

HOJAS WAGNERIANAS

Publicación cuatrimestral



10



JULIO 2009

ASOCIACIÓN
WAGNERIANA
DE MADRID

www.awmadrid.es
aw@awmadrid.es

Asociación Wagneriana de Madrid

PRESIDENTE

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTES

RAFAEL AGUSTÍ

M^a ESTHER LOBATO

SECRETARIO

LUIS BORDÁS

TESORERO

ALEJANDRO ARRÁEZ GARCÍA

VOCALES

VIRGINIA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

ENRIQUE B. ARRETXE

ASIER VALLEJO UGARTE

SOCIOS DE HONOR

JESÚS LÓPEZ COBOS

ARTURO REVERTER

RENÉ PAPE

PLÁCIDO DOMINGO

NÚMERO 10

EDITORIAL.....4

EL PRELUDIO DE
KATHARINA WAGNER.....6

EL FESTIVAL DE
BAYREUTH 20099

COSIMA WAGNER.....23

DOS CONCIERTOS
MONOGRÁFICOS DE
WAGNER POR LA ONE...29

JUEGO DE ESPEJOS.....37

EL ANILLO DE VALENCIA .40

REVISTA DE PRENSA43

BIBLIOTECA
WAGNERIANA.....47

Han colaborado en este número:
Clara Bañeros de la Fuente, Javier
García-Lomas Gago, Jaime Irurzun,
José M. Irurzun, M^a Esther Lobato,
Juan Manuel López Marinas y Asier
Vallejo Ugarte

EDITORIAL

Viena, Belín, Las Palmas, Wels, Sevilla, Nueva York, Valencia, París, Milán, Bayreuth, Madrid... y así una largo, largo etcétera wagneriano que continuará, sin duda, al menos hasta el 2013, año de su bicentenario. Nos espera un tiempo repleto de nuevas grabaciones, nuevas publicaciones, innovadoras representaciones y espe-remos también un reencuentro con la verdadera esencia wagneriana.

Desde nuestra pequeña aportación a los grandes eventos, intentaremos contribuir con algún que otro recital y algún que otro acto comunitario que nos permita conocer, intercambiar anécdotas... en definitiva conocer más en profundidad la gran obra de Richard Wagner, que por otra parte no hay que olvidar que sigue siendo uno de los principales objetivos que dan sentido a la AWM.

En la Asamblea General que acabamos de celebrar, se dejó notar el entusiasmo y compromiso de todos los asistentes ante los nuevos retos de AWM. Sin duda la colaboración y ayuda de todos, la buena disposición frente a un objetivo común: conocer y disfrutar con la obra de Richard Wagner, nos aporta el ánimo necesario y es una actitud que además de agradecer viene a ratificar que los giros que directa o indirectamente se han ido produciendo entre las bases de la AWM, están por fin consolidándose y situando, poco a poco, a la AWM en el lugar que merece.

En este nuevo número, además de los incondicionales colaboradores habituales, al formarse un equipo de redacción capitaneado por Asier, Enrique y Jaime, conseguiremos dar ese nuevo aire tan necesario para

llenar de actualidad y atractivo la presentación de las Hojas Wagnerianas. Publicación periódica, como todos sabéis que con más ilusión que medios viene siendo, hasta ahora, nuestra principal tarjeta de presentación. Desde aquí, mucho ánimo al equipo redactor y nuestro agradecimiento y confianza en su dedicación y esmerada labor.

A punto ya de comenzar el festival de Bayreuth, con las novedades en cuanto a la dirección del mismo, conocidas por todos, sabiendo que comienza, como mencionábamos al principio, la era pre-bicentenario y en pleno veranito madrileño, de pronto me surge una pregunta ante el cúmulo de celebraciones que se avecinan: ¿se reconciliarán Verdi y Wagner?

Feliz verano,

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

EL PRELUDIO DE KATHARINA WAGNER

M^a ESTHER LOBATO

La heredera del legado de Bayreuth, que este verano se estrenará como Directora del Festival de Bayreuth (junto con su hermanastra Eva Wagner-Pasquier), visitó Madrid para presentar su producción de *Tannhäuser* en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria (días 11, 14 y 17 de julio del 2009). Lo hizo el 29 de mayo en una rueda de prensa y acompañada por el Director de la Fundación Canaria Teatro Pérez Galdós, Juan Cambreleng.

La Asociación Wagneriana de Madrid estuvo invitada al evento así como otras asociaciones operísticas, periodistas y críticos de revistas musicales entre otros. La organización corrió a cargo de María Pina Caruso, directora de Música Juntos,

empresa que organiza viajes y paquetes turísticos-musicales (viaje a Bayreuth y a las Palmas de Gran Canaria, por ejemplo).

Katharina Wagner es una persona con carácter y llena de energía, heredada seguramente del gran Compositor. Joven (31 años) pero de mano firme e ideas claras expuso de una manera detallada su interpretación de *Tannhäuser* y cómo lo llevaría a escena. Lo importante en *Tannhäuser* no es la redención, sino la búsqueda personal, comentó. La búsqueda de esa paz interior, el encuentro con uno mismo siguiendo un camino y otro simbolizado por puertas que, desde una habitación central el Maestro Cantor decidirá abrir y su camino tomar. La bacanal del primer acto, que siempre genera curiosidad por cómo será abordada no será una exhibición de sexo y pornografía. Aclaró: "No va a tener mucho contenido sexual", pero igualmente afirmó no



importarla en absoluto que su producción suscitara críticas.

La entrevista dio lugar, por supuesto, a muchas preguntas sobre su labor de directora. A una de las preguntas que vino de un miembro de nuestra asociación, de qué importancia tenía para ella las anotaciones que en las partituras de Richard Wagner se hacen en referencia a la dirección de escena alegó que no se regía por ellas. Muchas de ellas, aclaró, no vienen de la mano de su creador, sino que fueron

añadidos por posteriores directores de escena para aclarar o detallar las interpretaciones en un momento pasado. El estudio de la obra y la reflexión sobre ella es lo fundamental para la directora wagneriana. Por supuesto aprende también del trabajo de otros geniales directores y sobre todo, de los fallos de éstos.

Katharina Wagner lleva muchos años preparándose para su nuevo futuro como Directora del Festival de

Bayreuth. Su formación profesional ya iba dirigida hacia esa meta y al final, tras años de incertidumbre en los que se decidiría la nueva dirección del Festival, ve concreto ya su camino. Es valiente y preparada para responder cualquier pregunta sobre su

trabajo y para defender sus ideas. Lo demostró claramente en Madrid. También está preparada para la crítica y la polémica y al mismo tiempo para la ajetreada actividad que ha elegido. Derrocha simpatía y efectividad, lleva el espíritu wagneriano en sus genes.

EL FESTIVAL DE BAYREUTH 2009

JOSÉ M. IRURZUN

Somos muchos, muchísimos, los aficionados a la ópera que miramos a Bayreuth con una especie de sentido reverencial y con el sentimiento de que cualquier tiempo pasado fue mejor, sentimiento que por una vez no está circunscrito a los más veteranos, sino que

es compartido también por los aficionados más jóvenes. ¿Es ésta una sensación justificada? A responder a esta pregunta trata de ayudar este artículo con un análisis de lo que el Festival de Bayreuth nos ofrece este año y su comparación con otras representaciones wagnerianas que este mismo años se han ofrecido fuera de Bayreuth.

La idealización del Festival de



Bayreuth es inevitable. No solamente el teatro fue construido siguiendo los deseos de Richard Wagner y para representar sus óperas, sino que la industria discográfica ha inmortalizado grandísimas representaciones de ópera, que han reunido en Bayreuth a los cantantes y maestros más importantes. Todos hemos idealizado las direcciones de Fürtwangler o Knapperbutsch, o las interpretaciones de Melchior, Windgassen, Varnay, Nilsson, Hotter y tantos otros, hasta el punto de ser considerados como las auténticas referencias artísticas en las óperas wagnerianas, ante cuya mera enumeración los actuales artistas palidecen, con mayor o menor justicia u objetividad.

Bayreuth es el Festival, Bayreuth es Wagner, es la Sagrada Colina, es Wahnfried, es el recuerdo de grandes interpretaciones históricas y es el anhelo de cientos y miles de aficionados que hacen lista de espera

durante años para tener el privilegio de poder asistir al Festival de sus sueños. Únase a ello un teatro intocado por intocable, el golfo místico, los asientos más incómodos de la actualidad, las auténticas carceleras que custodian y cierran las puertas, cuando la representación van a comenzar. Al final, es esa sensación de haber alcanzado el objetivo, haber conseguido estar allí, ser testigo de la historia, lo que llena de satisfacción al aficionado a la ópera. Es algo parecido a lo que pudo experimentar Napoleón al llegar a las Pirámides. Todos guardamos recuerdos imborrables de nuestra primera visita al Festival. Yo nunca olvidaré mi primera visita a Wahnfried, donde pude escuchar en la biblioteca el primer acto de Walküre. Melchior cantando en el salón de Wagner fue una experiencia inolvidable.

