

WAGNERIANA CATALANA N° 24 ANY 2006

TEMA 6: CANTANTS, INTÈRPRETS, DIRECTORS...

TÍTOL: **BIRGIT NILSSON I BAYREUT. MEMÒRIES DE BIRGIT NILSSON. Segona part**

AUTOR: *Birgit Nilsson*

La primera part d'aquest capítol "Med ett ord, Bayreuth!" (En un sol mot, Bayreuth) del llibre "La Nilsson" de Birgit Nilsson (ISBN9170548765) editat en suec per Fischer & Co Estocolm, 1995 va ésser publicat en el número anterior, el mes de Novembre de 2005. Birgit Nilsson encara vivia. Ens va deixar el desembre de l'any passat. Serveixi aquesta traducció, extreta del text alemany editat per Krüger amb el títol "Mein Leben für die Oper". com a petit homenatge a la memòria de la gran soprano que va interpretar tant bé les heroïnes wagnerianes.

El setembre de 1956 em trobava a Buenos Aires, cantant la Mariscala del "*Cavaller de la Rosa*" de Strauss i la Donna Anna del "*Don Giovanni*" de Mozart.

El primer dia de la Primavera argentina, el 21 de setembre, vaig rebre un telegrama de Wolfgang Wagner preguntant-me si l'any següent, 1957, voldria cantar la **Isolda**. I tant que ho volia!. **Isolda** a Bayreuth!. Quina felicitat! Immediatament, però, vaig recordar que encara em calia mostrar-me ofesa; així doncs vaig telegrafiar dient que no hi estava interessada. Va seguir un altre telegrama, molt afalagador, amb informació referent a directors i cantants Vaig començar a dubtar de la meva decisió. Vaig consultar en Bertil com creia ell que em calia comportar-me. Ell opinà que no havia d'oblidar que en aquell moment (els més famosos teatres d'Òpera internacionals m'havien començat a fer l'aleta amb temptadors contractes) Bayreuth estava més interessat a guanyar-me com **Isolda**, que jo a retornar a Bayreuth. Després d'algunes consideracions vaig acceptar, però a condició que el meu catxet fos augmentat en el 50%. Necessitaven un càstig! Els catxets de Bayreuth eren vergonyosament baixos; allí només s'hi cantava per l'honor. La meva demanda fou immediatament acceptada, tot i que el càstig per a Bayreuth esdevingué més dur del que jo havia previst: la Direcció es va veure obligada a augmentar el 50% de tots els altres catxets.

Quan el 1957 vaig retornar a Bayreuth, molts dels meus vells col·legues em van agrair l'ajut prestat, en veure augmentats els seus sous.

Els assaigs de “*Tristany*” començaren amb gran ímpetu. Jo em trobava a Bayreuth com a casa meua. D'una banda, la meua comprensió de l'alemany havia millorat - fins i tot comprenia en part la parla de l'Alta Francònia- i, d'altra banda, ja coneixia la majoria dels col·legues col·laboradors.

Wolfgang Windgassen, amb gran alegria per a mi, era de nou la meua parella. Grace Hoffman, nascuda als Estats Units i veïna de Stuttgart, va cantar una meravellosa ***Branguena***. Era una bona col·lega, franca i mai temorena d'expressar la seva opinió. Ningú no podia cantar més bé que ella el cant de vigilància de ***Branguena***, i per a mi, aquest era un dels punts àlgids de la nit, envoltada per l'obscuritat, als braços de ***Tristany***, oint aquest bell cant. Durant anys, sovint vam actuar juntes en distintes òperes, a l'antic i al nou món. La seva amistat i el seu humor significaren molt per a mi i ens la passàvem d'allò més bé procurant alegrar els avorridíssims assaigs.

