

WAGNERIANA CATALANA Nº 29 ANY 2008

TEMA 6: CANTANTS, INTÈRPRETS, DIRECTORS...

TÍTOL: **ASTRID VARNAY. MEMÒRIES D'UNA CARRERA OPERÍSTICA (II)**

AUTOR: *Astrid Varnay*

*Continuem amb les Memòries fragmentades de la soprano, en les que comenta les seves vivències i anècdotes, les seves actuacions al Metropolitan i als Festivals de Bayreuth, la trobada amb Wolfgang i Wieland Wagner, la seva amistat amb directors, cantants i músics, les situacions compromeses, records entranyables de la seva llarga trajectòria artística.*

### **EL WALHALLA EN EL HUDSON**

Durant la segona guerra mundial el *Metropolitan* va poder aprofitar-se dels grans cantants i directors que es van traslladar a viure als Estats Units. Amb estrelles com les que figuraven en el meu debut: Melchior, Schorr, Traubel, Thorborg, Kipins i altres artistes europeus com Karin Branzell, Irene Jessner, Lotte Lehmann, Elisabeth Rethberg, Emanuel List i Herbert Janssen i altres magnífics cantants americans com Rose Bampton, Margaret Harshaw, Emery Darcy i Julius Huehn, Nova York sobreixia de Déus i Deesses, Herois i Heroïnes que en els pròxims anys farien del Hudson un autèntic Walhalla.

A més a més, podíem fer una verdadera exhibició de divins directors wagnerians.

Va ésser interessant de veure com un grapat de grans directors com Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch i Wilhelm Furtwängler van romandre a Europa. En canvi, vam tenir a Nova York, tan sols pel repertori alemany, a grans del pòdium com Paul Breisach, Erich Leinsdorf, Fritz Reiner, William Steinberg, Fritz Stiedry, George Szell i Bruno Walter.

Vaig tenir el gran honor de cantar amb tots aquests grans directors, excepte amb un. L'excepció va ésser Bruno Walter. Al començament de la meua carrera va expressar el desig de sentir-me cantar l'ària de Leonora de "Fidelio":

*“Abscheulicher, wo eilst du hin?”* Em va afalagar que volgués escoltar-me, i després d’haver fet el que em tocava clarament bé, va dir: “Encara no és temps de què vostè canti aquesta part.” Jo li vaig contestar, amb tot el meu respecte, que no opinava el mateix. Li vaig explicar que no tenia problemes amb l’ària, però que no estava gens segura del gran quartet del segon acte, després que Leonora ha amenaçat Pizarro amb la pistola. En l’última part del quartet m’era molt difícil controlar la veu. Em va contestar que l’havia decebut, i així va quedar la cosa.

Molt més tard vaig aconseguir la seguretat necessària per dominar completament aquestes parts complicades i en el transcurs de la meva carrera vaig cantar sovint la Leonora, però mai amb Bruno Walter.

Un altre tità de l’època tenia previst contractar-me per una altra obra de Beethoven. El director era l’Arturo Toscanini i l’obra, la Novena Simfonia. Es va preparar una audició pel mestre en la que prendrien part varies possibles sopranos per a la part solista. Em va escoltar atentament, però quan vaig acabar, es va quedar assegut a la platea fent uns comentaris amb en Bruno Ziriato el mànager de la Societat de la Filharmònica de Nova York. Quan vaig escoltar que des de baix, Mr. Ziriato, va dir un tranquil “Gràcies”, vaig abandonar l’escena.

Més tard, Mr. Ziriato em va informar, quasi disculpant-se, que el mestre tenia la sensació de què la meua veu era massa gran per aquesta música. En aquella època la qualitat dels meus pianíssims era màxima. No vaig comprendre que el mestre no hagués provat amb mi alguns matisos suaus.

Més tard Toscanini va fer la Novena amb la gegantina veu de l’Eileen Farrell ... Així que mai vaig cantar amb en Bruno Walter ni amb el mestre Toscanini; però els grans directors amb els que vaig treballar pertanyien al mateix club i els seus assistents eren també excel.lents músics.

L’equip musical del Metropolitan pel repertori alemany, sota la direcció d’Hermann Weigert, disposava de nombrosos primeres classes que aconseguien que les nostres representacions fossin esplendoroses. Aquest grup constava almenys de mitja dotzena d’experts que més tard serien magnífics directors. Pel que recordo, la direcció escènica d’aquella època era molt rudimentària, constava quasi únicament del control dels gestos.

Naturalment, això no era en absolut útil pel conjunt de l'obra. Als pocs cantants que hi havia que duïen el teatre a la sang se'ls deixava "desplegar el seu art", mentre que la resta, seguien en el lloc que el regidor els havia indicat, allí estaven, molt dignes i cantaven bé.

Helen Traubel era el prototip de l'escola estatuària, però quan apareixia la seva inigualable i bella veu, el públic oblidava el que per una altra banda es perdia. El seu repertori era quasi exclusivament wagnerià i ja al final de la seva carrera va cantar la *Mariscola* del "Cavaller de la Rosa". Després de la seva fama com a cantant va iniciar una nova carrera com autora d'obres de misteri. La seva novel·la "Assassins del Metropolitan" és realment una de les millors del gènere. Entre els meus col·legues es trobaven també la Kerstin Thorborg i la Karin Branzell que compartien els papers de mezzo en Wagner. Ambdues eres sueques, però diametralment oposades en tota altra cosa.

Una vegada un crític va qualificar en Lauritz Melchior com el segon millor tenor del segle 20, deixant el primer lloc per l'immortal Enrico Caruso. Francament, per mi això és un punt de vista típicament americà, és com comparar les peres amb les pomes, i sense cap fonamentada raó pretendre trobar sempre un "primer". Jo diria que en Melchior era el millor tenor cantant Wagner i en Caruso el millor cantant italià.

El cor d'en Melchior era tan gran com la seva veu. Des de la nostra primera actuació junts em va agafar sota la seva protecció, però en cap cas com un romanç. No existia el més petit dubte sobre a qui pertanyia el seu amor. On es trobava en Melchior, no podia faltar la seva esposa, "Kleinchen" (Petiteta). Es van conèixer en la circumstància més extravagant en què una parella es pot conèixer. Va ésser en el jardí de la cabana de caça d'en Melchior prop de Berlín. Una tarda en Melchior es relaxava en el seu jardí mentre "Kleinchen" volava uns dos-cents metres per sobre d'ell en un avió del que s'havia de llençar amb paracaigudes segons la pel·lícula que estava rodant. Era una actriu valenta i ella mateixa rodava les escenes perilloses. Evidentment, no havia calculat molt exactament el seu salt, tal com el director havia desitjat, ja que "Kleinchen" no va aterrar en el lloc previst si no en el bell mig del jardí d'en Melchior. El tenor i l'actriu ho van considerar un senyal del cel i poc després es van casar. Des d'aquest moment van ésser inseparables. En Lauritz Melchior

era la seva vida. “Kleinchen” negociava els seus contractes, despatxava la seva correspondència, s’ocupava de tot el que depenia del seu treball. Fins i tot tenia la gens envejable obligació de controlar diàriament la dieta del seu espòs. Era una dona molt capacitada pels negocis i va aconseguir augmentar el “cachet” d’en Melchior en el Metropolitan i combinar les seves aparicions en varies pel·lícules de Hollywood, (dos d’elles en els espectacles aquàtics d’Esther Williams) en emissores de ràdio i en concerts. També va fer que millorés el meu pobre “cachet” a l’invitar-me a aparèixer junt amb el seu marit en concerts.

Una vegada en Melchior degut a un contracte anterior molt més lucratiu, no va poder cantar un “**Parsifal**” del Metropolitan. Va ésser substituït per un jove col·lega, l’Emery Darcy que quasi sempre feia petits papers, com el **Froh** de “L’Or del Rin” o **Melot** junt al **Tristany** d’en Melchior. En aquesta representació jo era la **Kundry** i recordo la sorpresa que vaig tenir quan vaig veure en un assaig que en Melchior apareixia. Va fer tot el paper junt amb en Darcy, advertint-lo de totes aquelles possibles trampes en què es podria trobar. S’ha d’ésser un gran artista, en el més autèntic sentit de la paraula, per mostrar una tant gran generositat.