Cuando comenzaba a aficionarme a la ópera,

escuchaba a aficionados más veteranos contarme sus experiencias de Bayreuth. Entonces (años 70) una Tetralogía apenas era pensable fuera de Bayreuth y, por supuesto, con las matizaciones debidas, en la Sagrada Colina se escuchaba el mejor Wagner, musical y vocalmente. Era inevitable pensar con absoluto convencimiento personal: ¡Un día yo estaré allí! Ese sueño juvenil se convirtió en realidad en varias ocasiones y uno comenzaba a pensar que en Bayreuth no es oro todo lo que reluce. De la misma manera, las múltiples peregrinaciones a otros teatros en los últimos años, han puesto en evidencia que Bayreuth sigue siendo un centro de peregrinación de los wagnerianos del mundo, pero no es hoy en día el teatro de referencia para las óperas de Wagner. Siempre quedará la mística, pero esto empieza a no ser suficiente.

Considero que el Festival de Bayreuth, sostenido por

fondos públicos muy importantes, y regido artísticamente por la familia Wagner, necesita una urgente renovación. Hace tiempo que Bayreuth no es el Festival de referencia en cuanto a calidad. Las tradiciones son importantes, pero creo que llevar el apellido Wagner no es suficiente garantía para regir los destinos de la Verde Colina. Mientras hay gentes que se eternizan formando interminables listas de espera, la “beautiful people” sigue asistiendo cada vez que le parece oportuno y mientras unos pueden asistir una vez cada diez años, otros lo hacen sin problemas, cuando les apetece.. Simplemente, hay que saber manejarse también en este negocio. Lo difícil es que se hagan públicos los canales que se siguen para estar presente en Bayreuth sin hacer las interminables colas de las listas de espera..

No es objeto de este artículo entrar a analizar los cambios que debería afrontar el

Festival de Bayreuth, sino intentar profundizar en la calidad artística de lo que nos ofrecen, aunque, necesariamente, una cosa lleva a la otra.

EL FESTIVAL 2009

Por primera vez en mucho tiempo el Festival de Bayreuth no ofrece ninguna nueva producción este año. El cartel del festival está formado por:

- Der Ring das Nibelungen
- Tristan und Isolde
- Parsifal
- Die Meistersinger von Nürnberg

El Festival se iniciará el 25 de Julio y cerrará el 28 de Agosto. En este período se ofrecerá un total de 28 representaciones abiertas al público, de las cuales 12 corresponden a las operas que forman la Tetralogía y el resto a los otros tres títulos indicados más arriba.

Todas las representaciones contarán con la presencia de

la Orquesta del Festival de Bayreuth, además del coro del Festival, formaciones ambas que se forman tras un cuidadoso proceso de selección de sus componentes. Creo que todos los aficionados estarán de acuerdo en que estas formaciones estables son de una altísima calidad, comparable hasta favorablemente, con las mejores formaciones musicales de otros teatros de ópera.

No es por aquí por donde el Festival necesita un impulso de calidad, ya que nunca ha bajado la guardia, lo que se ha convertido en la auténtica excepción en la evolución de la calidad de las representaciones en Bayreuth.

DIRECTORES DE ORQUESTA

La calidad de los maestros que están presentes en Bayreuth ha sido excelsa durante la historia, mientras que en los últimos diez años

la presencia de las grandes figuras de la dirección orquestal, ha perdido notablemente en su comparación histórica.

Únicamente, la presencia de Christian Thielemann al frente de la Tetralogía ofrece una calidad comparable a la de los grandes maestros de la historia del Festival. Thielemann es uno de los más grandes directores de la actualidad y, para mi gusto, el mejor director en Wagner y Richard Strauss. Todos hemos podido ir comprobando cómo ha ido profundizando y mejorando su interpretación del Anillo del Nibelungo en estos tres últimos años. Estoy convencido que su íntimo convencimiento de considerar Bayreuth como uno de los hitos de la tradición artística y musical germánicas, han conseguido que Thielemann sea un asiduo al Festival. Su anunciada decisión de seguir colaborando con Katharina Wagner en el futuro es una de las grandes esperanzas para

el porvenir artístico de Bayreuth.



Christian Thielemann

El italiano Daniele Gatti debutó el año pasado en Parsifal y me parece una de las mejores aportaciones en la dirección musical. Gatti es uno de los más prometedores directores de la actualidad, aunque haya tenido algún tropiezo mediático esta misma temporada en La Scala y Munich. Su reciente nombramiento como Director Musical de la Ópera de Zurich deja claramente establecido

que su figura puede dar brillo a Bayreuth.

Los otros dos directores juegan en otra categoría, notablemente inferior. Me refiero a Sebastián Weigle, que volverá a dirigir Meistersinger, y al incombustible, eficaz y rutinario Peter Schneider al frente de Tristán. Ni uno ni otro, particularmente el segundo, están a la altura de excelencia que la tradición del Festival de Bayreuth exige.

Las últimas Tetralogías que se han ofrecido esta temporada han contado con la dirección de maestros como James Levine (Metropolitan), Franz Welser-Möst (Viena), Philippe Jordan (Zurich) y Zubin Mehta (Valencia). No tendría inconveniente en poder meter en este grupo a Daniele Gatti y, por supuesto, a Christian Thielemann. Los otros dos no tienen sitio al lado de los mencionados.

PRODUCCIONES

Las producciones que se ofrecen en los distintos teatros son un elemento de valoración demasiado personal como para que puedan existir conceptos objetivos. Hay espectadores que quieren producciones muy tradicionales, mientras que otros las quieren modernas y rupturistas. Yo no creo en valoraciones apriorísticas.

Sí es cierto que un Festival ha de ofrecer producciones nuevas y así lo ha venido haciendo Bayreuth durante años. Sin embargo, el Festival 2009 no ofrece ninguna nueva producción, lo que no deja de ser significativo.

La Tetralogía de Tankred Dorst se estrenó en Julio de 2006, así que éste será su cuarto año en el Festival. Habrá que recordar que esta producción llegó de rebote a Bayreuth y como solución de emergencia. Desde luego, no la considero una producción a

la altura del Festival, aunque reconozco el esfuerzo realizado para salvar la papeleta.

La producción de Tristán de Christophe Marthaller se estrenó el año 2005 y no cuenta con mi especial aprobación, ya que en gran medida se disipa la emoción con tanta lejanía entre los amantes.

Meistersinger, con la dirección de Katharine Wagner, se estrenó en 2007 y tiene su interés. Personalmente, la encuentro una producción moderna y muy bien hecha en sus dos primeros actos, para caer en la pura provocación en el último.



Meistersinger, Acto III

Por último, el Parsifal de Stefan Herheim se estrenó el año pasado para sustituir a la muy criticada de Christoph Schligensief, a la que tuve oportunidad de abuchear en dos ocasiones. Lo que he podido leer del trabajo de Herheim es muy positivo, pero no he tenido la oportunidad de verla en directo.

REPARTOS VOCALES

Por donde el Festival de Bayreuth hace agua es por los repartos vocales. Un Festival como éste no puede convertirse en una mediocridad vocal. Las cosas nunca ocurren por casualidad y mucho van a tener que trabajar sus responsables y los poderes públicos, que aportan mucho dinero, para cambiar las cosas.

Me van a permitir que haga unas ligeras comparaciones.

DAS RING DER NIBELUNGEN

Voy a hacer un análisis de lo que nos ofrece el Festival de

Bayreuth y su comparación con lo ofrecido por otros teatros hace muy poco tiempo.

Si nos referimos a los roles principales, no habrá mucho problema en considerar como tales los Wotan, Siegmund, Sieglinde, Siegfried, Brünnhilde y Hagen. Importantes también habría que considerar los de Loge, Fasolt, Alberich (Rheingold), Mime (Siegfried), Hunding, Fricka, Erda y Waltraute (Götterdämmerung). Pueden considerarse de menor importancia los de Guttrune, Gunther, Fafner, Freia, Donner, Froh y El Pájaro del Bosque.

Si vamos a los personajes principales, Bayreuth nos ofrece un muy buen Wotan en Albert Dohmen, particularmente brillante en Walküre. Endrik Wottrich es un insulto al buen gusto como Siegmund y sería suficiente como Froh. Eva-Maria Westbroek es una de las mejores Sieglindes de hoy.

Christian Franz no pasa de ser un Siegfried de segundo nivel, Linda Watson es una mediocre Brünnhilde y Hans Peter König es uno de los destacados Hagen de hoy en día. Digamos que ninguno de ellos es el intérprete de referencia, tres pueden considerarse aceptables en este Festival y los otros tres, rechazables.



