

ne ciertas cualidades que necesariamente tenían que atraer a los nazis, y la música bombástica y de mal gusto es una de ellas.

La acción de esta ópera en un acto se desarrolla a fines de la Guerra de Treinta Años (1648). La escena transcurre en una inmensa pieza, dentro de una fortaleza, en una ciudad que el Emperador ha ordenado al Comandante de la Ciudad defender a toda costa hasta el último hombre y en caso de que la capitulación pareciera inevitable, destruirla. Se escuchan los gritos de la población hambreada que exige la rendición y aparecen varias delegaciones que suplican al Comandante de la ciudad la capitulación. Con testa que les dará una señal inequívoca muy pronto y despide a la delegación. Entonces ordena a los soldados (quienes sólo conocen la guerra y preguntan con incredulidad lo que significa la "paz") reunir toda la pólvora que queda para volar el fortín y con él a toda la ciudad. Su esposa, María, a quien trata de hacer escapar, elige quedarse con él y compartir su suerte. Precisamente cuando la mecha va a ser colocada bajo la pólvora, se escuchan las campanas distantes que anuncian la paz. El General enemigo entra y se enfrenta al Comandante de la Ciudad. Sólo la intervención de María evita nuevas hostilidades, mientras implora: "Terminemos con la enemistad en el mundo. Mirad al ser poderoso, al luminoso conquistador que es más grande que el Emperador, mayor que todos nosotros. La Paz". El Comandante y el General se abrazan y el populacho entra para celebrar el final de la miseria de la guerra y el amanecer de una nueva y pacífica era.

No es sorprendente que los nazis de inmediato cambiaran de parecer y extraoficialmente sacaran la ópera de cartel poco después de su estreno en Munich. Esta no es una ópera nazi, no es más que una mala ópera. La función de 1961 en Munich no fue lo suficientemente buena

como para salvarla. Hildegard Hilebrecht estuvo extraordinaria en el difícilísimo papel de María; Joseph Metternich no logró similar estatura en el del Comandante de la Ciudad. Joseph Keilberth dirigió con rutinaria eficiencia y la dirección escénica de Rudolf Hartmann no hizo nada por modificar lo burdo de la obra.

El mayor logro del Festival de Munich, al reponer *Friedenstag*, fue demostrar que no valía la pena el esfuerzo.

Festival de Salzburgo, 1961

por *Everett Helm*

Cuando el nuevo, ostentoso y supercolossal Festspielhaus fue inaugurado el año pasado, expresé mi gran preocupación por el futuro de este festival que parece estar precipitándose, temerariamente, por el camino del comercialismo que lleva a la mediocridad artística. El festival de este año no contribuyó en nada a disipar mi preocupación.

En el Nuevo Festspielhaus, el que Salzburgo necesita tan poco como una plaga de langostas, el *Idomeneo* de Mozart fue presentado con una prodigalidad y fastuosidad que contribuyó a su fracaso. Se rumorea que la "sensación" del festival del año próximo será el *Trovatore* de Verdi, ópera de batalla que no tiene por qué aparecer en el programa de ningún festival y muchísimo menos en el de Salzburgo. Pero el Nuevo Festspielhaus existe, ha sido construido y debe ser usado, según parece, para apretujar al mayor número posible de visitantes.

La "novedad" italiana de este año fue *Simone Boccanegra* de Verdi, presentada por Herbert Graf en el Felsenreitschule, al aire libre. Tito Gobbi en el papel principal, Giorgio Tozzi en el papel de Fiesco y Giuseppe Zampieri en el de Adorno, cantaron maravillosamente; Leyla Gencer, como María, fue mucho menos convin-

cente. Esta producción, en líneas generales, no tuvo la calidad que debe ofrecer Salzburgo.

Aunque la obra había sido programada por especial indicación de Dimitri Mitropoulos, recientemente fallecido, y quien debía dirigirla, logrando, seguramente, mayor intensidad que la obtenida por Giannandrea Gazzzeni. Debo confesar, además, que la representación que escuché estuvo periódicamente ahogada por la torrencial lluvia que caía sobre el techo de este teatro semiabierto. En teoría, no obstante, las obras programadas para el Felsenreitschule debieran ser presentadas en el antiguo Festspielhaus en caso de lluvia. Es inexcusable de que esto no haya tenido lugar, lo que parece indicar la indiferencia de los organizadores por el problema artístico del festival. (En la representación de la obra teatral de Raimund, *El aldeano de millonario*, la lluvia era más torrencial aún y sólo pudo escucharse una quinta parte del texto).