Hans Hotter i Gustav Neidlinger alternaren en el ***Kurvenal***, completament diferents en la creació del personatge, ambdòs, però, igualment magnífics. I, finalment, un Sawalisch de 35 anys dirigint. Quin talent! Quins dots! La naturalesa havia estat generosa amb ell. A més dels seus grans dots musicals, era guapo, tenia una magnífica veu (tenor) i posseïa una oïda total. Era una joia treballar amb ell, no perdonava cap mitjà per a assolir la meta fixada. Ho oferia tot: en la seva boca es formaven totes les paraules del cant i interpretava el paper amb una expressió extraordinària. Es parlava d'un nou Toscanini i les esperances per a la seva evolució eren optimistes.

Sawalisch era també mestre per a salvar situacions difícils. Recordo encara el duet d'amor del “***Tristany***” el dia de la première. Tristany i Isolda es trobaven en absolut èxtasi, repetint una i altra vegada llurs noms combinant-los amb “*eternament, eternament*”. L'orquestra, en aquest moment, interpreta un tema repetitiu pel qual no es possible guiar-se. Tristany i Isolda han d'estar atents per a recollir la rèplica de l'un i de l'altre. De sobte, va passar quelcom amb què jo mai no havia comptat. Windgassen, sempre tan segur, oh, quin ensurt! es va perdre. Immediatament em vaig despistar i vaig perdre el fil, i durant un moment, que em va semblar una eternitat – per a més desgràcia se'n donava la retransmissió- ningú no va cantar. Sabia que aviat havia de llançar un si agut i vaig mirar, hipnotitzada, el director. Ràpidament, alçà la mà i em donà l'entrada exacta per a la nota d'un “eternament”. I la nit es va salvar.

Pel que sembla, el mateix va succeir una vegada a Bayreuth amb Nanny Larsen-Todsen i

Lauritz Melchior, amb Toscanini de director. També es van perdre en aquest diabòlic duet. La Todsén s'adreçà al director amb els braços oberts demanant ajuda, però Toscanini, estirant-se els cabells, començà a plorar, desesperat. Com que dirigia de memòria no va poder salvar la terrible situació. Probablement, l'acte acabà en un caos musical. Juntament amb les sis nits com **Isolda**, vaig cantar la **Tercera Norna** en dos "Capvespre dels Déus" i també la **Sieglinde** en dues "La Valquíria". Hans Knapperstbusch va dirigir "L'Anell", cosa que feia esperar uns temps densos i lents, però bé que dins del més absolut esperit wagnerià.

El xilè Ramon Vinay era un inspirat **Siegmond**. Aquest tenor dramàtic estava molt de moda i, dos anys més tard, fou el meu **Tristany** al Metropolitan de Nova York. Era molt sol·licitat i els dies que no cantava a Bayreuth es posava la capa d'Otello a Salzburg. Una vegada, en un "Tannhäuser" va perdre la veu i els nervis i, en el primer entreacte, es va escapar per la finestra del seu camerino. La Direcció del teatre començà una intensa recerca, però no el trobaren enlloc. Ara bé: el qui van trobar va ser Windgassen, que estava fent un tranquil passeig vespertí. El ficaren en un cotxe i, ràpidament, el portaren al teatre. El vestiren i maquillaren i el segon acte va poder començar com si res no hagués passat. Windgassen era un professional de cap a peus i tenia els nervis necessaris per a tals aventures.

Recordo molt bé la resta del repartiment d'aquella "Valquíria". Hans Hotter, amb el seu gairebé metro noranta-cinc, era un **Wotan** imponent. En la seva producció de "L'Anell", Wieland Wagner havia coquetejat amb la mitologia grega i Hotter semblava un déu grec, amb rínxols rossos i un vestit d'inspiració hel·lènica. La seva interpretació del personatge estava pensada i estudiada fins al més mínim detall, cada arqueig de celles, cada encongiment d'espatlles, tot funcionava com en un ordinador. Ell, però, no era un ordinador, era una fabulosa personalitat. Poques vegades mirava directament la seva filla preferida, **Brunhilda**; potser, segons el seu punt de vista, això hauria disminuït la seva imponent imatge divina. El públic s'entusiasmava i s'emocionava fins a les llàgrimes... mentre les seves companyes no se sentien tan captivades. Però el públic és qui paga i a nosaltres, els artistes, se'ns contracta per fer que les cordes del públic vibrin.