Albert Dohmen

En la última Tetralogía del Metropolitan estos papeles han sido asumidos por Albert Dohmen/James Morris, Johan Botha/Plácido Domingo, Waltraud Meier/Adrienne Pieczonka, Katarina Dalayman/Irene Theorin (ambas sustituciones) y John Tomlinson. No hace falta entrar en comentarios individuales para

darse uno cuenta de la diferencia.

En Valencia hemos tenido a Juha Uusitalo, Torsten Kerl/Plácido Domingo, Eva-Maria Westbroek, Jennifer Wilson, Lance Ryan y Matti Salminen. La diferencia de calidad es notable.

En Viena se ha contado con Juha Uusitalo, Johan Botha, Nina Stemme, Stephen Gould, Nina Stemme/Eva Johansson y Eric Halfvarson. Únicamente, estos dos últimos son dignos del Bayreuth de hoy.

Soy consciente de que las comparaciones entre cantantes ofrecen grandes dosis de subjetividad y que puede haber aficionados que no estén de acuerdo y consideren que los repartos de Bayreuth son los mejores. Para gustos están hechos los colores. Déjenme que les aporte un dato adicional, que quizá sirva para centrar mejor la situación actual de Bayreuth. Cantantes como

Johan Botha, Plácido Domingo, Waltraud Meier, Adrienne Pieczonka, Matti Salminen, Nina Stemme o Stepehn Gould no aceptarían las condiciones de trabajo y cachet de Bayreuth. La mística sirve para unos años, tanto para cantantes como para espectadores.

TRISTAN UND ISOLDE

Bayreuth nos ofrece en los roles protagonistas a Robert Dean Smith e Irene Theorin. El primero es un buen cantante, pero no está a la altura de lo exigible en Bayreuth, como lo ha demostrado tantas veces. Irene Theorin es una buena Isolde y este año es más conocida que el anterior. Convendrá recordar que Nina Stemme estrenó la producción y no ha vuelto por Bayreuth.

Sin entrar en más valoraciones, Sevilla nos ha ofrecido este año a la pareja Robert Dean Smith y Evelyn Herltzius. La pareja de la

Scala con Barenboim era Waltraud Meier y Ian Storey, más poderoso que Dean Smith. En Zurich estaban Ian Storey y Nina Stemme.



Nina Stemme, la gran ausente

El resto del reparto de Bayreuth tampoco es de altos vuelos. Jukka Rasilainen no pasa de ser un correcto cantante sin mayor relieve. Robert Holl no es el Koenig Marke que debería ofrecer Bayreuth. Michelle Breedt es una buena, no extraordinaria, Brangaene.

Los mismos personajes en Sevilla fueron Martin Gantner, Reinhard Hagen e Iris Vermilion. Trío insuficiente, pero no mucho más que el de

Bayreuth. En Zurich estaban Martin Gantner, Matti Salminen y Michelle Breedt. Teniendo en cuenta la importancia del Rey, tendremos que concluir que este Tristán de Bayreuth no es lo que puede esperarse del Festival ni en términos absolutos ni en su comparación con lo que este mismo año se ha ofrecido en Europa.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Uno de los puntos negros de los generalmente poco atractivos repartos de Bayreuth ha sido las representaciones de esta ópera, en la que se ha dado la impresión de que todo tenía que girar alrededor de la producción de Katharina Wagner.

Hans Sachs es un personaje fundamental dentro de la obra wagneriana, no solamente por su especial importancia, sino por el hecho de contar con la partitura más larga que Wagner dedicó a sus

cantantes, incluso superior a la del joven Siegfried. Franz Hawlata es indigno de la historia de Bayreuth y han tardado dos años en darse cuenta de ello. Este año será el neoyorquino Alan Titus el nuevo titular. Sin duda que es más adecuado que Hawlata, aunque tampoco parece encontrarse en su mejor momento, a juzgar por las últimas actuaciones que le he visto. En actuaciones pasadas era un Hans Sachs más poderoso que emocionante. Ambos son inferiores a Albert Dohmen, a quien acabamos de ver en el Liceu.

Las dos mejores aportaciones de Bayreuth al reparto de Meistersinger fueron Klaus Florian Vogt (Walther von Stolzing) y Michael Volle (Sixtus Beckmesser), que fueron de largo los intérpretes más festejados en los años anteriores. Este año repite Vogt, pero desaparece Volle, que será sustituido por Adrian Eröd, que es un buen cantante, un todo terreno que no sale prácticamente de

Viena. Como en otras ocasiones, me parece muy joven para hacer un Beckmesser creíble. Robert Dean Smith y Bo Skovhus fueron la pareja en el Liceu, comparables a los de Bayreuth.



Klaus Florian Vogt

Sigue presente Artur Korn como Pogner, que no es precisamente uno de los bajos más demandados por los teatros, además de ser uno de los más veteranos cantantes en activo. En el Liceu tuvimos a un discreto Reinhard Hagen. El patinazo de Bayreuth con Amanda Mace (Eva) el año del estreno fue apoteósico. Este año repiten con la solvente Micaela Kaune, que es una buena soprano alejada de los circuitos internacionales y que tampoco es digna de la historia del Festival, como se pudo comprobar el año pasado. Verónica Gens en el Liceu es superior a las dos.

Norbert Ernst es un David muy bueno, pero no es el personaje más importante de la ópera. También cantó en el Liceu. Carola Gruber no está a la misma altura como Magdalene. Mejor, Stella Grigorian en Barcelona.

Reparto insuficiente en términos absolutos y relativos.

PARSIFAL

Los cuatro grandes intérpretes de esta ópera son, en mi opinión en este orden, Parsifal, Kundry, Gurnemanz y Amfortas. Vayamos por partes.

Christopher Ventris es uno de los solventes titulares de hoy, pero no creo exagerar diciendo que no pasa del nivel de lo aceptable, pero no es un Parsifal excepcional, que es lo que corresponde a la historia de Bayreuth. En Valencia en octubre se contó con el mismo Ventris.

Mihoko Fujimura es una sorprendente Kundry, particularmente en Bayreuth. Algo raro pasa en la Sagrada Colina. Hace dos años fue Erda en la Tetralogía. El año pasado fue Kundry y repite este año. Erda exige una contralto, lo que Fujimura no es, mientras que Kundry está a caballo entre soprano y mezzosoprano, es decir lo que se llama una falcon, lo que tampoco corresponde a

las características de la japonesa. Ni carne ni pescado. Recordaré que en Valencia tuvimos a una excepcional Violeta Urmana para sonrojo de Bayreuth.



Violeta Urmana, una gran Kundry ausente

Kwanchul Youn es un destacado cantante, aunque no es el bajo profundo que requiere Gurnemanz. Cualquiera que ha escuchado en el personaje a René Pape o Matti Salminen se da cuenta inmediatamente de la diferencia. Frente a Robert Holl en la anterior producción de Parsifal es un avance, pero no

suficiente. En Valencia Stephen Milling estaba mucho más cerca de lo exigible vocalmente.

Detlef Roth no entraría entre los Amfortas a tener en cuenta por un teatro de primera línea. Mucho menos debería entrar en los planteamientos de Bayreuth, aunque sea un aceptable cantante. En Valencia el ruso Evgeny Nikitin jugaba en otra liga.

Una vez más, Bayreuth no está a la altura exigible en repartos vocales.

PERSPECTIVAS

Muchos son los problemas del Festival de Bayreuth y muchas son las decisiones que tienen que tomar sus responsables. Los gestores del Festival no pueden seguir mirándose al ombligo, si realmente quieren devolver a Bayreuth al lugar que nunca debió abandonar. La nueva generación de los Wagner está ante un auténtico reto de



*Eva Wagner-Pasquier y
Katharina Wagner. ¿Las
últimas de la saga?*

enorme calado. Si revolucionan el Festival y lo llevan a pasados esplendores, todos los aficionados aplaudiremos su gestión. Si no toman las decisiones adecuadas, estoy convencido de que serán los

últimos representantes de la familia Wagner al frente del Festival.

La duración del Festival, el contenido del mismo y la calidad de los repartos vocales son los puntos claves de la gestión del Festival de Bayreuth. Esperemos que la juventud y la preparación de las Wagner pese más que su apellido a la hora de tomar las importantes decisiones que les esperan y por las que serán juzgadas.

COSIMA WAGNER

Desde la Asociación Wagneriana de Madrid, agradecemos a la revista RITMO su autorización para publicar el artículo que a continuación se transcribe. El indicado artículo, titulado "COSIMA WAGNER", se publicó en el nº 11 (15-04-1930) de la indicada revista musical.

Rescatar este tipo de noticias, además de interesante y curioso, es una de nuestras sencillas aportaciones a todo un largo etcétera de publicaciones varias, que sin duda irán apareciendo a medida que se aproxime el bicentenario del nacimiento de Richard Wagner.