La única función sobresaliente del festival fue tan brillante que se está tentado a perdonar todo lo demás. Se trata de la mejor versión que jamás haya escuchado de *Così fan tutte* de Mozart, aunque he presenciado algunas de muy alta categoría. Todo era perfección absoluta, comenzando por las voces: Elisabeth Schwarzkopf en el papel de Fiordiligi, Crista Ludwig como Dorabella, Herman Prey en Guglielmo, Waldemar Kmentt como Fernando, Graziella Sciutti en Despina, Carl Dönch en el papel de Don Alfonso; este elenco no tuvo un solo punto débil. La interpretación de la hermosa partitura por Karl Böhm fue tan profundamente musical, que no puede casi hablarse de interpretación. Dirigiendo con un mínimum de esfuerzo, Böhm controló cada nota, cada matiz y cada frase en forma absoluta, logrando una milagrosa combinación entre la precisión y la flexibilidad. Bajo su batuta cada trozo —en realidad cada frase—

fue moldeada dentro de un todo integral en el que una larga frase abarcaba el total de la obra. Los trajes y escenografía de Leni Bauer-Ecsy, de una belleza que producía júbilo; la luz imaginativa e ingeniosa, totalmente de acuerdo con el carácter de la ópera. Günther Rennert se sobrepasó a sí mismo en la dirección.

Montar *Così fan tutte* es un problema delicado. La obra encierra elementos bufos sin ser una *ópera buffa*; contiene implicaciones serias sin ser por un instante una *ópera seria*; por momentos es farsesca sin ser una farsa; es satírica sin ser una sátira. Es, considerada desde un punto de vista global, una combinación única de elementos y la más sofisticada, sin lugar a dudas, de las óperas que jamás se hayan escrito.

La dirección maestra de Rennert captó todos estos elementos. Todo estuvo dentro de su perspectiva propia y cada cosa que ocurría en el escenario tenía sentido. Ni siquiera el más leve gesto era realizado al azar y sin un motivo determinado, no obstante, toda la representación poseyó esa cualidad de frescura y espontaneidad que es el ejemplo por excelencia del arte que no pretende estar haciendo arte.

Durante el período de postguerra, el Festival de Salzburgo ha presentado cada año una ópera contemporánea, por lo general un estreno mundial. Este año la elección recayó sobre *La Mina de Falun*, del compositor alemán Rudolf Wagner-Régeny, basada en una obra de teatro de Hugo von Hofmannsthal.

No podría afirmarse que esta ópera pasará a formar parte del repertorio histórico del teatro mundial. A juzgar por la reacción del público, en su primera presentación, ya está muerta, o por lo menos gravemente enferma. El aplauso fue apático y breve, sólo ocho cortinas, el menor número en muchos años.

Como ocurre con tantas óperas contemporáneas, las dificultades se inician con el

libreto. El mismo Hofmannsthal, que proveyó a Richard Strauss de sus mejores textos, podría parecer, a primera vista, una selección magnífica, especialmente en una época que le otorga un mayor valor a las cualidades literarias de un libreto que las que le concedió el siglo XIX. Pero esta obra de juventud, escrita cuando el poeta tenía 25 años, no es un "Rosenkavalier". Hofmannsthal no quiso publicar *La Mina de Falun* y sólo fue editada después de su muerte, en 1945. Su peculiar falta de dramatismo ha sido subrayada por los dos esfuerzos que se han hecho por presentarla en el teatro, los que han fracasado.

Relata la historia de un marino, Elis, quien al igual que su padre, antes que él, vive en un estado de inexplicable temor unido a un impulso hacia la muerte y que sufre de alucinaciones. Impulsado por su visión de la Reina de la Montaña, a quien él identifica con la Reina de la Muerte, Elis abandona el mar y se dirige a las montañas. En Falun lo acoge una familia de mineros y creyéndose enamorado de la hija de la casa decide casarse con ella. Pero sus alucinaciones vuelven y el día de la boda la abandona, siendo éste su último contacto con el mundo.

Wagner-Régeny usó los primeros cinco actos de Hofmannsthal casi completos. Los otros cuatro los cortó casi totalmente, destruyéndose así el balance dramático y la continuidad poética. A pesar de los cortes, escribió cuatro horas y media de música. El director, Paul Heger, le asestó a la obra el golpe de gracia, reduciéndola a dos horas y media.

Así y todo, la obra pareció desmesuradamente larga. En parte, porque la estructura dramática no era convincente y más aún, quizás, debido a la monotonía de la partitura escrita en doce tonos, el primer esfuerzo del compositor en el uso de la técnica serial. A esta música le falta variedad e ideas bien definidas. Las

voces, casi en forma ininterrumpida, son un arioso recitativo. Rara vez se inicia una frase melódica, y cuando esto ocurre, es abandonada casi de inmediato. La textura de la orquesta es monótona y los ritmos son cuadrados y a menudo pesados.

Las referencias cuasitonales que surgen en prácticamente cada página son específicamente desagradables. Wagner-Régeny usa la técnica de los doce tonos libremente (a menudo trabajando con segmentos de la serie) para producir triadas y otros acordes comunes, pero las relaciones tonales son arbitrarias, más bien el producto del azar que del planteamiento y producen un material armónico bien poco convincente.

