

WAGNERIANA CATALANA N° 30 ANY 2009

TEMA 6: CANTANTS, INTÈRPRETS, DIRECTORS...

TÍTOL: **ASTRID VARNAY. MEMÒRIES D'UNA CARRERA**

OPERÍSTICA (i III)

AUTOR: *Astrid Varnay*

*Amb aquest recull, donem per acabada la reproducció de la selecció de les Memòries d'aquesta gran soprano wagneriana. Volem destacar especialment la seva posició crítica envers els regidors que van dirigir les seves darreres representacions els quals iniciaven tímidament en aquells anys- la moda del **transformisme escenogràfic** que hores d'ara, està arribant a situacions inacceptables en els teatres d'òpera d'arreu del món.*

AMPLIO EL MEU REPERTORI

El 22 de Juliol de 1955 vaig cantar en la sessió inaugural dels Festivals de Bayreuth el paper que alguna vegada vaig pensar no poder cantar mai: la **Senta** de l' "**Holandès Errant**". L'**Erick** d'aquest "**Holandès**" va ésser Wolfgang Windgassen. Windgassen no era un colós vocal com Melchior, però el que li mancava en força ho compensava en bellesa, amb un notable talent interpretatiu i amb una gran musicalitat, que com en el meu cas, procedien d' "un ofici de família". Això va fer que durant tota la seva carrera fos un notable punt de suport en nombrosos Teatres.

Hans Hotter era el més gran intèrpret del cant legato que mai s'ha escoltat en les òperes de Wagner. Crec que aquesta qualitat era el resultat d'haver cantat durant anys Lied, en el qual era un mestre. La manera com polsava el seu instrument portava el segell de la seva excepcional musicalitat. I respecte de la seva actuació, no la necessitava. Ell "era" el personatge en totes les seves facetes. En privat era i és un exquisit col·lega i amic, amb un humor contagiós. Les seves anècdotes són veritables joies.

En aquells primers anys els assajos eren, algunes vegades, un treball

incòmode ja que no existia la connexió telefònica

entre el pupitre del regidor, la sala i l'escena. Això significava que el regidor, per donar les seves instruccions, havia d'anar i venir constantment de la sala a l'escenari.

EN EL PINACLE

Després del meu treball a Chicago vaig tornar ràpidament a Europa per les tres **Isoldes** en el *Gran Teatre del Liceu de Barcelona*, que el meu agent de Nova York, Mark Levine m'havia preparat abans d'abandonar Nova York, planificant detingudament les actuacions.

Per molts motius la meua sisena temporada a Bayreuth, el 1956, pot qualificar-se com el cim més alt de la meua carrera. En aquests Festivals vaig cantar per primera vegada, junt a George London. Ell va ser ***l'Holandès*** de la meua ***Senta***.

Per a mi, la interpretació que George London feia d'aquest tràgic personatge és la més profunda manifestació de la unitat que hi pot existir entre intèrpret i personatge en tota la història de Bayreuth. Amb la seva noble figura, la seva energia, la seva obscura i expressiva veu, que feia servir amb la màxima flexibilitat, la profunditat de la seva expressió i el foc que cremava en el seu interior, assolía el punt més alt en la seva interpretació. En resum: George London era ***l'Holandès*** en persona.

Amb motiu del 80 aniversari de l'obertura dels Festivals, en el cicle de l'**"Anell"**, Martha Mödl i jo alternàvem com ***Brunilda*** i la ***Tercera Norna***.

En l'últim **"Capvespre dels Déus"** d'aquesta temporada vaig tenir d'enfrontar-me a la meua primera i única actuació com a transformista. Martha Mödl que feia la ***Tercera Norna*** es va indisposar poc abans de la representació i la direcció del Festival em va preguntar, amb certes precaucions, si volia substituir-la.

un vel sobre el
el rostre i una
botons a

“Quan el sol de la cultura es
troba baix, fins els nans
projecten una llarga ombra.”

Em van col·locar
cap per tapar-me
vestimenta amb
l'espatlla per

cobrir el meu vestit de ***Brunilda***. A l'acabar l'escena de les ***Nornes***, vaig haver

de baixar per una escala i canviar ràpidament de vestit. Vaig passar per la representació sense problemes, fins els dos o tres últims minuts del meu cant final, quan vaig començar a notar el cansament del meu “ampliat” treball. Però encara em vaig trobar en situació de fer un esforç, vaig respirar profundament i vaig intentar relaxar-me davant uns nervis que es revelaven. El canvi va funcionar tant bé que poca gent ho va advertir. Però espero no haver de repetir mai més aquest “tour de force”.