Astrid Varnay era una **Brunhilda** superior; la iugoslava Georgine von Milinkovic una Fricka amb molta personalitat i Josef Greindl un increïble **Hunding**: la seva manera de donar color a la situació per mitjà de les paraules i de la melodia era fenomenal. Quan en el primer acte **Hunding** ordena a la seva dona sortir d'escena, en veure el seu excessiu interès envers **Siegmond**, canta: "...fora! no et quedis aquí!. Prepara la meva beguda nocturna; t'espero per al descans". Greidl donava a aquesta darrera paraula "descans" un to tan voluptuós, que

tothom a la sala captava que no descansarien gaire.

Per a la **Sieglinde** vaig rebre, tant de Greindl com de Wieland Wagner, indicacions d'escena. Malgrat que no es tractava d'una nova producció, per a Wieland no fou fàcil de donar, en cinc dies, tot sol, les instruccions necessàries per a les quatre obres de "L'Anell". El poc que vaig aprendre de Wieland em va obrir la gana per a més . Tot i això, no em va agradar que intentés posar la Varnay en contra meu. Com de costum, vaig tenir molt èxit. En estar d'acord el públic i la premsa, vaig pensar que potser era veritat que allà dins hi havia alguna cosa. Amb alegria i sorpresa, després de la première, vaig rebre un enorme ram de roses vermelles de part de Wieland.

Hi havia a Bayreuth una altra fantàstica **Brunhilda**, que alternava amb Astrid Varnay, l'alemanya Martha Mödl, una gran artista amb una gran personalitat (existeixen grans artistes sense personalitat?) . Wieland Wagner li aconsellà que abandonés la seva natural tessitura de mezzo soprano, elevant-la un parell de tons fins a la de soprano dramàtica. Tenia una bonica veu vellutada i va ser una meravellosa **Kundry**, **Brunhilda** i **Isolda**. No era estrany que les sopranos dramàtiques wagnerianes fossin mezzo sopranos en llurs orígens, per exemple, la sueca Olive Fremstadt, l'austríaca Anny Konetzni, l'americana Hellen Traubel i moltes més. Per naturalesa, posseïen una mitja veu més plena i sonora que les originals sopranos dramàtiques. En les òperes de Wagner hi ha moltes escenes que són molt més agraïdes per a una mezzo que per a una soprano, com per exemple, la major part del paper de *Hunding*, "els homes de la tribu" de **Sieglinde**, "l'anunci de la mort" de **Brunhilda** a "**La Valquíria**" i l'escena de **Brunhilda** amb **Waltraute** al primer acte de "**Capvespre dels Déus**". Però quan la tessitura, el punt de suport de la veu, es troba alt com per exemple en "**Sigfried**", les veus fosques tenen dificultats. Imagino que la **Brunhilda** de "**Sigfried**" els deu ser un malson. Llavors era freqüent no fer el do major del final o bé rebaixar-lo una octava. El crit "*Hojotoho*" de "**La Valquíria**" és un altre moment crític. Helen Traubel feia que l'hi rebaixessin , d'altres empenien una lluita tremenda per al menys, arribar el més aprop possible d'aquests si i do majors.

La meva bona amiga Grace Hoffman jugava sovint amb la idea de cantar **Brunhilda** a "**La Valquíria**". La seva veu de mezzo era bastant alta i comprenc com havia de ser d'atractiva aquesta idea. De totes maneres, mai no vaig creure que s'ho prengués seriosament. Vaig procurar desanimar-la i li vaig dir que si, efectivament, decidia cantar la **Brunhilda**, jo em situaria entre bambalines i donaria les notes més altes. Realment, va cantar la **Brunhilda** sense dir-me'n res però aquesta excursió vocal succeí una única vegada. Martha Mödl, després

d'alguns anys de soprano va tornar a la tessitura de mezzo, i més endavant, a meitat dels seixanta, va cantar la **Waltraute** contra la meua **Brunhilda** a Bayreuth. Era una cantant fascinant, per dir-ho d'alguna manera, cantava amb el cor a les mans.

