

Ópera en Europa



Capriccio en Fráncfort

Ópera en Alemania

por Eduardo Benarroch

Capriccio en Fráncfort

Enero 18. Una de las óperas más enigmáticas de Strauss recibió una producción inteligente que usó muchos de los símbolos que pertenecen a la obra. **Brigitte Fassbaender** ubica la acción en una enorme *orangerie* en un Château en las afueras de París durante la Segunda Guerra Mundial. Nobleza sin calefacción y con pocas exquisiteces, pero con el intelecto en plena función. Un niño juega con un *Panzer* de juguete y hace el saludo nazi y enseña a es castigado por su padre, que es también el Mayordomo. Los sirvientes son también los músicos, pero ¿qué hay en esa pila de valijas en un rincón? ¿Y esos pósters que proclaman *Liberation*?

Es una producción nostálgica, como la obra, que recibió su estreno el 26 de octubre de 1942 en Múnich. Dos días después del estreno comenzaban a caer las bombas. Mucha gente ve esta obra como un escapismo de Strauss durante la guerra, una mirada hacia atrás. Pero hay también otras formas de verla y apreciarla. El año de *Capriccio* es 1775, casi el mismo de *Der Rosenkavalier*; Luis XVI, el último rey del *ancien régime* asume el trono. Strauss ubica la acción en Francia, cuya música no era tocada durante el régimen nazi y también la acción tiene lugar en el periodo *Rococó*, cuando es bien sabido que la predilección en Alemania en ese momento era *Jugendstil* o *Renaissance*.

Strauss y Kraus, su libretista y director preferido (aparte de Fritz Reiner, que estaba en Estados Unidos), preguntan qué es más importante: ¿la música o la poesía? Pero ¿es que hay otra pregunta escondida también? ¿Otra mucho más peligrosa y de contenido moral? ¿Es *Capriccio* una obra de la resistencia? El momento visualmente más impactante tiene lugar luego de la introducción orquestal a la famosa escena final. Fassbaender cierra el telón y cuando se reabre se ve la *orangerie* en una perspectiva forzada y al fondo la figura de la Mariscala vestida como en la época de María Teresa. Una imagen tremenda que dejaba un nudo en la garganta. Una vez llegada al frente del escenario comenzaba la escena, y cuando el Mayordomo decía la famosa frase: 'Frau Gräfin, das Souper ist serviert', aparecían las respuestas a las anteriores preguntas. 'Das Souper' era la clave para que aparecieran los sirvientes ahora vestidos de calle, abrían sus valijas y sacaban ametralladoras y pistolas, el mayordomo ayudaba a Madeleine a desvestirse y se transformaba con un piloto y un beret en una figura de la resistencia.

Camilla Nylund fue la Condesa ideal, actuando con nobleza y distinción y una voz cristalina y de línea de canto exquisita; **Gordon Binner** fue un noble Conde, menos afectado que de

costumbre; **A. J. Glueckert**, un Flamand lleno de ardor; y **Daniel Schmutzhard**, un sereno Olivier. **Alfred Reiter** fue el engreído Empresario, **Tanja Ariane Baumgartner** fue la enigmática Clairon; y **Sydney Mancasola** y **Mario Chang**, un par de cantantes italianos interesados en comer lo más posible. **Gurgen Baveyan** fue el distinguido Mayordomo y **Graham Clark**, una figura misteriosa como Monsieur Taupe: ¿amigo o espía?

Sebastian Weigle dirigió la orquesta con su acostumbrado buen sonido, dejando un gusto dulzón pero no mucho.

Una vida por el zar (*Iván Susanin*) en Fráncfort

Enero 19. La obra más patriótica de Mijaíl Glinka también es más conocida por su otro título, *La vida por el Zar*, y naturalmente contiene elementos nacionalistas de su época. La producción de **Harry Kupfer**, ya vista aquí hace dos años, ubica la acción en otro momento muy patriótico en la historia de este país, la Segunda Guerra Mundial.

