

WAGNERIANA CATALANA Nº 27 ANY 2007

TEMA 6: CANTANTS, INTÈRPRETS, DIRECTORS...

TÍTOL: **ASTRID VARNAY. MEMÒRIES D'UNA CARRERA OPERÍSTICA (I)**

AUTOR: *Astrid Varnay*

Amb aquest fragment, iniciem la publicació de l'autobiografia d'Astrid Varnay, la soprano sueca, recentment traspassada, que va refermar la seva carrera als Estats Units, compartint cartell i amistat amb les més grans figures del repertori wagnerià. Les seves 329 actuacions en el paper de Brunhilde, les seves 105 Isoldes, 114 Ortrudes i 74 Kundrys, més els altres papers protagonistes dels drames wagnerians, mostren la seva preferència per interpretar les obres de Richard Wagner.

DEL METRO A L'ESCENARI

Qui em veiés, a les nou del matí, d'aquell fred dia de Desembre, asseguda en el *Metro* que des de Greenwig Village em duia a Manhattan, podia pensar que jo era de les moltes novaiorqueses que es dirigien al seu treball. I realment això és el que era. L'única diferència és que jo em dirigia al meu treball diari en el *Metropolitan*, on feia poc m'havien contractat com a soprano dramàtica. Per mi, això era el mateix que feien la venedora o la secretària que seien davant meu. Al cap i la fi l'Òpera havia estat sempre el nostre treball familiar.

Des de la meva infància¹ estava acostumada a esmunyir-me pels passadissos dels Teatres els dies de representació i a entendre'm amb els meus pares amb gests i xiuxiueigs per no alterar els seus nervis abans de la seva actuació, intentant cuidar les seves valuoses veus abans d'aparèixer en escena. "Parlar en el dia d'una representació", acostumava a dir la meva mare, "és com cantar un acte de més." I naturalment, la meva mare era massa professional per cantar un acte sencer de franc.

¹ *Astrid Varnay va nèixer a Estocolm 1918 i morí a Munich el 4 de setembre de 2006.*

El meu debut escènic havia de tenir lloc poc després d'Any Nou, el 9 de Gener de 1942 com l'**Elsa** del "**Lohengrin**" de Wagner i ja em trobava en l'última fase de la meva preparació. Aquest era el motiu pel qual em dirigia a l'Òpera en aquest fred matí de divendres. Al menys, això era el que jo creia.

Vaig baixar del tren a l'andana i en dirigí a la sortida que duia a la 40 Street. Quan vaig arribar al Teatre em vaig trobar amb alguns amics que malgrat que era molt d'hora, feien cua per les entrades de peu dret. Un dels que esperava va dir que en cap cas es perdria l'extraordinària "*matiné*" d'aquest divendres per la tarda. Es tractava del "Don Giovanni" de Mozart amb en Bruno Walter i un repartiment de somni: Rose Bampton, Jarmila Novotná, Bidù Sayão, Ezio Pinza, Salvatore Baccaloni, Charles Kullmann, Norman Cordon i Arthur Kent, amb posada en escena de l'Herbert Graf.

Em vaig proposar, després de l'assaig del meu "**Lohengrin**", quedar-me entre bastidors per donar una ullada a la representació. En aquell moment, jo tenia 23 anys i veure, encara que fos un moment, al seductor Pinna, podia posar eufòrica a una jove per a tot el dia.

Després de girar per la cantonada de la Setena Avinguda em vaig deturar un moment per observar com descarregaven els decorats del proper dia – un transport diari, que no era necessari en la majoria dels Teatres de repertori. Aquesta era una de les moltes incomoditats que requeria l'especial distribució de l'edifici.

El vell *Metropolitan* que per fora era un aneguet lleig i per dintre, en la seva gran sala, es vanava com un cigne, havia estat creat per Josiah Cleveland Cady, un arquitecte especialitzat en edificis per a despatxos i esglésies. El "*Met*" va ésser el seu únic teatre, el seu decorat interior era el més luxós que Nova York havia vist mai, però les seves funcions com a Teatre d'Òpera, eren una catàstrofe.

L'esplendorosa ferradura d'or tenia una corba tan pronunciada que els seus rics ocupants es podien veure els uns als altres, però la visió de l'escena des de les seves cinc fileres era summament difícil, degut a més a més a les colossals columnes que Cady va col·locar com a suports.

Encara era més molest, que l'arquitecte hagués prescindit dels habituals espais que s'han de trobar darrere l'escenari, cosa que en un teatre amb varies obres

de repertori a la setmana, són imprescindibles. Això feia que els decorats havien d'ésser traslladats en camions des d'un magatzem del Bronx al Teatre, en una sèrie de camions de la casa Erie Transport Cia. que desfilava per Broadway com una caravana de camells.

A la part posterior del Teatre els tramoïstes estaven preparats per rebre els decorats de "**La Walkiria**" que es representava la propera tarda. Mentre traslladaven el pesat roure que en el primer acte s'aixeca en el centre de la cabana de **Hunding**, es va acostar un gos peter. Segurament en la seva ciutat de pedra no havia vist mai un arbre autèntic, però la veu de la sang li va dir, cosa que es va veure clarament en la seva mirada, que aquest decorat era una adequada alternativa pel seu habitual reg. Per sort per a la funció del dia següent, un tramoïsta el va fer fugir.

Vaig entrar a l'edifici per l'entrada de l'escenari, la de la 39 Street, i em vaig trobar en el cor del Teatre. Un ascensor que produïa un soroll semblant a qui pateix un refredat nassal, em va traslladar en càmera lenta al pis superior on els directors i correpetidors tenien la seva sala d'assajos.

Abans de presentar-me a la meva cita amb el Mestre Erich Leinsdorf, vaig trobar una habitació buida i m'hi vaig ficar per escalfar la veu, la meva mare no em deixava sortir al carrer, en un dia fred, amb la veu calenta, ja que tal cosa hagués provocat un refredat.

La falta d'espai en l'escenari m'obligava sovint a fer els meus exercicis en el tocador de senyores, ja que sabia que no em podia *permetre* acudir a una prova en el *Met* sense una bona disposició de veu. Després d'haver acomplert amb el ritual estava disposada per presentar-me al Mestre.

Al contrari de la daurada opulència de la platea, les habitacions dels assaigs eren funcionals i fredes: un parell de faristols, un piano (la majoria de les vegades vertical) una o dues cadires i la corrent i necessària batuta.

Erich Leinsdorf era solament un parell d'anys més gran que jo, però ja ocupava un lloc important en el *Met*. El gran Artur Bodanzky, degà dels directors pel repertori alemany, havia mort el Novembre de 1939, poc abans de l'obertura de la temporada 1939/40. Això va catapultar el jove director vienès a la primera fila, ja que estava ben preparat per a aquest treball. Havia estat correpetidor amb en Bruno Walter i l'Arturo Toscanini en els Festivals de Salzburg. Després

del “*Anschluss*” va sortir d’Àustria. El que va perdre a Viena ho va guanyar a Nova York. Leinsdorf va saber aprofitar l’ocasió i ben aviat van notar la seva presència. Tant el públic com la crítica van apreciar l’estil viu i juvenívol que infonia a les seves interpretacions wagnerianes.

A l’entrar a la sala em va saludar enigmàtic: “Què tenim avui en perspectiva?” De bon principi no vaig captar que Leinsdorf intentava comunicar-me quelcom i tan sols vaig dir: “Crec que podem seguir amb l’*Elsa*.” El director va replicar que preferia repassar el paper de **Sieglinde** de “*La Walkiria*” i em va advertir que no calia cantar-lo. O sigui que tan sols havia de “marcar-lo” – això volia dir cantar-lo a mitja veu i agafar les notes altes una octava més baixa el que tots els cantants d’ofici fan per reservar la veu per l’assaig general i la representació. Vaig continuar sense tenir clar perquè no volia escoltar **Sieglinde** a plena veu, ja que les meves primeres representacions no havien de tenir lloc fins l’Any Nou ... però ell era el cap.

Després d’haver cantussejat tot el paper, des del començament fins al final, el Mestre em va dir, sense donar-hi importància, que em dirigís al departament de vestuari i maquillatge. D’aquesta manera, finalment, em vaig adonar del que es tractava.

Més tard vaig saber que la Lotte Lehmann havia agafat un refredat i cancel·lat la “*matiné*” del dissabte. Algú havia de substituir-la.

En conjunt érem cinc les possibles substitutes: després de quedar fora Madame Lehmann, Helen Traubel cantava la primera **Brunilda** de la seva carrera i la Rose Bampton no va voler cantar la seva primera **Sieglinde** el dia següent de la seva Donna Anna en el “Don Giovanni”, ho van preguntar a l’Irene Jessner, però es trobava en una gira de concerts per l’Oest Mitjà i no li era possible arribar a temps a Nova York.

Només quedava una possible **Sieglinde**: la vostra molt segura servidora Senyoreta Varnay. I allí ningú sabia si tenia el paper a punt. Per això havien encarregat a Leinsdorf que ho esbrinés.

Va succeir, doncs, que em vaig trobar al davant de la situació de debutar en un dels Teatres més famosos del món, en una de les parts més difícils d’una de les òperes més llargues del repertori, amb una de les millors orquestres i amb un grup de col·legues pertanyents al Gotha dels cantants wagnerians, que com

a mínim em doblaven l'edat, sense comptar que jo no havia donat mai ni un pas en escena i que no havia assajat mai l'obra amb els altres cantants.

Si algú hagués contat aquesta història en una pel·lícula, jo hagués estat la primera en dubtar de la seva veracitat, però jo vaig viure realment aquest tipus de procediment del negoci de l'espectacle sense que la cosa m'intranquil·litzés excessivament per l'ocupada que estava preparant-me per la meva tasca.

Després de les proves en el vestuari i una visita al "Pare" Adolf Senz, la gran eminència grisa del Teatre, que s'ocupava de les nostres perruques, del maquillatge i de tota classe de retocs necessaris abans, durant i després de la representació, vaig tenir encara la presència d'esperit per comprar un ram de roses per la meva mare, que gràcies a la seva pacient i acurada ensenyança havia arribat al llindar de la meva carrera operística.