Astrid Varnay era absolutament un altre tipus de cantant. La interpretació dels seus personatges es trobava més aviat a un nivell intel·lectual. A més, musicalment, era superior als seus col·legues. La seva mitja veu fosca i ben assentada, recordava més la d'una mezzo soprano. Semblava que per mitjà d'una gran destresa tècnica havia aconseguit les notes altes, que potser no sempre armonitzaven amb el seu natural color de veu. Pel que sé, sempre va cantar papers de soprano, amb excepció de l'*Amneris* a l'"Aida" de Verdi. El debut d'aquest paper tingué lloc a l'Òpera de Chicago. Quan els seus amics i col·legues li van preguntar perquè no cantava l'*Aida*, com sempre, en lloc d'*Amneris*, va contestar: "Per 1.000 dòlars cantaria fins i tot el *Wotan*."

Diverses vegades em va succeir que, en la meua vida privada, em confonien amb Astrid Varnay. El porter del Teatre del Festival tenia autèntics problemes per a saber qui era qui. Però un dia declarà, orgullós, que sabia com descobrir la diferència. La Varnay tenia els ulls d'un gris blavenc i jo d'un castany verdós. Al dia següent vaig arribar amb ulleres de sol i, com de costum, em lliurà la correspondència de la Varnay. Al cap d'alguns dies, va descobrir una altra estratègia per a diferenciar-nos... el to de la veu. L'endemà vaig arribar amb les ulleres de sol i sense pronunciar ni una sola paraula. L'home es tornà a trobar perdut. Un cop em van convidar a un sopar de l'Associació Wagneriana. Al meu davant hi havia un home assegut que, evidentment, tenia una necessitat absoluta de parlar. No vaig aconseguir deixar-li clar que no era veritat el que ell creia: que jo era Astrid Varnay. M'omplí de compliments i em digué com era de fantàstica, i bé, que era ella. Li vaig donar les gràcies amb un somriure confús, esperant que amb això el tema es clouria. Però no: començà a parlar de com quedava sorprès que la gent alabés fins als núvols aquesta nova Nilsson, car jo, la Varnay, era molt millor. Li vaig agrair amb un somriure encara més confús i em vaig dedicar al meu veí de taula. En aquell precís moment, se m'atansà una senyora d'una taula veïna i, amb veu sonora, em digué: "*Sra. Nilson, li agraeixo la seva fantàstica Isolda, etc. etc.*" Això va fer callar el xerraire. L'home primer es tornà pal·lid i després vermell. Em va fer una mica de pena, però vaig estar contenta que romangués amb la boca tancada.

Fa molts anys vaig rebre una carta del Director de l'Òpera del Covent Garden de Londres, Sir David Webster. Estava molt excitat i m'enviava còpia del nostre contracte per a unes properes actuacions. No podia entendre el perquè, quan ens vàrem trobar a Viena, va ser

capaç de dir que no tenia cap contracte amb el Coven Garden. Però el cas és que jo en aquesta època no era a Viena. De nou la meva doble! La Varnay havia comparegut altre cop! Anys més tard, Astrid es va passar a la tessitura de mezzo. On abans cantava l'Elektra de l'òpera de Straus, després cantà Krisostemis, la mare d'Elektra. Quan jo cantava l'Elektra amb ella, en broma li deia "Mami". També va fer la difícil Ama a "*La dona sense ombra*" de Straus, en la qual jo sovint cantava la Dona del Tintorer. Així, el nostre treball conjunt va continuar molt després de Bayreuth. El "***Tristany***" de Wolfgang es programà dues temporades més, 1958 i 1959, bàsicament amb els mateixos cantants. Un jove tenor, Fritz Uhl, va cantar durant tres anys el Melot, però no trigà a posar-se la capa de ***Tristany***, i ja el 1960 vam ser la parella d'amants a l'enregistrament de ***Tristany*** per a la Decca, amb Georg Solti, o més ben dit Sir Georg, perquè acabaven d'ennobrir-lo.