MANTENINT EL FOC ESCÈNIC

La meva regla bàsica va ésser sempre la de què un paper adquireix una imatge definida quan al menys s’ha fet en sis representacions. Aquesta mitja dotzena d’interpretacions són necessàries per trobar el camí cap a la unitat de l’obra, i l’essencial aportació cap aquesta unitat. L’instint crea el sentiment i l’intel·lecte el dirigeix.

Quan el paper està ben “assentat”, es pot començar a experimentar amb ell. Quan et sents segur de la perillosa nota alta, es poden alterar alguns dels passatges més bonics o desenvolupar els puntuals crescendos o disminuendos per ressaltar el lloc desitjat.

Aquest mateix principi és el que utilitzo per estructurar el gest. En lloc de romandre subjecta al concepte bàsic, em permeto afegir a la meva actuació, petites i espontànies variants, sempre lògiques, per mantenir el personatge viu. Això és important, sobre tot quan en un curt espai de temps s’ha de fer el mateix paper en una llarga sèrie de representacions. Aquests canvis eren sovint, motiu de comentaris d’amics i col·legues que, atents, havien observat que amb els meus ulls o fins amb els meus colzes havia afegit un nou matis. Quan al final descobrien, el que segons ells havia fet, i intentaven imitar-lo, els quedava clar que el resultat procedia d’un procés que per ésser creïble havia de sorgir de l’interior, del contrari era mortal de necessitat. Accessoris poc importants poden jugar un paper vital en la configuració d’un personatge.

Els vestits que els Wagner van crear per nosaltres a Bayreuth – sens dubte el vestuari escènic més maco que mai he portat – van exaltar tant la meva actuació com la meva vanitat. Una de les brillants idees de Wieland va ser un vestit interior amb mànigues, sota una túnica sense mànigues. Amb ell es podia aixecar un braç o els dos, sense que el vestit es desplaçés cap dalt. A

més a més, amb ell, em sentia més subjecta a l'escena. Els dos Wagner volien també que cada vestit es completés amb sabates i mitges del color apropiat. Les sabates es feien per nosaltres en un taller de sabateria del propi Festival i quan una producció deixava de fer-se, comprava alguns parells per posar-me'ls en altres escenes, per lo còmodes que eren.

Naturalment, quan es canta la mateixa obra en distints Teatres, la més gran dificultat no es troba en els petits detalls (circumstancials accessoris) sinó en les distintes direccions d'escena. En aquells temps, vam tenir la gran sort, que nou de les deu produccions en les que actuàvem, procedien de la mateixa idea. En el cas de la desena, quan un regidor m'indicava una acció diferent, no tenia el més petit dubte en preguntar-li el perquè. O em donava un motiu plausible de la nova ocurrència o arribàvem a un acord. El mateix principi era vàlid pels directors d'orquestra. Quan una producció estava segura i havia estat representada varies vegades, molts dels meus col·legues se sentien com a casa, era una espècie de ritual que els donava una confortable seguretat. Jo necessitava més!.

Un artista com Max Lorenz afegia a aquestes contingències un tercer component, la comunicació. Actuar amb ell consistia en un permanent intercanvi. Malgrat procedir de la vella escola, no pensava en absolut de manera antiquada, la seva proposta davant el meu estil d'actuació traspassava la frontera entre la meva generació i la seva.

En aquells temps era molt més fàcil posar-nos d'acord sobre la nostra actuació en els assajos d'una premiere, ja que el concepte amb el que els nostres regidors apareixien era sempre un punt de partida, mai una determinada fita. El treball conjunt amb el que creàvem la posada en escena, anava apareixent de mica en mica a través de l'aportació de tots. Quan el nostre regidor es trobava en situació de comunicar-nos el seu concepte de manera convincent i el desenvolupava, segons la nostra personalitat artística, el conjunt adquiria una estructura sòlida que comportava una evolució infinita.