"COSIMA WAGNER

Reiteradamente han comunicado las agencias telegráficas la muerte de Cósima Wágner, cuya avanzada edad hacía verosímil la noticia. Hace algunos años, en agosto de 1922, estuvo tan gravemente enferma, que los diarios dieron



la noticia de haber sido desahuciada por los médicos. Con ese motivo, publicamos un artículo, del que reproducimos hoy algunos fragmentos, creyéndolos más interesantes que las simples notas necrológicas.

Añadiremos únicamente que Cósima era hija del gran compositor y pianista Franz Liszt y de la condesa D'Agoult, nacida de Flavigny. Cósima nació en Bellagio, a orillas del lago Di Como, donde Liszt escribió su *Sinfonía dantesca*, el día de Navidad del año 1837, y recibió su nombre en

honor al santo patrón de la localidad. Su nonagésimo aniversario se celebró el año 1927, en Bayreuth, con una ceremonia casi oficial. Cósima, del brazo de su hijo Sigfrido, recibió las delegaciones enviadas por las diversas regiones del Estado alemán y representaciones extranjeras. Mujer de extraordinaria energía, dirigió constantemente la organización de los festivales wagnerianos en Bayreuth, y ahora ultimaba detalles de los que se han de celebrar este verano.

Tres mujeres jugaron un papel predominante en la agitada vida pasional de Ricardo Wágner: Minna Planer, su primera mujer, testigo durante muchos años de sus luchas y sus amargas de artista incomprendido; Matilde Wesendonk, protagonista de un episodio sentimental, que dejó sus huellas profundas en "Tristán e Iseo". Y Cósima Liszt, casada primero con Hans de Bulow, de quien se separó para convertirse en la triunfal compañera de los años de

gloria del genio, especie de papisa del wagnerismo.

Figura representativa de uno de los momentos más palpitantes y más intensos de la historia del arte, la vida de Cósima Wagner constituye asimismo una página singular, llena de pasión y de energía, y en la cual amor y entusiasmo se unen en íntima fusión. Vamos a relatarla a grandes rasgos.

Durante diez años, de 1834 a 1844, en plena efervescencia del romanticismo, Franz Liszt estuvo estrechamente unido a la duquesa de Agoult, famosa en la literatura del momento bajo el nombre de Daniel Stenr. Fruto de esa lírica unión fueron tres hijos: Daniel, que murió muy joven; Blandina, casada después con Emile Ollivier, el ministro de Napoleón III, y Cósima.

Wagner conoció a los hijos de Liszt muy jóvenes todavía, cuando aún residían en París confiados a una institutriz. En su autobiografía habla de ellos cuando los vio por primera vez,

hacia 1853, recordando el aire tímido y reservado de las dos muchachitas, junto al extraordinario talento que Daniel prometía. Sus sentimientos hacia Cósima habían ido poco a poco transformándose, hasta quejarse, en una carta del año 1857, del mediocre efecto que producía en ella, quien además, acababa de casarse con Hans de Bulow, al paso que Wágner se hallaba en pleno idilio con Matilde Wessendonk.

Pocos años después, en 1861, pasada la atroz crisis pasional que siguió a esos amores, Wágner se reunió con la familia Liszt en Wéimar, donde, entre burlas y veras, expresaba a Blandina su disconformidad con el casamiento de Cósima, a quien reprochaba la reserva con que le trataba, pero que, como pudo muy pronto comprobar, eso no era sino un disfraz con que la timidez de aquélla disimulaba muy otros sentimientos, que fueron claramente confesados cuando, dos años más tarde,

Wágner fue a pasar algunos días a Berlín, a casa de los Bulow, en ocasión en que el célebre Kapellmeister se hallaba atareadísimo con sus conciertos.



Con su hijo Sigfrido

La situación económica de Wágner, pésima durante todos esos años, cambia rápidamente, merced a la intervención del Rey Luis II de Baviera. En 1864, Wágner se instala a orillas del lago de Starnberg, cerca de su real admirador, y Hans de Bulow consiente que Cósima, con sus

dos hijos, le haga compañía. Las relaciones entre el matrimonio Bulow se habían hecho cada vez más difíciles, y, en esa época, todos los amigos comunes a ellos y a Wagner preveían una ruptura próxima, que estalló en 1866, pocos meses después de la muerte de Minna, quien vivía en Dresde, lejos de su marido.

Entre tanto, éste había tomado parte tan activa, impulsado por Cósima, en la política bávara, que en diciembre de 1865 se vio obligado a abandonar su residencia en aquel reino por imposición de las gentes de la corte, que consideraban peligroso el ascendiente que el músico había adquirido sobre su "real amigo".

Tan pronto como Cósima tuvo noticias de la muerte de Minna, en los primeros meses de 1866, telegrafió a Marsella, donde se encontraba Wágner, ofreciéndose a acompañarle, cosa que él suplicó fuese aplazada durante algún tiempo todavía, sin embargo de lo cual se reunieron en Ginebra en

marzo del mismo año. El Rey Luis instaba a Wágner para que, olvidando los disgustos recientes, regresase a Munich; pero como se negaba a separar de su Corte a varios personajes que Wagner le indicaba, éste y Cósima decidieron establecerse permanentemente en algún sitio agradable de Suiza, y, en efecto, encontraron cerca de Lucerna la Villa Tribscheu, tan famosa en los anales del wagnerismo.

La ruptura de los esposos Bulow tuvo lugar al recibir éste, en Munich, una carta de Wágner para Cósima en el momento en que ésta no se encontraba en aquella población. Creyendo que se trataría de algo urgente, y con el propósito de informar por telégrafo a su mujer, el pobre Bulow abrió la carta, que, a su vez, iba a abrirle de par en par los ojos. Bulow consintió en la ruptura del matrimonio; pero exigió, para guardar las conveniencias, que el nuevo enlace no tuviese lugar hasta dos años después, durante los

cuales Cósima debería residir con su padre. Solo y triste, pues Cósima había guardado cerda de sí a sus hijos, el pobre Kapellmeister encontró su desquite pasándose al partido de Brahms, no sin guardar aún fidelidad a Wagner durante algún tiempo.

Wagner y Cósima no quisieron dar aquella última satisfacción al marido que dejaban cesante, y desafiando todos los comentarios, continuaron viviendo en Tiebscheu, donde nacieron sus hijos Eva y Sigfrido, sin perjuicio de lo cual, Bulow consintió todavía en una reconciliación ficticia, exigida desde Munich por razones políticas del partido wagneriano, que sostenía acerbas luchas con sus detractores, quienes vertían toda clase de improperios y de burlas sobre ambos amantes y sobre el “piloto de la barca wagneriana”, “marido demasiado complaciente”. El divorcio no se formalizó hasta el 6 de Abril de 1870, y previa la conversación de Cósima al protestantismo, el nuevo

matrimonio tuvo lugar el 25 de agosto del mismo año.



Cosima y Richard Wagner

Dos años más tarde se ponía con fastuosa solemnidad la primera piedra del teatro de Bayreuth, y en 1876 dieron comienzo los primeros festivales, en los que jamás dejó Cósima de ejercer la más minuciosa intervención. Años de gloria, de felicidad y de reposo tuvieron su apogeo con la creación de “Parsifal”, que fue representado en 1881, un año antes de la muerte del maestro.

Cósima Wágner no abandonó nunca la Villa Wahnfried, templo del wagnerismo, junto a la cual fueron enterrados su padre y su esposo. Durante los años de guerra, Bayreuth quedó casi aislado de las grandes ciudades bávaras, privado de comunicación ferroviaria. Las noticias del mundo musical, en continuo movimiento, no llegaban fácilmente hasta aquel pacífico

retiro. Se dice que al comunicarle a Cósima la muerte de Brahms, exclamó: “¡Ah, sí! ¿Este señor que dicen que era compositor?”

Acaso no pudo llegar a sospechar jamás que el wagnerismo entraba en su ocaso. Otra sangre joven, la de los hijos de Sigfrido, llenaba la mansión augusta de alegría y de claridad. S.”

DOS CONCIERTOS MONOGRÁFICOS DE WAGNER POR LA ONE

JMLM

En mis años de estudiante y al iniciar mi profesión, era asiduo de los conciertos de la ONE en las matinales del Monumental. Entre octubre de 1956 y el año 64 fueron varios los conciertos monográficos que se pudieron escuchar, Falla, Ravel, Beethoven, Brahms, Richard Strauss, Albéniz, Ernesto Halffter y además dos de Wagner. Varios de ellos fueron coincidentes con conmemoraciones de nacimientos y defunciones.