Malgrat les nostres freqüents aparicions conjuntes, al començament vam mantenir les fórmules europees, “Miss Varnay i Mr. Melchior”, fins a una nova i emocionant mostra de la seva generositat. Des de la meva primera aparició en “La Walkiria”, en Melchior movia sempre el cap consternat quan em veia aparèixer amb el meu vestit de **Sieglinde** fet de xarpellera i adornat amb una pell de lleopard. En Melchior es preguntava, sense dirigir-se precisament a ningú: “¿En quin lloc de l’antiga Germania, algú es podia trobar davant de la seva llança un lleopard?”

Jo estava completament d’acord amb ell, però poc podia fer per solucionar la cosa, a més a més pensava que els “principiants” no poden fer peticions, i jo era una “principiant”.

El 20 de Febrer de 1947 em van assignar la meva primera **Brunilda** en “Siegfried”. A pesar de què **Brunilda** apareix només en l’últim acte, des de la seva primera nota deu abordar una tessitura difícilíssima amb un parell de “do” naturals i això després d’estar una eternitat estirada sobre la roca esperant que

**Siegfried** la despertí. Molts aficionats pensen que **Brunilda** surt fresca a escena mentre **Siegfried** després de dos actes i mig duríssims, està esgotat. Sobre això els puc dir alguna cosa! Quan al final vaig començar a cantar estava tant cansada com el tenor, ja que durant tot el dia havia estat lluitant amb els meus nervis.

Un dia abans d'aquesta representació, els Melchior van dir que volien celebrar la nostra primera col.laboració en "Siegfried" i em van invitar al seu apartament a l'Hotel Ansonia després de la representació. Vaig dubtar en acceptar la invitació ja que pensava que seria molt poc adequada una celebració si la meva **Brunilda** resultés decebedora. En Melchior era comprensiu i va deixar en les meves mans la decisió dient-me que en el cas d'ésser satisfactori el meu treball seria ben rebuda al refrigeri i que en el cas contrari no es parlaria més de l'assumpte.

Per sort "Siegfried" va ésser un gran èxit i la "party" també. D'una manera típicament escandinava el "petit" refrigeri semblava haver estat traslladat amb un transport de deu tones. Però Wagner fa venir gana i em vaig aprofitar d'això. En Melchior em donava sovint consells útils, que eren sense cap excepció unes fórmules màgiques. Una mostra d'això va ésser la nit que vaig tenir que suplir precipitadament a Madame Traubel en el paper d'**Isolda**. Va ésser la meva primera **Isolda**, un paper que al llarg de la meva carrera ha significat molt per a mi. En Melchior devia notar quelcom, ja que abans del primer acte va acudir a escena per desitjar-me "¡Toi, Toi, Toi!" A continuació em va dir: "Controla la teva veu com un petit cavall. Sosté les regnes fermes en les teves mans . Deixa'l córrer quan no hi hagi obstacles, i reté les regnes quan es desboqui." Fent-me l'ullet va afegir: "De la resta ja me'n ocuparé jo."

A continuació va mirar les meves mans i vaig veure en els seus ulls que alguna cosa el molestava. Va cridar a "Kleinchen" i quan va arribar corrent li va dir que en el vestuari havien oblidat de posar-me anells. "¡L'**Isolda** és una princesa!" va tronar, "-Una princesa "sempre" porta anells!" i va enviar "Kleinchen" al seu camerino a recollir l'estoig de les joies. No vaig poder entendre el que pretenia ... un anell dels seus enormes dits en necessitaria dos dels meus, o en tot cas servrien de polseres. Per sort eren anells d'escena, regulables, i així va ésser com vaig aparèixer a escena adornada amb les joies de la meva parella. Sense

creure en la força màgica d'aquests accessoris, segur que em van ajudar a augmentar la confiança en mi mateixa, en un paper que era el més difícil que havia fet fins el moment.

Des del començament em vaig sentir atreta per personatges de caràcter fort, com el d'**Isolda**, que s'adaptaven millor a la meua manera d'ésser que alguna de les innocents que havia cantat fins llavors. Com que tenia un cert sentiment de què **Isolda** seria un cas apart en les meves interpretacions, vaig intentar retardar-la fins estar ben segura de l'anàlisi de la seva versatilitat. M'havia ocupat constantment del personatge, i fins i tot va jugar un paper important en moltes de les entrevistes després del meu debut el 1941.

Les poc corrents circumstàncies d'aquest debut van mobilitzar reporters de tots els extrems de la ciutat i la meua agència, Columbia Arts va disposar d'una jove, Alix Williamson, que havia de fer possible que la collita periodística durés mentre el sol brillés sobre la meua carrera. Passades poques setmanes, els periòdics de Nova York van aparèixer inundats de material sobre mi: instantànies apropant-me a una parada de fruites en el Greenwich Village, un elegant retrat com l'**Elisabeth** en "**Tannhäuser**" que ocupava tota una pàgina de la revista de modes "**Mademoiselle**", fins unes històries casolanes, situada junt el piano que vaig guanyar en un concurs de mots encreuats, i una penosa història, comparant les sensacions que havia sentit la meua mare quan va retornar a escena, amb les que jo havia sentit. Una altra fotografia, em mostrava junt al tocador del meu camerino del Metropolitan en la que es distingien clarament les fotos de Kirsten Flagstad, que era el meu talismà. En moltes entrevistes els reporters ressaltaven la gran felicitat que m'havia causat l'èxit del meu debut en el Met a una edat tan primerenca, i em preguntaven si hi havia alguna cosa que encara desitjava. Sempre anomenava dos papers, el de **Kundry** i sobre tot el d'**Isolda**.

Estava tan interessada en aquests dos papers que aprofitava qualsevol ocasió que se'm presentés per presenciar els assajos d'aquestes òperes, cantés qui cantés.

En el *planning* de la setmana vaig veure que l'intemperant Sir Thomas Beechan feia un assaig d'orquestra pel "**Tristany**". Vaig demanar permís educadament per assistir al seu assaig, per obtenir una impressió de l'estructura orquestral.

Em van dir que podia estar allí si em veia amb forces per aguantar l'huracà de còlera de Sir Thomas quan algú li posava la mosca rere l'orella.

En el transcurs dels anys les històries sobre els càustics comentaris d'en Beecham s'han convertit en llegenda. Jo vaig assistir a alguns de primera mà. Una vegada en Beecham va interrompre a mig compàs un dels virtuoses instrumentistes de vent, perquè li semblava opac el seu treball. Dirigint-se al veí del músic va dir: "Crec que el seu col·lega s'ha adormit. Penso que podrà tornar a la vida si li propina un bon cop de colze."

L'assaig de "**Tristany**" va començar amb un esclat de focs artificials a l'estil Beecham, i davant d'això la Direcció del Teatre es va descompondre. Llavors era costum que el Director General acompanyés a un director prestigiós en el seu primer assaig. Quan Mr. Johnson va anunciar que Sir Thomas Beecham havia estat tan amable de suplir un col·lega malalt, l'orquestra va aplaudir al director. Però quan Sir Thomas va obrir la partitura, va descobrir alguns fragments ratllats, cosa feta per director anterior, probablement el Dr. Bodanzky, que era famós per esborrar escenes senceres en Wagner.

Beecham no va mantenir en secret la seva desaprovació a aquestes amputacions que en el seu accent de Lancashire va qualificar de "Vandalisme!". Quan una rere l'altra va anar esborrant totes les ratlles, vaig imaginar com Mr. Johnson es recargolava internament, pensant que tindria de pagar hores extres a tot el personal si la representació acabava després de les dotze. Durant tot l'assaig vaig anar seguint la música, segons la partitura per a piano que tenia a la falda, i a més a més amb la batuta de Sir Thomas. Quasi sense adonar-me'n vaig començar a marcar molt suaument la part de la **Isolda**, pensant que ningú em sentiria. Quan l'orquestra va fer la seva primera pausa, Sir Thomas es va girar, em va somriure i va dir: "Senyora meva, no hi ha dubte de què sap vostè el paper." Vaig pensar que això era la moderada introducció a una clàssica canonada d'en Beecham, però no va afegir res, va ésser tan sols un amable reconeixement d'un ancià senyor.

Aquesta experiència em va revelar dues coses: primer que el meu *pianissim* era potent i segon que si es tractava a Beecham amablement i amb respecte, responia inclinant el cap. Passats uns mesos de l'assaig del "**Tristany**" em van oferir, per a un concert, la part de soprano d'una *Missa* i no vaig trobar ningú

que conegués suficientment la *Missà* per poder aconsellar-me. Ni Mr. Weigert coneixia l'obra, cosa bastant rara en ell.