Las tropas y tanques alemanes estaban ya a las puertas de Moscú y otras ciudades importantes cuando fueron derrotadas por hombres y mujeres llenos de coraje. No hay una nación que sepa sufrir tanto como los rusos, ni tampoco hay una nación que haya resistido tales embates consecutivos y haya salido victoriosa como "la Madre Rusia". En el segundo acto, Kupfer ubica la acción en los cuarteles nazis: allí se ve un tanque con la sigla "Berlín-Varsovia-Moscú", pero mientras los generales y oficiales celebran la aparente victoria, comienzan a llegar malas noticias, una tras otra, y la atmósfera se vuelve bastante cómica. Debe agregarse que hubo una reacción de incomodidad en el público durante esta escena, que recordaba cosas que los alemanes desean olvidar. Pero Kupfer siempre contiene mensajes antifascistas y éste fue uno de los más exitosos.

Kupfer se estaba recuperando de una enfermedad y la reposición fue confiada a **Orest Tichonov**, quien presentó una atmósfera de tensión y de peligro constante. Los decorados de **Hans Schavernoeh** parecían tradicionales, pero eran en realidad minimalistas: un par de campanas caídas sobre el escenario, los restos de una iglesia a un costado y, lo más logrado: la escena de la tormenta cuando Ivan Susanin lleva a las tropas alemanas a una emboscada y eso le cuesta la vida. Pero Kupfer todavía no había terminado su diatriba contra el fascismo y el nazismo, porque la escena final de júbilo tiene lugar en un ambiente totalitario típico de la era de Stalin.

Dmitry Belosselskiy fue un Susanin grandioso, dominante, seguro de sí mismo, con una voz rica y poderosa. **Kateryna Kasper** fue Antonida, su hija, de voz lírica, dulce y técnica impecable. **Anton Rositskiy** fue Sobonin, su novio y jefe de los guerrilleros, otro tenor que pudo con el registro agudo típico ruso con facilidad. **Katharina Magiera** fue Wanja, un rol difícil, pero al que ella dio vida conmoviendo al público.



Escena de *Iván Susanin* en Fráncfort

Foto: Barbar Aumueller

Esta obra puede llegar a conmover si está bien presentada, como aquí en Fráncfort. En otras producciones menos interesantes puede llegar a ser menos válida. **Justin Brown** dirigió la orquesta con fuerza, con sonidos grandes y llenos de tensión.

Salome en Berlín

Marzo 17. Acostumbrados a las extravagancias de los directores de escena alemanes, nada podría sorprender si la escena inicial contiene un enorme pene colgado de alambres y con una ventana. Dentro del pene se encuentra Jochanaan, que es asociado justamente con lo opuesto, un hombre casto y religioso. No es así en esta producción de **Hans Neuenfels**: Jochanaan desea secretamente ser seducido por Salome. La acción es ubicada en un pequeño teatro, como si perteneciera a un cabaret. Los personajes entran y desaparecen por los costados, excepto Oscar Wilde, cuyo arribo se anuncia con luces de neón: *Wilde is coming!* (en inglés).

Wilde es un hombre joven, bien vestido, cuyo detalle importante consiste en un par de testículos colgantes frente a su pantalón. Wilde y Salome interactúan: ella como un animal semisalvaje; él como el creador del personaje. Normalmente estas cosas molestan a la acción, pero en este caso fascinan. Es una forma muy diferente de ver a la obra que no es destruida, y permanece intacta. Solo la parte visual cambia: los personajes siguen intactos y eso ya es un triunfo en estos días.

Aušrinė Stundytė debe ser hoy día la más carismática Salome en escena: su figura esbelta, como de estatua, llama la atención, y no se le pueden quitar los ojos de encima. Es un personaje totalmente impredecible, siempre al acecho y siempre asustado de las consecuencias de sus acciones, que no puede (ni desea) controlar. La figura de Jochanaan, así, adquiere aspectos más humanos: ¿sucumbirá al deseo? Claro que no, nos dice el libreto de antemano. Pero es interesante verlo dudar. Wilde juega con él, y hasta lo lleva a ponerse rodillas y a rogar por él en una escena provocadora.