Frübeck programó los dos wagnerianos, el primero el 28 y 30 (Palacio de la Música y Monumental) de abril de 1961, no siendo aún titular de la ONE. El programa era el siguiente:

EL BUQUE FANTASMA. OBERTURA

*LA WALKYRIA. ACTO I, ESCENA 3ª. DÚO DE
SIEGLINDE Y SIEGMUNDE*

EL OCASO DE LOS DIOS

DESPEDIDA DE BRÜNNHILDE Y SIEGFRIED

VIAJE DE SIEGFRIED POR EL RIHN

MUERTE DE SIEGFRIED

MARCHA FÚNEBRE

FINAL. SACRIFICIO DE BRÜNNHILDE

Los cantantes eran Marianne Schech y Karl Lielb. La primera era evidentemente la estrella del programa y las gacetillas destacaban su nombre. Con 42 años llevaba 27 de profesión, pues había debutado en 1937 en la Ópera de Coblenza, en el papel de Marta de la ópera de Albert, *Tierra baja*, basada en la obra sinónima de Guimerá. De 1939 a 1942 había cantado en la Ópera de Munster y de 1941 a 1944 en la de Dusseldorf. En el momento en que cantaba en Madrid pertenecía al elenco de la Ópera de Munich, en donde había sido contratada en 1944, en donde permanecería hasta 1970. También estaba ac-

tuando en el Festival de Bayreuth, donde interpretaba papeles dramáticos. En los últimos años había actuado en los grandes teatros de Europa y Estados Unidos. No era una desconocida para el público madrileño, pues se la había escuchado antes bajo la dirección de Schuricht. Apreciada como cantante de Wagner y Strauss, grabaría numerosos discos para DG (*El caballero de la Rosa*, *Elektra* *Don Giovanni*), HMV (*El buque fantasma*, *Tannhäuser*) y DECCA [1].

Debo confesar que no he encontrado información alguna sobre Lielb de manera que la información se limitará a lo que decían las notas del programa. Había cantado su repertorio en todos los teatros de Alemania y últimamente estaba contratado por la Ópera de Viena y desde hacía tres años lo esabaá por el Metropolitan, en donde finalizaría su contrato en 1971. Había actuado en el Covent Garden, Zurich, Amsterdam, etc.



Portada del disco del Acto III de La Walkyria en donde Marianne Schach cantaba el papel de Sieglinde

¿Pero qué dijo la crítica de este concierto? A Sopeña le parece excelente que a falta de un teatro de ópera se den estas sesiones en concierto. Cree que éste ha constituido uno de los más grandes éxitos de Frühbeck. El Wagner ofrecido fue “poderoso, matizado, no demasiado lento, vivo siempre”, llegando a la conclusión de que se puede contar con un gran director de ópera. Ambos cantantes son para el crítico de pasmoso oficio y gran musicalidad. En resumen un gran éxito [2].

Más entusiasta se muestra Fernández-Cid en las páginas

de Informaciones, pues los titulares de su crítica afirman que se trató de un “extraordinario triunfo” de la ONE y el director y que fue un “plebiscito arrollador”. Curiosamente incide en lo mismo que decía Sopeña: el interés de la fórmula de ópera en concierto dadas las lamentables circunstancias por lo que se refiere a la falta de un teatro de ópera.

Ambos cantantes “son de una probidad artística ejemplar, de una musicalidad sin tacha, de buena línea y temperamento indudables”. Sin embargo la Schech tiene un timbre ya no fresco, que en las intervenciones últimas resulto áfono. Por su parte Lielb es “cortísimo en los agudos en que la voz pierde brillantez y también pastosidad”. A pesar de lo dicho el balance es positivo.

La orquesta estuvo “equilibrada en los planos, en el matiz, en la afinación; poderosa en los fuertes redondos, siempre dulce y expresiva, todos

merecerían la cita de honor”. Con estos antecedentes no puede extrañar que el director le parezca ha hecho honor a su premio Richard Wagner de Munich y a la fe que muchos habían advertido en sus dotes. Alcanzó el nivel más alto, “jamás conseguido por ningún maestro de España en Wagner”, en los fragmentos de *El ocaso de los dioses*, “prodigiosos de carácter, de expresión, poesía, pujanza y detalle”. Las ovaciones últimas del público duraron siete minutos [3].

José Espinos Orlando en *Madrid*, también destaca que se den este tipo de conciertos. Destaca en primer lugar a Frühbeck, tanto por la manera de acompañar como por las versiones puramente orquestales, algo que apuntaba Sopeña. La orquesta realizó “una labor magistral” y reveló su “categoría insigne”. Los cantantes vivieron “el espíritu de la obra incluso en la expresión de su semblante”. Cantantes, director y orquesta fueron aclamados reiterada y

justamente. El éxito se repitió en el Monumental [4].

De todo lo escrito hay que destacar el pesar de los melómanos madrileños por no contar con un teatro de ópera, expresado por los tres críticos, que les permitiese contar con una compañía estable y unos abonos anuales regulares. Curiosamente, en la misma página de ABC en que aparecía la crítica de Sopena, se anunciaba una temporada de ópera en el Teatro de la Zarzuela, ¡la más extraordinaria de los últimos años!, en la que se incluían *La Walkyria* (Haeusslein), *Tristan* (Mendoza Lasalle), *Carmen* (Perrisson), *Sansón y Dalila* (Carrière), *Adriana Lecouvreur* (Wolferrari) y *La Dolores* (Casal-Chapí), entre los días 4 y 23 de mayo, un auténtico maratón operístico que dejaría agotados a los asistentes al abono.

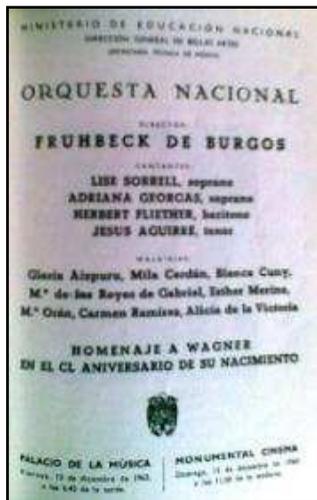
El segundo monográfico, homenaje a Wagner en el CL aniversario de su nacimiento, tuvo lugar los 13 y el 15 de

diciembre de 1963, un año después de ser nombrado Frühbeck Director Titular de la ONE. El programa lo componen un fragmento de *El oro del Rhin*, la *Entrada de los dioses en Walhalla* y el Acto III de *La Walkyria*.

Los cantantes que actúan en la primera obra son Herbert Fleither, que canta los papeles de Donner y Wotan; Jesús Aguirre, Froh y Loge; Gloria Aizpuru, Fricka; María Orán, Woglinde; Blanca Cuny, Wellgunde; Mila Cerdán, Fossilde.

En el Acto III de *La Walkyria* los papeles se reparten de la manera siguiente: Wotan ,Herbert, Fliether; Brunilda, Lise Sorrell; Sieglinde, Adriana Georgas; los papeles de las walkyrias, cubiertos todos ellos por cantantes españolas o al menos con apellido español, fueron los siguientes: Gerhilde, Carmen Ramírez; Helmwige, Esther Merino; Ortlinde, María Orán; Waltraute, Blanca Cuny; Siegrune, Alicia de la Victoria; Rossweisse, María de los

Reyes de Gabriel; Grimgerde, Gloria Aizpuru; Schwertleite, Mila Cerdán.



Página primera del programa de mano

Al igual que ocurría con los cantantes del concierto anterior, sólo uno, el baritono Fliether, es mencionado en los diccionarios. Nacido en 1911, combatió en la Segunda Guerra cayendo prisionero de los rusos. Comenzó sus estudios en 1948 con el profesor Ivo Götte en Berlín. De 1953 a 1959 perteneció a la compañía de la Ópera de Essen y desde 1957 y durante 27 años a la de Hamburgo,

actuando también en Berlín, Frankfurt, Stüttgart y Viena y en los festivales de Dublín, Spoleto y Glyndebourne. En el mismo año del concierto que se comenta, ha cantado de enero a marzo en el Metropolitan. Papeles suyos habituales eran los de Hans Schs, Telramund y Wotan entre los wagnerianos y el Scarpia de Tosca. No se tiene conocimiento de grabaciones tuyas, al menos de óperas completas [5].

De las dos cantantes protagonistas sólo puede aportarse lo que dicen las notas al programa. Lise Sorrell era una cantante americana que había estudiado con la cantante sueca Karin Branzell. Ganadora del concurso del Metropolitan se traslado a Europa actuando en varios teatros alemanes. Habiendo comenzado su carrera como mezzo-soprano pasó después a soprano dramática. Parece que en el momento en que canta en Madrid su carrera sólo la ha desarrollado en Alemania.

Adriana Georgas era también americana. Debutó en San Francisco, su ciudad natal y se trasladó a Italia. Había actuado en diversas ciudades italianas, Parma, Bérgamo, Padova, etc. y realizado giras por Alemania y Grecia. Residía en Madrid a donde se había trasladado para estudiar con Lola Radríguez de Aragón.

De las cantantes españolas antes mencionadas, sólo de Carmen Ramírez y María Orán se tiene datos. El ser sobradamente conocidas para los socios de la AWM, excusa de incluir una pequeña biografía de ambas.