Algú em va dir que Mr. Beecham havia dirigit l'obra a Anglaterra, però em va advertir que no l'havia d'importunar, perquè es trobava en plens assajos i evitava tot el que podia fer-li perdre el fil del seu treball. No vaig fer cas de l'advertència, i durant una pausa de l'assaig li vaig preguntar directament si podria tenir una mica de temps per mi. M'havia ficat a la gola del llop i em vaig trobar amb un amable i savi xai. Segurament li vaig caure bé.

Quan vaig començar a parlar-li de la *Missà* em va dir sense rodeigs que no la considerava adequada a la meua veu. Va ésser un agradable canvi d'opinions sense el vidriol pel que era conegut.

Aquesta no va ésser ni la primera ni l'última vegada que em vaig enfrontar a una persona que inspirava por. M'acostava a aquesta gent amb amabilitat, però decidida, normalment això netejava l'atmosfera.

Aquesta situació se'm va presentar amb tota la seva força al cantar per primera vegada la **Gutrune** en "**El Capvespre dels Déus**" davant el prepotent **Hagen** d'Alexander Kipnis. Contràriament a la majoria dels nostres col·legues, Mr. Kipnis reunia junt a la seva poderosa veu de baix un inquietant do histriònic amb el qual algunes vegades s'excedia i maniobrant – intencionadament o no – deixava als seus companys arraconats en un lloc neutre.

En aquesta producció del "**Capvespre**", **Gutrune** estava asseguda junt a una taula amb el seu germà **Gunther** i el seu germanastre **Hagen**, escoltant el relat d'aquest sobre les glorioses gestes d'un heroi anomenat **Siegfried**, que amb la coneguda abstracció teatral, mentre encara es parla d'ell ja arriba en la seva barca, després del seu viatge pel Rin, al palau dels **Guibitxungs**. Aquest **Siegfried** és el que **Hagen** planeja casar amb **Gutrune**.

És perfectament possible que **Gutrune**, captivada per l'encís del relat, s'inclini sobre la taula per saber més dels fets d'aquest **Siegfried**. En Kipnis va veure que a l'inclinar-me posava les mans sobre la taula, tal com el regidor m'havia indicat. Quan va seguir parlant sobre **Siegfried**, amb una de les seves mans va agafar les meves i em va mantenir collada a la taula mentre ell, amb l'altre, gesticulava ampul·losament.



El cas d'en Friedrich Schorr era més complicat. Els col·legues m'havien advertit que era un home nerviós i difícil, que no tenia paciència amb els principiants.

Anys després del cas que explicaré, ens vam trobar en una festa. Després d'haver explicat jo la meva versió, vaig estar encantada de sentir-li dir que tot havia estat una d'aquelles irresponsables calúmnies que en massa Teatres d'òpera fan de les seves. Mr. Schorr em va assegurar que al contrari del que deien, sempre havia estat benèvol amb els joves col·legues, que sempre havia fet tot el possible per donar-los-hi ànims, però que era home de poques paraules, cosa que sovint ho agafaven com un menyspreu.

El cas que he mencionat va succeir amb la meva primera **Brunilda**. Després de tot el que havia sentit comentar sobre Mr. Schorr, vaig pensar no fer res que pogués molestar al gran baríton.

En el tercer acte de "**La Walkiria**" té lloc un llarg debat entre **Wotan** i **Brunilda**, al final del qual ella aconsegueix convèncer al pare de què desobeint les seves ordres tant sols obeïa la seva verdadera voluntat. **Wotan** deu obeir les **Nornes** que ell mateix ha establert i per tant deu castigar a la seva filla, però finalment cedeix a la seva petició de no ésser deshonrada pel primer home que arribi a la roca. Així, suavitzava el castic rodejant-la de foc, que només podrà travessar un heroi digne d'ella. És un moment d'una intensa emoció, **Wotan** se separa de la seva filla que és la seva pròpia imatge, li estén els braços per acomiadar-se en una tendra abraçada abans d'adormir-la.

Nerviosa per no equivocar-me, en un excés de zel, em vaig avançar uns compassos de la música que indica la meva aproximació a **Wotan**. Al veure que la intensa abraçada quedava fora de temps, Mr. Schorr en va dir entre dents: "Massa aviat!". Sens pensar-ho ni un segon vaig caure de genolls davant d'ell, i mentre el públic retenia el seu alè, Schorr amb immensa emoció, em va aixecar i em va estrènyer suaument entre els seus braços. L'escena va quedar realment emocionant. Quan ja m'havia sumit en el somni, abans de començar el seu dolorós acomiadament, em va mirar amb càlida aprovació i va mussitar quasi inaudible: "Arribaràs lluny!".

Quan la inevitable pèrdua vocal li va arribar també a ell, va demanar que el seu nom no figurés en la llista de la propera temporada. Mr. Johnson no volia deixar marxar un artista de tal categoria sense el corresponent comiat i li va proposar

acabar la seva carrera amb un últim cicle de l' "**Anell**". Mr. Schorr va accedir-hi a disgust i un incident succeït en la representació de "**Siegfried**", en l'última aparició de **Wotan**, li va donar la raó.

**Wotan**, com a **Vianant**, s'enfronta amb el seu net, el qual, amb l'espasa heretada del seu pare, trenca la sagrada llança on estan gravades les runes del poder del déu. Naturalment, en Schorr portava la llança preparada per trencar-se en el moment que **Siegfried** l'ataca amb la seva espasa. Desgraciadament la llança es va partir abans del moment previst i en Schorr, després de cantar vèries fulles de la partitura, va tenir de recollir els trossos de la llança. Això va fer que la seva marxa resultés desairosa; hi ha testimonis que van escoltar com entre dents expressava el seu desconsol. Els espectadors, disgustats i afectats van brindar un càlid adéu al respectat i estimat cantant. Mr Schorr va salvar la situació amb unes paraules davant el teló. Va utilitzar una frase del discurs de **Hans Sachs** en la festa del prat: "Vosaltres ho feu fàcil, a mi m'ho feu difícil." I a continuació va oferir un brindis a la pàtria adoptiva que li havia salvat la vida, amb les paraules del Cònsol Charples en "Madama Butterfly": "America forever!"

Aquest succés em va ensenyar que carreres que comencen glorioses poden acabar tristament. Jo, des del començament vaig decidir que no acabaria així.

### ***DONES DEPENDENTS I INDEPENDENTS***

Sembla que hi ha una Llei, no escrita, per la qual als cantants d'òpera que intenten obrir-se camí com jo, se'ls concedeix uns dos o tres anys de gràcia en el que se'ls deixa treballar al seu gust i se'ls afalaga com a possibles contribuents a produir guanys per a l'art. A continuació els crítics es treuen els guants de vellut.

En lloc d'ignorar el que els crítics trobaven malament del meu treball, la meva mare, Mr. Weigert i jo ens preniem molt seriosament els judicis negatius, si tenien un bon fonament.

A l'igual que a Nova York, més d'una dotzena de periòdics i revistes informaven sobre les representacions del Metropolitan. El repertori d'opinions crítiques era molt extens i ens costava bastant de treball valorar si se'ls havia de fer cas. Calibrar la formació i l'experiència de cada crític s'havia de fer amb molta cura.

A pesar de les meves controlades aparicions, el que exigien els papers wagnerians que finalment vaig cantar, malgrat la meva falta de maduresa, van desequilibrar la meva veu. La tessitura profunda i la central s'enfosquiren i el resultat va ésser que la veu va quedar desequilibrada. Algunes vegades, les notes agudes, per sobre del "sí", resultaven "estridents" ... un concepte molt ambivalent ja que als italians els hi agraden les notes altes amb una força esclafidora, mentre els alemanys prefereixen una veu "rodona". A més a més, les columnes que sostenien la meva estructura vocal – els músculs i les cordes vocals – no van mantenir el mateix ritme en el seu procés de maduració, i vaig arribar a una crisi. Una crisi? En el transcurs d'una carrera vocal tot el món arriba, al menys una vegada, a una crisi. Qui nega tal cosa, o se li ha concedit un miracle o és un mentider.

Ja que el cos humà – inevitablement – va canviant al llarg de tota la vida, l'aparell vocal queda, naturalment afectat. A més a més, qualsevol trastorn emocional deixa la seva petja. O sigui, la diferència entre cantants i no cantants és que els no cantants tenen un cos amb dues cordes vocals a la gola, mentre els cantants posseeixen dues cordes vocals rodejades per totes les parts d'un cos. Aquest és el motiu pel qual, nosaltres, els cantants, som hipocondríacs permanents.

