

sch rzo

REVISTA DE MUSICA
Año VI - N.º 58 - Octubre 1991 - 450 ptas.

dosier:

LAS BODAS DE FIGARO

encuentros:

ROBBINS LANDON



EVA MARTON
una nueva Salomé

Eva Marton, la pasión



FOTO: SONY CLASSICAL

Un doble acontecimiento —la aparición en disco compacto bajo el sello Sony de *Salomé* de Richard Strauss y la representación de esa misma ópera en el Liceu de Barcelona— trae a nuestra actualidad el nombre de Eva Marton. Nacida un 18 de junio en los años 40, en Budapest, una ciudad que va unida a su sentido de la vida y, sobre todo, del vivir, Eva Marton es una de las grandes de la época actual, una *diva*, pero esto, en el curso de la conversación que se transcribe —celebrada en barcelona, coincidiendo con las representaciones de *Tosca*, uno de sus personajes emblemáticos, también en el Liceu—, deja de tener importancia porque Eva Marton *persona* rebasa, devora, a Eva Marton cantante. La ópera es uno de los temas de la charla, como lo son, porque así quiere Eva Marton, el amor, la familia, el sentido de la felicidad y, en última instancia, la pasión por la vida toda que en cada minuto de su existencia pone en juego esta mujer joven, que se confiesa *abuela* con orgullo y que valora todo lo que el trabajo, para el que parece poseer capacidad ilimitada, ha puesto en su camino.

SCHERZO.—¿Qué habría ocurrido si usted hubiera seguido jugando al volley-ball? Creo que ganó usted varios campeonatos en esa disciplina deportiva.

EVA MARTON.—(Riendo, un poco sorprendida por la pregunta) Bueno, no lo sé. Yo hice mucho deporte en el colegio, y luego en la escuela superior. Luego mi voz se rompió, un problema muy normal entre la gente joven a una cierta edad. Me quedé casi dos años sin voz, y me hundí: me sentía triste, y muy deprimida. Por entonces conocí a la gente de este equipo de *volley-ball* en Budapest; yo tenía quince años, y empecé a jugar con ellos. Dos años después ya estaba en el equipo nacional de Hungría. Así que fue una buena carrera en la materia, y un buen entrenamiento deportivo; yo creo que aprendí mucho de disciplina, y sobre todo comprendí la importancia del trabajo en equipo, o sea, a aceptar a los otros y a saber compartir el éxito: el éxito nunca es del todo tuyo, es de un conjunto de personas, y esa conciencia del trabajo en equipo creo que fue algo muy importante para mí.

S.—¿Puede contarme algo acerca de los directores con los que trabajó en Budapest, antes de abandonar Hungría? Por ejemplo, ¿trabajó usted con Janos Ferencsik?

E.M.—Sí, con Ferencsik hice la *Rodelinda* de Haendel. Déjeme decirle que en esa época todas las óperas se hacían con dos repartos, primero y segundo: no quiere esto decir que unos fueran los buenos y otros los malos, sino que en uno estaban los cantantes, digamos, mayores, los consagrados, y en el otro estábamos los más jóvenes, las promesas. Recuerdo que formando parte de ese segundo reparto trabé contacto con Ferencsik. Yo estaba bastante asustada, porque él era famoso, era grande, y, sobre todo, era muy buen director. Pero él siempre era sincero y directo, muy claro, no era de esas personas que te dicen las cosas con cien vueltas y circunloquios: era un hombre muy puro, en ese sentido. Trabajábamos con muchos directores húngaros, lo que era bastante lógico, pero también venían directores invitados extranjeros: así conocí, por ejemplo, al maestro Gavazzeni, en Budapest, con el que canté en *Don Carlos*; yo era, en esa obra, la *Voz de los cielos*, que se escucha al final del *Auto de fe*. Al final del ensayo general, Gavazzeni dijo, acerca de mí: "¡Dios, qué voz tan maravillosa! Pocas salas de ópera se pueden permitir un lujo así en esta parte, ¡qué suerte tienen aquí en Budapest!" Y es muy interesante que, años después, en 1977, volví a encontrarme con el Maestro Gavazzeni, en San Francisco, y canté para él *Aida*. Creo que ese reencuentro fue maravilloso para ambos. Bueno, en Budapest hubo varios maestros interesantes, como Komorvi, o Miklos Erdelyi, o Kortunai, que no era tan famoso, pero todos ellos eran buenos directores: varios de ellos ya han fallecido, o ya no están en activo. Durante la época de Budapest conocí a Christoph von Dohnányi, que me invitó luego a ir a Frankfurt; allí, en 1971, hice la *Alice del Fals-taff*, en alemán, y allí trabajé por vez primera —y última— con Riccardo Muti. Trabajé con él durante el *Maggio Musicale Fiorentino*: no fue una experiencia muy grata. Nunca volvimos a coincidir. La verdad es que yo no canté muy bien y eso se debió, en parte, a un cambio inopinado de fechas. Recuerdo que tuvimos ensayos larguísimo: yo estaba, realmente, iniciando mi carrera; en Florencia siempre empiezan los ensayos a las 9'00 de la noche, y eso era algo totalmente nuevo para mí. Luego, los días de la función, a las 3'00 de la tarde te ponían sobre el escenario a cantar, durante cinco horas, el *Guillermo Tell* de Rossini, y aquello fue demasiado para mí, para mi cuerpo y para mi espíritu. Yo, por entonces, no hablaba ninguna lengua extranjera: yo había estudiado cuatro años de ruso, otros cuatro de latín en la escuela, y dos de italiano, pero ese bagaje era insuficiente. Recuerdo que hicimos la primera función y que al día siguiente, a las once de la mañana, se me