El ***Tristany*** de Wolfgang fou de primera classe, sobretot musicalment, i malgrat la seva austeritat, interessant escènica. Per a ell, el més important era deixar parlar la música. Gràcies a Déu, els regidors provocadors no havien començat encara amb les seves devastadores transgressions.

Solia hostatjar-me a l'hotel "*Reichsadler*", però, en començar els Festivals, vaig haver de traslladar-me, perquè els visitants del Festival calia que ocupessin les cambres millors; en cas de màxima necessitat, podies tenir un recambró (més aviat un cau de mals endreços) sense bany i que donava al carrer. Això comportava que paties el soroll del trànsit i, dia i nit, el rebombori d'arribades de subministres a l'hotel. Això volia dir que quan els taps s'havien desgastat, les orelles quedaven a l'aire lliure.

Els àpats del "*Reichsadler*" eren bons, tot i que el repetitiu menú cansava una mica. Ara bé: un dia el cuiner, evidentment en un rampell de nova energia, va presentar un plat nou en el menú: "*Omelette à la Varnay*". L'Astrid era molt popular a Bayreuth, o sigui que, sense el més mínim dubte, es mereixia aquesta atenció. Em van informar que es tractava d'una "omelette" francesa amb gerds frescos, i naturalment, vaig voler tastar aquella meravella. El cambrer acudí, cerimoniós, i col·locà l'anunciat plat davant meu. De sobte, va passar quelcom estrany: alguna cosa es va començar a moure al plat. Ho vaig mirar de prop: gairebé tota "l'omelette" era coberta de cucs diminuts. Havien farcit "l'omelette" de gerds salvatges i, quan els animalons que eren a dins van començar a notar la calor de la paella, eixiren de la seguretat del seu refugi per a situar-se en un lloc més fresc. Vaig cridar el cambrer i vaig exclamar sense embuts, satisfeta del meu mal geni: "*Vaja, vaja, quina dedicatòria!*" L'endemà, al menú aparegué: "*Rumpsteak à la Nilsson*".

Un dia de cada estiu, els col.laboradors eren convidats, amb les seves parelles, a la *Villa Wahnfried*. Hi havia menges i begudes abundants. Es feia broma i es cantava, coses que normalment eren prohibides al Teatre del Festival. Fins a primeres hores de la matinada es ballava amb entusiasme. De vegades, la cosa era tan bulliciosa que un mateix es preguntava si Richard i Còsima no es remourien en llur tomba del parc del Wahnfried. Per a l'any 1960 s'havia previst oferir un nou "Anell" a Bayreuth, el segon des de l'apertura de 1951. Aquesta vegada, el responsable de tots els decorats i posta en escena havia de ser Wolfgang Wagner. Per primer cop a la història de l' "Anell", Wolfgang va fer construir una plataforma rodona, gruixuda, pesada, cóncava, que flotava sobre el terra de l'escenari. En contrast amb la part cóncava superior, la part convexa inferior tenia un to fosc que mostrava el món malvat, creador de l'anell i de la maledicció de l'or. La plataforma podia dividir-se en tres segments i dos sectors, i aquestes cinc parts es podien moure en totes direccions. Amb una il.luminació molt oportuna es podien, per mitjà d'aquestes cinc parts, oferir els distints llocs de "L'Anell".

En les quatre obres, només dues vegades la plataforma restava intacta: a l'inici, abans que el poder de l'or hagi instaurat la maldat al món, i al final, amb l'incendi del *Walhalla*, quan l'anell ha estat retornat a les *Filles del Rin*, i quan sembla possible esperar un nou i millor món. Aquella genial idea de la plataforma no va ser només recollida per Wieland, sinó per tot el món operístic, almenys per tothom qui volia participar de la nova forma artística de Bayreuth. Els productors miraven de reüll vers Bayreuth i en copiaren la idea, igual com els fabricants de confeccions copiaven la moda de París.