Federico Sopeña comienza su crítica recordando el éxito del concierto de 1961 y opinando que el reto del programa del actual es mayor, pues considera el tercer acto de *La Walkyria* “uno de los más difíciles y significativos capítulos del teatro wagneriano”. Se queja a continuación de la falta de los textos, más en para el público de una ciudad como Madrid poco acostumbrado a la

música de Wagner. En esto cifra la fría acogida del público a la primera parte del concierto. En el resto, salvo en ciertos momentos, el público o gran parte de él, mostraba “si no aburrimiento, si al menos una ran desorientación”.

Respecto a los cantantes la Brunilda de Sorrell no le agradó nada y Fliether “estuvo desigual al decir y vacilante en la afinación”. El mismo Frühbeck actuó “demasiado pegado a la letra, con poca flexibilidad”. Jesús Aguirre se defendió pero no encaja en el papel. La Georgas fue una revelación en el papel de Siglinda y las Wlakyrias espléndidas, germen de figuras de un futuro teatro de ópera. No parece que el crítico acertase en su augurio [6].

Por su parte Fernández-Cid señala, al igual que Sopeña, la frialdad del público ante la corta primera parte, a pesar de lo espléndidamente que se comportó la orquesta. Sólo un pero: el excesivo relieve en las

cinco notas finales repetidas por las trompetas.

Discrepa respecto a Sopeña en cuanto a la valoración de las voces. El barítono mostró una voz “tersa y pujante”, magnífico y musical. Sorrell fue “suficiente, que no es poco, para vencer los intrincados pasajes” de su personaje. Sin poner reparos a la Georgas la corta intervención que tenía fue suficiente, teniendo en cuenta que la voz no tiene tiempo de calentarse. Para las ocho alumnas de Lola Rodríguez de Aragón, un “sincero aplauso en premio a la seguridad de ajuste y el orden con que se produjeron, dominadoras por el estudio, de su papel”.

Los mayores elogios recaen sobre la orquesta, “admirable de empaste, redondez, plenitud y calidad en el matiz”. Destaca a los trombones.

Si la orquesta le mereció los elogios transcritos, es evidente que su director no podía ser menos. “Dio relieve a cada instante, a cada tema, a cada situación musical y alcanzó “,

en determinados pasajes, “una belleza hecha de vibración y de cuidado”. A juicio de este crítico un franco éxito [7].

Espinós señala también el “despiste” del público en la primera parte. Para él la interpretación de la segunda parte tuvo una gran dignidad, insigne en la voz de Fliether, en la de Georgas y las Walkyrias. Sorrell no alcanzó “la brillantez y emoción” que exige Brunilda, ya que su voz es un “poco gris y apagada”. Aguirre supo desempeñar con “noble eficacia su misión”.

La orquesta estuvo espléndida: “brillantez del metal, línea y expresividad en la cuerda y la madera”. Naturalmente el director es el responsable de tal comportamiento ya que dosificó todo “con talento y pulso” especialmente en el dramático final [8].

José María Franco valora el programa a falta de un teatro de ópera. En *La entrada de los dioses en Walhalla* el conjunto resultó “muy equilibrado y meritorio”, pero señala la

sorpresa del público por la cortedad de la interpretación. En el Acto III de *La Walkyria*, destaca primordialmente a las walkyrias, que salvaron las dificultades de su parte. Las cantantes protagonistas estuvieron bien de intención y seguras, gustándole más la voz de la Georgas. Fliether, encajó muy bien en su personaje pero en alguna ocasión se adelantó a la orquesta, que estuvo a “gran altura, bien llevada por el maestro Frühbeck, que, en general, interpretó con acierto las obras” [9].

Resumiendo: parece que el primero de los conciertos wagnerianos resultó más

redondo que el segundo, en el cual la mayor dificultad de las obras interpretadas y conseguir un elenco de voces adecuadas hizo la tarea más difícil. En general, los críticos coinciden pero con los lógicos matices personales. En conjunto con las aportaciones de los cuatro se puede tener una idea más completa de como se desarrollaron las interpretaciones.

Felicitémonos porque el público actual no sería tan ingenuo, ni se sorprendería tanto por las obras programadas y su interpretación, como los que acudimos entonces al Palacio de la Música y el Monumental.

[1] Kutsch,K.J., Riemens,L. (Cord.) (1977) *Grosses Sängerlexikon*. München. K. G. Saur, 5v, XIII, 3980 pp.

[2] ABC, 29.04.1961, p. 78.

[3] *Informaciones*, 29.04.1961.

[4] *Madrid*, 2.05.1961.

[5] Kutsch y Riemens, o.c.

[6] ABC, 14.12.1963, p. 104.

[7] *Informaciones*, 14.12.1963, p. 8.

[8] *Madrid*, 17.12.1963, p. 2.

[9] *Ya*, 14.12.1963, p. 34

JUEGO DE ESPEJOS

JAVIER GARCÍA-LOMAS GAGO

El campo de reflexión en torno a la obra de Richard Wagner es, como sabemos inmenso. Sin embargo, existen determinados temas o núcleos temáticos que siempre resultan especialmente interesantes, por haberse tratado de objetos de reflexión del propio Wagner tanto en sus escritos como en sus dramas. Dos han sido siempre, al menos para mí, los temas que más interesaron a Wagner: la creación poética y el amor.

Si del primero, la creación poética, se ocupa principalmente en sus escritos y en obras como *Tannhäuser* y *Los Maestros Cantores de Núremberg*; el segundo de estos temas se asocia siempre a una de sus obras maestras, *Tristán e Isolda*. Indudablemente, el drama de la princesa irlandesa y el héroe bretón constituye uno de los

frescos más interesantes acerca de la complejidad del alma humana y de lo insondable de sus profundidades. Lo que, por el contrario, se suele escapar a la reflexión, es que el retrato del amor de Tristán e Isolda está incompleto.

¿Incompleto? Pues sí. Como a todo retrato, le hace falta un contrapunto, un espejo en el que reflejarse invertido, en el que contemplarse a si mismo de otra forma. Y, sorpréndanse, ese espejo es *Los Maestros Cantores de Núremberg*.

Efectivamente, la relación entre Tristán e Isolda y la relación entre Walther y Eva son muy similares y a la vez muy diferentes. Es como un juego de espejos en el que uno se ve a sí mismo reflejado pero también invertido. Es lo mismo pero, a la vez, no lo es. Puede parecer un complejo juego de palabras, pero es relativamente sencillo. Pensemos, por un momento, en el segundo acto de *Tristán e Isolda*, en el

énfasis que Wagner, en el libreto y en la música, pone en la noche, en ligar el amor de Tristán e Isolda con la noche, esa noche que esconde a los amantes, como recuerda Brangäne. Recordemos así mismo como el día, les resulta aciago, en tanto en cuanto les recuerda el primer acto, la realidad y lo prohibido de su amor. En este sentido ha de leerse la respuesta de Tristán cuando los amantes son sorprendidos:

*Tagesgespenster!
Morgenträume!
Täuschend und wüst!
Entschwebt! Entweicht!*

*¡Espectros del día!
¡Ensueños de la mañana!
¡Engañosos y siniestros!
¡Disipaos! ¡Huid!*

De esta forma, la noche es cómplice para los amantes y el día es traidor. Volvamos ahora la mirada hacia Núremberg y a la pareja de Walther y Eva. Lo primero que encontramos es una clara diferencia: mientras Tristán e Isolda son víctimas del destino, Walther y Eva

construyen y deciden su propio destino. De hecho, toda la obra puede concebirse como un ardid de Eva para lograr estar junto a Walther. Otra diferencia que se nos presenta: Isolda, hasta el momento de ser liberada por el filtro, reniega de Tristán y de su amor por él, mientras que Eva es una mujer decidida que utiliza todas las herramientas a su alrededor para conseguir al hombre que desea. De esta forma, mientras que Tristán e Isolda son casi inhumanos, casi *noumenales*, sombras que representan el amor en su forma más pura; Walther y Eva son seres humanos, con reacciones que todos entendemos y que en algún momento hemos experimentado.

Entonces, ¿dónde se halla la similitud? En algo tan tonto a simple vista como el día y la noche. Así, en ambas obras se asocia a los amantes y su estado de ánimo con el día y la noche. Pensemos que Eva y Walther sufren la crisis de su proyecto en una noche de San Juan, mientras que el día

siempre les es propicio. Tanto es así que la canción del premio trae importantes referencias al día, a la luz y al amanecer. De esta forma podemos comprobar cómo en ambos casos Wagner hace depender el estado de la relación de la luz, del día y de la noche. Pero de nuevo, como un juego de espejos, el efecto del día y la noche en cada obra es exactamente el contrario.



Tristán e Isolda, amantes en la noche

Esto tiene, por supuesto, su sentido. El amor de Tristán e Isolda, tan puro, está inserto en el contexto de una obra que

tiene más de tragedia griega que otra cosa. Asociar la noche al amor tiene sentido en un amor tan irreal, tan puro, que implica la pérdida de la existencia independiente. Es la noche el manto de los amantes que, en el fondo, no existen ya individualmente, son uno.