convocó para el ensayo general de *Requiem* de Verdi, y esa obra la cantábamos el mismo día por la tarde: aquello fue demasiado, me rompí, ni siquiera hoy creo que sea normal hacer así las cosas, no creo que nadie pueda dar así lo mejor de sí mismo. Ni Jesucristo, ni María, ni José, ¡ni desde luego yo! Yo era demasiado joven, e hice muy mal en aceptar: "Sí, por favor, sí, sí, por favor, puedo hacerlo, lo que me digan". Eso no era verdad, y por ello estuve muy enfadada conmigo misma. Quizá, en el fondo, esa mala experiencia me vino muy bien: me hizo comprender que yo soy sólo un ser humano, que necesita descansar más, y una disciplina mayor; y yo no soy una *mil leguas*, que puede cantar todas las noches. Y ese fue mi encuentro con Muti.

S.—Bien, su contacto con Muti no parece haber sido muy fructífero...

E.M.—No, no... Pero quizá sí lo fue, porque pude darme cuenta, por vez primera, de que la vida en Occidente es muy, muy dura, y el sistema profesional de trabajo es lo más duro. Quizá al principio no me fue bien, no lo supe llevar bien, pero luego lo asimilé. Cosas como esas te hacen pensar, y te instan a no cometer dos veces los mismos errores.

S.—Creo que fue alrededor de 1977 cuando le vimos interpretar, por vez primera, en Madrid, la *Manon Lescaut* de Puccini, junto a Plácido Domingo, y con un director que entonces hacía sus primeras armas en el terreno de la ópera, Antoni Ros Marbá.

E.M.—Me acuerdo muy bien, y sé que el Maestro Ros Marbá ha tenido una evolución interesantísima, y espero con impaciencia nuestro reencuentro, tantos años después, en la *Salome* programada para el Liceo de Barcelona. Y usted quizá recuerde que, con Plácido, volví a Madrid para cantar *Aida*.

S.—En aquella época no teníamos un solo disco suyo...

E.M.—No, mi carrera para el disco empezó hace poco más de una década, en 1980.

S.—¿Cuál fue su primera grabación?

E.M.—En Occidente, *Violanta*, la ópera de Komgold. Es curioso, porque recuerdo que cuando terminé mis estudios, en 1968, en el mes de septiembre empecé a trabajar con la Opera Estatal de Budapest con un salario, casi simbólico, que me pagaba el ministerio de Cultura, no la propia Opera... Recuerdo que tenía dos diplomas, con grandes premios y cosas así, pero el sistema era tan erróneo entonces que si no eras miembro del Partido, o tenías un amigo influyente con carnet, no podías trabajar, ¡no podías hacer nada! Pero, por otra parte, era una época muy interesante, porque tenían cantantes tan buenos en Hungría por aquellos años... Yo, quizá, en ese *Hit-Parade*, era la número doce, o la trece, puede que la catorce, y era de un gran interés trabajar con todas esas personas, y aprender de ellas: no hice, claro es, ningún disco importante, sólo llegué a cantar el aria de Leonora en *La fuerza del destino*, y el dúo con el Padre Guardiano, eso lo grabé con Korondi, que era nuestro director en la ópera, y también grabé alguna pieza de Haydn, y otras cosas pequeñas, y recuerdo que todo el mundo que estaba en mi clase, en la Academia, hizo muchas cosas más en estos años, yo me daba cuenta, lo advertía, y sabía la razón. Fue muy interesante.