Quan vaig arribar al Village, la reacció de la meva mare davant les flors em va deixar amb la boca oberta. Amb calma va col·locar les flors en aigua, es va posar l'abric i va anunciar que sortia a comprar un steak per a mi, per preparar-me un Esmorzar-Cowboy pel matí següent. Estava molt clar que jo necessitava un extra de calories per superar la **Sieglinde**.

Què passa pel cap d'una soprano de 23 anys al davant d'una situació com aquesta?. Està clar que, com ja vaig dir abans, l'òpera per a nosaltres és un assumpte de família. En lloc de tornar-me boja malgastant temps i energies, vaig recordar que durant els tres últims anys m'havia preparat intensament pel meu ofici. Com? Primerament tractant d'estar, vocal i musicalment, en plena forma, sota la guia de la meva mare que em donava classes de cant, i la del meu mentor, el Mestre Hermann Weigert que va treballar amb mi gran part del meu repertori.

Aquesta nit, el son no va ésser un bon company. Vaig intentar repetidament recordar el que **Sieglinde** havia fet en les representacions que jo havia vist des de la meva entrada de peu dret. De totes maneres, la meva mare tenia un remei contra la falta de son que a tot artista l'assalta abans d'un dia compromès. Ella opinava que en lloc de donar voltes pel llit d'aquí per allà, comptar ovelles o recórrer a qualsevol altre ritual, era millor romandre estirada tractant de relaxar-se. Tard o d'hora, d'una manera o d'altre, arriba el descans.

Molts anys més tard em va sorprendre que en Wolfgang Windgassen m'expliqués que ell havia rebut el mateix consell del seu pare, el tenor Fritz Windgassen.

Finalment, vaig aconseguir dormir una estona i ¿què creuen que vaig somniar?. Ho han encertat ... vaig somniar amb **Sieglinde**.

Al matí següent, l'steak de l'esmorzar em va semblar palla, però la meva ment estava ocupada en altres coses, no en la meva gana. Tranquil·lament vaig reunir tot el que – com m'havia ensenyat el meu pare – necessitaria per la meva aparició en escena: un tros de sabó, mocadors de paper per desmaquillar-me i una tovallola.

Abans de sortir cap el *Met* vaig agafar també el meu talismà: un doble marc amb dues fotografies de la Kirsten Flagstadt, que des de la meva infància havia estat gran amiga de la família. Necessitaria una amiga en el meu camerino i Madame Flagstadt era la millor elecció que es podia fer. Ella ha estat, a més del cordial afecte, el meu ídol wagnerià i segueix essent-ho fins el present.

Llavors em vaig enfrontar al fred de Desembre i em vaig dirigir a l'estació del *metro*. Recordo que vaig mussitar una oració quan el tren es va posar en marxa.

Al davant del teatre em vaig trobar amb els meus amics de la cua que suportaven el vent hivernal per poder assistir a la “matiné”. Ningú es va adonar que jo passava de llarg. Més tard, algú va comunicar als assistents que la Lehmann havia cancel·lat i un penós sospir va recórrer la cua. La Lotte Lehmann era molt apreciada pels amants de la música a Nova York. Junt amb en el seu rang d'artista posseïa una enorme popularitat basada en la seva extraordinària personalitat. Malgrat no ésser jueva va abandonar Alemanya després de la presa de poder de Hitler i després del “*Anschluss*” va marxar també d'Àustria i es va instal·lar als Estats Units.

Quan els meus amics de la cua es van recuperar de la seva decepció, un d'ells va entrar en el Teatre per preguntar qui cantaria en lloc de Madame Lehmann. Quan van escoltar el meu nom, tota la fila va preguntar: “Astrid què?” Finalment algú va recordar una noia nomenada Varnay que ocasionalment havia estat amb ells i els havia dit que estudiava cant. Però el seu nom no era Astrid, era Violeta.

Llavors, un d'ells es dirigí a l'entrada principal de la 39 Street per comprovar si alguna de les fotografies que allí es trobaven coincidia amb la noia que ells coneixien amb el nom de Violeta. Molts d'ells van canviar la primera decepció per una expectació curiosa.

Malgrat la meva poca experiència com a principiant, aquesta tarda ja vaig començar a establir certes conductes que he mantingut al llarg dels meus 55 anys de carrera. Primer de tot, l'arribada d'hora al Teatre. Sempre he intentat arribar dues hores abans de la representació. El mateix que en els assajos, el primer és l'escalfament de la veu. Després em prenc el temps suficient pel maquillatge i per seguretat controlo que en el meu vestit tot estigui en ordre. Des del primer dia he estat una de les poques cantants del *Met* que es maquillen elles mateixes. He après aquesta pràctica, d'una amiga de la meva mare que era pintora i que estudiava cant com a hobby.

Acabats els preparatius comencen les "visites". Ocasionalment passa el regidor per recordar, en l'últim minut, un ajustament escènic i sempre apareix el director per comentar algun delicat moment musical o per assabentar-se si succeeix quelcom que ell ha de saber abans de trobar-nos a través del fossat de l'orquestra. A continuació em vaig dirigir a l'escenari. La regidora d'escena Désiré Defrère ja m'esperava per explicar-me les sortides en una posada en escena que des del 1935, quan es va estrenar la producció, jo ja havia vist des de la meva entrada de peu dret. Havia estat necessària una "renovació parcial", ja que el *Metropolitan*, com la majoria dels Teatres d'òpera, presenta sovint "**La Walkiria**" fora de "**L'Anell dels Nibelungs**". L'escenografia d'aquesta *Tetralogia* era del 1914. A l'observar que els decorats estaven tant malmesos es va decidir substituir-los d'aquesta part de l'antiquada producció per una nova posada en escena de Leopold Sachse, amb els decorats de Jonel Jorgulescu. Curiosament, el vell "*Anell*" va romandre en el repertori fins el 1948.

Malgrat d'haver assimilat bé els senzills conceptes del Dr. Sachse em va ésser de gran ajuda examinar per mi mateixa els passos que havia de donar en escena i finalment comprovar si tots els meus accessoris estaven en el lloc correcte.

A l'altre costat de l'escenari vaig veure un home muntanya que feia el mateix ... comprovar els accessoris. Vaig somriure des de lluny a la meva parella

d'aquesta tarda – Lauritz Melchior – profundament impressionada quan vaig comprovar que algú amb tant gran experiència escènica, no estalviava temps ni molèsties per comprovar-ho tot abans d'aparèixer davant del públic.

En Melchior es va acostar, em va dedicar un somriure tranquil·litzador, em va donar uns copets a l'esquena i amb gran senzillesa em va dir en alemany: “Confia en mi”. Què meravellós és per una principiant escoltar aquestes paraules! Aquest gran artista i cortès gentleman, li va fer saber a la nova nena de l'equip, que ell l'acceptava.

Va arribar el moment, eren les dues. El locutor de la ràdio, Milito Cros, que retransmetia totes les matinés del Dissabte a milions d'oients de tota l'Amèrica del Nord, es va dirigir a la seva cabina, es va posar els auriculars i va esperar el senyal: “en antena”, va connectar i començà el seu relat. Rere l'escena es va connectar l'aparell de ràdio que es trobava sobre el pupitre del traspunt i vaig poder escoltar com Mr. Cross deia malament el meu nom: “Astrid Varnáge”. Vaig fixar en la meva memòria que després havia de corregir-ho. Però primer tenia que aprovar la meva representació.

Va arribar el senyal. El Mestre Leinsdorf va entrar en el fossat, acceptà els aplaudiments d'entrada, i l'orquestra va atacar l'inquietant preludi, abans de l'aparició de **Siegmond**.

Des del començament va quedar clar per mi que ningú passaria de puntetes per aquesta representació. Leinsdorf dirigia ràpid, no deixava que el públic dubtés ni un moment de quants eren els músics que estaven a les seves ordres en el fossat. A més a més, molts dels músics eren italians i els italians estimen les veus i el cant. Moltes vegades, en dècades posteriors, vaig poder comprovar que una orquestra italiana o una orquestra amb gran part de professors italians, per molt enèrgicament que un director intentés dominar-la, de manera instintiva, superaven les veus de l'escena. Però en aquest cas no era fàcil superar els excepcionals cantants que actuaven.

S'alçà el teló i en Lauritz Melchior, com **Siegmond**, es va precipitar en escena. La premsa de Nou Icor acostumava a referir-se a aquest colossal tenor com “el gran danès” no tant sols per la seva nacionalitat sinó també per la seva increïble altura: un metre noranta-tres centímetres, i també per la fabulosa

extensió de la seva càlida veu, amb la qual cap tenor, ni abans ni després ha aconseguit mesurar-se.

Siegmond es va deixar caure junt a la llar com un extenuat os gris. A l'entrar vaig tenir la impressió que en Melchior em seguia amb la cua de l'ull per comprovar si la principiant, amb la que havia de compartir les pròximes hores, es comportava correctament. Crec que va quedar satisfet, però en aquells moments no tenia temps per pensar en aquestes coses.

Va demanar el glop d'aigua i en aquesta història és **Sieglinde** la que li deu portar. Vaig tornar a escena i li vaig oferir el corn amb la beguda. Em va fer l'ullet de manera imperceptible confirmant que parlava seriosament quan em va dir que podia confiar en ell. En aquest precís moment vaig entendre, perquè una companyia d'assegurances utilitzava com a logotip el penyal de Gibraltar. En les pròximes dues hores en Lauritz Melchior va ésser el meu Gibraltar.

El primer acte de "**La Walkiria**" és una constel·lació triangular. Junt a **Siegmond** i a **Sieglinde** es troba el rude marit de **Sieglinde**, **Hunding**, i el seu nefast encontre amb **Siegmond** desencadena l'acció.

El **Hunding** d'aquesta representació era un altre tità: el baix ucraïnès Alexander Kipnis, amb una veu d'eben polit, tant gran com la d'en Melchior, i amb una irrefrenable tendència a una desbordant teatralitat, per la qual cosa ens vam mantenir reiteradament a la grenya. En Kipnis, el meu groller espòs, no va fer cap concessió en la seva hostilitat a la meva virginitat en l'escena operística i per això li he quedat agraïda fins avui. Ell – en el seu paper – m'amenaçava. Jo – en el meu – li mostrava el meu menyspreu. Els desafiaments estan fets per créixer davant d'ells.