Por el contrario el día es para los amantes que viven, aquellos que han decidido plantar cara al mundo y vivir, nunca mejor dicho, a la luz del sol. Walther y Eva son seres reales, que viven en un mundo real, rebosando su amor de realidad y, sobre todo de humanidad. ¡Qué distintos parecen de Tristán e Isolda! Mientras éstos tienen la grandeza de los héroes, aquellos tienen el encanto de las pequeñas cosas, de los seres corrientes. Lo mismo pero, a la vez, distinto. Como en un juego de espejos.

EL ANILLO DE VALENCIA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

Ya se ha comentado por activa y por pasiva la importancia que para Valencia ha tenido la programación de estos dos ciclos completos del Anillo, la obra magna de Richard Wagner. Ver el anillo completo es todo un lujo y haberlo podido tener en Valencia y por partida doble, supone un esfuerzo muy de agradecer. Aunque hay que recordar que la primera vez que se programa el ciclo completo en España, no ha sido el mes pasado en Valencia. El Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria se reinauguró precisamente con la programación de “El Anillo del Nibelungo” y de la mano del tristemente desaparecido Rafael Nebot.

Volviendo al triunfo que puede y debe anotarse Valencia, no sólo se ha reconocido por la prensa especializada dentro de nuestras fronteras, sino que en

algún que otro titular en la prensa alemana, se ha podido leer refiriéndose Valencia como: “El Bayreuth español”.



Palau de les Arts Reina Sofía

Y tras este merecido triunfo, me resulta difícil entender por qué no se continúa en el festival del Mediterráneo programando Wagner. Tres años consecutivos erigiéndose en el referente wagneriano español, y ahora, justamente cuando alcanza el gran éxito que muchos hemos tenido la suerte de vivir, cuando, sabido es, que el “Anillo de Valencia” supera y superará en nota media no ya al Anillo de Viena

o del Metropolitan, sino incluso quizá al próximo de Baryreuth, Wagner ya no figure en el Festival del Mediterráneo del próximo año. Para mí, incomprendible, ¿será verdad que España es diferente?

Totalmente de acuerdo con quienes comentan que los retoques de algunas de las jornadas mejoran el resultado de años anteriores. Pero con retoques o sin ellos, este Anillo, el de la Fura del Baus o el de Pradissa, como se quiera llamar, crea adicción. Una muestra de cómo, siendo fiel al libreto, puede utilizarse toda la tecnología actual y sin ninguna duda, cualquiera que se acerque a Wagner por primera vez a cualquiera de cada una de estas representaciones, no sólo le gustará sino que se convertirá, sí o sí, en un wagneriano de pro.

Así, con una producción tan estudiada y tan cuidada como la que acabamos ver, es como de verdad se atrae a la gente a la ópera. Esta producción hace más por iniciar a los jóvenes y

no tan jóvenes a la ópera que cualquiera de las muchas acciones tan en boga hoy en día.

Quitaría, eso sí, la guinda del final, la moralina de amor, que además de no aportar absolutamente nada, distrae, rompe el clímax final y para más "inri" no está en el libreto.

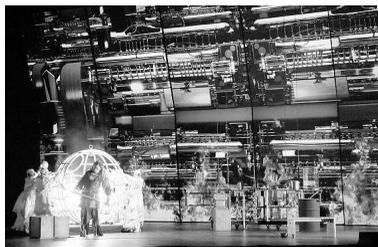
Difícil reunir un elenco tan completo y homogéneo. Se ha hablado mucho sobre él, y nada más puedo yo añadir.



Jennifer Wilson, Brunnhilde

Una apreciación muy personal, mis grandes descubrimientos: Lance Ryan y Eva-Maria Wesbroek. Y una gran promesa wagneriana: Pilar Vázquez, que por muy leonesa y afincada en Madrid, se ha ganado su sitio en esta producción, de hecho y de

derecho entre las sorprendentes Walkirias.



Escena de Siegfried

No me olvido del poderío de Jennifer Wilson o del pacto con Mefistófeles de nuestro Plácido Domingo. Analizar la vocalidad, la dirección orquestal, incluso el buen hacer de Pradissa, les corresponde a los críticos

musicales. Yo en conjunto des doy un notable alto.

Esta pequeña crónica del Anillo de Valencia es tan sólo un reflejo de las diferentes emociones y sensaciones que me pude traer de la ciudad del Turia, que por cierto, el encanto y la magia que se respiran al amanecer después de un tercer acto de Sigfrido magistral, doy fe, que son para guardar por siempre en el recuerdo.

El próximo anillo tiene el listón muy alto. A ver qué nos depara Bayreuth.



Así empezó todo

REVISTA DE PRENSA

TANNHÄUSER. TEATRO REAL DE MADRID. MARZO DE 2009.

La reacción de la crítica ante las representaciones de *Tannhäuser* en el Teatro Real el pasado marzo evidenció las sensaciones encontradas suscitadas por la puesta en escena traída de la Ópera de Los Ángeles y firmada por **Ian Judge**. La bacanal mereció valoraciones de todo tipo, como la de Juan Ángel Vela del Campo, quien hablaba en *El País* de un primer acto de “una vulgaridad aplastante, comenzando por la escena de la bacanal (...), una escena sin ninguna capacidad de sugerencia, pretenciosa, con estética de plató de televisión en programa de variedades para las horas nocturnas, de una banalidad insufrible” mientras Gonzalo Alonso aseguraba en *La Razón* que “no hay nada menos erótico que una orgía con los figurantes en slips o tangas de rojo fin de año en torno a una



Venus y un Tannhäuser que coquetean enfundados en abrigo y el caballero lo desea y duda en un piano cuyo absurdez sólo podría haber evitado una Venus Michelle Pfeiffer desnuda sobre él”. En cambio, Alberto González Lapuente destacaba en el diario *ABC* el valor de “un espectáculo que demuestra mover con sólida teatralidad e ingeniosa maquinaria una ópera (aunque esto se explique menos) cuya naturaleza políticamente incorrecta gana mucho si se fuerzan los

extremos, ya sea la carne en forma de orgía en el monte de Venus o el espíritu a través de la súplica de redención del protagonista”; en esta misma línea, Álvaro del Amo escribía en el El Mundo que el planteamiento de Judge “cuenta la historia con pulso firme, centrando el drama en la pugna entre dos mujeres que pelean por un varón como seres de huesos y sangre, sin que los símbolos que pesan sobre sus bien torneados hombros lleguen a abrumar al dúo de hembras enamoradas. El relato se desarrolla con una plástica teatral sobria y potente.” Un poco a medio camino, Alfredo López-Vivié Palencia resolvía en Mundoclásico que “la famosa escena de la bacanal simplemente presenta docena y media de figurantes en brevísimo taparrabos representando actividades sexuales en todas las combinaciones posibles de número y género. No es para montarlo en un colegio de Madres Ursulinas, pero tampoco para invocar a la

censura. De hecho, el público ni se inmutó”.

Dentro del “gran reparto vocal” del que habló Vela del Campo, los mayores elogios se los llevó el barítono alemán **Christian Gerhaher**, “un liederista; lo que ha de ser, en definitiva, Wolfram”, en palabras de Arturo Reverter en Scherzo. No convenció tanto **Peter Seiffert**, quien en opinión del mismo crítico está “claramente en declive pese a su resistencia. El abordar, siendo un lírico, partes heroicas como ésta, se paga. Anda exento de esmalte, apoyo y resuello. Canta contraído, aunque haya que alabar su entrega”. De su esposa, **Petra María Schnitzer**, López-Vivié Palencia escribió que estaba “en su salsa, y su voz limpiísima le sienta como un guante para cantar Elisabeth”. Gonzalo Alonso llegó al extremo de señalar que “Peter Seiffert se comía a su mujer, Petra María Schnitzer, hace pocos meses y ahora es casi ella quien, como Elisabeth, se come a

Tannhauser”. Buenas palabras en general para la Venus de **Lioba Braun** (“poderosa y provocadora”, según González Lapuente) y para el Landrave de **Günther Groissböck**. Hubo también cierto consenso al indicar que los aciertos musicales fueron a más a lo largo de la noche, pues si según Reverter en el comienzo de la ópera “estuvo ausente la iridiscencia, la arrasadora violencia danzable de la música”, la obra “acabó en punta y con un López Cobos que supo extraer lo mejor de la entonada orquesta y del poderoso coro, sobre todo en la parte masculina”.

LOS MAESTROS CANTORES DE NÜREMBERG. GRAN TEATRE DEL LICEU DE BARCELONA. MARZO DE 2009.