Algunos pasajes de fuerte impacto dramático sobresalen del total y revelan a un compositor de considerable talento. Fuera de estos ocasionales rayos de luz, la obra es opaca debido a su falta de ímpetu e ideas musicales.

Ni la dirección escénica de Paul Heger ni la escenografía realista y recargada de Leni Bauer-Ecsy, ayudó a mitigar la pesadez de la obra. Los cantantes se destacaron por su calidad y sin excepción alguna todos estuvieron adecuados. Herman Uhde merece mención especial por su excelente personificación de Elis. El héroe de la jornada fue Heinz Wallberg, cuya dirección no dejó nada por desear.

Si se esperase que cada obra presentada en el Festival de Salzburgo tuviera que ser perfecta, sería perder el sentido de lo real, pero el abismo entre *Così fan tutte* y las demás producciones de este año dan pábulo a la alarma. Durante los años de postguerra, Salzburgo ha mantenido una posición prominente debido a la excelencia de sus espectáculos, pero si continúa con la actual política, pronto podría convertirse en otro festival más. A nadie puede caberle la menor duda de que con el tiempo esto redundará en una disminución de las entradas en boletería,

y si los organizadores piensan demasiado en llenar el nuevo teatro y demasiado poco en el problema artístico, descubrirán un poco tarde, y para su propia desgracia, de que han trastruocado los valores.

Dali en el Teatro de la Fenice en Venecia

por *Everett Helm*

El Teatro de La Fenice en Venecia, una de las óperas más antiguas y hermosas del mundo, fue el escenario de un espectáculo extraordinario dominado por el espíritu surrealista del pintor Salvador Dali.

Frente a un auditorio que incluyó a los millonarios internacionales, la aristocracia italiana y representantes de más de doscientos periódicos, la Corporación Alvox presentó un doble programa con la ópera cómica, *La dama española u el Caballero romano*, de Alessandro Scarlatti y el ballet *Gala*, divertimento cómico sobre un tema de Dali.

El extraordinario acontecimiento que atrajo a visitantes de todas partes de Europa, fue la culminación de un ideal largamente acariciado por Lorenzo Alvary, conocido bajo de la Compañía de la Opera del Metropolitan, quien deseaba montar un "espectáculo" (es el término que usó) que reuniese las artes musicales, la danza y la pintura; combinando el pasado artístico y el presente dentro de un todo armónico, creando algo totalmente nuevo sin concesiones de ninguna especie.

Con esta finalidad, el productor Alvary contrató al pintor Dali, al coreógrafo Maurice Béjart, a la prima ballerina de la Opera de París, Ludmilla Tcherina, a la soprano italiana Fiorenza Cossotto, al musicólogo Guilio Confalonieri y al director Antal Dorati, cada uno de los cuales contribuyó a convertir en realidad la traviesa y deliciosa velada.

Alvary personalmente cantó el peliagu-

do papel del Caballero Romano, quien corteja y gana a la Dama Española. Esta "ópera" no es una ópera propiamente tal sino que más bien una serie de interludios cómicos extraídos y arreglados por Confalonieri y tomados de la ópera seria de Scarlatti, *Scipione nelle Spagne*. No tiene argumento propiamente tal sino que reúne una serie de bocetos de carácter paródico, interrelacionados los unos con los otros, y que reflejan la antigua tradición de la *commedia dell'arte*.

Mientras progresa la "ópera" acompañada por la fascinante y deliciosa música de Scarlatti, Dali proporciona entretenimiento adicional, al margen de lo que está ocurriendo en la escena. Poco después de iniciada la obra, una tabla de planchar es colocada a la izquierda del escenario y un empleado, normalmente ataviado, procede a planchar un inmenso camisón de noche. De pronto un aparato de televisión es colado en el extremo opuesto. Un ciego cruza el escenario golpeando el suelo con su bastón, se sienta frente al aparato de televisión y se acomoda para "mirar" el programa de la noche. A lo largo de toda la obra el enorme esqueleto de un buey se balancea en el centro del escenario.

Periódicamente la "acción" operística se detiene y Dali se hace cargo del espectáculo en su totalidad. Para esta producción creó cinco enormes pinturas surrealistas que abarcaban toda la boca del arco escénico. Estas pinturas representaban varios de los bien conocidos motivos de Dali: relojes de pared y de bolsillo de diversas formas irregulares; árboles con frutos tan extraños como automóviles; elefantes sobre larguísimos zancos, que desde su altura contemplan a las jirafas allá abajo y numerosísimos otros objetos y criaturas extraordinarias.

Frente a estos cuadros colgantes, se realizan hechos extraños y maravillosos. En un momento dado cuatro hombres cruzan