Tampoc hi faltaven "desafiaments" des del fossat de l'orquestra. Leinsdorf no perdonava el més mínim en el que es refereix a força vocal. Al cap i la fi tenia amb en Melchior i amb en Kipnis dues veus que superaven qualsevol orquestra. La nova havia de veure com podria mantenir-se. Aquí hi havia un altre desafiament que calia superar. A l'eivar-se la meua veu per sobre d'un torrent musical, va aparèixer davant meu la imatge d'un surfista cavalcant sobre la cresta d'una onada. Al principi de l'acte va arribar el veritable atac vocal, quan jo, la submissa esposa de **Hunding**, quedo fascinada pel gallard estranger que sembla que he conegut de tota la vida.

Finalment, en Kipnis, amb veu de tro, llança el desafiament al no desitjat hoste i es retira a descansar. Després d'una mirada de comiat a **Siegmund**, acompanyo **Hunding** a la cambra contigua per servir-li l'adobada vella beguda germànica, eliminant-lo així de la resta de l'acte, i en Melchior comença en escena el seu punyent monòleg, amb les seves desesperades crides: "*Wälse, Wälse!*"

Al parlar de fets extraordinaris succeïts en les escenes operístiques, sens cap mena de dubte s'han de mencionar les crides, "*Wälse!*" d'en Melchior. Encara avui, després de 50 anys, no soc capaç de pensar en aquest gegant i en la seva excepcional veu sense que un calfred recorri la meva espatlla. Fa poc he escoltat una gravació d'aquesta representació amb un cronòmetre a la mà. Cada "*Wälse*" dura dotze segons. ¿Quin tenor seria capaç de superar això? Només el mateix Melchior. Una vegada va arribar als 18 segons! Però encara que un tenor actual ho aconseguís, ¿quin director li ho permetria?

Hi ha un estil de cant tan sublim que al seu davant qualsevol altre cantant emmudeix per humilitat. Però aquest tan alt nivell en el cant dóna ales als qui tenen l'honor de participar en aquesta vivència. Aquesta va ésser la impressió que vaig tenir davant d'en Melchior. Va ésser com si em transmetés la força per a donar el millor de mi mateixa.

La resta del primer acte la vaig passar flotant en un somni. Malgrat de mantenir sota control la meva emissió vocal, em vaig submergir emocionalment amb tanta intensitat en la meva interpretació que no vaig advertir que aquesta compenetració en els nostres papers era nova a Amèrica, sobretot en el repertori alemany. Veient als meus dos famosos col·legues, **Wotan** i **Brunilda**, en el segon acte, va començar en mi – ja en aquesta fase primerenca – la convicció de que aquesta certa "novetat" era quelcom que desenvoluparia amb "més gran perfecció" al madurar en el temps. Els dos pertanyien als més grans cantants wagnerians de la història del *Metropolitan*. Cantar en la mateixa representació que el "*Heldenbariton*" hongarès, Friedrich Schorr em va donar – malgrat que en aquesta obra no fèiem res junts – la sensació d'ésser un corredor de relleus que havia d'agafar el testimoni del que marxa al davant de tots. Era la meva primera aparició pública i una de les últimes d'en Schorr al final d'una esplendorosa i llarga carrera. En Schorr, junt amb els seus grans

èxits operístics, era també un exquisit concertista i un eminent liederista, i un dels pocs cantants capaços d'interpretar aquest repertori fora d'Europa. Aquesta tarda patia un estrès provocat per una sobrecàrrega i no era possible evitar de notar el deteriorament del seu notable orgue sonor.

El cas contrari era el de la seva **Brunilda**, l'Helen Traubel, una veu d'una qualitat extraordinària que cantava la seva primera **Brunilda** a l'edat de 42 anys. El desenvolupament de la carrera de la Traubel era l'antítesi de la meva. Quan el 1926 el *Met* li va oferir un contracte, el va rebutjar amablement perquè creia no estar encara preparada. Uns 10 anys més tard, el 1937, actuar per primera vegada en el *Met*, amb 38 anys, cantant la part femenina de "The Man Without a Country" de Walter Damrosch. Wagner va arribar encara més tard, però aquesta era la normal evolució en el desenvolupament dels cantants wagnerians. En resum, la Traubel era la regla i jo l'excepció.

Recordo sem-pre amb plaer la seva àmplia veu i la seva extraordinària lluentor, a més a més posseïa la rialla més contagiosa que mai he escoltat. Tots els que més endavant la van veure en televisió junt a Jimmy Durante, saben el que vull dir. Al final del show el públic acabava sota les cadires.

El tercer acte de "**La Walkiria**" ofereix la possibilitat als oients de comparar la intensitat i el volum de veu de les dues sopranos. Quan vaig escoltar el "*Hojotoho!*" de la Traubel en la seva entrada del segon acte, vaig saber que abans de maquillar-me hagués hagut d'emprendre una carrera de tanques. Va arribar per fi el tercer acte. I ben aviat vaig saber que la veu de la Traubel i la meva no tenien el perquè competir. Això, en part, era per la pròpia estructura de la música, però encara més per l'intel·ligència musical de la meva col·lega. Quan les dues sopranos segueixen senzillament les indicacions de Wagner no és possible una competició, i les dues sopranos d'aquesta tarda eren unes disciplinades professionals.

Com en el cas de la meva col·laboració amb en Melchior la veu de la Traubel i la meva s'unien sense dificultats. La seva veu començava l'àmplia frase, jo la seguia i l'acabava. Poques vegades m'he trobat amb aquest tipus d'intercanvi, però en aquesta ocasió, amb la Traubel en la seva primera **Brunilda** i jo en la meva primera aparició en escena l'atmosfera estava carregada d'electricitat vocal. No obstant tots els que ens van escoltar, a la Traubel i a mi, varen

comprovar clarament la diferència en la nostra actuació dramàtica: la Traubel era com una poderosa alzina, amb els peus, com poderoses arrels, fermament assentats al terra de l'escenari, mentre mantenia les mans juntes davant seu o les aixecava, en un gest molt característic seu. Jo, en canvi, em submergia en el complicat caràcter de **Sieglinde**. Seria poc correcte criticar a la Traubel per això, la majoria de la seva generació foren instruïdes en les regles d'una actuació estatuària del seu paper. La meva generació estava oberta a un desenvolupament més obert dels elements d'un actor. Naturalment, jo en aquell moment no podia ésser conscient de la meva contribució al començament d'una nova era. Però amb modèstia dec dir que aquesta contribució serà un dels principals temes dels pròxims capítols.

En el tercer acte també apareixen vuit autèntiques cantants de primera fila en els papers de les restants **Walkiries**. S'ha escrit molt sobre la qualitat de totes les veus en l'escena del *Metropolitan* en aquells anys, això va provocar una sèrie de disgustos, quan després de la guerra molts amants de la música van viatjar a altres països on es van trobar amb què el talent i les veus es limitaven als primers papers. Aquest no va ésser el cas en aquesta "**Walkiria**" on, Anna Kaskas, Maria van Delden, Helen Olheim, Lucielle Browning, Maxine Stellman, Doris Dore, Mary van Kirk i Thelma Votipka foren les germanes de la **Brunilda**.

Alguns anys més tard, quan em vaig posar malalta en una gira en la que cantàvem "**Lohengrin**", la Maxine Stellman, que es trobava en un hotel proper, va acudir i acabar l'obra per mi. Em pregunto quantes de les germanes de la **Brunilda** serien avui capaces de fer aquest treball.

"Tippy" Votipka, era tot un cas i conferia la qualitat de cantant de primera fila a totes les donzelles, mestresses i confidentes que va cantar en el transcurs de la seva llarga carrera. El seu únic paper va ésser la Bruixa en "Hänsel i Gretel" de Humperdinck i en ell va demostrar una excel.lent veu i un irresistible sentit de l'humor. Algunes temporades més tard "Tippy", que tenia unes considerables proporcions, es va queixar per haver-se-li endossat l'inoportú treball de cantar una de les **Noies Flor** del segon acte de "**Parsifal**". Poc després vaig veure que havien esborrat el seu nom del tauler dels assajos. Quan li vaig preguntar

com havia aconseguit aquest canvi, em va contestar agitant la seva ben alimentada pitrera: “He dit que aquest plat era massa per mi.”

A l’acabar “**La Walkiria**” tots els participants vàrem rebre una eixordadora ovació. El públic, generós, ens va brindar el seu aplaudiment i la resta dels meus col·legues em van donar la benvinguda a l’equip.

El camerino va ésser assaltat pels meus companys de la cua. Quan Ginny Ahrens va estar ben segur de qui havia estat escoltant durant varies hores, va considerar la cosa increïble. Va quedar-se plantat davant meu, mirant-me amb la boca oberta. Aquest dia va començar també una llarga amistat amb una de les participants en la cua. Valerie Wagner era secretària, i un dels seus treballs era portar els diners al Banc, cosa que en aquells dies era possible de fer en dissabte. Precisament un dissabte, des del Banc que es trobava just davant de l’Òpera, va veure tota la gent de la cua que evidentment esperaven quelcom, i va voler esbrinar de què es tractava. Des del primer moment es va convertir en “operadicta”. Més tard va compartir el seu entusiasme amb el seu marit, Si Glazer.

En aquest dia especial va expressar amb el seu prudent Estil-Manhattan: “Vaig fer cua per la Lehmann i em va tocar la Varnay.” Quan vaig firmar un autògraf a aquests desconeguts no vaig sospitar l’important paper que la Valerie i en Si jugarien en un decisiu moment de la meva vida.

En dissabte el *Metropolitan* és un lloc ple de vida. Així que es va treure el decorat de “**La Walkiria**” tot l’equip es va posar en acció per preparar “Les Noces de Figaro” de la nit. Jenni Cervini, la Cap de Guarda-roba, una institució del Teatre, igual que el “Pare” Senz en maquillatge, em va insinuar discretament que havia de desaparèixer per preparar el camerino per una de les senyores del magnífic repartiment de “Les Noces”.

