

Ópera en Austria

por Jorge Binaghi

Dantons Tod en Viena

Georg Büchner murió con sólo veinticuatro años, pero dejó obras teatrales importantes, dos de las cuales sirvieron de base para el más famoso *Wozzeck* de Alban Berg y el menos popular *Dantons Tod* (*La muerte de Danton*) de 1947, de Gottfried von Einem, compositor austriaco fallecido en 1996. Se trata de un autor ecléctico que se mostró interesado particularmente por el teatro musical (óperas y ballets), pero ligado siempre a la tonalidad, como había hecho su maestro en tiempos lejanos, Paul Hindemith.

El libreto es una versión de Büchner llevada a cabo por el mismo autor y Boris Blacher. ¿Por qué Danton decidió quedarse y no huir de su destino? ¿Cuáles eran las intenciones de Robespierre? Diría yo que las respuestas no son clarísimas y que si Büchner era un contestatario que luchaba por la libertad y los derechos, lo que de él extrae Von Einem para su libreto no parece muy alejado de *Andrea Chénier* de Giordano en cuanto al juicio que parece merecer la revolución francesa.

La ópera es breve (hora y media), y sin intermedio, como ha sido el caso en esta ocasión, causa impresión; sin embargo, el interés dramático sólo crece a partir del momento del juicio hasta el final, mientras que la primera parte resulta más bien expositiva y fragmentaria, salvo algún momento del coro (un par de escenas) y la intervención al principio de Robespierre. El montaje de **Josef Ernst Köpplinger** (responsable asimismo de la iluminación) utiliza una escena única de **Rainer Sinell** con oportunos cambios y añadidos mientras el vestuario corresponde a **Alfred Mayerhofer**.

Para algunos momentos del coro, muy importante en esta ópera (dirigido esta vez por **Martin Schebesta**), existen movimientos coreográficos creados por **Ricarda Regina Ludigkeit**. Una puesta en escena vinculada a la época y adecuada, si bien esas personas que de golpe se detienen no sirven para mucho. Los personajes mejor delineados por la música son el del protagonista (un **Tomasz Konieczny** con mucha voz pero cada vez más engolada

y poco bella, muy vigoroso como intérprete), Robespierre (un buen “cameo” de **Thomas Ebenstein**), Camille Desmoulins, interpretado por **Benjamin Bruns**, que canta bien pero con voz más de característico que de verdadero tenor lírico.

Entre los personajes femeninos, más bien episódicos, sobresalió la Lucile de **Olga Beszmerina**, una voz importante pero opaca y correcta actriz, en tanto que en roles más pequeños se desempeñaron muy bien **Ildikó Raimondi** (Una señora) y la Julie —mujer de Danton— de **Szilvia Vörös**. Interesante, el joven bajo **Peter Kellner** (como Saint-Just), pero la parte es muy breve como para hacerse una idea más acabada. Una palabra aún para el buen trabajo del bajo **Wolfgang Bankl** (Simon) y la voz tenoril de **Wolfram Igor Derntl** en los dos brevísimos papeles de un joven y el primer verdugo. Dirigió bien, pero siempre un tanto fuerte, **Michael Boder**, particularmente adecuado para este repertorio.

Die Frau ohne Schatten en Viena

Se celebraron los cien años de esta FROSCH (como se llama cariñosamente a *Die Frau ohne Schatten* de Richard Strauss) en una nueva producción para celebrar los 150 años de la Ópera de Viena (en el mismo solar, si no el mismo edificio). Por supuesto, las localidades estaban agotadas.

¿Es realmente tan difícil hacer bien las cosas? Se sabía ya, al menos desde su versión en Salzburgo hace ocho años, que se trata de uno de los títulos favoritos de **Christian Thielemann**. Y con la orquesta de la casa —o sea la Filarmonica de Viena— el sonido que llegaba del foso era de no creer... Pero es que no se trataba solo ni principalmente del sonido en sí, sino de lo que transmitía y cómo. El coro, preparado por **Thomas Lang**, contribuyó decididamente al éxito arrollador de la velada.