Però parlant seriosament: l'experiència demostra que la veu està en constant canvi fins que el cantant arriba a l'edat de 35 anys. Llavors s'assenta i es fa més ampla. Aquest és el motiu pel qual els cantants wagnerians comencen quasi sempre la seva carrera amb papers del repertori italià en la tessitura spinto dramàtica, després passen als papers juvenils wagnerians i finalment, cap els quaranta estan madurs per a les parts realment dramàtiques. Aquest és el procés habitual.

No obstant això, en el meu cas, es pot dir que la meva carrera va començar per la cua, tot un especial fenomen. No és un miracle que ben aviat arribés a una crisi.

Els problemes, absolutament solucionables, que es van presentar a mitjan dels anys quaranta, avui m'haurien costat el meu lloc de treball, o al menys la meva reputació, però en aquella època la gent tenia més temps i més paciència. A

més a més, la Direcció del Metropolitan tenia tanta confiança en les meves facultats que va decidir ajudar-me en totes les dificultats que se'm presentessin. La gran ocasió es va presentar amb la planificació dels últims quaranta anys del Metropolitan. Vaig preferir ocupar-me més, en contra de les dones dependents com l'**Elsa** i l'**Elisabeth** que reaccionen més que actuen, dels caràcters independents de l'**Ortrud**, de l'**Isolda** o de la **Kundry**, les que prenen el seu destí en les seves mans.

Mentre continuava cantant els papers dramàtico-jovenils, amb el canvi de la meua veu es mostraven més adequats els nous personatges que a més a més, m'oferien moltes més possibilitats d'emprar el meu innat instint teatral i el mètode analític amb el que treballava els papers dramàtics.

Deixin-me que els doni un exemple de la distinta tensió dramàtica entre els dos caràcters de les heroïnes de Wagner: l'**Elsa** i l'**Ortrud** en "**Lohengrin**". L'**Elsa** necessita que la salvin ja que no és suficient independent per salvar-se a ella mateixa. L'**Ortrud**, la seva Némesi, confia en ella mateixa i utilitza la seva aguda intel·ligència per dominar la situació. Hi ha quelcom de masculí en l'**Ortrud**, en la ferma entrega a la seva religió i en la lluita pels seus drets dinàstics i sens dubte disposa del suficient atractiu per induir al, en el fons lleial **Telramund**, a actuar junt amb ella.

Crec que és equivocat qualificar l'**Ortrud** de fetillera. Aquesta interpretació passa per alt la verdadera personalitat del personatge. L'**Ortrud** està tan supeditada a les seves creences com ho està **Lohengrin**, i la màgia que utilitza és part integrant de la seva religió. L'**Ortrud** és l'última d'una estirp de prínceps que ha governat el país. Està decidida a recuperar els seus legítims dominis i tornar a instaurar en ells la religió heretada.

La veig orgullosa i independent representant del gènere femení que en l'Edat Mitjana posseïa pocs drets i que no podia presentar per ella mateixa les seves reivindicacions, per no parlar del què era necessari defensar amb les armes. Per això necessita un home físicament fort a qui ella pugui dominar amb la seva intel·ligència i el seu poder eròtic i així esperar poder tornar l'esplendor a la seva casa principesca i a la seva antiga religió. Tot el que fa és plenament justificable ... amb una sola excepció: el seu intent de destruir la vida humana. Aquest és l'origen de la seva destrucció.

Per a mi, l'òpera "**Lohengrin**" és la confrontació entre dues ideologies: el cristianisme (**Lohengrin**), contra el paganisme (**Ortrud**); i dues concepcions de l'existència: dependència (**Elsa**) contra independència (novament, **Ortrud**). S'ha de treballar sobre aquests dos conflictes. Crec que el meu retrat de l'**Ortrud**, degut a la sinceritat de la meva caracterització, fa ben visibles els seus impulsos. En resum: crec en la meva **Ortrud**.

Una vegada, en una entrevista em van dir que en el primer acte, la meva **Ortrud** causava una inesborrable impressió al públic que, a pesar de què estant sempre en escena tan sols canto unes poques paraules. Volien saber com aconseguia causar aquesta impressió. Vaig contestar: "Escolto el que diuen els demés com si el que diuen ho estigués escoltant per primera vegada i reaccio, segons el sentit de les seves paraules." Això sembla fàcil però la concentració requerida és més gran que quan es canta. Em van dir que emanava de mi una energia que es transmetia al públic. Aquesta és la diferència entre una cantant i una actriu que canta.

Freqüentment es qualifica a **Isolda** com un personatge complicat. Em pregunto perquè. Jo no la trobo gens complicada. La veig molt femenina, natural i fàcilment comprensible. Em sorprèn, una i altra vegada, el be que entén Richard Wagner la versatilitat de la psique femenina i el be que ho expressa. Quasi es podia creure que tenia un intens element femení. Ja fa algun temps que s'ha demostrat científicament que l'home porta en ell mateix, components masculins i femenins. Richard Wagner deu haver rebut una bona quantitat d'ambdós.

L'**Isolda** és qui pren la iniciativa en tot moment, sens considerar on la pot portar aquesta decisió. A pesar d'estar completament immersa en el seu amor per **Tristany**, no està esclavitzada per ell. La seva relació no es basa en la dependència, el seu amor és molt més un imperatiu, que gosat, passa per sobre de totes les barreres socials. Abans de tenir segur el meu personatge, vaig seguir la meva norma i vaig emprendre reiterades indagacions sobre aquesta arquetípica saga medieval, de la qual existeixen distintes variants. La font principal és el poema èpic de Gottfried von Strassburg, basat en gran part en el poema del anglo-normand Thomas de Bretanya. En totes les seves obres Wagner adapta el material primigeni a les seves pròpies necessitats. Per molt

que ens introduíssim en les fonts, cosa que és fascinant, finalment devem tornar sempre al text de Wagner. Llavors, perquè em vaig ficar tant a fons en aquesta saga popular celta i cortesana? Perquè, al conèixer les convencions de l'època en què va ésser creada, al veure els canvis que Wagner va fer en ella per què s'adaptés a les seves pròpies idees, em fes entendre i reajustar a la seva "autoestilització".

Cada figura escènica és semblant a un guant, s'ajusta per sobre però dintre seu segueix estant-hi la pròpia mà. I aquesta no té de permetre que canviï. El que vull dir amb la metàfora del guant és que tant el llibretista com el compositor deuen enriquir la vella història amb elements de la seva pròpia collita, però s'han de parar aquí. El creador primigeni de l'obra mestre segueix essent el seu creador i el post-creador, i l'interpret, al presentar l'obra en escena no té el dret de canviar la intenció de l'original.

Quanta màgia s'ha introduït en el dit filtre amorós, que en realitat no juga cap paper en el nucli de la història, ja que encara que ambdós haguessin begut tant sols un glop d'aigua del daurat calze, haurien sucumbit igualment a declarar-se el seu amor, un amor que ja existia des de molt abans d'aixecar-se el teló.

No en va, aquest és el tema central del Preludi. El filtre de **Brengüena** serveix com a màxim, per refermar els seus sentiments i aquests sentiments s'encarreguen de la resta. Així veiem que l'**Isolda** no és víctima de la màgia, simplement és senyora del seu destí.

Immediatament abans d'oferir-li el calze a **Tristany** li dóna l'oportunitat de fer examen de consciència. La resposta de **Tristany** és tan fosca que pocs intèrprets es prenen la molèstia de pensar en això. Les seves paraules són: "La reina del silenci m'ordena que calli, si entenc el que ella calla (vol dir que ella l'estima) callo el que ella no entén." (que ell l'estima). El seu honor no l'hi permet manifestar els seus sentiments ja que no és l'amo de la situació. Però l'**Isolda**, malgrat de captar equivocadament l'enigmàtica resposta i suposar que ell rebutja la beguda del seu destí, no accepta la seva vacil·lació i és la seva decisió la que segella els seus destins. Al forçar ella la decisió, és l'eloqüent exemple de què l'**Isolda** pren en les seves mans el seu destí i és la que decideix tot el que esdevindrà. Díficilment la puc imaginar com una dona

dependent. I quan més estudio aquest paper més clar em resulta que aquesta figura serà en el futur el punt on gravitarà el meu treball en l'òpera.