A Dusseldorf, Jean-Pierre Ponnelle va posar en escena un "**Tristany**" molt romàntic i en el primer acte va voler una **Isolda** profundament enamorada, que intenta, renunciant a ella mateixa, entendre els motius del comportament d'en **Tristany** vers ella. Ponnelle va subratllar la seva idea vestint-me d'un intens

color verd, amb una llarga cabellera d'un càlid color roig irlandès. Per mi, aquest era un concepte acceptable, malgrat que la imatge era més femenina i tova que les Isoldes de les meves altres produccions. En elles, la **Isolda** era una dona d'un caràcter estoic, que es veia deshonrada i que profundament ofesa tant sols tenia una idea fixa: pagar amb la mateixa moneda a **Tristany**. Naturalment, cada un d'aquests conceptes canviava completament la manera d'interpretar-la.

La distinta manera d'interpretar l'**Ortrud** oferia uns contrastes encara més grans. En el primer "**Lohengrin**" de Bayreuth, el 1953, **Ortrud** estava concebuda com a una dona de la vella noblesa, tenint la seva presència una gran força en el primer acte i que en el segon no perd el temps en altres coses que no sigui l'influir sobre **Telramund**, amb la seva intel·ligència i astúcia. Això queda de relleu a través del seu aspecte: una estricta perruca de llarg cabell negre i un vestit fosc per ressaltar la seva tèntrica duresa.

En una segona posada en escena, a Bayreuth, **Ortrud** portava un pentinat cònic d'inspiració religiosa, adornat amb una espècie de corona. Això li donava una imatge d'una sacerdotessa pagana, que no es detura davant res per fer valer la seva ideologia en el seu terreny local. A Viena portava una corona de reina sobre una perruca de cabell negre que m'arribava fins a l'espatlla. Això anunciava més el poder de l'**Ortrud** sobre el Regne que el seu domini espiritual.

Aquests exemples demostren que les diferents concepcions de les posades en escena poden ésser molt efectives, en el cas que el regidor sigui un bon professional per treballar no tant sols amb les figures sinó també amb la resta dels elements, sense tocar per res, el nucli central de l'obra. Quan tot porta a una fita comú, llavors es fa teatre!.

TRES BRUNILDES EN ESCENA

Tinc agradables records sobre dues companyes de la meva mateixa edat i categoria que cantaven una gran part del meu repertori. La Martha Mödl i la Birgit Nilsson són dues de les més extraordinàries artistes que mai hagin cantat el repertori wagnerià. De fet aquestes dues artistes tenen dret a la tan freqüent frase: " ... ja en vida mereixerien un monument!"

A continuació vull fer una ressenya del seu magisteri en escena i del bé que ho

passàvem entre les funcions.

Potser és interessant mencionar que apart dels papers “durs” com **Isolda**, **Brunilda** i un o dos més dels heroics, hi havien pocs papers wagnerians que cantéssim les tres. Quan a començaments dels cinquanta vaig abandonar els

papers juvenils **Elisabeth**, mai cantar-los. La va passar de dramàtica, no Per altra part, la

“...Els petulants regidors actuals canvien una veritat eterna per un pretès i barroer “missatge” social...”

com **Elsa**, **Eva** i més vaig tornar a Martha Mödl, que mezzo a soprano els va cantar mai. Birgit Nilsson, al

llarg de la seva carrera va intercanviar sense problemes els juvenils amb els dramàtics, però que jo sàpiga mai va cantar la **Kundry**, que Martha i jo vàrem fer moltes vegades a Bayreuth. I cap de les dues es va decidir per l'**Ortrud** que va ésser del meu especial domini. La varietat del nostre repertori ens va permetre cantar juntes de tant en tant, sobre tot a Bayreuth on hi vam treballar durant molts anys.

La Martha Mödl es llençava directament en el seu paper i en cap moment ometia esforços en la seva vehemència creativa. La Martha, a través del seu talent artístic, expressava la seva energia vital interna, i la meva estratègia podia ésser descrita com a una combinació d'instint i d'anàlisi. A la Birgit Nilsson, el desafiament que se li presentava era el del total desplegament de la lluminositat de la seva veu, sobre tot en l'extraordinària força de les seves notes altes, amb les quals ningú de la seva generació pa poder competir.

Gràcies a la saviesa de Wolfgang i Wieland Wagner ha estat possible que les tres actuéssim més o menys al mateix temps a Bayreuth, i que cada una, amb la nostra col.laboració, ajudéssim a assolir èxits per a ells i per a nosaltres. Potser, la millor comparació de les nostres diferents qualitats por situar-se en un paper que les tres cantàvem: la **Brunilda** del “**Capvespre dels Déus**”.