A aquest magnífic repartiment hi pertanyien l’Elisabeth Rethberg i la Rise Stevens. Quan em vaig assabentar de quina “classe i noms” estava format el conjunt del qual jo formava part, vaig adonar-me sobtadament dels perills que m’aguaitaven, en la trampa en la que m’havia ficat. Vaig sentir un calfred fins el moll dels ossos. Però ràpidament vaig recuperar la meva presència d’ànim, al mateix temps que les restes dels meus Kleenex, del sabó, la tovallola i les fotografies de Madame Flagstadt. Quan estava a punt de posar-me l’abric va

aparèixer l'Edward Johnson, el Manager General del *Met* i em va abraçar agraït. Em va confessar que a pesar d'estar segur de què jo podia cantar el paper, havia demanat a en Leinsdorf que comproves si el tenia a punt. Ningú podia ésser capaç d'estar segur de saber si jo aguantaria tota la representació, però com que no hi havia altra sortida va decidir seguir endavant sense saber si suraria o bé m'ofegaria. Llavors em va felicitar per la meva proesa natatòria.

La meva mare m'esperava a la porteria de l'escenari, i ambdues vam decidir que l'esdeveniment mereixia agafar un taxi fins el Village.

El proper dia era Diumenge i vaig gaudir del ben guanyat descans a casa, junt amb la meva mare i el meu germà, esperant impacients les reaccions del meu debut. Llavors les crítiques de la funció de la nit sortien la mateixa nit, així que la de la nit dels dissabtes i diumenges tenien prioritat i per tant les del dissabte per la tarda no sortien fins el dilluns. Així en aquest dia tan especial, el meu germà "Lucky" (el seu verdader nom era Fortunat, però a Nova York tot el món té pressa i per tant es va preferir la reducció a dues síl.labes) va ésser l'encarregat de comprar els diaris. Malgrat la seva joventut, "Lucky" era un músic realment inspirat. Com a membre estable del famós Trinity Church Boy's Choir i gran amant de la música estava impacient per saber el que deien les crítiques de la seva germana. Per això ens va donar motius per intranquil.litzar-nos al trigar vàries hores en tornar. Quan al final va arribar estava molt agitat, va llençar els diaris sobre la taula i va anunciar: "Hi ha guerra!" Ens vam apoderar dels diaris i vam començar a llegir com a bojos. Els titulars anunciaven que el món es dirigia a una catàstrofe. Aquest mati, en temps de pau, a les 7,55, un bombarder japonès va aparèixer, procedent de l'oest, sobre Pearl Harbor, el seguien més de dos-cents caces que realitzaren un traïdor atac a la Flota dels Estats Units allí refugiada, mentre una delegació japonesa es trobava a Washington per mantenir converses de pau.

Vam necessitar una bona estona per digerir la notícia i quan al final vam recuperar el sentit, un de nosaltres – no recordo qui – va dir: "I què passa amb les crítiques? A veure si és possible trobar un parell de bones notícies."

Les bones notícies no podien ésser millors. En Noël Straus, crític del "*New York Times*" va escriure: "**Sieglinde**, interpretada per Miss Varnay , va resultar ésser

un dels més satisfactoris i convincents retrats d'un personatge que hem vist en aquesta Temporada.”

En Louis Biancolli, va afalagar el meu ego en el “*World Telegram*” amb l'observació: “Un increment en la Galeria de Belleses del conjunt és sempre motiu d'alegria, i molt més quan això va acompanyat d'unes notes clares i fresques.”

En el “*Herald Tribune*”, Jerome D. Bohm es va fixar en la nova era que la meva generació estava a punt d'iniciar. Després d'uns compliments a la meva actuació vocal seguia: “La seva interpretació del personatge no va aportar tant sols una atractiva i simpàtica personalitat, si no també un singular i segur sentit en el gest i en la mímica.”

L'Edward O. Gorman va tocar els punts justs en el “*New York Post*”: “No era tant sols la connexió de temps i lloc i d'altres felices concordances que van fer tan espectacular l'actuació de Miss Varnay, a més a més es donava el fet que Miss Varnay, a pesar de la seva inexperiència, va reunir la veu, les idònies aptituds escèniques, la seguretat en ella mateixa i l'escola necessària per obtenir un triomf amb tots els honors. Miss Varnay, romanent simplement asseguda, és capaç de crear una situació autènticament dramàtica.”

Val la pena prestar atenció a què, tant els esdeveniments en el Pacífic, com l'èxit del meu debut en el 39 Street, van tenir una notable influència en el meu futur.

A la tarda següent, el President Roosevelt va pronunciar davant el Parlament el seu famós discurs: “Aquest dia romandrà per sempre sumit en la vergonya.” I va demanar un acord per declarar la guerra al Japó ... i el va obtenir.

Com era d'esperar, el Japó, aliat amb Alemanya, va declarar la guerra als Estats Units i això va situar el nostre món operístic en una situació compromesa. Degut a la guerra en fronts europeus, molts artistes i membres del *Metropolitan* van tenir de prendre decisions difícils. Ningú sabia quan duraria la guerra, però tots tenien clar que havien de decidir-se per un ràpid retorn a Europa o possiblement a no tornar mai més a la pàtria.

La Lothe Lehmann i en Frederich Schorr ja havien realitzat el pas decisiu quedant-se a Amèrica, de totes les maneres a Madame Lehmann que no havia tingut pèls a la llengua, i al cantant Schorr, no els hi quedaven gaire

possibilitats. L'Ezio Pinza, la Lily Pons, la Jarmila Novotná, l'Elisabeth Rethberg, en Lauritz Melchior i molts d'altres es van trobar immediatament aïllats de la seva estimada pàtria i foren obligats a ésser ciutadans d'altres països.

Això va ésser especialment dolorós per la Lily Pons. Els seus papers de nacionalització americana van arribar precisament el dia que cantava "La fille du régiment" de Donizetti. Quan va arribar el moment de cantar "Salut à la France" onejant la bandera tricolor del seu país, al qual havia renunciat, els seus sentiments – com va reconèixer més tard – va patir una forta commoció.

Els famosos cantants europeus que van decidir quedar-se a casa foren prohibitius pel *Metropolitan*. Tal cosa creava un problema, especialment en el repertori alemany al no ésser possible contactar amb la majoria de cantants dels països aïllats en l'Europa Central i Escandinàvia.

Alguns mesos més tard, el 14 d'Abril de 1941 la Kirsten Flagstad va decidir amb el seu marit, l'home de negocis Henry Johansen, tornar a la Noruega ocupada, on hi va romandre fins el final de la guerra, dedicada a la cura de la seva llar que per a ella – cosa que sempre deia – era el més important de la seva vida.

Entre d'altres famoses **Brunildes**, la Frida Leider es trobava a Berlín, l'Erna Schlüter a Hamburg, l'Helena Braun a Munic i l'Any Konetzni a Viena. La Marjorie Lawrence, la companya australiana, havia patit un atac de poliomièlitis. Més tard aquesta dona valenta va tornar a l'escena en produccions adaptades a la seva disminució física; però pel moment, en quant a la dura especialitat wagneriana, en el *Met* tant sols van quedar la Helen Traubel i la meva insignificança. Sis dies més tard, el 12 de Desembre, la Helen Traubel va cancel·lar per malaltia la seva segona **Brunilda** i jo vaig tenir de fer-me càrrec del difícil paper en un termini molt curt. Amb un gran sospir d'alleujament, vaig aconseguir finalment, en el primer mes del nou any, el meu debut "oficial" amb l'**Elsa** de "**Lohengrin**", i amb això ja no va cessar la meva carrera.

La Traubel i jo ens vam fer bones amigues i ella es va sentir realment alleujada al no caure la responsabilitat dels papers dramàtics tan sols sobre les seves amples espatlles. Quan en les següents temporades, al passar per la sortida del teatre, veia en els cartells el nom de Helen Traubel, em dirigia al nostre

carnisser, un immigrant, que irònicament es deia Siegmund Fellner, em comprava un steak i procurava anar-me'n aviat al llit en el "cas d'un imprevist". Quasi un any després de l'afortunat dissabte de Desembre, el crític i més tard cronista del *Met*, Irving Kolodin, va escriure un article sobre mi, en el que em dedicava una sèrie de compliments, però de sobte m'enviava una andanada que no he oblidat mai més. "A una cantant de la seva fràgil edat", va escriure en Kolodin, "és una bogeria que la Direcció del *Metropolitan* la carregui amb tanta responsabilitat musical i vocal. Segur que en dos anys la seva veu serà víctima d'un prematur desgast."

En dècades posteriors en les quals els Intendents de nombrosos Teatres d'Òpera, en la seva política de repartiments, no es preocupaven en absolut del benestar vocal dels seus cantants, segurament la profecia s'hagués fet realitat, però el *Met* de llavors era una altra cosa. L'Edward Johnson, el Manager General i iniciador de la meva carrera, havia estat en el seu moment un excel·lent tenor i disposava les actuacions d'acord amb la seva pròpia experiència. Es preocupava de no fer cantar més d'una dotzena d'actuacions en la temporada, incloent les suplències a altres sopranos. Jo, llavors creia que podria haver cantat més sovint, però la maduresa i l'experiència m'han fet veure quanta raó tenia. El factor més important per mi i pel Teatre, era ja llavors, saber quan podia cantar, segons les meves possibilitats.

Una vegada, parlant amb l'Erich Leinsdorf – poc abans de la seva mort el 1933 – va dir que el meu debut va ésser un dels esdeveniments de la seva carrera musical i es reafirmava en dir que l'edat no és el punt decisiu de la competència musical. "Hi ha alguns", va dir, "que tenen ja en els seus anys joves la necessària saviesa per dirigir una Simfonia de Mahler, mentre d'altres en plena carrera no la tindran mai".

Sigui com sigui, per la gràcia de les Muses, amb més de cinquanta-cinc anys vaig continuar estant en escena. Cada vegada que m'inclino davant el teló, després d'un d'aquests "papers breus" que la Thelma Votipka encarnava tant fabulosament, somric interiorment, agraïda per no haver-se fet realitat aquella terrorífica profecia.

Sí, encara estic aquí, i deixo que una generació darrera l'altre d'espectadors participin del meu saber. Cada vegada em sembla més important el "teatre

total” que l’escena operística ha fet seu; que la veu, la música i l’actuació escènica siguin una sola cosa és molt més important que una sèrie de petites coses aïllades ... malgrat que entre tant, alguns regidors s’hagin excedit en aquest punt.