Los dos personajes reales son también temibles: Herodes, asustadizo, detecta que algo está sucediendo, pero no se da cuenta que es él mismo que está llegando a su fin. A Herodias eso no le importa, incluso si lo supiera. **Gerhard Siegel** fue un Herodes inmenso, de voz penetrante casi estentórea, dicción perfecta y una actuación dramática intensa. **Marina Prudenskaya** fue Herodias, una mujer que no sólo lo ha visto todo, pero que a quien no le importa nada: sólo en este preciso momento lo que hace su hija la divierte. El Jochanaan de **Thomas J. Mayer** fue joven, un ser aislado de la realidad, casi adoctrinado que, al estar en contacto con la realidad, no sabe exactamente qué hacer. **Nikolai Schukoff** fue un Narraboth de voz bella, que augura una buena carrera.

Por su parte, la Stundytė coronó su actuación con una creación no sólo muy bien actuada, sino muy bien fraseada: cada palabra tenía una inflexión adecuada, y su coreografía con Oscar Wilde fue fascinante. Neuenfels no le presenta con una cabeza sino con 42 cabezas sobre una plataforma, como diciendo: esta sociedad falsa e hipócrita tiene muchas cabezas y hay que cortarlas todas. Una visión discutible, pero visualmente válida. Debería haber dirigido Zubin Mehta, pero su enfermedad hizo que fuera sustituido por Christoph von Dohnanyi, quien a su vez renunció luego de desacuerdos



Escena de *Salome* en Berlín

con Neuenfels. Así surgió la oportunidad para el joven **Thomas Guggeis**, quien ha asistido a Daniel Barenboim en su teatro, y quien brindó una lectura ágil, detallada, clara y de sonido excelente. Los solistas de la orquesta, en especial el clarinete bajo, sonaron magníficamente. Sólo por momentos el sonido de los bronces se volvió demasiado pesado, algo que hubiera enojado a Richard Strauss, quien decía: “¡No veas a los cornos, para no alentarlos!”

Tristan und Isolde en Berlín

Marzo 11. Hay un dicho en inglés que, traducido, dice: “Si al comienzo no tienes éxito, ¡prueba y prueba de nuevo!” Lo interesante es que la Staatsoper Unter den Linden había tenido éxito con su producción de *Tristan und Isolde* firmada por **Harry Kupfer**. Tanto que, cuando la reemplazaron por otra en 2006, sólo fue vista pocas veces y se debió reponer la de Kupfer. Esta vez la tarea recayó en **Dmitri Tcherniakov**, que ubica la acción en un yate de lujo en el primer acto; en una fiesta/banquete en el segundo; y en una habitación de mala muerte en el tercero.

Si hubiera habido *Personenrégie* inteligente hubiera pasado, pero Tcherniakov ya había decidido mostrar que a él no le importaba la historia de Tristan, mostrando películas de Tristan como niño y con sus padres. Pero, ¿no que Tristan no conoció a sus padres? ¿No que su madre falleció al nacer el bebé? En el tercer acto, mientras la acción se desarrolla al frente, dos figuras aparecen por detrás: ¡los padres en carne y hueso! No solamente esto es dramáticamente inadmisibles, sino que también lo es teatralmente, porque distrae de la acción principal.

Tampoco convenció la idea de hacer de Tristán el personaje que decide el pacto de muerte, cuando en realidad es al revés. Tampoco se vio la necesidad de hacer entrar a un músico que toca el corno inglés en el tercer acto y hacerlo sentar sobre una cama que se encuentra por detrás en un receso, ¡y cuando termina de tocar es enviado *prestissimo* fuera de la habitación! ¿Qué se debe pensar de esto? Son estas cosas las que irritan al espectador avezado, que conoce el texto, la historia y la partitura, y lo menosprecian con ideas totalmente ajenas a la obra. No se piden producciones tradicionales, sino inteligentes. Lo que hubo en escena fueron cantantes de valía y una producción que se parecía a la ópera.