Les extraordinàries notes altes de la Birgit, la seva dignitat i la seva profunda sensibilitat apareixien d'una forma magnífica en les escenes de passió romàntica, com en el gran duo del pròleg i al final de l'últim acte. La meva força apareixia en les intenses escenes dramàtiques, sobre tot en l'efusiu jurament del segon acte. Però ningú podia assolir la profunditat del “Descansa Déu!” de

la Martha, a l'acabar l'últim cant que anuncia el majestuós final de la tragèdia i l'albada d'una nova època. Summa summarum: les tres creàvem unes imatges que eren el reflex de les nostres pròpies personalitats.

La **Kundry** de Martha Mödl a Bayreuth va reunir l'exacta unió mística de la polifacètica figura d'aquest personatge, com cap altre ha aconseguit igualar. Pel que a mi es refereix, penso que el paper que més defineix la meua aportació a l'escena operística és el de l'**Ortrud**. O és l'Elektra?.

A mitjans del quaranta el Metropolitan em va confiar l'**Ortrud**, em vaig sentir molt còmoda en la seva tessitura..Quan en la meua carrera, als inicis dels anys setanta, va ésser inevitable prendre una decisió, jo ja feia anys que "oscil.lava" entre el repertori-standart de la soprano dramàtica i altres papers que pertanyien a una soprano més profunda i a la mezzo. Cada vegada més, aquests últims papers m'encantaven, sobre tot degut a les possibilitats escèniques que oferien. La meua primera prova d'aquest canvi ja l'havia tingut el 1962 amb l'Herodías, un paper que tant pot cantar una soprano com una mezzo. Això també succeeix amb la **Kundry** i l'**Ortrud**.

Quan vaig canviar lentament a aquesta especialitat de papers de caràcter, vaig valorar el magnífic futur que jo tenia amb aquests personatges, i el pensament de què un dia hauria de dir adéu a la meua carrera quasi va agafar un aspecte agradable.

L'1 de Novembre de 1967 em vaig acomiadar de la meua **Kundry**. El 12 de Juliol de 1969 vaig cantar la meua última **Brunilde** en "**Sieg-fried**" i el 10 de Desembre del mateix any em vaig acomiadar d' "Elektra" amb el cor encongit. Düs-seldorf va assistir a la meua última **Brunilde** en "**La Walkiria**", el 15 de Novembre de 1970. El meu últim "**Capvespre dels Déus**" va tenir lloc el 7 de Febrer de l'any següent a Stuttgart.

Durant els anys que jo vaig qualificar de la meua "segona carrera", mai em vaig voler convertir en mezzo o en contralt, a pesar de què a partir de llavors vaig cantar papers que en la seva majoria pertanyien a aquesta corda.

Veritablement, baix abaixar alguns tons el centre de la meua veu, però vaig cantar en el to de soprano que havia emprat en els meus altres papers i no vaig buscar ombrar la meua veu amb artificis per sota del meu color natural, ja que des de la meua primera **Siglinde**, el 1941, havia posseït un timbre més

obscur que les sopranos dramàtiques normals.

SEGONA CARRERA A TOTS: ELS ARRIBA EL SEU TEMPS

Potser el més emocionant del meu pas de soprano als papers de caràcter va ésser que no va tenir rés d'emocionant. Durant la meua vida professional sempre he intentat posar-me fites raonables i una vegada assolides, mantenir-les. En la meua carrera de cantant un temps havia arribat pas a pas al seu final i un altre començava.

Això era vàlid també pel meu desenvolupament vocal. No necessitava un canvi en la meua tècnica per cantar nous papers. La meua veu es trobava "assentada" on devia i em feia possible el nou repertori.

El perquè algunes veus, al llarg d'una extensa carrera, mostren més gran maduresa que unes altres, és una pregunta quasi impossible de contestar. En el meu cas, els meus antecessors havien cantat en un registre més alt que el meu, els meus pares havien estat una soprano lleugera i un tenor. Però amb trenta anys cantant com a soprano podia decidir continuar la meua vida professional, no basant-la en aquesta herència, sinó en el desenvolupament que s'havia produït en la meua gola, en el meu cos i no menys en la meua evolució dramàtica.

El temps em va confirmar que havia obrat correctament en emprendre aquest nou camí. Les estadístiques ho ratifiquen.