Pel que em toca a mi, crec que ha arribat el moment de fer que els altres participin de la meva història. Espero que el públic lector senti el mateix plaer que han sentit els que durant dècades han visitat les Òperes on jo hi actuava.

L’OFICI FAMILIAR

UN ENCONTRE DECISIU

Les tensions dels anys de la depressió van començar a cedir amb l’alleujament que va suposar el govern de Franklin D. Roosevelt. Per a nosaltres va significar que més gent estava novament en situació de prendre classes de cant. Així la meva mare, que ja estava a prop dels quaranta, va poder limitar les seves actuacions i dedicar-se de ple a l’ensenyament.

Una de les seves alumnes ens va invitar a la seva festa d’aniversari, i allí vam conèixer un baix californià de nom Douglas Beattie. Havia cantat uns anys a Itàlia i estava a punt de debutar en el *Metropolitan* com el Rei de “Aida”.

Li vaig insinuar que m’agradaria sentir-lo cantar i va ésser tan amable que va dir que faria tot el possible per trobar-me una entrada. Tant sols va poder aconseguir una butaca de platea lateral, però fins i tot des d’aquest angle visual la representació va ésser extraordinària.

Com una jove dama ben educada, després de baixar l’últim teló, em vaig dirigir a l’escenari per felicitar-lo i donar-li les gràcies. A l’assegurar-li que la seva actuació m’havia impressionat, va dir: “La propera setmana tinc quelcom molt més interessant, canto el **Fafner**, un dels Gegants de “**L’Or del Rhin**”. Jo no havia vist mai “**L’Or del Rhin**”, i per ésser franca no tenia la més mínima idea del que significava aquesta òpera en el món de la música, a part de què em sonava el títol com el nom d’una cerveseria de Nova York. Però quan ell va dir que valia la pena, naturalment, vaig voler veure l’obra. Aquest va ésser el meu primer encontre amb Richard Wagner.

Havia pensat haver vist bones produccions en òperes italianes, però comparat amb això, “**L’Or del Rhin**” va ésser per mi, una verdadera revelació. Al contrari

de les òperes italianes amb la seva clàssica distribució d'àries, duos i concertants, en aquesta obra el vital és el diàleg creïble entre els personatges, i això ho vaig trobar summament interessant.

“**L’Or del Rhin** és una obra essencialment masculina i els senyors que cantaven aquella nit pertanyien al cim d’aquesta especialitat. Jo –absorbida per la intensitat de l’acció– vaig perdre el sentit del temps mentre desfilaven davant meu, sense interrupció els majestuosos quatre quadres.

En va agradar molt el nivell de la representació i l’actuació de Mr. Beattie. Li vaig preguntar qui l’ajudava a preparar els seus papers o si coneixia algú amb qui jo pogués aprendre l’art de la interpretació. Mr. Beattie em va dir que treballava pel repertori alemany amb el correpetidor en cap del *Met*. Quan vaig arribar a casa li vaig dir a la meva mare: “Crec que ja he trobat algú”. Vam apuntar el nom de Weigert pel futur.

Poc després va arribar la Kirsten Flagstadt a Nova York per a la primera representació de la temporada 1939/40. La meva mare la va cridar, com sempre, per donar-li la benvinguda i per preparar una xerrada.

Ja per telèfon la meva mare li va explicar a la seva vella amiga que la nena del calaix del tocador havia decidit emprendre una carrera operística. Li va dir també que li agradaria saber la seva opinió sobre com podia seguir la cosa i si el seu parer sobre la filla era suficientment objectiu. Madame Flagstadt va dir que li agradaria escoltar la meva veu i que esperava que el seu consell ens sigui útil.

Quan vam anar a veure-la, les dues dames es van explicar primer que tot el que durant aquest temps havia succeït. Després la meva mare va introduir el tema del meu futur com a cantant. Va dir que jo tenia la veu d’una jove soprano dramàtica, adequada pels papers wagnerians menys durs, els que es qualificaven com de les tres “E”: l’**Elsa** de “**Lohengrin**”, l’**Elisabeth** de “**Tannhäuser**” i l’**Eva** de “**Els Mestres Cantaires**” Ella ja havia treballat amb mi, l’Aida, la Leonora del “Trovador” i la Desdemona, però creia que el meu repertori podria ampliar-se amb algú de mà més dura, algú que no estigués afectat per l’amor de mare i que també fos expert en Wagner.

Madame Flagstadt, que també va ésser educada per la seva mare durant un temps, podia sens cap mena de dubte entendre les raons de la meva mare.

Sense pensar-ho molt ens va aconsellar posar-nos en contacte amb el mestre Hermann Weigert, el mateix nom que Mr. Beattie havia mencionat. Va dir que Mr. Weigert l'hi havia causat molt bona impressió quan a Europa va fer l'audició pel *Met*, i creia que era la persona indicada per a nosaltres. Després d'això les dues van tornar a submergir-se en els records dels "bons temps passats" els de la "Opera Comique". Tenien tant per explicar que no vaig poder cantar per Madame Flagstadt.

Una setmana més tard la meva mare va trobar casualment un director del seu cercle d'amics i li va fer la mateixa proposta. Semblava que tots els camins duien a Weigert.

La meva mare li va escriure una carta dient-li que Madame Flagstadt ens l'havia recomanat i li preguntava si disposava de temps per escoltar la meua veu. Amb puntualitat europea es dirigí a l'estafeta de correus i va enviar la carta certificada per estar segura de la seva arribada.

Al contrari dels acompanyants de l'Edifici-Steinway que tocaven segons les monedes que els pagaven pel seu temps, l'Hermann Weigert era un anomenat pedagog operístic. Tan sols acceptava alumnes que a pesar d'estar ja actuant, volguessin fer exercicis i tinguessin la ferma decisió de dedicar-se plenament al cant.

Vam tardar bastant en rebre una carta en la que m'invitava a acudir al seu estudi. Més tard vam saber que abans havia consultat a Madame Flagstadt si érem "vàlides". Ella li va assegurar que ho érem.

Per impressionar al mestre, per la meua audició vaig escollir l'ària d'entrada de l'*Elisabeth* del "*Tannhäuser*". Ell mateix em va acompanyar al piano. Quan vaig acabar em va preguntar si tenia a punt quelcom més tranquil, amb suaus frases en legato. Evidentment la meua execució del cant de l'*Elsa* del segon acte de "*Lohengrin*" amb la que no vaig voler trencar els vidres de les finestres, el va convèncer i va semblar estar d'acord en acceptar-me com alumna seva sota una estricta condició: mentre durés el nostre treball junts, que creia que duraria tres anys, havia de concentrar-me estrictament en aprendre repertori. Això volia dir, que durant aquest temps, a part de la meua mare i d'ell, no hauria de cantar en cap altre lloc i em va prohibir qualsevol altre treball

ocasional, amb el qual els estudiants pretenen guanyar un parell de dòlars en esglésies, sinagogues, concerts corals o en petites companyies d'òpera.

En Weigert era inflexible. Va trobar que tenia un material vàlid, però que havia d'aprendre encara molt més abans d'ésser capaç de començar seriosament. Segons la seva opinió seria imprudent malbaratar i fins i tot danyar la meua veu en aquest primerenc estadi. La meua mare va estar completament d'acord amb ell.

HISTÒRIA DARRERA LA HISTÒRIA

La meua primera classe amb el mestre Weigert va començar amb una sorpresa. M'havia dit que preparés dos papers: el d'**Elsa** de "**Lohengrin**" i el de **Sieglinde** de "**La Walkiria**". Vaig pensar que volia escoltar la meua veu.

Em va rebre a la porta, em va portar fins el seu estudi i amablement em va invitar a asseure'm. No estava acostumada a seure a classe, però vaig obeir. Em va mirar somrient i em va dir: "Bé, Miss Varnay, Què em pot explicar sobre **Sieglinde**? Qui és? D'on ve? Quines són les persones que intervenen en la seva vida i quin tracte té amb elles?" *Ben aviat vaig entendre que aquest mètode socràtic seria el camí pel qual hauria d'estudiar els meus papers. Primer aprofundir en les característiques del personatge i en les dels altres personatges de la història tal com quedaven reflectits en la música i en el text. Quan vaig tenir una imatge clara de qui era la que representava, del que sentia, del que feia, i perquè ho feia, vaig estar finalment a punt de poder expressar-ho en el cant.*

Després, vam parlar més dels detalls. Per exemple sobre els instruments de l'orquestra, de com el so de les trompes indica a **Sieglinde** que el seu detestable espòs arriba a casa i condueix el cavall fins l'estable. La seva reacció en escena, l'expressió de la seva veu davant d'aquesta acció invisible, quedaran determinades pel que suggereix l'orquestra. Aquestes preguntes bàsiques que condueixen al nucli de l'acció, eren inacabables. Vaig treballar amb el professor buscant la seva resposta i lentament vaig aconseguir captar la personalitat del personatge, els seus actes i reaccions dins el context de l'acció. En resum, vaig aprendre que hi havia quelcom més que la part musical i que els punts difícils de la partitura. Sota el control d'aquest meravellós mestre, vaig

trobar de mica en mica l'enfocament de l'ofici de cantant d'òpera, el que volia que fos el meu. I em va produir el més pur delit!

La primera classe en l'estudi de Mr. Weigert va traçar una línia divisòria en el meu desenvolupament. Quan finalment vaig saber el que volia fer amb la meua vida, vaig deixar les classes de piano, vaig intentar estalviar el màxim en la meua modesta vida privada i vaig dirigir obsessivament totes les facetes de la meua existència a fer realitat la fita que m'havia fixat. A partir d'aquell moment els meus dies giraven a l'entorn de l'òpera, a part de les inevitables necessitats com menjar, dormir i els viatges en Metro.

Degut als modestos ingressos de la meua mare havia de col.laborar en el manteniment de la casa, així doncs, vaig mantenir el meu treball parcial en l'editorial Kamin i hi vaig treballar cinc tardes a la setmana.

Com que Mr. Weigert tenia una hora de classe dues vegades a la setmana, la resta del temps treballava amb la meua mare la tècnica del cant, el repertori italià i preparava el material que Mr. Weigert m'havia assignat per a la propera classe. Els finals de setmana només figuraven en el calendari, jo continuava estudiant i aprenent els meus papers. Quan la cosa em pesava massa donava un petit passeig respirant aire fresc, però tornava tot seguit al meu treball.