También hubo un director que cada vez que se le escucha ofrece algo diferente. **Daniel Barenboim** es un director curioso, intelectualmente muy activo y que moldea a su orquesta como si moldeara arcilla, y ésta responde de inmediato. La Staatskapelle de Berlín es una gran orquesta, para muchos (incluso para este crítico) es la mejor orquesta en Berlín.

El tenor austríaco **Andreas Schager** es un joven alto, rubio, lánguido y de voz penetrante y brillante. También posee la técnica para el rol si bien no siempre la actitud, pero esto se debe más a la *regie* que a su capacidad. Schager cantó y actuó con seguridad un rol que ha derrotado a los más grandes. **Anja Kampe** es una cantante que se entrega totalmente a su tarea: su Isolde fue creíble, impetuosa, casi impredecible. Vocalmente su voz tuvo la calidez si bien no siempre la calidad para lidiar con los crueles Do del segundo acto que estiran a la soprano más valiente. La Kampe cumplió con creces.

Ekaterina Gubanova fue una Brangäne moderna, esbelta, elegante, cantada con entrega y con muy buen timbre expresivo. Y al final hace pareja con el rey Marke. **Boaz Daniel** fue un Kurwenal leal pero no excesivamente, de voz pareja y buen fraseo.

Pero hubo una figura que se elevó por encima de todos, y no solo físicamente: **Stephen Milling** presentó un Marke inmenso de voz y físico, una figura noble, sensible, y herida. Sus quejas resonaron por toda la sala, no como un quejoso rey sino como un hombre entero que ha sido traicionado. **Stephan Rügamer** creó un Melot despreciable y **Adam Kutny** mostró una voz de muy buena calidad como el Timonel. Se le augura un buen futuro.

Barenboim demostró una vez más que en este repertorio es intocable. Lo conoce de adentro hacia afuera y siempre encuentra algo nuevo para hacer escuchar. Su orquesta lo sigue a muerte, y sus solistas (en especial el clarinete bajo) son excepcionales. El sonido de esta orquesta sólo hace que uno salga contento, inclusive si la producción dejó mucho que desear. ●

Falstaff en Berlín

El 25 de marzo se estrenó en la Staatsoper unter den Linden de Berlín la nueva producción de *Falstaff* de Giuseppe Verdi, firmada por el director de escena italiano **Mario Martone**, reconocido en el medio por ser un director que busca el punto intermedio entre la innovación y la tradición. Esta producción no fue la excepción. Si bien la escenografía de **Margherita Palli** y el vestuario de **Ursula Patzak**, frecuentes colaboradoras de Martone, distan de ser de época y buscan en realidad una ambientación en los años 60 (1968, para ser exactos), la narración dramática es siempre clara y dinámica. La dirección escénica de Martone es congruente, lúdica, con gran detalle actoral y con un importante número de comparsas (más de una decena) que realizan sinfín de actividades en escena, desde ser un grupo de jóvenes *hippies* en rebelión, escribiendo pancartas o *graffiteando* paredes, hasta bañistas, sirvientes y demás personajes de apoyo.

Es muy claro el rol que interpreta cada uno de los personajes, su función en el desarrollo de la trama y la manera en la que conviven entre ellos. De los seis cuadros que forman la ópera, el último es el menos claro y el menos funcional. Una especie de *shopping mall* abandonado en donde todo tipo de sectas juveniles se reúnen de noche para llevar a cabo orgías, actos de culto y demás actividades de rebelión y esparcimiento (la ópera termina con un pasón generalizado de marihuana mientras se interpreta la fuga 'Tutto nel mondo è burla').