Mentre amb les meves 74 **Kundrys**, 105 **Isoldes**, 114 **Ortrudes** i 329 **Brunildes** (en les tres peces de l' "Anell") assoleixo probablement un rècord de representacions wagnerianes, el meu rècord personal en el paper d'una única òpera, les 213 actuacions com Herodías i les 121 com Klytmenestra em deixen en un bon segon lloc.

Des de la meua primera **Siglinde**, l'estructura dramàtica de l'òpera havia realitzat una gran evolució. Van començar a reafirmar-se innovadores idees escèniques, junt als valors musicals. Mentre en el passat, els reaccionaris tradicionalistes, que tenien ben poc o cap interès en l'aspecte escènic de l'òpera, em posaven freqüents traves, ara estava animada a continuar fent el que sempre havia fet: profunditzar sobre la dinàmica interna del personatge, i com actriu, buscar noves idees que fossin importants per a la tensió del drama.

CONDECORACIONS I "PICA PIQUES"

El 1981 vaig tornar a l' "**Holandès**", aquesta vegada com a **Mary**, que segons el meu punt de vista era l'únic personatge "normal" de la desbaratada pro-ducció d'un escenògraf que va decidir realitzar les seves ambicions com a regidor. Poc abans de començar els assajos se'ns va comunicar que el regidor volia tenir una reunió amb el repartiment per explicar-los el seu concepte de l'obra. Com que jo estava actuant en aquell moment en un altre

“...Molts directors d’escena d’avui dia, són aliens al teatre; van començar la seva vida professional com experts del pinzell i la paleta o com escriptors, i ara es troben en dificultats a l’intentar comunicar les seves idees als membres del repartiment...”.

lloc, li vaig proposar trobar-me amb ell més tard, i vam quedar d’acord per a una entrevista.

A l’hora fixada, vaig aparèixer davant el porter de l’escenari i em va sorprendre saber que el regidor estava a la cantina. Com que no vaig voler discutir en aquell lloc coses que creia sèries, vaig demanar al porter que li comunicés que em trobaria a dalt, en un dels departaments del guarda-roba femení.

Finalment em va honorar amb la seva presència, acompanyat d’un seguici, probablement dels seus ajudants. Em va preguntar si em molestava la presència dels seus col.laboradors i com que suposava que no tenien res per ocultar, li vaig dir que per mi, podien quedar-se.

Llavors va començar a explicar-me els seus conceptes. Ell, veia l'**Holandès** com a una al·legoria social, com un conflicte entre un bell nou món i el vell i restrictiu establishment social. El meu paper, de **Mary**, havia d’encarnar el vell temps repressiu, mentre la **Senta** es trobava a favor de la nova generació i decidida a trencar les cadenes. Per l’altre part l'**Holandès** a la seva arribada, havia estat pescat de nou per a la civilització burgesa, de la que tant de temps havia estat desterrat. Mentre m’explicava la seva teoria – segons el meu parer agafada amb pinces – el meu pensament tornava als anys en els que vaig estudiar i vaig interpretar el paper femení protagonista i vaig recordar-me del continu estudi, en aquell calorós estiu, amb els gots de llimonada de la meva mare, en l’escala d’incendis de Greenwich Village, moltes vegades fins la mitja

nit. Vaig recordar-me de la meva obstinació en ficar-me al cap la partitura abans de la tronada del mestre Weigert des de la costa Oest. I en les moltes actuacions com a **Senta** en el Metropolitan, a Bayreuth i en molts altres llocs i em vaig preguntar com era possible que fins el moment, aquest aspecte de l'obra m'hagués passat totalment desapercebut.

El nostre regidor em va fer tornar sobtadament a la realitat quan va demostrar que en els altres aspectes seguia el pla original de Wagner, al fer que tota la peça es doni ininterrompudament en un sol acte. La primera escena en la tempestuosa platja, es donaria a entendre mitjançant varis impermeables estesos sobre les cadires i les taules de la burgesa sala d'estar del segon acte, i l'arena de la platja s'ocultaria rere l'ascendent boira que acostuma a sortir després de la tempesta. A l'acabar aquest quadre, els impermeables devien retirar-se ràpidament per oferir la visió de la vulgar atmosfera d'un saló de classe mitjana, amb la qual la **Senta** està fermament decidida a trencar.