La meua mare opinava que mai es tenien suficients papers a punt encara que no existís la perspectiva de cantar-los. La seva divisa era: "No té cap mena de sentit obrir una tenda si no es té el gènere." Aquest mètode dóna al cantant l'òptima possibilitat de tenir un paper fix a la gola per deixar que la interpretació maduri durant mesos i a vegades anys. Quan es presenta l'ocasió de cantar-lo no existeix l'esforç, no es deu digerir com ficant-lo amb un embut. Aquesta seguretat fa que puguis afrontar una representació amb tranquil.litat.

Amb aquestes normes, acudia sempre a les classes de Mr. Weigert amb un acte per davant. Això significava que no estudiava tan sols el text i la música de la meua part, si no també la resta de l'òpera, les escenes en les que jo no hi intervenia. Només així podia estar en situació de copsar el drama total en el que el meu paper estava introduït.

Aquesta preparació em va ajudar sobre tot al principi de la meua carrera. Per això **Isolda** n'és un bon exemple. Vaig treballar aquest paper al llarg de cinc anys abans de cantar-lo per primera vegada. Això va ésser una sort ja que en

el meu primer “**Tristany**” vaig tenir de suplir novament i en l’últim instant a l’Helen Traubel. Molts cantants van mal preparats a un assaig i esperen que el pianista els fiqui al cap les paraules i les notes. A més a més esperen que l’acompanyant els tradueixi el text de l’obra, cosa que haurien d’haver-se preocupat de fer-ho ells mateixos. Segur que aquest no era el meu cas, a part de què Mr. Weigert no ho hagués permès ni un minut. Ell esperava dels seus alumnes la màxima exactitud en el text i que facin els seus deures de casa “a casa”.

Gràcies al meu professor de piano, Mr. Ganci, tenia una sòlida base en teoria i harmonia i sabia el suficient per reconèixer els temes i harmonies necessàries per aprendre’ls de memòria. Per completar els meus estudis a casa, em vaig comprar l’extracte de piano doble, i un d’ells el vaig separar en tres parts. Així podia portar amb mi, en el *metro* o en els passeigs que donava, l’acte que estava treballant sense tenir de carregar amb tota la partitura. Quan no tenia segur al cent per cent un determinat lloc – el valor d’una nota o una expressió del libretto – podia treure de la bossa una d’aquestes terceres parts i consultar-la. Per això va ésser una benedicció que Wagner compongués quasi totes les seves obres en tres actes.

Sempre arribava puntual, al segon, a l’estudi de Mr. Weigert, ja que no volia perdre’m cap dels valuosos moments en els que em comunicava els seus coneixements, la seva saviesa i inspiració.

Tant els meus pares com Mr. Weigert van estudiar en Conservatoris europeus. La majoria de cantants americans d’aquells temps van aprofitar l’ensenyança europea. Així va succeir a la Rise Stevens que abans d’arribar al *Met* tenia ja rere seu cinc anys d’experiències europees. Havia estat iniciada per la Marie Gutheil-Schoder en el Mozarteum de Salzburg amb el personatge d’Octavian i havia actuat en els Teatres de Praga, Viena, Buenos Aires i en el Festival de Glyndebourne a Anglaterra. El **Metropolitan** es veia sempre com una fita, no com una opció intermèdia o un trampolí.

Quan el 1939 vaig començar les classes amb Mr. Weigert, hagués estat impossible rebre uns últims tocs en el continent europeu ja que estava novament sumit en una guerra. Tampoc estava en condicions econòmiques de cursar una instrucció musical en una de les selectes Acadèmies de Música o

Universitats que tinguessin un programa musical en els seus plans d'estudi. El meu Conservatori eren la meva mare i el mestre Weigert. A més a més mai vaig gaudir d'una beca.

De totes les maneres l'Hermann Weigert era més que un Conservatori. Donant una mirada retrospectiva a una carrera junt als col·legues més grandiosos de l'òpera i amb el treball en comú amb els més eminents directors i regidors d'aquest segle, puc afirmar categòricament que el meu treball amb ell ha estat l'experiència més enriquidora que en el meu bon mig segle de vida artística he fet amb la música. Un home de profunda intel·ligència i cultura, va dedicar gran part de la seva vida a profunditzar en la "història darrera la història", en els motius que van causar el naixement de les obres mestres de la música que jo vaig conèixer a través d'ell. Ell esperava que un dia faria un extracte dels seus coneixements en un llibre dedicat a Wagner, però desgraciadament tal cosa no li va ésser concedida.

Amb els seus exactes coneixements de les estructures wagnerianes va investigar tots els aspectes d'aquestes obres mestres ... i

no tant sols l'obra en ella mateixa si no també l'esperit del temps, de l'època en què van ésser creades i la situació del compositor durant el procés de creació.

Quan havíem definit exactament el personatge i el seu entorn ens submergiem cada vegada més en la vasta successió dels fets. En el cas de l'**Elsa** en "**Lohengrin**" existeix un important rerefons històric en l'acció que succeeix en la primera edat mitjana, quan el cristianisme en l'Europa nòrdica era encara una religió relativament jove que competia amb les arrelades velles imatges religioses. Quan l'**Elsa** apareix, li està destinada una terrible mort ... en el cadafal o en la foguera, després d'una tortura psicològica o fins i tot física. El coneixement del destí que l'espera, per un crim que no ha comès, fa que la por li geli el cor. Sense família, amics o polítics partidaris seus, que puguin venir a salvar-la, el seu últim i desesperat refugi és l'oració, durant la qual se li apareix un cavaller de resplendent armadura que es mostra disposat a lluitar per tornar-li la vida i l'honor. Aquest és l'estat en que l'**Elsa** apareix en escena, abans de que expressi en un dolorós sospir: "El meu pobre germà.", no amb l'ànim de defensar-se si no com un lament pel seu germà el Duc de Brabant que amb la seva desaparició, per una cadena de fets, es torna contra ella. Els conceptes

dominants en aquell temps juguen un paper decisiu en la imatge d'aquesta figura. La simple creença d'una resposta sobrenatural a una oració, és clàssica en la literatura i en les convencions de l'època, el mateix que el corrosiu dubte, que finalment és la perdició de l'**Elsa**. ¿Podem estar segurs que el miracle no sigui una màgia negra que pretengui dur a tots a la perdició?

Després d'ocupar-nos d'aquestes fonts històriques, Mr. Weigert va parlar de la situació en la que Wagner es trobava quan va decidir quin seria el text i la música de la seva història. Mr. Weigert va deduir que les circumstàncies que Wagner va desenvolupar en "**Lohengrin**" podrien ésser una referència en clau d'una crisi en la seva creativitat i en el seu matrimoni.

Quan en l'època de "**Tannhäuser**", la seva esposa Minna l'instava a no abandonar la fórmula ja provada d'una òpera alemanya en estil italià, a la "**Rienzi**", Wagner es devia sentir completament desmoralitzat. Ell estava obrint nous horitzons i l'últim que necessitava eren els dubtes de la seva esposa i fins i tot les seves crítiques. Malgrat tot, ella va continuar insistint que es trobava en un camí perillós que repercutiria en les seves desastroses finances. Segons les hipòtesis de Mr. Weigert, Wagner la va intentar convèncer que no s'apartés de la fe cega en el descobriment de les seves noves creacions ja que en cas contrari es veuria obligat a abandonar-la tal com fa **Lohengrin**, advertint a l'**Elsa** que vegi en ell el seu salvador sense voler descobrir el secret del seu origen.

L'infal·lible instint de Wagner, reflectit en els canvis que va introduir en la seva obra, va fer possible, tal com Mr. Weigert opina, que utilitzés com a pont conductor, la saga i el fet històric per passant cents d'anys, reflectir la seva situació en ple segle 19. Les figures de Wagner, en les seves maneres, tal com estan definides i descrites tenen la base en el seu moment històric. Això demostra que nosaltres, tanmateix devem traslladar les nostres emocions a aquells temps per poder ésser justs amb l'**Elsa**. En resum: devem acceptar que l'**Elsa** i els seus contemporanis creguessin en el Judici de Déu i en la màgia, llavors les seves reaccions ens semblaran clares i creïbles.

Els aspectes històrics foren només una part del que en Hermann Weigert em va transmetre. Ell em va fer entendre com el poeta-compositor a l'introduir

l'ondulant diàleg entre la música i la paraula, fa que la situació escènica sigui perfectament comprensible.

La reacció de **Sieglinde** quan l'invisible cavall és conduït a l'invisible establa, és un perfecte exemple d'això. Que **Sieglinde** se senti atreta des del primer moment pel desconegut, se suposa a través de l'acció, però els leit motiv de l'orquestra no deixen el més mínim dubte a l'oïent del que està succeïnt en els seus cors.

Quan més aprenia d'Hermann Weigert més insaciable em sentia, fins que al cap d'un any va aparèixer una dificultat. El meu mestre m'havia donat la **Senta** de "L'Holandès Errant" i vaig tenir grans dificultats per mantenir la música en el meu cap. Crec que tots tenim alguna vegada problemes per gravar quelcom en la memòria. Alguna vegada m'ha succeït que el meu cervell, al voler activar la meua curiositat espiritual i emocional, actuava com una trampa. Si aconseguia que això no succeís, es convertia en col.laborador. Vaig descobrir que la seva acceptació era més espontània en els papers d'estructura musical complexa, mentre que amb els més esquemàtics tenia autèntics problemes. La música assignada a **Senta** era un bon exemple d'això últim.

La reacció de Mr. Weigert davant el meu dilema em va desconcertar. En lloc d'aclaparar-me amb les seves extenses explicacions, com estava acostumada fins llavors, em va comunicar escaridament que pensava començar ben aviat la seva pausa estiuenca. Primer treballaria en l'Òpera de San Francisco i després es prendria un mes de descans. Quan a finals de la tardor tornés a Nova York esperava que tindria el paper de **Senta** perfectament assumit, sense buscar cap subterfugi, en cas contrari no estaria disposat a passar a una altra òpera. Així de fàcil.