En qualsevol cas, els resultats no van ser els mateixos. Ningú no va arribar a igualar l'original de Bayreuth, més que res, per les insuficients instal.lacions luminotècniques i, sobretot, per la manca d'especialistes versat en il.luminació de la mateixa grandiositat que la dels germans Wagner.

Wolfgang ho va tenir difícil amb la seva nova plataforma. Perillosament, apropant-se la première, es comprovà que la maquinària que movia la plataforma, i que havia estat instal.lada per una empresa especialista en instal.lacions metàl.liques, era massa dèbil. Un matí va cedir, amb el pes excessiu. Això no fou sols una desgràcia, fou gairebé una catàstrofe. El rumor de l'accident es va estendre per tota la ciutat com un regueró de pólvora. Ningú no creia que es pogués fer la representació i tothom es dolia per Wolfgang. L'únic que restà impassible fou Wieland. Un dia Wolfgang rebé la valuosa suggerència d'un distribuïdor de gasolina de la ciutat. Li va dir que coneixia un constructor de cavallets de fira, de Coburg, que treballava amb

sistemes hidràulics. Ràpidament, Wolfgang es va posar en contacte amb ell i, en un temps rècord, va aconseguir que instal·lessin un sistema hidràulic que sostingués tota la construcció. Naturalment, amb tot aquest succés es va perdre molt temps. Wieland es negà a col·laborar cedint un parell d'hores dels seus suficients assajos (aquell any no tenia cap nova producció), així que es va haver de recórrer a les nits per a recuperar el temps perdut.

El repartiment de Wolfgang era molt diferent del de les produccions anteriors de Wieland. El baix americà, de dos metres d'alçada, Jerome Hines, va cantar per primera vegada el **Wotan**. Mai no oblidaré la primera de "**La Valquíria**". Pocs segons abans d'aixecar-se el teló del segon acte, especialment per a **Wotan** i **Brunhilda**, Wolfgang es precipità a l'escena i gairebé arrencà el dit a **Wotan**, on brillava un gran anell d'or, potser tan gran com el que s'empra a "**L'Anell**". Justament en aquest acte **Wotan** explica com ha lliurat l'anell per a pagar la construcció del *Walhalla*, el mateix que més tard serà retornat al Rhin. Sembla ser que aquest fet era desconegut pel nou **Wotan**, perquè va protestar iradament i va dir que sense el seu talismà no podia cantar. Però Wolfgang va vèncer en la lluita i, en el darrer moment, desaparegué d'escena amb el talismà a la mà.

Wolfgang Wingassen va cantar el **Siegmond**, però en els anys següents va ser substituït per Fritz Uhl. **Siegmond** no era un dels millors papers per a Windgassen, ja que era massa baix per a la seva veu de tenor líric-dramàtic. Gottlob Frick, la veu de baix més fosca del món, va cantar tant **Hunding** com **Hagen**.

Dues de les meves millors amigues i col·legues eren la noruega Ingrid Bjoner i Aase Nordmo-Lovberg. L'Ingrid va cantar la **Freia** a "**L'Or del Rhin**"; **Helmwige** a "**La Valquíria**" i **Gutrune** a "**Capvespre dels Déus**". Era la favorita, no només dels noruecs sinó també del públic d'Estocolm. La seva veu recordava la de la Flagstad jove. Grace Hoffman cantà **Siegrune** a "**La Valquíria**", **Waltraute** a "**Capvespre**" i a "**La Valquíria**" de l'any següent, la **Fricka**.

Hans Hopf va cantar per primera vegada, els dos papers de **Siegfried** a l'òpera del mateix nom i a "**Capvespre**" i, naturalment, va tenir moments molt durs per a ser capaç de presentar, en l'adequat estil dels Festivals, aquest paper mastodòntic. Abans havia cantat en el repertori italià, però després es concentrà en Wagner, cosa que s'adequava molt bé a la seva robusta veu. Hopf explicava divertides històries com ningú. Recordo una nit de Sant Silvestre a la nostra casa de Nova York, junt amb Gottlob Frick i Hans Hopf. Ens la vam passar tota rient, i fins a bona part del cap d'any!. Hopf i Frick, ambdós de Munich, foren molt bons amics. A Bayreuth llogaven una cambra doble. En encarnar tots dos el prototipus de la masculinitat, no donaven peu a cap mena d'al·lusions.