S.—Usted es un enésimo ejemplo de la capacidad poliglota de los húngaros...

E.M.—¡Pero yo no hablo muchas lenguas! Lo que ocurre es que siempre me digo que puedo aprender algo si me lo propongo, y me lo propongo muy a menudo... Eso me hace acordarme de que una de las pocas personas con las que hablo húngaro, de vez en cuando, es Sir Georg Solti: normalmente, delante de terceros, hablo con él en inglés o en alemán, pero cuando estamos solos le hablo en húngaro, que es algo que a él le encanta, porque no ha tenido ocasión de hablar ese idioma durante muchos, muchos años. Recuerdo que la primera vez que trabajé con él, en medio de un ensayo, dije una



expresión húngara; él me miró, atónito, y me dijo: "Perdone, no sé qué es lo que ha dicho". Y yo, muy sonriente, le contesté: "¡Oh, sí, maestro, lo sabe usted perfectamente bien!", con lo que él también se echó a reír.

S.—Aparte de usted misma, ¿conoce a alguna otra cantante que en este momento interprete, con mínima diferencia de días, *Aida* y *Tosca*, de una parte, y *Brunilda* y *Elektra*, de otra?

E.M.—Bueno, yo es que soy de tierra de nadie: no vengo del área italiana ni del área germana, soy, por entero, un producto de la Europa central. Y soy una nativa típica de Budapest: nos llevamos bien, por lo general, con todo el mundo, y creo que tenemos mucho en común con la gente de España; quiero decir que nos gusta la buena comida, la bebida, la buena vida y el arte, y todo esto lo digo en serio, quiero decir que tenemos ese sentido natural de disfrutar de la vida. Y ustedes también son así. ¿Qué tenemos dinero? Estupendo. Es normal que así ocurra si trabajas, y si trabajas bien, con profesionalidad, el dinero viene. Pero, ¿que no hay dinero? Bueno, pues ya saldremos adelante. Me acuerdo muy bien de la época en que no teníamos dinero, y éramos muy felices. Yo cantaba, fíjese, todos los domingos por la mañana, a las diez, en la Iglesia de San Matías de Budapest: después de cada actuación, u oratorio, me pagaban 50 florin, y con ello podría comprar dos litros de vino tinto! Después de salir de la Iglesia, nos íbamos a un café, bueno, una especie de *pub*, y tomábamos pan con tomate —casi igual que el que se toma en Cataluña, por cierto—, y bebíamos vino con los amigos, y nos sentíamos felicísimos. Y eso era todo lo que teníamos, y nos sobraba, para disfrutar de la vida y del arte, y creo que en eso nos parecemos ustedes y nosotros.

S.—¿Todavía hoy se lo pasa bien, cuando va a un bar, delante de un café y, por ejemplo, de un pan con tomate?

E.M.—¡Oh, claro que sí! ¿Sabe que uno de mis deportes preferidos, hoy, es sentarme en una terraza y ver pasar a la gente, observarla, estudiarla, ver a dónde van?

S.—Creo que nos alejamos de lo estrictamente musical, pero me gustaría saber si está casada, si tiene hijos...

E.M.—¡Sí, sí, estoy casada, y hasta tengo hijos muy mayores! Mire, mi hijo mayor tiene 25 años; bueno, aún más, ya soy abuela, y estoy encantada de decirlo. Es que me casé muy joven: tuve mucha suerte; verá, mi marido fue mi primer amor, y creo que el único, de mi vida, me enamoré de él en la escuela, y, mire (*Abre una pequeña cartera y extrae una foto, plastificada, que aun así denota el generoso paso del tiempo*), siempre llevo esta foto de él, de cuando le conocí, él estaba acabando la escuela, y esta es la primera foto que tuve del hombre que luego sería mi marido, y todavía la llevo conmigo. ¿no parece un actor de cine?, y, mire, no lo puede entender, es húngaro y es nuestra lengua secreta, pero por detrás escribió esta frase: "Serás una madre guapísima de nuestros hijos". Esto ocurría en enero del 65, yo estaba ya embarazada de nuestro primer niño, que

nació en mayo, y mi marido me dio esta foto con la dedicatoria, y para mí es maravilloso conservarla, porque la nuestra ha sido una historia de amor muy bonita...