Quan més m'introdueixo en els papers del Wagner madur, més atreta em sento pels complicats caràcters de les seves últimes figures femenines. **Kundry** a "**Parsifal**" és una figura que considero al mateix temps dependent i independent: sobre tot en la seva segona imatge.

La tríada de la imatge de **Kundry**, que té el seu origen en les diferents fonts mítiques, místiques i bíbliques, és la més polifacètica. Reuneix en ella mateixa la bíblica Herodias, la demoníaca cèltica Gundryggia, el llegendari Jueu Errant en la forma femenina, així com els característics trets de Maria Magdalena, quan renta els peus a **Parsifal** i els hi eixuga amb els seus cabells.

**Kundry** és una amalgama dels distints models que Wagner va reunir per mostrar la variable naturalesa de la dona tal com la va entendre al final de la seva vida. Aquesta divergència en els trets, units en un sol ésser, exigeix que es doni al personatge una cohesió interna. Això fa que la interpretació de **Kundry** sigui un repte fascinant, del que em vaig ocupar durant gran part de la meua carrera.

**Kundry** i l'**Holandès Errant** tenen el mateix origen mític. Ambdós són descendents d'Ahasver. Ambdós han blasfemat contra Déu. L'insolent **Holandès**, que amb vent contrari va voler vorejar un cap tempestuós, encara que hagués de navegar eternament i **Kundry** que es va riure del rostre del Crucificat. La seva culpa és el seu càstig. L'**Holandès** deu navegar sens fi pel mar i només trobarà la pau en la mort, quan la generosa fidelitat d'una dona el redimeixi.

**Kundry** és la suma d'una sèrie de reencarnacions. En "**Parsifal**" ens trobem davant la seva última materialització. La seva sensualitat – sense amor, potser amb un llampec d'afecte – és una droga. Quan **Kundry** més cedeix al seu instint sensual més ho necessita. L'inesperat rebuig de **Parsifal** la porta al paroxisme, i els seus processos físics perden la seva coherència. Finalment, els seus sentits es pertorben, els seus records es barregen, i creu que **Parsifal** és Ell, de qui va riure-se'n. Li prega que s' "uneixi" a ella i així esborrar el seu pecat. La negativa de **Parsifal** la condueix a una exasperant bogeria. És com la

desintoxicació de la droga en la que el drogoaddicte passa per un infern fins que el verí abandona el seu cos i la seva ànima.

Per fer el cas encara més complicat, **Kundry** és una personalitat fraccionada, cada encarnació en la que es troba atrapada no sap res de l'altra. A pesar de què en el primer acte no és conscient de la seva culpa en la seducció d'**Amfortas**, té en el seu interior la necessitat d'expiació, com els pelegrins que puguen i baixen de genollons els esglaons dels llocs sants. Per tots els serveis que realitza, allunya d'ella qualsevol expressió d'agraïment: "Jo no ajudo mai". El motiu d'això radica en el seu convenciment de què l'agraïment treu valor al seu ajut i que això contraresta l'altruisme dels seus fets. És una posició negativa davant les virtuts cardinals.

La temptadora **Kundry** que apareix davant el conjur de **Klingsor**, acudeix a un fascinant record del que pocs homes poden escapar: evoca el record de la mare. Al despertar l'anhel de la mare, sobre tot a qui se li va robar el seu amor, fa que la víctima, desprevinguda, sigui fàcil de manipular. En el cas de Parsifal, el desarma al despertar el ser penediment per haver abandonat la seva angoixada mare. Li ofereix la seva protecció i un amor equivalent al de la mare, dintre el seu pla de destrucció de **Parsifal**, tal com va fer abans amb **Amfortas**. El petó pseudomaternal que ella li ofereix està en realitat recobert d'un verí sensual. Això em recorda la serp en la història de la creació.

És un enigma, perquè Wagner va introduir la sensualitat en aquesta imatge femenina del Jueu Errant. Tan sols puc creure que els homes relacionen la seducció únicament amb forts elements sexuals. És evident la caiguda de molts homes destruïts conscientment per una dona. Judit i Olofernes, Sanson i Dalila, per mencionar tant sols dos exemples.

La reacció de **Parsifal** és completament distinta a la que esperava **Kundry**. Immediatament a **Parsifal** se li apareix clarament la tragèdia d'**Amfortas** i amb aquest coneixement li arriba la saviesa. **Kundry** segueix intentant amb insistència la seva submissió, però tot és inútil. Quan la seva passió no és corresposta es refugia en la maledicció, mentre el seu foc interior s'apaga ràpidament.

Cap el final d'aquest quadre la cantant ha de posar en joc el seu màxim saber interpretatiu. Ha d'aparèixer absolutament fora de si, mentre al mateix temps ha



de tractar de no posar en perill la línia del cant i el timbre de la veu. Vaja un treball!

Després **Kundry**, cau en un somni profund, una espècie d'estat de coma que dura bastants anys, per despertar novament en un Divendres Sant, el dia de la seva redempció. De vegades penso que m'hagués estalviat molta angoixa si no m'hagués introduït tant a fons en el nucli d'aquesta figura i simplement l'hagués cantat. Però això m'hagués deixat absolutament insatisfeta. Aquestes dones independents encarnaven exactament el tipus de desafiament que jo buscava. Per això són necessaris estudis i reflexions que em compensen amb grans satisfaccions, aquesta inacabable recerca, a pesar de què la meua actitud bàsica roman sempre intacta, provoca en cada nova producció, amb diferents companys, una sèrie de noves reaccions.

Aquesta explicació no ha d'ésser entesa en absolut com una anàlisi bàsica d'aquests papers clau. Aquestes opinions són solament un concepte sobre la manera de construir-los. En el mateix Wagner existeixen una infinitat de fonts, i també nombroses anàlisis d'incomptables erudits que intenten investigar el compositor i la seva obra, la seva recerca a través de mites literaris i la seva personal realització de les ideologies religioses i polítiques. No tinc la intenció de col·locar-me en el nivell d'aquests autors altament qualificats. El meu propòsit és donar als meus lectors una idea aproximada del que últimament pretenc realitzar, tan vocalment com teatralment, dels meus intents d'entendre tant les paraules com la música per convertir-les en éssers humans.

### **DIFICULTATS I PROBLEMES**

El 19 de Febrer de 1950 vam donar a San Antonio, Texas, una representació de "**Tristany i Isolda**", per a la qual, el terrible gentleman havia proporcionat els decorats, inclosa una enorme palmera que donava una nota exòtica a la nit d'amor del segon acte.

Abans de què m'abandonin per precipitar-se en els seus llibres de geografia, permetin-me que els informi que en la costa de Cornualles, banyada pel Corrent del Golf, hi poden, de fet, créixer palmeres, però tinc l'oculta convicció que aquell decorat era un vell disseny de la molt, molt vella producció de "Thaïs". De totes les maneres, en Max Lorenz i jo, l'**Isolda**, ens vam preparar

per introduir-nos en l'èxtasi del nostre duo d'amor sota d'aquesta excepcional peça. Quan Max va entonar el seu: "Sobre el meu pit!" l'arbre va decidir obeir al peu de la lletra l'ordre i va a començar a deixar-se anar de la seva subjecció. En Max i jo ens vam posar ràpidament d'acord combinant que el que no cantés subjectaria amb la seva esquena l'arbre que s'esfondrava. D'aquesta manera vam aconseguir, al llarg de tot el duo, no ésser sepultats per la voluminosa palmera. Mentre el **Rei Marke** mantenia el seu llarguíssim monòleg, vaig intentar trobar desesperadament una solució pel moment en què jo havia de caure al costat de **Tristany** ferit per **Melot**. Per sort per a tots, la **Branguene** d'aquella nit era ràpida en reaccionar, la Blanche Thebon, que sembla que des de la seva torre de vigilància havia observat com ens havíem convertit en columnes protectores. Abans de córrer cap a **Tristany** li vaig enviar a Blanche, que entre tant havia baixat de la seva torre per romandre al meu costat, una desesperada mirada i vaig murmurar: "L'arbre, sosté l'arbre!". Gràcies a Déu, va aguantar.

#### **PER CAMINS INTERNACIONALS**

La resta del repartiment d'aquesta "**Walkiria**" era molt internacional. Junt a Hans Hotter com **Wotan** estava Set Svanholm com **Siegmund**, paper que també cantava a Nova York, i la **Fricka** va ésser la mezzo anglesa Edith Coates.