L'assaig general de "*Siegfried*" va passar sense majors contratemps, malgrat que quan **Siegfried** desperta **Brunhilda** amb un petó, cantà: "**Brunhilda**: sóc jo "la" que et desperta". En un assaig general poden passar les coses més peregrines. Wolfgang solia explicar que, una vegada, Lauritz Melchior va realitzar l'assaig general de "*Siegfried*" amb la partitura per a piano a la mà. Tot i això, Lauritz fou considerat més tard, si més no als Estats Units, el millor tenor wagnerià del món.

L'excel·lent Rudolph Kempe va dirigir "*L'Anell*". Jo, el 1957, ja havia cantat aquestes obres amb ell al Covent Garden, i recordo com en vaig quedar d'encantada, però a Bayreuth em va costar reconèixer el. Semblava maldestre i es queixava que no podia sentir els cantants. L'acústica de Bayreuth és molt especial. A la sala, l'equilibri entre cantants i orquestra és perfecte, però per als directors, que es troben sumits en l'estrepitós so d'una orquestra que queda, en part, coberta, no els és fàcil oir els cantants. Kempe no era pas l'únic que tenia aquest problema. Si me'n van informar bé, a Georg Solti li succeí el mateix. En canvi, Karl Böhm i Sawalisch mai no se'n van queixar. Crec que hi ha dues categories de directors operístics: els qui canten interiorment els papers i els qui, per dir-ho d'alguna manera, els hi arriben a través de l'oïda. Els pertanyents a aquesta darrera categoria sempre tindran problemes a Bayreuth. Recordo que Eugen Jochum explicava com aconseguí "salvar-se" quan va dirigir allí "*Els Mestres Cantaires*". No li era possible escoltar el cor que estava situat al fons de l'escena; llavors, intentà localitzar un baix que articulava visiblement el text i seguí el moviment de la seva boca. Així fou com Jochum superà la situació.

En gairebé totes les produccions dels germans Wagner, l'escena queia, des d'una part elevada, vers el públic, en un accentuat pla inclinat. A "*L'Anell*", el pla feia encara més pendent. Per al públic, això resultava espectacular, però terriblement dur per a les esquenes i cames dels cantants. Algun cop sentia la necessitat de tenir una cama llarga i una de curta; almenys això m'hauria facilitat els moviments laterals.

Sovint es comenta com és de fàcil cantar a Bayreuth i que fantàsticament corren les veus. Estic disposada a acceptar això últim, però no trobo pas que cantar allí sigui tan fàcil. Se sap que, a la sala, se sent meravellosament la grandiosa onada orquestral (pel fet que el cobert del fossat està orientat en direcció al públic), i això fa molt temptador donar més veu de la necessària.

Quan el 1960 vaig cantar **Brunhilda**, es van fer les quatre representacions de "*L'Anell*" amb només un dia lliure entre "*La Valquíria*" i "*Siegfried*". Ho vaig suportar sense problemes, però crec que, en general, no és bo per als cantants situar-los davant d'aquesta pressió. Per això,

vaig sol.licitar un altre dia lliure entre “*Siegfried*” i “*Capvespre dels Déus*”. Hem vaig trobar amb la negativa dels senyors Wagner, car creien que el públic no acceptaria un altre dia lliure entre dues representacions, pel fet que això faria la seva estada a Bayreuth massa llarga i massa cara. Davant d’això, jo em pregunto si no fóra més important per a l’exigent públic escoltar cantants descansats, que no pas estalviar-se un parell de marcs en la cambra de l’hotel.

Una bona planificació, potser fóra possible programar altres obres pels dies lliures de “*L’Anell*”. Finalment, vaig aconseguir la meva petició i, des del 1960, es fan les quatre representacions amb dos dies de descans.

