candela, Carmen, Azucena... todas gitanas españolas. Resultaban muy atractivos los elementos de seducción, brujería, supersticiones, fatalismo, la muerte por amor, la venganza, el sacrificio, la gitana emigrante de la zarzuela *La chavala*, una mezcla muy atractiva de tragedia y alegría. Había muchos elementos para un espectáculo y así surgió combinando la voz solista, el vestuario, la orquesta, el coro, números de ballet, algunos elementos escénicos, entre los cuales la orquesta misma situada en el proscenio. Así se plasmó *Gitana* bajo la dirección de Curro Carreres, saliéndonos de los marcos convencionales de la gala que es simplemente una sucesión de entradas y salidas del cantante solista. Llevaremos este espectáculo a América Central y del Sur. En Chile, justamente, la tierra de Pablo Neruda estaremos *Il postino*, que será también un homenaje a la memoria de Daniel Catán, que nos dejó tan abruptamente y al cual sigo recordando con emoción.

Por último, ¿qué nombres de referencia puede darnos entre las cantantes de su cuerda?

Giulietta Simionato, Christa Ludwig, Marjana Lipovsek, Jennie Tourel, Rita Gorr, Rise Stevens, Teresa Berganza.

**Blas Matamoro
Fernando Fraga**