El nostre director, l'austríac Karl Rankl, havia estat col.lega de Hermann en els temps de la Krolloper, i mereixia el respecte de tothom. Com la majoria de directors que van començar la seva carrera en l'Europa Central, exigia una obediència absoluta, i l'obtenia.

De totes les maneres, en una ocasió, em vaig prendre la llibertat d'estar en desacord amb ell davant d'un interrogant musical. En un assaig amb orquestra, Hans Hotter i jo cantàvem el tercer acte de "**La Walkiria**". Una i altra vegada pujava a l'escenari un d'aquests ajudants de direcció, tipus **Beckmesser**, esgrimint una partitura de piano en la que indicava que s'havia esborrat tal i tal cosa i remarcant cada vegada que es tractava dels llocs que Kirsten Flagstad – regularment invitada de la casa – sempre suprimia. Aquest comportament era capaç de treure de polleguera a qualsevol. M'havia semblat més adequat que

aquest home, abans de l'assaig, s'hagués assegut amb mi per parlar dels talls. Però sembla que la direcció havia opinat que evitant l'entrevista es guanyaria temps.

Vam arribar a la meravellosa frase: "Qui m'ha introduït aquest amor en el cor..." i va aparèixer novament l'homenet, per dir-me que Madame Flagstad també havia suprimit aquest passatge. Jo el volia cantar com fos, així que em vaig interrompre bruscament i vaig dir terminantment: "Això no ho accepto!".

Naturalment, la meva reacció no va passar desapercebuda al mestre Rankl que des del pòdium em va preguntar què passava. Amablement li vaig dir que acabava d'assabentar-me que Madame Flagstad no cantava aquesta frase, però que per mi era important cantar-la. Probablement em vaig expressar amb més energia de la que estan acostumats els meus col·legues anglesos, ja que Rankl em va proposar de discutir aquest assumpte en privat i després de l'assaig. Vaig contestar: "Naturalment!" i va continuar l'assaig. En la nostra breu conversa privada li vaig plantejar clarament que malgrat Madame Flagstad havia estat i era el meu ídol, certes coses preferia fer-les a la meua manera, i el mestre Rankl va ésser tan amable que m'ho va permetre. Les nostres diferències van causar una gran impressió en la resta dels cantants; impressió superior a la que mereixia, segons la meua opinió.

Per celebrar el meu setantè aniversari, el 25 d'Abril de 1988, amb gran sorpresa per part meua, els meus amics, en col·laboració amb alguns dels meus col·legues, van enregistrar en una cinta els records d'alguns dels nostres treballs en comú. Quan li va tocar el torn a Hans Hotter va dir que en aquesta "Walkiria", que va ésser el nostre primer encontre, el va sorprendre la meua decidida reacció.

### **SEMBRANT LA DIFAMACIÓ**

Vaig actuar en els *Festivals de Bayreuth*, entre altres coses, gràcies a la recomanació de l'amiga de la família, Kirsten Flagstad, que just en aquest moment reduïa ja la seva carrera. A Londres, en la temporada de 1951, es va acomiadar de l'escena wagneriana. Va ésser també la segona i última vegada que cantàvem juntes.

A l'acabar l'acte segon d'aquesta "**Walkiria**", el 31 de Maig de 1951 quan jo, juntament amb ella i la resta del repartiment, Edith Coates com **Fricka**, Siegmund Björling com **Wotan**, Gottlob Frick com **Hunding** i Set Svanholm com **Siegmund**, ens vam inclinar davant el teló, de sobte em va fer un senyal, va agafar-me la mà i em va portar al centre de l'escena per saludar sola amb ella. De sobte va desaparèixer del meu costat, em va deixar en el lloc que poc abans ocupava ella i es va reunir amb els demés. De manera meravellosa va semblar voler passar-me el testimoni, dient simbòlicament: "Agafa'l tu!". Aquest sacre encàrrec fet per una dona de cor noble, va ésser per mi com si m'hagués armat cavaller.

El seu interès per la meva carrera va ésser molt superior a aquests gests simbòlics. Alguns anys més tard li va dir a un dels seus biògrafs, Torstein Gunnarson: "El 1950 Wieland Wagner va venir a veure'm a Salzburg i em va preguntar si volia cantar a Bayreuth. Li vaig dir que tenia previst retirar-me i que hi havia joves cantants als qui s'hauria de donar una oportunitat. En aquesta ocasió vaig mencionar sobre tot a Astrid Varnay, que m'encantava, i que després ha cantat molt en aquell Festival." Així, el meu ídol, Kirsten Flagstad, l'amiga de la meva família, va ésser qui va posar en marxa la roda que el 1951 en va portar a la nova obertura dels Festivals de Bayreuth.

### **AQUÍ REGNA L'ART**

Quan el nostre tren, passant per ufanosos camps, trotava des de Nürnberg en direcció al Nord, quasi no em podia creure que aquesta província albergués uns Festivals de tal importància que congregava multitud d'artistes i visitants de totes les parts del món en el Verd Turó. Com a municipi, Bayreuth és un dels llocs "menys importants". La petita ciutat, en el districte de l'Alta Franconia, al Nord de Baviera, és un indret pintoresc. No té cap tresor arquitectònic com succeeix en altres ciutats seus de Festivals: Berlín, Edimburg, Florència, Munic, Viena, no existeix cap gran catedral i cap palau sumptuós com a Salzburg i tampoc una natura esplendorosa com en Aix-en-Provence o en Bregenz. Hermann i jo la comparàvem al palau de la Bella Dorment, adormida durant l'hivern, i despertant a començaments de Juliol per convertir-se en una florent metròpoli.

Bayreuth no seria molt més que un punt en el mapa si no hagués estat que un Wagner de 22 anys en el seu viatge de Karlsbad a Nürnberg, el Juliol de 1835, es parés aquí i s'enamorés de la petita ciutat.

Dècades després, a principis dels anys setanta del segle 19, Wagner va tornar a Bayreuth, invitat aquesta vegada pels seus ciutadans. El terreny, en el majestuós turó de les afores de la ciutat, li va resultar gratis per què allí pogués fer realitat el seu somni, un gran Teatre construït, segons els seus planells i destinat a l'exclusiva representació de les seves obres. L'únic Teatre d'Òpera d'aquest tipus en tot el món.

El Teatre del Festival va obrir les seves portes el 13 d'Agost de 1876, amb la representació de "**L'Or del Rin**" el pròleg del cicle de l' "**Anell**". Camille Saint-Saëns, Anton Rubinstein, Edvard Grieg, Peter Iljitsch Tschaikowsky i Charles Gounod es trobaven entre les nombroses personalitats del públic assistent. Mentre aquests eminents senyors opinaven de diferent manera sobre els mèrits de la música que havien escoltat, tots van alabar les característiques d'aquest insòlit Teatre.

Des d'aquella primera nit, durant més d'un segle, una generació rere l'altra, ha admirat les genials idees de Wagner per a la construcció d'un Teatre d'Òpera. La combinació del fossat orquestral cobert amb xapes de fusta ondulades, folrat de tela, i l'estructura de la sala, tota de fusta d'avet amb la platea ascendent li dóna una increïble ben calculada acústica que facilita als músics i als cantants complir amb les exigències de Wagner quant a la paraula i la música de forma més precisa que en qualsevol altre teatre. Això no representa en cap cas, que els cantants no puguin emetre, en els llocs necessaris, el ple volum de la seva veu. El cas excepcional és que els moments més suaus arriben perfectament a tota la sala, cosa que fa més fàcil pel públic, seguir còmodament la trama del drama. D'aquesta manera Wagner posa al seu servei l'arquitectura, per donar un pas més per convertir en realitat el somni de tota la seva vida: el Drama Musical.

La seva vídua, Cosima, va agafar amb puny de ferro els Festivals, després de la mort del compositor el 1883 fins la pròpia desaparició el 1930, o sigui després de quasi cinquanta anys. L'únic fill de Cosima, Siegfried, va sobreviure només uns mesos a la seva mare. El va succeir la seva vídua, l'anglesa

Winifred Williams. La seva fita va ésser el fer de Bayreuth un temple de la cultura germànica i de la filosofia nacionalista. A partir de 1933 la música de Wagner, en general, i Bayreuth en concret, es va equiparar cada vegada més al Nacionalsocialisme i al Tercer Reich, així que moltes persones, encara en els nostres dies, tenen dificultats en separar les òperes de Wagner de l'esperit d'aquella època.