La Ópera Estatal de Berlín reunió en esta ocasión a un equipo vocal de antología, difícil de superar, prácticamente echando la casa por la ventana. Al veterano Sir John Falstaff lo interpretó el bajo-barítono **Michael Volle**, en su debut en el personaje. En la función del 28 de marzo se le escuchó realmente cómodo en el papel, con gran dominio escénico y con una voz sonora y portentosa. Su italiano, sin embargo, no fue siempre entendible, y en la zona aguda del rol se le siente menos cómodo que en el registro centro-grave y recurre en más de una ocasión a alguna maña vocal para salir bien librado, pero el resultado general es admirable.

El barítono mexicano **Alfredo Daza** interpretó a Ford, y su trabajo fue sobresaliente. Con gran maestría y dominio vocal saca adelante uno de los roles de barítono más demandantes del catálogo verdiano, con un registro homogéneo y bien timbrado, con buen gusto en su fraseo y admirable desenvoltura escénica. Fue, a mi parecer, la interpretación más redonda y completa de la velada. Con menor suerte corrió de la mano de **Barbara Frittoli** el rol de Alice, su esposa. Una voz que pierde en varias ocasiones el brillo y cuidado sonoro que la caracterizaban, que carece de consistencia en el registro agudo y que omite varias de las notas sobreagudas escritas en la partitura. El timbre sigue siendo bello, pero el resultado general no es el más afortunado. Lo mismo sucede con **Daniela Barcellona** interpretando a Mrs. Quickly. El problema en este caso es que no nos encontramos con una auténtica contralto, como el rol requiere, sino con una mezzosoprano de tintes lírico-ligeros que suena poco cómoda en las zonas graves del personaje. Recurre en varias ocasiones a una *voce di petto* poco conectada con el resto del registro, que muchas veces deja de ser sonora y que se pierde entre la orquestación de la partitura. Escénicamente, eso sí, es brillante y adorable, y en el registro medio la voz se escucha mucho más cómoda y redonda.

La Mrs. Meg Page de **Katharina Kammerloher** transcurre correctamente, sin prestarse a grandes comentarios. La interpretación femenina mejor lograda de la noche corresponde a **Nadine Sierra**, cuyo canto es tan bello como su interpretación del juvenil y fresco personaje de Nanetta. En la segunda función tuvo un par de entradas en falso, pero



Michael Volle (Falstaff) y Alfredo Daza (Ford) en Berlín

Foto: Matthias Baus

la musicalidad es sobresaliente y logra una muy redonda interpretación. Su registro agudo es cristalino y, a la vez, bien timbrado. La concepción de Mario Martone de este rol tiene, además, la difícil tarea de cantar en bikini los primeros dos actos de la ópera. Funciona muy bien con el buen Fenton del joven tenor **Francesco Demuro**, con timbre sonoro y buen *squillo*, aunque en ocasiones exagerado, pero que le permite ser siempre audible y que empasta muy bien con el sonido de la orquesta. El resto del reparto funciona muy bien, con el Dr. Cajus de **Jürgen Sacher** (aunque inseguro rítmicamente), el Bardolfo de **Stephan Rügamer** y el Pistola de **Jan Martinik**.

De la dirección de **Daniel Barenboim** al frente de su Staatskapelle Berlin y del Staatsoperchor habría que decir muchas cosas, positivas y no tanto. Lo realmente admirable es el gran contacto con sus músicos, la química que hay entre ellos después de tantos años de trabajo en conjunto, y lo mucho que logra en el foso con tan pocos gestos. Eso es, a la vez, un problema para la coordinación con el escenario. Más de una vez hubo desfases entre canto y orquesta. Los *tempi* son en general lentos y la sonoridad de la orquesta es, la mayor parte del tiempo, muy brillante (en particular en los metales). Aun así, el resultado acústico es siempre bueno y la función corre de manera muy natural, cosa que se dice fácil, pero que en mucho depende de un buen conocimiento de la partitura por parte del director, y de un buen sentido teatral en su lectura, ambas cosas presentes en la interpretación de Barenboim. El teatro estaba totalmente lleno, y el público recibió de manera muy positiva la producción y las interpretaciones. Corazones contentos después de esta exitosa función de uno de los títulos más queridos y complicados de la literatura operística. ●

por Iván López Reynoso