Parlant amb honradesa, després de l'hora que va durar aquesta explicació vaig tenir la impressió que es tractava d'una nova visió, fins a cert punt interessant, al menys en el que es refereix al decorat. A més a més, l'home actuava de manera convincent quan enumerava les distintes possibilitats que aquest concepte oferia. A la nit, a casa, em va venir al cap un pensament. Disposaria aquest home de les esperades possibilitats de regidoria i la capacitat per posar en marxa aquest concepte? Com es va demostrar en la premiere la resposta va ésser: no.

En el primer acte, es va oferir al públic la relativa il·lusió de trobar-se en una platja a través d'uns cables com a única mostra de la presència de vaixells. Aquesta il·lusió va ésser penosament destruïda quan el jove timoner es va asseure en les suposades dunes d'arena que cobertes per un impermeable, deixaven veure les potes de la cadira, i d'aquesta manera donava la impressió d'ésser una casa de mobles que protegia el seu gènere. Llavors, el vapor que representava la boira va decidir seguir el seu propi camí. En lloc de pujar de les profunditats per cobrir l'escena de boira, va lliscar cap el fossat de l'orquestra arribant fins el Professor Sawallisch, amb gran disgust del director.

Quan en el segon acte apareix la moral burgesa en forma de la sala d'estar de **Daland**, la desastrosa instal·lació va mantenir els cables balancejant-se en

escena. Al final de l'òpera mentre la festa dels mariners succeeix, per un curiós motiu, en la sala d'estar del segon acte, la **Senta** se suïcida amable i absurdament clavant-se un ganivet del servei de taula, tot per fugir del mesquí entorn burgès i de passada lliurar a **'Holandès** de la maledicció que l'havia conduït vers ella.

En lloc de l'apoteosi wagneriana mostrant la redempció, el públic, perplex, va contemplar com **'Holandès** – sense fixar-se en el cos de **Senta** – torna a la classe mitjana social deixant-se caure, indolent, en una butaca propera.

La visió del nostre regidor sobre aquesta òpera era, evidentment, menys romàntica, i tenia més referències sobre l'actual societat que les que havien inspirat al seu compositor.

A més a més, la redempció d'un home torturat pel voluntari sacrifici d'una dona que l'estima és un tema constant en tota l'obra de Richard Wagner i el seu significat ha perdurat per sobre de les èpoques. Tergiversant aquesta metàfora clau, el petulant regidor ha canviat una veritat eterna per un pretès i barroer "missatge" social. Com que, a més a més, era evident que no tenia dominats els detalls tècnics de la producció, els seus conceptes –siguin quins siguin els seus valors –li van quedar totalment desbordats.

El públic va quedar totalment desconcertat No va ésser tan sols el públic qui va reaccionar en contra de la producció. Els crítics van quedar igualment consternats. Reinhard Beuth va recomanar en el "Welt": "...simplement han de tancar els ulls davant d'això i oblidar aquesta espantosa immundícia." Beate Keyser va escriure en el Periòdic de Munic, després de citar alguns dels canvis realitzats en la història: "La peça està plena d'ocurrències poc meditades." El Professor Joachim Kaiser va opinar en el "Süddeutschen Zeitung" sobre el nostre regidor: "Si a (Herbert) Wernicke no li agrada aquesta obra és millor que n'escenifiqui d'altres." Com aportació a aquesta controvèrsia , el dia de la "première", un grup d'amants de la música van repartir davant el Teatre unes fulles que deien: "Desgraciadament no ens ha estat possible trobar una obra adequada a la posada en escena del Sr. Wernicke. La Intendència.

A l'abaixar-se l'últim teló vaig copsar, sorpresa, que el tro de protestes dedicat a Wernicke quan va aparèixer a saludar tot sol, va semblar elevar el seu estat d'ànim. Això em va demostrar que l'escàndol que havia provocat, i que va

posar en marxa la seva carrera, era evidentment, més important que tot el demés.

Pel que a mi es refereix, durant els cinc anys següents, vaig continuar cantant la meva “antiquada” **Mary** wagneriana tal com era degut, fins que la producció es va evaporar misteriosament.

AVANÇANT CAP EL FUTUR: PER QUÈ ?

A pesar de diverses ofertes, mai he intentat dirigir l'escena operística perquè aquesta no ha estat mai la meva especialitat. La meva força interpretativa es concentrava en la manera de trobar el “detall humà”, i aquesta és també l'especialitat a la que em dedico actualment en el meu treball docent.

Molts dels nous regidors es creen dificultats quan volen canviar la situació d'una peça col·locada en la seva època i en l'atmosfera que requereix la seva acció i es permeten uns canvis en el lloc i en el temps.