S.—¿Me permite decirle que ésta es la más atípica conversación posible con una cantante de ópera, y que estoy encantado de que sea así?

E.M.—Es que no sé hablar de otra forma! Odio los protocolos y las poses. Mire, de acuerdo, soy una cantante, una *prima donna*, sí, pero por favor en el escenario: jamás en la vida normal. Y, por cierto, no le he dicho que mi hija, la pequeña, tiene 16 años, y es guapísima! Mire, cuando usted tiene en su casa, en su familia, todo lo que necesita, no le hace falta ir a fiestas, comprar coches kilométricos o dar escándalos: a mí es difícil encontrarme un número montado en algún sitio, porque no me gustan ese tipo de cosas, odio los escándalos, y en cuanto salgo del teatro me voy a casa con los míos. Sé que tengo mucha suerte, pero también sé que trabajo muy duro y muy en serio para ganarme esa suerte. Y le diré algo más: para vivir, vivir (*Subrayando mucho la palabra*) 26 años con tu pareja, tienes que trabajártelo día a día, y no es un trabajo fácil!

S.—¿Le parece que hablemos algo de ópera? Por ejemplo, de su *Elektra* con Sawallisch.

E.M.—Hablemos de ópera, un ratito. Mire, esa *Elektra* ha sido uno de los trabajos más duros que he hecho para el disco, porque Wolfgang Sawallisch insistió en la necesidad de abrir todos los cortes, y tuve que aprenderme casi de nuevo la obra. Mire, ya es difícil el papel incluso en la versión normal, con los cortes. Lorin Maazel quiso que hicieramos *Elektra* así, abiertos todos los cortes, en el Carnegie Hall, y yo tuve que decirle: "Lo lamento mucho, Lorin, pero sobre un escenario me resulta imposible hacer esta obra sin cortes". Entiéndame, creo que Sawallisch tiene razón, y que en una partitura tan...

creo que Sawallisch tiene razón, y que en una partitura tan... cerrada, tan perfectamente encuadrada como *Elektra*, la versión sin cortes proporciona nueva luz sobre los personajes y la música, pero no deja de incrementar más, mucho más, la dificultad que ya tiene la versión habitual. Sawallisch es un hombre que quiere, por encima de todo, que se interprete todo lo que Strauss escribió, y exactamente cómo lo escribió. Le dire algo: para mí Sawallisch tiene mucho en común con Muti, que también es muy purista y quiere que todo sea muy claro, que todo lo toca sin cortes, y tienen, yo creo, el mismo carácter musical; yo creo que en Filadelfia eso lo han comprendido perfectamente, porque Sawallisch sucede a Muti, y es como si fuera lo mismo pero a la alemana. Bueno, con Sawallisch ha sido mi primera *Elektra*, porque he vuelto a hacer la obra con Abbado, según la producción, extraordinaria, de Harry Kupfer para el Festival de Salzburgo. Con Abbado he grabado la obra en audio y en video, algo que ha habido hecho con la *Turandot* de Puccini.

Bueno, y también he hecho *Tosca* para el disco y para el video. Pero, fíjese, todavía he de volver a interpretar *Elektra* para otra producción que se grabará en Láser-disc, la que dirigirá en Londres, en Covent Garden, en 1994, el maestro Solti, con puesta en escena de Götz Friedrich. ¿Le cuento un secreto? A lo mejor hay una cuarta *Elektra*, ésta para el disco: puede que vuelva a hacer la obra con Zubin Mehta y la Filarmonía de Berlín. Mire, después de grabar *Salome* en Berlín, ¡quedamos todos tan entusiasmados de los resultados! Zubin es, para mí, uno de los más grandes maestros, ¡y un genio de la ópera! Era impresionante verlo trabajar en Berlín: esa fuerza, esa alegría que pone en el trabajo... Cuando hicimos esas notas tan difíciles, de la escena final, las frases de *Salome* sobre el secreto del amor y de la muerte, esas notas tenidas que se cantan sobre el fondo de los violines con sordina, en las que es muy fácil perder la afinación, porque Strauss te deja virtualmente sola, y ocurre que yo soy una cantante a la que le gusta escuchar el sonido de los instrumentos en la orquesta, y me gusta orientarme tímbricamente con ese sonido, a veces trato incluso de imitar el mismo color de los instrumentos, y eso ya no era tan fácil después de varios días, en los que habíamos hecho, además, dos interpretaciones en concierto de la obra, pero Zubin para esto es algo privilegiado, porque te crea tal... cubierta, aureola de tranquilidad, de serenidad... "No te preocupes, tómatelo con calma: lo haremos dos, tres veces, y si alguna toma nos gusta nos quedamos con ella". Bueno, esa forma suya de trabajar, que jamás pierde la calma, aun cuando