Per si aquesta reprimenda no hagués estat suficient, aquell estiu a Nova York va ésser un dels més abrasadors que la gent recordava. Vaig preparar cubells de llimonada, per al menys refrescar-me per dins, mentre asseguda fora, en l'escala contra incendis, repetia una i altra vegada el paper de **Senta**, acompanyada algunes vegades per la meua mare que m'apuntava el text i la música.

Lentament vaig trobar un esquema lògic al rere d'aquesta aparent uniformitat i vaig copsar el que Wagner volia expressar amb això ... que l'obsessió de

Senta es manifesta en la música en uns constants i repetits fils roigs que són el símbol de la seva completa supeditació a la sort del desconegut Holandès. A l'haver descobert això (Visca!) ja no vaig tenir més dificultats en l'estudi de **Senta**.

Encara que de moment em vaig sentir desconcertada per la sobtada demostració de duresa de Mr. Weigert, la meva evolució sobre el tema em va mostrar la raó que tenia. Ell sabia exactament que mai aconseguiria arribar a la lògica interna de la **Senta** si no ho feia per mi mateixa. En cert sentit, a pesar de la seva absència, va continuar essent el meu mestre a l'obligar-me al màxim esforç per trobar la bona direcció en el meu camí. En situacions precàries tot el món hauria d'intentar sortir-ne d'elles amb la màxima obstinació i quan més aviat comenci, més ràpidament podrà deixar-les rere seu. La meva lluita per entendre **Senta** em va ajudar a establir una base que més endavant va resultar molt eficaç.

A l'acabar l'estiu, vaig exhalar un profund sospir d'alleujament. La **Senta** i jo estàvem a punt per esperar la tornada de Mr. Weigert. Imagineu l'alegria que vaig sentir quan vaig poder presentar el paper de **Senta** de manera impecable i vaig poder comprovar que el meu professor somreia satisfet.

Poc després Mr. Weigert va preparar una representació de l'"Holandès" a la casa de Madame Flagstadt. Ella va pregar al meu professor que hi acudís amb mi per poder escoltar-me finalment i que podia quedar-me mentre ella repassava el paper de **Senta**. A l'estar l' "Holandès" a l'ordre del dia vaig proposar a Mr. Weigert que podia cantar-li la Balada de **Senta**. La vaig cantar i a l'acabar em va felicitar pel meu treball, i es va submergir novament en la seva feina. Quan va arribar la Balada simplement la va saltar i va passar a la següent escena amb l'**Erik**.

Anys després en una celebració pública em va cedir també el seu lloc en escena.

Lentament i amb molt de compte vam passar dels papers lírics als que requerien més potència de veu, com el de **Brunilda** i el d'**Isolda**. Entretant, no tant sols havia gravat en la meva memòria el text i la música si no també els distints tempi que diferents directors podien imprimir en determinats llocs. Un dels molts trucs per formar la meva memòria artificialment i que vaig utilitzar

per protegir-me d'aquests canvis de temps va ésser, posar un rostit al forn i cantar l'escena final de la **Brunilda** en "El Capvespre dels Déus". Amb un temps ràpid el resultat era un roastbeef, encara sagnant en el seu interior, mentre la interpretació més lenta d'un altre director produïa un rostit de xai al punt. Ara bé, dec confessar que en aquest moment encara no m'havia trobat amb en Hans Knappertsbusch.

Vaig avançar tant que cada vegada feia més preguntes a Mr. Weigert, que ell a mi. Quan vam arribar a la **Kundry** de "Parsifal", vaig preguntar tant que acceptà que hauria de refrescar la seva memòria en una biblioteca especialitzada.

Alguns mesos més tard ens vam trobar al davant d'un altre problema. L'estudi que ell havia calculat que duraria tres anys, abans de la meitat del temps havia liquidat ja el més important. En el curt termini de 18 mesos, amb la meua incansable set de treball havia introduït en el meu cap tot el repertori wagnerià de manera tant sòlida que fins el meu professor dubtava de com podríem seguir endavant.

Una persona de menors qualitats m'hauria enganyat i hauria omplert els 18 mesos restants amb una falsa terapèutica ocupacional fins prendre una decisió. Però Hermann Weigert era massa professional i expert per desapropiar el seu temps i el meu. Sabia que ell i jo havíem topat amb una veta valuosa, però volia assegurar-se que no hagués perdut l'objectivitat tan necessària per prendre una decisió sobre el futur. Per sort pels dos, en Hermann Weigert va tenir la necessària humilitat per demanar a un dels seus més eminents amics una opinió sincera.

QUELCOM PER RIURE

Per rebre una opinió objectiva, Mr. Weigert va escollir un col·lega dels vells temps de Berlín, que mentre tant, a més a més, havia aconseguit fer-se un nom als Estats Units, un home amb una gran mestria musical, però bastant adust. "¡No esperi trobar-lo excessivament expressiu!" em va informar Mr. Weigert. Es tractava de George Szell, al qual Mr. Weigert devia la seva invitació a Suïssa per acompanyar Madame Flagstadt i indirectament el seu contracte a Nova York.

Mr. Szell feia poc que havia debutat a Amèrica, en un concert en el Hollywood Bowl i després havia escollit com a residència Nova York, on ben aviat dirigiria en el *Metropolitan*.

Mr. Weigert en va posar en contacte amb ell i Mr. Szell es va mostrar disposat a escoltar-me. Els puc assegurar que no soc capaç de recordar què és el que vaig cantar. En tot cas, a l'acabar, els dos senyors es van retirar en un racó.

A Mr. Szell li va agradar la meua veu i va quedar impressionat per la meua musicalitat. Així, va proposar: “¿Per què no fas que l'escolti l'Edward Johnson? Crec que l'hauria de jutjar un altre expert en veus. Segur que en Johnson tindrà alguna idea sobre quins papers hauria de cantar.”

L'Edward Johnson era un admirable tenor canadenc que havia cantat tretze temporades en el *Metropolitan*, abans de què li preguntessin si volia canviar l'escena pel despatx de Director General del Teatre, quan Gatti-Casazzas, successor d'Herbert Witherspoon, va morir repentinament l'estiu de 1935.

La meua reacció davant la proposta de Mr. Szell va ésser: ¿És que algú de l'elevada posició de Mr. Johnson tindrà temps per escoltar una immadura principiant ... i tant sols per pura informació?

Mr. Weigert va respondre “¿Per què no?” i va insistir en que tenia una alta opinió sobre el judici de Mr. Johnson sobre cantants i sobre la manera de cantar, així com tenia a Georges Szell com a una absoluta autoritat sobre interrogants musicals. Naturalment, Mr. Johnson estava molt ocupat, però preguntar no costava res.

En aquesta època, el contingent de cantants americans en el *Metropolitan* era bastant escàs i continuava disminuint. Mr. Johnson esperava canviar tal cosa, així que Mr. Weigert va pensar que si el que escoltava li agradés potser trobaria una discreta posició per a la Srta. Varnay en el conjunt.

Em van citar pel 10 de Juliol de 1940 per a una audició en el “Ladies' Parlor”, un petit saló en el que se separava el gra de la palla. Vaig aparèixer puntual i al veure al Director General se'm va tallar la respiració. Vaig cantar dues àries. No sé exactament el que va passar, però evidentment li vaig causar una bona impressió. Mr. Johnson va agafar una targeta de les que en el Met s'escriuen les impressions de les audicions i va escriure: “Bon material, excel.lent alemany i italià, musical. No s'ha de perdre de vista. (E.J.)”

A més a més, em va demanar una carta amb el meu currículum i el meu repertori i que l'enviés al seu despatx. La meva carta deia el següent:

Molt honorable Mr. Johnson,
Aquí li envio les dades que vostè tan amablement em va demanar després de l'audició del 10 de Juliol de 1940.

Nom: Violet Varnay

Edat: 22

Nascuda: Estocolm, Suècia (D'origen hongarès)

Estudis: Escola Bàsica i Escola Superior (acabada), classes musicals privades (8 anys piano).

Llengües: Anglès, alemany, italià, francès, hongarès.

Estudi de cant amb la meva mare

Estudi de repertori amb el Mestre Hermann Weigert.

Repertori Alemany

Holandès Senta

Lohengrin Elsa

Tannhäuser Elisabeth

Mestres Cantaires Eva

Walkiria Sieglinde

Walkiria Brunilda

Siegfried Brunilda

Capvespre dels Déus Brunilda

Capvespre dels Déus Tercera Norna i Gutruna

Tristany i Isolda Isolda (en preparació)

Repertori Italià

Aida Aida

Cavalleria Rusticana Santuzza

Otello Desdemona

Forza del Destino Leonora

Vàries parts en preparació.

Amb sincer agraïment i amb la meva més distingida consideració,

Violet Varnay

Quan aquesta carta va aterrar a la taula de Mr. Johnson, la primera reacció va ésser d'una desenfrenada hilaritat. El Director General va pensar que Weigert l'havia fet víctima d'una broma pesada, ja que Weigert tenia fama d'ésser un burleta amb enginyoses bromes, encara que fins el moment no les havia fet servir tractant-se d'assumptes musicals. Podia realment aquesta alumna de Weigert, amb 22 anys, tenir a punt tretze dels papers més difícils per a una soprano? I quines eren les altres "parts" que tenia en preparació? Tota la història era bastant increïble, però Mr. Johnson va pensar – molts anys després m'ho va dir – que una nova audició seria bona per riure i passar una estona divertida en una ennuvolada tarda de Novembre. En tot cas li va semblar molt interessant el poder desmuntar el muntatge.

Així, un parell de mesos més tard vaig ésser citada per una segona audició. El 8 de Novembre de 1940, aquesta vegada en una gran sala d'assajos en el pis alt de l'edifici, el nomenat, "*roof stage*". Mentrestant la meva carta des del despatx de la direcció havia fet la ronda. Dos dels més propers col.laboradors de Mr. Johnson, en Frank St. Leget, director d'orquestra suplent i Cap de l'Oficina Artística i en Earl E. Lewis suplent del Director General, que estava en aquest lloc des de principis de l'era Gatti, no es volien perdre la broma per res del món.

Com que la majoria dels papers de la llista eren papers wagnerians, l'Erich Leinsdorf, el nou Cap Director del repertori alemany va ésser invitat a assistir-hi.

Normalment, tant sols un dels càrrecs de l'equip artístic era l'encarregat d'assistir a la primera audició, davant d'un possible contracte, però aquest cas era massa bonic per a ésser veritat i tots els dels pisos superiors volien assistir a la diversió.