Els Festivals es van mantenir fins el 1944, quan ja queien sobre Alemanya, continus bombardejos. Per sort per a la futura conservació de les obres de Wagner, les autoritats de la postguerra van decidir tornar a confiar la direcció dels Festivals als fills de Siegfried i Winifred, Wieland i Wolfgang Wagner, pel simple motiu de què cap dels dos van tenir res a veure amb la direcció durant la guerra. Aquesta decisió arbitrària, va fer història dins del teatre musical!

Per subratllar aquest nou camí van penjar en la pissarra d'avisos una crida a tots els col.laboradors del Teatre. Utilitzant una cita del llibret d' "**Els Mestres Cantaires**" es podia llegir: "En interès d'elaborar sense dificultats els nous Festivals, preguem cordialment evitar converses i debats de tipus polític en el Turó." "Aquí regna l'art!".

Els germans Wagner van començar a buscar artistes que estiguessin oberts als nous camins en el tractament de l'òpera. Aquest va ésser el motiu pel qual es van prendre la molèstia d'informar-se, el més exhaustivament possible, sobre molts artistes que els eren desconeguts, incloent la meva persona.

Malgrat la primera recomanació que el 1950 havia obtingut Wieland en la seva conversa amb Kirsten Flagstad, els germans Wagner van voler comprovar personalment que jo era la soprano que desitjaven. Així, van intentar fer-me venir a Alemanya per a una prova abans del Festival d'obertura del 1951. Vaig tenir que rebutjar-la. El meu calendari ja era complet i els treballs ja emparaulats tenen sempre prioritat.

Com que els Festivals s'acostaven cada vegada més, els Wagner van decidir recollir informació extra sobre mi. Entre els 28 cantants i directors als que Wieland i Wolfgang van demanar consell es trobava un jove baríton de la Staatsoper de Viena, del qual treball havia quedat extraordinàriament impressionada ja que vaig advertir el seu intent d'aconseguir una simbiosi entre

cant i actuació, trobant-se en la meva mateixa línia. El seu nom era George London.

Quan els Wagner van reunir les positives informacions de Kirsten Flagstad, George London i tots els altres, van decidir renunciar a l'audició i arriscar-se amb mi. Per tant puc dir que jo, he estat l'única de la meva generació a la que es va estendre un contracte sense audició.

Ni Hermann ni jo mateixa teníem la més mínima idea del que allí trobaríem. La guerra havia passat i nosaltres érem artistes que no teníem cap ideologia política. Més encara, els dos havíem passat una considerable part de la nostra vida dedicats a les obres de Wagner i això és el que ens havia portat a Bayreuth. Estàvem allí per contribuir al futur dels Festivals.

Després d'acomodar-nos en el senzill Hotel, vam comunicar la nostra arribada i ens vam dirigir al Verd Turó per tenir una primera impressió del Teatre. En el meu primer assaig en escena em van presentar al cavaller corpulent. Era Wilhelm Pitz, que seria durant anys el director del cor. Ell i la seva esposa van ser durant molt de temps bons amics nostres. Wilhelm em va dir més tard que va quedar perplex quan va descobrir que la jove que ell va creure que era una de les Walkiries, en realitat cantava la més gran d'elles, **Brunilda**.

Desgraciadament, Pitz ja ha abandonat aquest món, però la seva vídua Erna, va romandre fidel a Bayreuth fins la seva pròpia mort, el 1996, com a membre directiu de l'administració.

Un dels importants factors del renaixement dels Festivals va ser pels Wagner, l'interès per la integritat musical. Pels cicles de l' "**Anell**" van contractar dos dels directors més famosos de l'època: Hans Knappertsbusch i Herbert von Karajan. Aviat van arribar també Joseph Keilberth, Rudolf Kempe i Clemens Krauss, cosa que em va confirmar que el dret de dirigir a Bayreuth depenia clarament de tenir un cognom que comencés amb "K".

Certs crítics li retreien a Knappertsbusch que arrossegava en excés la música de Wagner. Jo considero aquest retret totalment incorrecte. Knappertsbusch escollia amplis –no lents– tempi perquè sonessin tots els fascinants detalls d'aquestes complicades partitures, deixant que soni clarament el llenguatge, cosa possible amb aquest tempo.

Pel que es refereix a Knappertsbusch, el meu col·lega el tenor Günter Treptow, em va donar un bon consell. Em va dir que havia d'agafar aire profundament perquè mai se sabia quan estendria els seus llargs braços, braços que semblaven abraçar l'orquestra d'un extrem a l'altre. Ell, assegut en el pòdium, acostumava a començar amb un crescendo i a continuació, quan un creia que ja havia arribat al cim de l'onada musical, l'aixecava més i més fins assolir una grandiositat intensíssima, amb la qual cosa el teu propi crescendo seguia creixent fins que constataves que et trobaves al límit de les fronteres que la teva capacitat et permetia. Després d'una representació amb en Knappertsbusch molt sovint tenia ressaca en els músculs de la caixa toràcica. Però era gratificant el descobrir que la capacitat dels meus pulmons havia augmentat.

Una vegada, algú li va preguntar, perquè no seguia la moda de l'època de dirigir sense partitura, responent amb la seva característica desimboltura: "És que jo sé llegir les notes." Apart d'aquest motiu, ell opinava que tal cosa tenia un efecte tranquil·litzador pels cantants al saber que en el cas de perdre'ns sempre podia acudir a la partitura. Quan es produïen imprevistes dificultats, reaccionava immediatament. Algunes vegades el compàs de Karajan et confonia, mentre que el gest d'entrada era sempre ben visible, després començava a dibuixar cercles en l'aire amb els ulls tancats. Gaudia excessivament de la música per a ell mateix.

Entre els solistes la companyonia estava a l'ordre del dia. Martha Mödl i jo, per exemple, compartíem sovint els papers. Durant dos anys vam cantar en "**La Walkiria**" la **Sieglinde** i la **Brunilda** indistintament. En cada cicle canviàvem els papers. Aquest sistema valia també per la **Gutrune** i la **Tercera Norna**. Quan una estava malalta, l'altra agafava el paper sense cap problema. El consell d' "Aquí regna l'art!" no tant sols evitava l'inútil discussió sobre política, si no que prohibia els aires de primma donna en el nostre fructífer treball conjunt.

El punt candent de les activitats de Bayreuth eren les revolucionàries posades en escena de Wieland. El concepte bàsic de totes les posades en escena de Wieland era, introduir amb el seu absolut coneixement de les obres del seu avi, la sensibilitat d'un artista, el sobirà domini de la tècnica i el subtil coneixement



del gènere humà, netejant l'òpera de tot l'innecessari, fins arribar al nucli de l'obra. Aquest nucli, segons el seu parer, era l'element humà.

El seu germà petit, Wolfgang, se sacrificava, carregant-se amb la responsabilitat de solucionar els problemes que es presentaven diàriament en els Festivals, i ho feia amb un estil molt personal. També dirigia l'escena amb tranquil·la gravetat i judici precís en varies produccions.

Per mi, el més significatiu va ésser un "**Anell**" pel que Wolfgang havia ideat un enorme disc que es dividia en diversos cercles per mostrar els distints indrets sense trencar la unitat del decorat.

Aquí hem de reconèixer que la sobrietat de les posades en escena, tant de Wieland com de Wolfgang, es devia principalment al limitat pressupost dels Festivals. De fet, la majoria de nosaltres cantàvem per un "cachet" molt més baix del que ens oferien altres Teatres, però l'experiència valia la pena, i no menys la publicitat internacional que ens reportava.

La riquesa d'idees d'aquests dos brillants germans superava el que l'estalvi els podia exigir. Recordo el vestit de **Brunilda** a "**Siegfried**", fet amb la tela dels sacs de patates, però el vestit estava tan ben fet que podia haver-se presentat en qualsevol producció d'alt cost.

No a tothom van agradar les noves i provocatives produccions. A Mary Ellis Peltz, arxivera durant molts anys en el Metropolitan, i experta coneixedora del món de l'òpera, la van deixar indiferent. A la seva tornada de Bayreuth va informar agraïment als oients d'una ràdio de Nova York: "Wieland Wagner s'ha limitat a desconnectar la llum."

Naturalment, Wieland i Wolfgang utilitzaven aquest intercanvi entre l'element humà i el gran buit en què es mouen les figures, així com el contrast entre llum i ombra, per a significats molt més profunds que els que hagués pogut oferir una producció ortodoxa.