Eva Marton en la *Elektra* del Liceu de Barcelona

FOTO: BOFILL

se dé cuenta de que ha habido errores... "Sí, hemos hecho alguna falta, vamos a intentarlo otra vez, ¿sí? ¿Ves como esta vez sí ha salido bien?" Bueno, esa actitud es algo que no tiene precio.

S.-¿De qué maestros ha aprendido más en el curso de estos años?

E.M.-Yo creo que de todos, incluso de aquellos de los que menos esperaba. No me puedo acordar de todos los nombres, pero ya han salido unos cuantos durante la conversación. Pero sí quiero mencionarle a un músico del que he aprendido mucho, y al que tengo gran estima: Erich Leinsdorf, del que hoy no parece acordarse mucho la gente; él ya es muy mayor, debe tener más de 80 años, pero ha sido, para mí, uno de los mejores directores de la música de Richard Strauss. Bueno, tendría que citar también a Christoph von Dohnányi, al que escuché unos *Meistersinger* y una *Mujer sin sombra* memorables, en Frankfurt. Yo he apreciado mucho a Gavazzeni, y Patané, para mí, ha sido un maestro maravilloso, que era excelso en el mundo del verismo: cuando escuché, poco des-

pues de su muerte, la grabación que habíamos hecho con él del *Mefistofele* de Boito, me eché a llorar, porque creo que es imposible hacerlo mejor, y él dio lo mejor de sí mismo en este trabajo. Yo creo que él ha sido un maestro infravalorado, apreciado injustamente; también es cierto que él era una persona muy especial, era muy nervioso, era una persona tensa. Luego podía tener detalles casi infantiles en un hombre de su talento: por ejemplo, yo sé que se llevó un disgusto muy grande por no grabar *Tosca*, la que hicimos en Budapest con Carreras y Pons, dirigiendo Michael Tilson Thomas; él llegó a estar muy molesto con Tilson Thomas por haber dirigido la grabación, lo cual era una reacción poco menos que incomprensible en un músico de su categoría. Debo decir que yo quedé encantada con el trabajo de este caballero, de Tilson Thomas, que, eso es cierto, era la primera vez que dirigía una ópera, pero que es un artista de gran talento. El trabajo en Budapest fue excelente: él es un hombre muy pausado, que tiene un sentido muy elástico del tiempo. En eso yo creo que se parece a Klaus Tennstedt, que es uno de mis músicos preferidos. Con Tennstedt canté *Fidelio* en el Metropolitan, y estuve a punto de grabar, precisamente, *Elektra*, hace varios años. Entonces yo debía haber cantado *Crisotemis*, y Ute Vinzing era *Elektra*. Recuerdo que el primer día de trabajo, cuando yo llegué, hubo una reunión, muy agradable al principio, con el maestro Tennstedt: estábamos Ute Vinzing, el pianista, el maestro y yo, y, apenas intercambiamos unas ideas, nos dijo Tennstedt: "Vamos a ensayar el dúo final