Mr. Johnson i el seu grup d'elit varen pensar que el procés contra la jove dama que creia que tenia tots aquests difícils papers al cap i a la gola, seria curt.

El mestre Weigert es va asseure al piano i els dos vam esperar la indicació de Mr. Johnson, que va decidir que comencés amb el final de la **Brunilda** en "**EI**

Capvespre dels Déus", ja que aquest era l'exemple més dur de la prova. Després van seguir examinant tots els papers que havia estudiat amb en Weigert i amb la meva mare. Em van demanar que cantés un mostreig de diferents llocs de les obres de la meva llista. Els semblants de la meva il.lustre audiència es van transformar de mica en mica, la seva expressió va semblar dir: Vaja això sí que ho volem escoltar! I van reflectir una inesperada i quelcom insegura complaença.

Durant dues hores, amb algunes petites interrupcions, em van examinar detingudament. Els *gentlemen* que s'havien reunit per despatxar-me descreditada, escol-taven atentament. El seu escep-ticisme es va transformar en autèntica admiració, segons ho vaig poder veure en les seves cares.

Després d'un breu conclave, tots els membres de l'equip van marxar als seus despatxos. Mr. Johnson em va somriure càlid i em va dir que s'havia convençut de què dominava tots els papers de la meva llista i que estava agradablement sorprès per la qualitat del meu cant. Malgrat tot, havia de comprovar si la meva veu era suficientment poderosa per omplir una sala amb 3.460 seients.

La segona audició em va semblar inacabable, però l'última , el 22 de Maig de 1941, a l'escenari, va ésser curta i indolora. Vaig cantar dues àries entre elles la mort d'**Isolda** i a més a més el crit de batalla de la **Brunilda** en el segon acte de "**La Walkiria**".

Quan vaig començar amb el meu "*Hojotoho*", va espetegar un enorme tro a la sala, una de les clàssiques tempestes de Nova York va sacsejar les finestres. Vaig pensar: "Realment em sento la filla de **Wotan**" i vaig continuar amb gust amb els meus crits de batalla, acompanyada per la percussió celeste. Mr. Johnson va dir que ja havia sentit bastant, va treure la ploma de la butxaca i va escriure a la meva targeta: "Contractar". Més tard va confiar a Mr. Weigert: "No sé què faré amb la noia, però haig de tenir-la a casa." A continuació, Mr. Johnson em va trobar darrera l'escenari i em va preguntar amablement: "Amb qui he de parlar ara?" No vaig entendre res. En un imperceptible apart Mr. Weigert em va informar: "Li està oferint un contracte." Vaig tenir la impressió de què el terra s'obria sota els meus peus. Tant sols havíem vingut a saber altres opinions. Abans d'haver assumit aquesta colossal revelació, vaig escoltar que Mr. Johnson deia que s'ocuparia de què un dels millors agents de Nova York

estipulés les condicions del contracte. Es tractava d'Andre Mertens, un simpàtic i elegant senyor d'origen europeu, de la cèlebre *Columbia Artists Management*. En el nostre primerencontre, Mr. Mertens em va comunicar que cada nou artista del seu equip necessitava informes personals. També em va dir que no estava molt conforme amb el meu nom. "Violet Varnay" li sonava massa prefabricat. Li vaig enumerar els meus varis noms i li vaig explicar els seus orígens. Mr. Mertens pensava que m'havia d'oblidar d'ells. "Li agradaria una al.literació, com Virginia Varnay?". Vaig pensar un minut i li vaig dir que aquests noms no encaixaven. Tot aquest temps havia notat la tendència que els crítics de Nova York tenien de fer jocs de paraules. Podien reaccionar davant d'una de les meves dramàtiques actuacions nomenant-me "Virginia Ham (Virginia Ham era la marca del pernil Ham i també vol dir "mal actor") Al final vam coincidir amb la meva mare en el nom d'Astrid.

Es parla tant de la corrupció dels agents, i desgraciadament moltes d'aquestes coses són veritat, que els demano que deixin que em deturi per un instant, per complimentar la generositat de Mr. Mertens.

Poc després del meu debut, em va informar que el Nightclub, "*The Starlight Room*" havia sentit parlar de mi i que estaven molt interessats en contractar-me. Devia cantar pels seus clients, en el presumtuós establiment, cançons com: "*Dark Eyes*". La direcció del *Metropolitan* no va voler sentir parlar d'això. O gran òpera, o música popular – segons la seva opinió les dues coses eren incompatibles.

No deixa d'ésser curiós que pel *Met* la idea d'aparèixer en un *Nightclub*, el 1941 era tan escandalosa com ho havia estat pel meu avi, el 1906, que la meva mare es convertís en actriu. "Plus ça change, plus c'est la même chose!

Mr. Mertens va tenir d'acceptar l'ordre de la direcció del *Met*. Momentàniament, tant sols va tramitar el contracte per tres anys amb el *Met*, amb un primer "*cachet*" de 75 Dòlars a la setmana el primer any, 98 Dòlars el segon i 122 Dòlars el tercer. Mr. Mertens va dir que amb aquestes condicions, el seu honor no li permetia acceptar el seu tant per cent del contracte. Així, en els tres primers anys de la meva carrera, un dels més acreditats agents d'aquest negoci, només va ingressar el seu tant per cent en els concerts que ell em va proporcionar.

Amb un contracte firmat pel Met sabia que la meva responsabilitat era major. Naturalment, la meva mare i Mr. Weigert se sentien felicíssims; i naturalment el meu treball amb ells va continuar com sempre i potser encara més intens que abans. Era l'ofici de família!

Quan per la Tardor va començar la temporada vivia pràcticament en el Teatre. Vaig imposar-me l'obligació d'assistir a tants assajos com em fos possible, encara que no es tractés de la meva especialitat. A més a més, vaig obtenir el permís per assistir a les representacions des de les bambolines per escoltar com sonava l'orquestra des d'aquest lloc.

Naturalment, també vaig continuar assistint a l'Òpera des de la meva entrada de peu dret. Entre tant havia iniciat una amistat amb alguns dels meus companys de la cua, però vaig creure que no tenia cap sentit comunicar-los-hi que potser algun dia em veurien en l'escenari, cosa que fa que quedi clara la sorpresa de Ginny Ahren després de la meva primera "**Walkiria**".

En canvi, la meva mare no va poder resistir la temptació de donar la bona notícia a la seva amiga, la qual em va enviar una carta felicitant-me i encapçalant-la amb un record al meu pare: "Sempre li estaré agraïda. Desitjo que en el futur trobis algú que t'ajudi tal com ell em va ajudar a mi.

Sé que per l'herència que has rebut dels teus pares tindràs molt per oferir com a persona i com a cantant. Així, Violet, et dic francament que el Teatre que t'ha contractat no es penedirà mai d'haver-ho fet.

Tens una veu excepcional, la teva gran musicalitat i el teu zel en el treball et duran molt lluny. Que estiguis en tan bones mans com les de la teva mare i les de l'Hermann Weigert es garantia d'això. Jo sé el que dec agrair-li a Weigert. Sense ell mai hagués arribat a ésser el que soc en aquest país".

La carta estava firmada: Kirsten Flagstad.

El Dissabte 3 de Febrer de 1951 vaig tenir la sort excepcional de cantar en una "matiné" en el Met retransmesa per la ràdio, la **Sieglinde** junt a la **Brunilda** de Madame Flagstad. Aquesta va ésser una de les dues úniques repre**Sentacions** que vam fer juntes.

En els llargs anys de la meva carrera he cantat amb autèntics "*Who's Who*" dels grans de l'òpera, des de Lauritz Melchior a Rise Stevens, George London,

Birgit Nilson, Hans Hötter, Martha Mödl i Plácido Domingo, per nomenar tant sols un parell d'ells. No obstant, Kirsten, la nostra estimada vella amiga, per la igualtat de sentiments i més encara per la superioritat, que la col·loca a l'Olimp, es troba en el cim de la meua llista de col·legues.

Mentre jo, feliç, atresorava experiències operístiques, Mr. Johnson i el seu equip estaven seriosament preocupats. Les notícies de la guerra a Europa eren cada dia més intranquil·litzadores. A pesar de la creença d'una participació, més o menys llunyana, d'Amèrica en aquesta confrontació era molt minsa, Mr. Johnson es trobava en una difícil situació ja que no era fàcil planificar una temporada sense comptar amb els artistes que abans el Teatre importava d'Europa.

Degut a aquests problemes Mr. Johnson va escriure una carta a Mr. Weigert, el 2 de Juliol de 1941 preguntant: "Podria dir-me si Miss Varnay està preparada per fer una **Brunilda** en l' "**Anell**" i si creu que la veu té suficient cos per resistir aquestes obres en escena?"

El meu professor va contestar el dia següent: "Miss Varnay està preparada, tant musicalment com vocalment per tots els papers del seu repertori. Segons la meua opinió personal, a pesar de la seva joventut, té el suficient aguant per a resistir les representacions."

Així, em van comunicar que el meu debut en el *Metropolitan*, a començaments del 1942, no seria en un paper secundari com s'havia previst, si no que seria amb l'**Elsa** de "**Lohengrin**". El nostre vas s'havia desbordat!

Quan vaig traslladar la meua base d'operacions de l'Editorial a l'Òpera, involuntàriament vaig establir semblances entre els dos "*jobs*". A l'igual que en Kamin aquí tenia el meu horari fix, les hores d'assaig i les sessions en el "Laboratori", on el Dr. Lothar Wallerstein ens introduïa, a nosaltres, els joves cantants, en les complicades tècniques del teatre musical. I com en el meu "*job*" de l'Editorial, també viatjava cada dia, tant d'anada com de tornada, en el Metro, amb l'única diferència que havia de baixar abans ... ja no en la 57 Street, si no en Times Square.

I així, en una gèlida tarda de començaments de Desembre, vaig posar-me sota el braç la partitura de "**Lohengrin**", em vaig abrigar contra el fred, i em vaig

dirigir cap al que jo pensava que seria el meu rutinari assaig amb el Mestre Leinsdorf.

(Continuarà)

Traduït per Rosa Maria Safont
Versió catalana per Jaume Termens