Vaig veure clar que el que tant sols una vegada havia estat solament un somni de la meua imaginació: el de la integració de música i drama, tal com Wagner havia desitjat, s'havia convertit en realitat en el Teatre del compositor, en el Verd Turó.

## **DEAMBULANT PER L'OCEÀ**

En la primera temporada dels Festivals de Bayreuth, Wieland i Wolfgang Wagner es van posar d'acord per assegurar-se la col.laboració d'un expert en Wagner, que feia poc havien conegut. Es tractava d'en Hermann Weigert i tot havia començat amb unes converses mantingudes amb Wieland.

En el transcurs d'aquestes converses, Wieland va poder comprovar immediatament que els profunds coneixements d'en Hermann sobre les obres de Wagner procedien d'uns punts de vista molt distints als seus. Ell va considerar que tal cosa era l'enriquiment dels seus conceptes i el que va començar com un intercanvi d'idees entre dos homes que duien el tema en el cor, va arribar a tenir influència en el treball dels assajos. Això va fer que Hermann entrés en l'equip de la temporada, com assessor especialitzat i el 1952, va continuar sota el títol de Director d'Estudis. El professor Knappertsbusch era famós per la seva absoluta aversió als assajos inacabables. Creia que el seu saber i la seva experiència no necessitava tal cosa i estava acostumat a treballar amb professionals competents, per la qual cosa els seus assajos es limitaven a repassar els llocs problemàtics i la resta ho deixava als seus ajudants.

Knappertsbusch va ésser contractat pel primer cicle de l' "**Anell**" i Karajan pel segon, però la majoria dels assajos es van deixar en les mans de Karajan. Això va ser terrible pels cantants, ja que havien de canviar constantment els accelerats tempi de Karajan pels amplis de Knappertsbusch.

Amb un segon contracte pels Festivals de 1952 a la butxaca, Hermann i jo ens vam dirigir cap el Berlín Oest, abans de tornar als Estats Units ja que havia de cantar dues representacions en la Städtisch Oper, l'anterior Òpera Alemanya. El seu conjunt es proveïa d'artistes de la Staatsoper situada en el Berlín Est. Va tornar més tard al seu antic lloc de la Bismarckstrasse cantonada a la Richard Wagner Strasse, i des de llavors es diu Òpera Alemanya de Berlín.

Aquesta va ésser la meva primera actuació en un Teatre de repertori alemany. Vaig haver d'esperar fins acabar els Festivals de 1951, ja que tenia un acord amb els Wagner que els donava dret a controlar les meves actuacions durant el Festival.

El 6 de Setembre vaig cantar a Berlín **Isolda** i el 8 **Brunilda** en “**La Walkiria**”, ambdues dirigides per Ferenc Fricssay, amb posada en escena de Heinz Tietjen, que fins el 1944 havia estat Intendent General de la Staatsoper.

La **Sieglinde** que en el segon i tercer acte vaig tenir en els meus braços no va ser altra que Maria Müller, davant la qual, el 1932, em vaig inclinar admirada sobre la barana de la llotja de Pietro Yon, quan tenia catorze anys. En el moment d'aquesta representació Maria Müller tenia 53 anys, però continuava essent tan fascinant com 19 anys abans. Les representacions assoliren un gran èxit.

Vàrem tornar als Estats Units i vam començar el nostre treball musical amb unes representacions operístiques a San Francisco i Los Angeles, seguides d'aquelles imprevisibles gires de concerts.

L'atac al cor d'en Hermann, el 2 de desembre de 1951, va posar en entredit els nostres bonics plans de tornar junts als Festivals de Bayreuth de 1952. Naturalment, jo volia que m'acompanyés, sabia el que gaudia amb l'intercanvi d'idees en aquesta elit musical. No tenia cap sentit dubtar sobre quelcom que els dos volíem i vaig començar a fer els preparatius per arribar a Bayreuth. El treball d'en Hermann en els *Festivals* li va donar noves energies i els seus consells van ser útils en la temporada de 1952.

Jo havia estat contractada pel cicle de l' “**Anell**”, sota la direcció de Joseph Keilbert, i per a **Isolda** junt amb el formós Ramón Vinay, amb la seva bella veu de timbre obscur, en una nova posada en escena del “**Tristany**” dirigida per Herbert von Karajan.

El tempo de Karajan en l' “**Anell**” va ser bastant confús, però durant el “duo d'amor” del segon acte de “**Tristany**”, va ésser clarament irritant. Mentre Vinay i jo, en escena, intentàvem desxifrar el seu tempo, Karajan, en el pòdium, va tancar novament els seus ulls i va donar unes vagues indicacions, sense una clara estructura rítmica en la que ens poguéssim mantenir. Intentant romandre units, agafats de la mà marcàvem suaument el compàs amb el dit polze, sobre el dors de la mà.

En un assaig, aquesta mística tramoia de pòdium directiu va ser massa per la càlida sang llatinoamericana de Vinay i va abandonar furiós l'escena. Van

encarregar a Hermann que el calmés i que convencés a l'encolerit, perquè torni a escena.

En el que a mi es refereix, vaig intentar esforçar-me en ésser prudent davant del que el mestre feia –inclosos uns inútils intents de parlar directament amb ell dels nostres problemes– i vaig acabar com vaig poder la sèrie d'actuacions amb Karajan.

Al tornar a Nova York vaig parlar amb en Hermann sobre com podia sortir de tan delicada situació de cara al futur. Hermann em va aconsellar que escrivís una carta als Wagner, amb el màxim tacte possible, plantejant el meu problema. Vaig escriure que davant d'aquesta situació, malgrat el meu respecte pel director, no em sentia amb ànims de complir com devia en les òperes dirigides amb l'estil enigmàtic del Sr. Karajan, i per tant, els pregava que no m'incloquin en el repartiment d'una obra que Bayreuth col·loqués sota la seva direcció.

Sembla que altres persones van tenir semblants dificultats amb en Karajan, per tant no em va sorprendre de la Direcció dels Festivals trenqués les relacions amb ell. Mai més va tornar a dirigir a Bayreuth. Malgrat que altres van protestar també contra Karajan, ell va agafar aquestes queixes com quelcom personal i davant d'aquestes circumstàncies es va negar a tenir que veure res amb mi durant dotze anys.

Com ja era costum en els Festivals, aquesta temporada compartia també el paper de la **Isolda** amb Martha Mödl. El 5 d'Agost, el mateix dia de la representació, Martha es va posar malalta i en l'últim moment vaig tenir de substituir-la.

El 1953 es van donar dos cicles de l' "**Anell**". En el primer, Martha va cantar la **Brunilda** dirigida per Joseph Keilbert. El segon, en el que jo cantava, va ésser dirigit per Clemens Krauss. Aquest "**Anell**" i el "**Parsifal**" van ser les úniques obres que va dirigir en la temporada d'aquest any a Bayreuth.

Jo em pensava que Leinsdorf i Karajan eren els que batien el rècord quant a velocitat en la interpretació de Wagner, però Krauss els superava. Chapeau! Aquesta rapidesa es feia evident sobre tot, al principi del tercer acte de "**La Walkiria**". Krauss volia que el tempo fos ràpid per mostrar que **Brunilda** tenia

pressa per salvar **Sieglinde**, abans que **Wotan** pogués trobar-la. Llançava l'orquestra a tal velocitat que m'obligava a acabar aquesta escena sense alè. El dia després del "**Capvespre dels Déus**", Hermann i jo estàvem invitats pel Sr. i la Sra. Hermann Uhde a un dinar vegetarià en el camp, perquè jo –com esperaven– em recuperés de l' "**Anell**". Mentre gaudíem de l'agradable dinar van aparèixer dos cotxes, d'un d'ells va baixar Wolfgang Wagner i em va comunicar que Martha Mödl, després del primer acte de "**Tristany**" havia patit un col.lapse. Sens dubtar-ho ni un moment vaig dir: "Bé, anem". A l'arribar al camerino vaig trobar la Martha en mol mal estat. Malgrat la seva situació, es va disculpar per tenir de substituir-la tant sobtadament. La vaig calmar i li vaig dir que no tenia de preocupar-se per mi, sinó que devia intentar recuperar-se. Com ha estat possible constatar, Martha no tan sols es va recuperar, sinó que la seva carrera ha durat fins avui. Amb els seus 80 anys Martha Mödl ha estat una magnífica intèrpret de papers de caràcter a tot Europa. Amb una increïble força!

*Continuarà*

Traduït per **Rosa Maria Safont**  
**Jaume Termens**