“**Els Mestres Cantaires**” és una òpera que resta fixa en una època i en una geografia. El seu conflicte entre la noblesa establerta (Walther), i la burgesia creixent (els Mestres Cantaires), entre les regles i la llibertat d'expressió, tenen en **Hans Sachs** com a catalitzador. A més, “**Els Mestres Cantaires**” és un homenatge a la unió de l'artesanía amb l'art. **Els Mestres** construeixen les seves cançons amb la mateixa precisió amb la que construeixen les seves sabates o les seves peces d'orfebreria. Aquesta òpera representa els esforços d'un grup d'artesans per crear quelcom més enllà del treball diari, i codificar-lo per poder entregar-lo a les futures generacions ... molt abans de Bach i Beethoven, Weber i Wagner.

En un sentit total, “**Els Mestres Cantaires**” representa el naixement de la nostra cultura. De manera que, quan es trasllada l'òpera a qualsevol altra època, després de la revolució industrial, quan les fàbriques van començar a produir sabates i sabó, totes les analogies vitals es converteixen en una buidesa. Malgrat això, alguns regidors insisteixen en mantenir aquestes òperes en qualsevol altra època que no és la que tenen originàriament. Aquesta gent creu que l'únic camí per comunicar l'essència d'una òpera és el de traslladar-la a la “actualitat” del nostre temps. Sembla que creuen que un públic, que en l'escola ha estudiat història i que des de petits l'han vist en pel·lícules, no és capaç de penetrar en l'ambient d'una altra època. Per què?

Les òperes mitològiques de Wagner, sobre tot l' "**Anell**" no estan – com els néts del compositor han demostrat – lligades a un lloc i a una època. Fins i tot poden situar el seu interès en una abstracta i utòpica situació que ofereix al públic més possibilitats d'activar la seva pròpia fantasia, sempre més que els patètics intents d'actualitzar l'obra.

A pesar d'això, alguns regidors estan absolutament convençuts que s'apropen més al significat de l'obra, si fan que el **Wotan** i la **Fricka** transportin un equipatge de disseny o el **Mime** llegeixi el periòdic local. Per què?

Molts directors d'escena d'avui dia, són aliens al teatre; van començar la seva vida professional com experts del pinzell i la paleta o com escriptors, i ara es troben en dificultats a l'intentar comunicar les seves idees als membres del repartiment.

Sembla que creguin que l'únic camí és el d'exprimer al màxim els cantants, de la mateixa manera que espremen els tubs dels colors o posen a funcionar la seva màquina d'escriure. És una llàstima que, evidentment, no siguin conscients de la quantitat de possibilitats creadores que pot oferir un treball artístic realitzat en comú!

Saber traslladar els tresors interiors dels cantants sobre l'escena, coordinar les seves emocions i les seves experiències per a donar fermesa a un conjunt constructiu, és el que farà que la representació desperti a la vida!

Parlant amb franquesa, he vist en escena tanta carn absurda, tanta activitat sexual i post-digestiva, tanta violència gratuïta, tanta vulgaritat i devastació, i tot això sense la més mínima relació amb l'obra representada, que em seria un verdader alleujament tornar a les produccions antigues on simplement tots estaven allí, amb un vestit fantàstic i es cantava sota els estels del cel. El públic operístic és tot el contrari d'un públic estúpid. Es pot afirmar amb tota seguretat que la majoria assisteix al Teatre amb una gran quantitat d'informació, experiència i intel·ligència. Per això, els regidors tenen el deure de respectar aquesta intel·ligència, en lloc d'enfrontar als espectadors amb tan absurdes teories com que el text d'una òpera no tingui cap valor propi si no els serveix com a punt de partida per exhibir els seus complexos, o sigui, al cap i a la fi, per a la pròpia satisfacció i esbarjo. Això no és llibertat artística, això és una irresponsable utilització de la llibertat! Generalment, l'art s'entén com el més alt

nivell de comunicació. Quan una òpera que ha demostrat la seva vàlua durant segles, no pot comunicar-ho a un públic culte perquè la posada en escena confon a l'espectador, li xoca o l'ofèn, la gent s'irrita i s'enutja. Les reaccions negatives s'han donat actualment amb massa freqüència per ésser considerades com a condemnes depreciatives d'un parell d'obstinats reaccionaris.