Bueno, eso es algo absurdo: ¡es tan difícil, no puedes empezar el ensayo con eso, necesitas haber vivido todo el proceso psicológico de la ópera. En cualquier caso, Ute y yo lo cantamos, como mejor pudimos, y él empezó a estar muy nervioso, no sé por qué, quizá empezó a pensar que no éramos adecuadas para los papeles, no lo sé. Luego, aunque nos hicimos muy amigos, nunca le pregunté qué había pasado aquella tarde. En un cierto momento, muy amigable, me dijo: "Quiero que repitamos desde este punto, y desde este otro" y volvimos a hacerlo, y de repente gritó: "¡No, está usted cantando unas notas equivocadas!" Volvimos atrás, y de nuevo nos gritó, ahora a las dos: "¡No, cantan notas falsas!" Y yo miré su partitura, y, educadamente, le dije: "Mire, maestro, es que nosotras estamos aquí, pero usted está leyendo aquí". Entonces, como un resorte, se puso de pie, cerró la partitura violentamente y dijo: "Es mejor que no me quede ni un segundo más si es que no me sé la obra", estaba rojo de ira, salió dando un portazo y allí nos quedamos. Por la noche me llamó el productor y me dijo que la grabación quedaba cancelada, que el maestro no podía hacer la obra. Yo sé que él tenía entonces muchos problemas personales y de salud. Bueno, a la mañana siguiente tomé el primer vuelo que salía de Londres; la pobre Ute Vinzing, menos decidida, se quedó varios días en Londres, esperando a ver qué pasaba. Pero yo tenía claro que no íbamos a hacer esa grabación con Tennstedt, porque a una persona le lees en los ojos cuando la vida le está resultando demasiado dura y dice: "No voy a hacer tal cosa o cual cosa". A mí me impresiona que Ute se quedara esperando allí, pero Eva Marton no vale para eso: que no hay grabación, muy bien, no hay problema, yo me voy a casa. Tiempo después, cuando volvimos a trabajar juntos Tennstedt y yo, en Nueva York, nos hicimos grandes amigos; además, aprendí tanto con él, cómo cerrar una frase, cómo colocar una nota en el punto dramático exacto, para mí fue algo fenomenal. Y eso que el comienzo de los ensayos fue casi peor que en la *Elektra* de Londres: recuerdo que el Florestan era Jon Vickers, y que al llegar Tennstedt se volvió hacia mí, y me dijo: "Mädchen", o sea, *muchacha*, "venga aquí". Mire, yo no soy nada formalista, pero nadie tiene derecho a llamarme, de buenas a primeras, *muchacha*, *chica*, si acaso mi madre. Así que me quedé mirándole y le dije: "Maestro, mi nombre es Eva Marton. Para los amigos soy Eva, y para el resto del mundo, incluidos mis enemigos, soy la Sra. Marton. Elija usted una de las dos formas de dirigirse a mí". ¿Puede usted creerse que, a partir de este punto, él cambió por completo, y que nos hicimos grandes amigos? Mire, cociné Goulasch para él, nos hicimos íntimos, y sólo siento que, en los últimos años, he perdido la línea con él. Nunca he preguntado la razón. Sé que ha sufrido una intervención quirúrgica importante, y comprendo también que es un hombre difícil y complicado. Pero puede ser maravilloso, absolutamente, posee las mismas cualidades humanas de un Solti, por ejemplo, o de Zubin Mehta, que son gente que, además, en los artístico —y en esto debe citar también a Lorin Maazel—, te aprietan, te estiran hasta donde ya no puedes más, y cuando parece que te vas a romper, entonces te dejan respirar, ¡y vuelven a estirarte a continuación! Y tú ya estás temiendo que al momento siguiente la cuerda se va a rom-



Eva Marton

per y en ese instante la aflojan: es algo fantástico, saben cómo usar a un cantante. Pero el caso de Tennstedt me apena: hace un año me encontré con él, en un aeropuerto, nos dimos un beso y eso fue todo, cada uno fue en una dirección diferente; y sé que, aunque tiene las secuelas en el habla derivadas de la operación de garganta que le hicieron, ahora hace mucho en el campo de los conciertos. Es curioso: con Maazel también hice *Fidelio*, fue mi debut en Salzburgo, en el 82; yo estaba muy asustada, es una gran responsabilidad el debut en un sitio como Salzburgo, y sé que las representaciones del año siguiente, el 83, salieron mucho mejor. Luego, siempre con Maazel, hice *Turandot* en Viena, ese mismo año 83, para la apertura de temporada. Salzburgo se me ha convertido ya en un sitio familiar: he vuelto para hacer la *Elektra* con Abbado, y en el 92, tanto en Pascua como en verano, tengo una cita muy especial con *Die Frau ohne Schatten*, *La mujer sin sombra*, con Solti, en el montaje de Götz Friedrich, con un reparto maravilloso, con Marjana Lipovsek y Cheryl Studer. A todas estas personas nos encanta trabajar juntos, en equipo, como le decía al principio, y eso es muy importante.

José Luis Pérez de Arteaga