Pero Strauss, cuando escribía ópera, lo hacía también para las voces... Bien, pero para nada fácil, y sabida es su escasa empatía con la cuerda tenoril. Incluso sus predilectas, las voces femeninas, y en particular la de soprano, lo tienen crudo. Aquí todo pareció sencillo. Empezando por la Mujer de Barak, la sin nombre que en este caso fue la fenomenal **Nina Stemme** en el mejor momento de su arte, inmensa (y cantaba por primera vez el rol). La emperatriz protagonista es también un papel que debe de producir sudores fríos a la soprano. Nunca he oído —ni visto— tan cómoda a **Camilla Nylund** en un personaje tan difícil (en particular en el agudo: el centro fue algo débil). La tercera en concordia, la mala de la película, la Nodriza, fue **Evelyn Herlitzius** (hace ocho años una muy buena mujer de Barak): actriz inmejorable, buena cantante que lo da todo aunque, como se sabe, los agudos no son precisamente oro en polvo, pero mucho mejor una soprano dramático de agudos ásperos, que una mezzosoprano que se desgañita sin tener los graves.

El Kaiser fue el tenor **Stephen Gould**, una voz de hierro en un papel que le va como guante, y así el cantante puede dar todo lo que se le pide. El rol más humano es el del tintorero Barak,



Escena de *Dantons Tod* en Viena
Foto: Michael Poehn



Escena de *Die Frau ohne Schatten* en Viena

confiado a la voz de un barítono, **Wolfgang Koch**, que tiene experiencia en la parte. No será una voz muy importante y ha perdido algo de volumen, pero tiene lo necesario (incluido el fraseo) para no desentonar e incluso en algunos momentos llegar al nivel de sus colegas. También el del mensajero es un rol baritonal y difícil, aunque breve, por comparación: **Sebastian Holecek** salió más que airoso del paso. **Maria Nazarova** no parecía una coloratura, pero su Voz del halcón y la Guardiana del portal del templo resultaron impecables, y así todos los otros; mencionaré al menos a la Voz desde lo alto (**Monika Bohinec**) y la de Un joven (**Benjamin Burns**) con pocas pero difíciles frases.

La puesta en escena de **Vincent Huguet**, procedente de la escuela de Patrice Chéreau, no era “moderna”, y sí algo plana, pero tuvo el mérito de permanecer dentro de los límites tradicionales del clima de fábula y de no fastidiar a los cantantes ni complicar la comprensión del bellissimo pero no siempre claro texto de Hugo Von Hofmannsthal. Fueron casi veinte minutos de aplausos enloquecidos al final de la función, pero en este caso tendría razón la Maddalena de *Rigoletto*: “Son pocos, valía más”.

Tosca en Viena

Con la pequeña diferencia a su favor de que la cantaban tres magníficos protagonistas en una puesta en escena creada para Renata Tebaldi en el lejano 1958 por **Margarethe Wallmann** (una concepción tradicional con una bellísima escenografía de **Nicola Benois**) y bien dirigida —en algunos momentos algo fuerte— por un **Marco Armiliato** que pareció calmarse luego del final del primer acto. La orquesta y el coro (preparado en esta oportunidad por **Martin Schebesta**) se mostraron en buena forma y entre los comprimarios sólo fue un tanto insuficiente el Sacristán de **Alexandru Moisiuc**, en tanto que **Sorin Coliban** se lució como Angelotti.

La velada fue, sin embargo, de los primeros roles. **Carlos Álvarez** debutó como Scarpia: el personaje no salió de lo convencional,



Nina Stemme (Tosca) y Piotr Beczala (Cavaradossi) en Viena

pero en el aspecto vocal todo estaba en su sitio: la voz se escuchó sana, extensa, homogénea y sin tensión alguna.

Nina Stemme retomó el papel de Tosca, luego de bastante tiempo. Si el cansancio en el último acto hizo que todos sus agudos expuestos fueran rígidos y descontrolados, en los dos primeros —excepción hecha de alguna nota metálica que ya quisieran muchas— demostró que sin duda Puccini tenía razón en preferir entre todas las intérpretes de la diva a Maria Jeritza (como ella, cantó en el diván su ‘Vissi d’arte’, y la cantata se oyó por fin como se acostumbraba en otros tiempos).

Pero a quien de verdad perteneció la función fue a **Piotr Beczala**, quien recibió la distinción de “Kammersänger” ocho días después de esta, la última función. Está claro que se trata de uno de los favoritos del público vienés. Sus agudos son luminosos, pero aún más interesantes y bellos me parecen sus *piani* y sus expresiones de melancolía y momentos de recogimiento. Por eso encuentro que antes que sus momentos heroicos en ‘Vittoria!’ o ‘La vita mi costasse!’, lo verdaderamente superlativo son las dos arias, el gran dúo y ‘O dolci mani’.

Obtenido el bis de ‘E lucevan le stelle’ como en todas las otras funciones, anteriores y posteriores, tras una ovación interminable, el aria pareció nueva, despojada de cualquier efecto exterior, dos veces en una versión memorable y ensoñadora. ●