Quan l'obligació de l'art del segle XX – tan sovint invocat – és el de dedicar-se a descobrir el significat de les obres, llavors els regidors haurien de profunditzar i descobrir en elles els múltiples plans que els seus creadors hi han introduït i interpretar aquests significats de manera que descobreixin l'autenticitat de la música i de la paraula.

Admeto que descobrir els múltiples plans significatius en la complexa partitura d'una òpera és un laboriós treball d'investigació. Treure a la llum les més evidents característiques, encara que sigui reduint-les al nucli de formes al·legòriques, com fan Wolfgang i Wieland Wagner, o les produccions escrupolosament treballades al detall realista d'un Günther Rennert o d'un Jean Pierre Ponnelle, és encara més laboriós. Al contrari, omplir una posada en escena operística amb un catàleg superflu de temes actuals, que tan sols adquireix finalitat en ella mateixa i que no té en absolut res a veure amb el concepte original de l'obra, és el més simple del món, sigui quin sigui el procés mental de l'escola analítica que els seus autors i deixebles siguin capaços d'oferir. Encara que els comentaris en els programes intentin ésser tan profunds i altisonants ... aquesta tàctica és intel·lectualment impresentable. En resum, no és possible millorar la navegació d'un transatlàntic si hi ha rèmores enganxades en les seves hèlices.

En aquests últims anys alguns regidors del dit concepte de regidoria, volen introduir el principi que tant l'obra com el públic han de "situar-se davant d'un enigma, d'un interrogant".

Aquesta pot ésser la legítima funció d'un crític però mai el principi d'un regidor que durant el seu treball, com a mínim, deu creure en la composició i mai posar-la en dubte ja que és mitjançant ella que deu inspirar als cantants, i ha d'oferir al públic, tant material com espiritualment, la compensació als seus diners. Tot l'altre és un avorrit estira i afluixa entre la creació i els seus

intèrprets i receptors sense que hi hagi un guanyador en els dos finals de la corda.

De vegades, aquesta direcció planteja també un “compromís” entre l’art escènic i una manifestació politicosocial, i en aquest cas el que es fa és prendre el pèl al públic.

Els que defenen aquesta escola, evidentment estan descontents amb la “universal” bondat de les manifestacions polítiques clàssiques o por ser no les han assimilats. Sigui quin sigui el cas, les òperes perden substància quan el seu missatge autèntic és convertit en un pseudo-significatiu sermó que clama al cel.

Quan els regidors vulguin fer realment una manifestació sobre la situació política i social o sobre altres problemes de la nostra època, llavors, hauran d’establir contacte amb un ben dotat poeta i un inspirat compositor i crear una obra nova que serveixi únicament per transmetre el “missatge” de manera tant convincent com sigui possible. Segons el meu punt de vista aquesta seria una provocació molt més efectiva que no pas enganxar a les velles obres mestres uns absurds slogans.

Evidentment, l’autèntica causa del virus d’aquesta “infraestructura” no és més que una incongruent mostra d’estretor de mires. El momentani domini d’aquesta filosofia es troba en un carreró sense sortida. En els teatres apareix l’ocurrència de Karl Kraus: “Quan el sol de la cultura es troba baix, fins els nans projecten una llarga ombra.”

Però rere l’obscuritat sempre ve la llum, tan sols em queda esperar que en arribar un nou dia, l’atemptat d’aquesta crepuscular obscuritat serveixi de mostra a tots els participants de com “no” s’ha d’escenificar una òpera.

Llavors, a tots els sabaters operístics els tocarà fer una feina considerable. Com en **Hans Sachs** hauran de quedar-se amb la seva forma i apreciar la simple saviesa del sabater: amb tota la llibertat d’aquest món, “no hi ha art sense ofici”.

Quan reconeguim aquesta senzilla veritat i corresponguin amb el seu comportament, aconseguiran informar bé al seu públic al donar-li un nou i efectiu aliment artístic que consumirà de molt bon grat.

També obtindran l’entusiasta recolzament dels ben disposats cantants i músics

que esperen amb ansietat fer realitat la seva missió fascinant. Els cantants i els músics rebran la merescuda recompensa de l'ovació sincera d'un públic intel·ligent, en lloc de la descoratjada decepció que s'estén per tota la sala. Felicitament, en la meua carrera vaig tenir un contacte marginal amb aquests estúpids conceptes i així han romàs intactes els meus sentiments positius de cara al futur.

Astrid Varnay

Traduït per ***Rosa Maria Safont***

Jaume Termens