A Bayreuth les representacions comencen a les quatre de la tarde. Això ja era dur, perquè significava que en havent dinat ja havies d’emprendre el camí cap el Teatre del Festival. Jo sempre estic dues hores abans de la representació al meu camerino. Si ho recordo bé, després del primer acte hi havia un llarg entreacte d’una hora i mitja. En aquest espai de temps, el públic devia sopar, en l’horari alemany. El següent entreacte era més curt, durava cinquanta minuts. No era fàcil mantenir la concentració durant pauses tan llargues i sovint tenia la sensació que la veu es perdria. Això significava que calia mantenir-se escalfant-la amb tota mena d’exercicis. Entre el públic hi havia molta gent que no menjava en l’entreacte, potser per motius econòmics. N’hi havia alguns que, sobretot quan plovia, tenien el mal costum de visitar els artistes als seus camerinos, per passar l’estona i poder dir més tard que el senyor “*Kammersänger*” o la senyora “*Kammersängerin*” els havien explicat això i allò. Era un costum molt molest. Jo no podia romandre allà, asseguda, xerrant sobre tal o qual cosa, i al cap d’un moment interpretar, amb un profund sentiment, un dels papers més exigents de la literatura operística. Sovint tancava la porta i no contestava les obstinades trucades. N’hi havia que no abandonaven tan fàcilment, i al cap d’alguns minuts, hi tornaven. A la porta d’Astrid Varnay es podia llegir sovint un rètol que, com a cal metge, posava: “*Avui no hi ha consulta!*”. Després de fer un bon àpat, podia succeir que els hostes del Festival es trobessin satisfets i cansats. Una vegada l’esposa de l’Aga Kan, la princesa Begum, encantadora i super elegant amb un dels seus meravellosos models de xifon, quan va voler ocupar de nou el seu seient, es trobà que un cavaller, veí seu, ja s’havia posat còmode i s’havia obert la part del seu smoking situada damunt del seu ventre oblidant tancar la cremallera. Massa tard! El finíssim vestit es va enganxar amb la cremallera. Malgrat els intents, el vestit seguia subjecte. O sigui que van haver d’escoltar el segon acte estretament units. La història guarda un total silenci referent a si, per alliberar-se, van haver de recórrer al lavabo de les dames o dels cavallers.

La mateixa Begum bromejava sovint amb els seus amics sobre el còmic episodi, sense descobrir, és clar, si havia estat ella mateixa qui va procurar enganxar-se.

Quan va acabar el primer cicle de “*L’Anell*”, em fou possible anar-me’n a Suècia a gaudir de l’estiu suec... banyar-me, deixar-me anar tranquilament i cantar un parell de concerts al Tivoli de Copenhague i al Gröna Lund d’Estocolm.

En arribar el segon “*Anell*” vaig agafar un fort refredat i vaig haver de cancel·lar “*La Valkíria*”, que va cantar l’Astrid Varnay en lloc meu. A l’endemà vaig fer la **Brunhilda** de “*Siegfried*” com vaig poder. Després em pujà de nou la febre i em vaig trobar molt pitjor. Ellen, l’encantadora esposa de Wolfgang Wagner, em visità a la tarda. Em va fer un regal fantàstic: un mocador de Richard Wagner!. Ella i Wolfgang esperaven que aquell regal alleujaria el meu terrible refredat. Es tractava d’un gran mocador de seda amb uns dibuixos perses, que Richard Wagner solia portar a la butxaca dreta dels pantalons i que li penjava fins al panxell. Necessitava mocar-se molt sovint, per això li calia sempre un mocador a mà. El devia haver usat sovint, perquè tenia un sorgit molt fi i del mateix color de la seda. Aquell gest tan bonic d’Ellen Wagner, en regalar-me el mocador musical, em causà una profunda emoció. La cosa pitjor va ser que vaig haver de cancel·lar la **Brunhilda** de “*Capvespre dels Déus*” i retornar a Skåne per a guarir-me la grip.

Traduït de l’alemany per Rosa Maria Safont