No menos polémica despertó el planteamiento escénico de **Claus Guth**, procedente de la Ópera de Dresde, para el Liceu catalán. César Lòpez Rosell apuntaba en El Periódico de Catalunya que “Wagner volvió a abrir el debate sobre los que

creen que no conviene ir más allá de una buena traslación musical de las obras y los que piensan que versiones como la que Klaus Guth ofrece de esta pieza sobre la exaltación del arte alemán son necesarias para la renovación de la ópera”, para después considerar que la propuesta del director alemán estuvo “marcada por la irregularidad”. Javier Pérez Senz nos daba algunas claves en la revista Scherzo: “Un gélido espacio escénico, marcado por la desproporción entre el gigantesco mobiliario y las medidas humanas, que en el segundo acto invierte los planos para presentar al público el mundo al revés, situando en el techo lo que antes estaba en el suelo. El recurso, útil para enfrentar el conflicto entre tradición y renovación, sirve de poco ante la absurda ceremonia de la confusión orquestada por Guth con exasperante abuso de simbologías”. Fernando Sans Rivière estimó en La Razón que la dirección de escena “fue empeorando al avanzar la

acción, con un incongruente y supuestamente onírico segundo acto y un tercero para salir corriendo”. Mientras tanto, Jorge de Persia ironizaba en La Vanguardia: “por momentos la pregunta era por qué no se hizo en versión de concierto (quinteto, con imágenes ridículas); en escenas de cierta euforia había innecesaria agresividad y ausencia de gracia. Eva y Walther eran como Barbie y su amigo”.

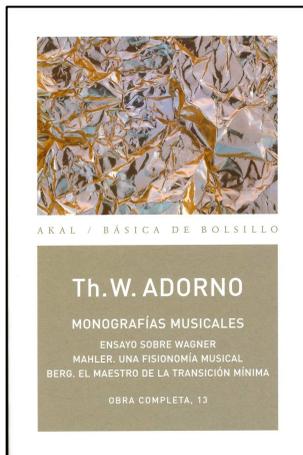


A la hora de valorar el resultado musical, Sans Rivière reservó grandes loas para la lectura de **Sebastian Weigle**, calificándola de “brillante y muy compacta, todo un acierto que se mantuvo desde el exuberante prelude hasta el final de la ópera, con un volumen

considerable que hizo trabajar con ahínco al amplio y cuidado reparto y al, una vez más excelente, Coro del Liceu”. En cuanto al elenco, Jorge de Persia apuntó que “disfrutamos de un David (**Norbert Ernst**) vital y acertado, una Eva (**Veronique Gens**) de excelente vocalidad, sutil y precisa; y especialmente un gran Hans Sachs (**Albert Dohmen**), de bello timbre, que confirió paz al conjunto; de la misma manera que Beckmesser (**Bo Skovhus**) aportó -en la pobreza escénica- gracia y nitidez al personaje en una línea vocal correcta”. Gustó menos **Robert Dean Smith** en el papel de Walther, “que necesita un tenor lírico ancho, de más firme emisión”, según Pérez Senz. Al final, como expuso Lòpez Rosell, “aplausos unánimes a los cantantes, la orquesta y el coro, y abucheos de una parte del público a la puesta en escena”.

A.V.U.

BIBLIOTECA WAGNERIANA



Th. W. ADORNO. OBRA COMPLETA.

Madrid. Editorial Akal. 20 volúmenes.

La editorial Akal está publicando, en 20 volúmenes (en realidad 23 pues tres de ellos son dobles) las obras completas de Adorno, filósofo, músico y asesor musical de Thomas Mann para su *Doctor Faustus*, en su colección Básica Bolsillo, de los cuales, en el momento en que esto se escribe, han aparecido sólo trece.

La noticia que aquí se da se limita a los volúmenes 13, *Monografías musicales*, y los 16 y 17 *Escritos musicales I-III* y *Escritos musicales IV*. De los tres el de mayor interés para los socios de la AWM, es el primero, en el que se incluye el *Ensayo sobre Wagner*, que abarca las 143 primeras páginas del libro – el resto está constituido por sendos trabajos sobre Mahler y Berg – que data de los años 1937-38, parte del cual fue publicado en 1939, sin que se tenga constancia de una traducción anterior en español.

En el tomo 16, que recoge ensayos, conferencias, etc., por lo general no muy extensos sobre temas musicales, referidos principalmente a la nueva música, que en esa época hacían Schönberg y sus discípulos, entre los que se encontraba el filósofo. Sin embargo, hay dos que abordan la música de Wagner: *Actualidad de Wagner* y en el Apéndice *Apostilla a una discusión sobre Wagner*. El primero se trata de una conferencia pronunciada el 30 de septiembre de 1963 en los Festivales de Berlín, que se

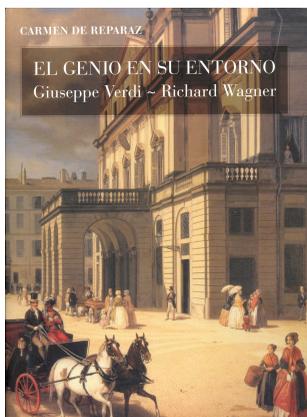
publico en 1964 en el programa de *Tristán e Isolda*, en el Festival de Bayreuth de ese año, que tuvo una versión definitiva el año siguiente publicada en el escrito conmemorativo del Teatro de Braunschweig.

Extractos de la versión de 1964 fueron publicados en 1964 *Die Zeit* dando lugar a una polémica en la que intervinieron filósofos, musicólogos, críticos de teatro y música. Se necesitaron seis números para recoger todas las opiniones en lo que el periódico tituló *Discusión sobre Wagner*. La discusión acabó

con la *Apostilla de Adorno*, que es el otro texto que se incluye en este tomo.

En el tomo 17, constituido por ensayos muy diversos sobre compositores y obras, aunque una buena parte de ellos están dedicados a su maestro y a otros autores de la Segunda Escuela de Viena, se incluye un pequeño escrito titulado *Sobre la partitura de Parsifal*, mencionado por muchos de los especialistas que han escrito sobre esa obra wagneriana. Fue publicado en *Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein* en 1956-57.

JMLM



EL GENIO EN SU ENTORNO. GIUSEPPE VERDI – RICHARD WAGNER. CARMEN DE REPARAZ.

Ayuntamiento de Madrid. Área de las Artes. Ediciones del Serbal. 2007. 255 pp.

Carmen Reparaz, Académica Correspondiente de la Real Academia de la Historia, ha escrito un libro en el

que se afrontan unos periodos concretos de las dos máximas figuras del teatro musical europeo en el siglo XIX: Verdi y Wagner. Del primero de 1848 a 1901 y del segundo 1866 a 1872, no elegidos de forma caprichosa sino ligados a las casas en las que residieron Sant'Agata en el caso del italiano y Tribtschen en el del alemán, de ahí el título del libro y de las dos partes del mismo: *Giuseppe Verdi en Sant'Agata* y *Richard Wagner en Tribtschen*.

La falta de un prólogo o introducción deja sin explicar el porqué de unir a ambos compositores en un mismo libro, cuando realmente podrían haber sido dos, ya que una parte y otra no se relacionan.

Libro de diseño bello con reproducciones de fotos y

cuadros, la mayoría muy conocidas para los seguidores de Verdi y Wagner, magníficas, no parece aporten nada nuevo a los socios de la AWM, salvo que sea de su interés tener todo lo que se publica sobre Wagner en nuestro país. Por supuesto, el primer encuentro de Wagner con Luis de Baviera no fue el 4 de mayo de 1868, como fácilmente se deduce de los párrafos que siguen al que se da este dato en el capítulo titulado *La plenitud de lo imposible*.

Puede ser una magnífica guía para aquellos que por primera vez se adentran en las vidas de ambos autores, ya que su lectura resulta muy amena. La bibliografía utilizada puede servir de guía para aquellos que quieran profundizar en el tema y acercarse a su música.

JMLM

ENTRE BASTIDORES

¿Qué hubiera respondido Richard Wagner?

Entre las anécdotas de la historia, figura que cuando Mozart era aún adolescente, se le acercó un muchacho de su edad y le preguntó:

- “¿Cómo se compone una sinfonía?”

A lo que Mozart, muy seguro de sí mismo, le respondió que aún debía dejar pasar muchos años. El muchacho le contestó

- “Pero tú ya componías a los diez años”.

A lo que Mozart, de forma rotunda y demoledora, contestó:

- “Sí, pero no tenía que preguntar cómo”.

¿Qué hubiera respondido Wagner a la pregunta de cómo se compone una ópera?

Sin duda y en el mejor de los supuestos:

- “Yo no escribo óperas; y como no quiero inventar un vocablo arbitrario para designar mis obras, las denomino dramas”.



Agradecimiento a Katharina Wagner

Siegfried Wagner figura en el cuadro de honor de la Asociación Wagneriana de Madrid en su primera, comprometida y breve etapa.

Katharina Wagner, nieta de aquél, ofrece a la Asociación Wagneriana de Madrid su incondicional apoyo y colaboración.

La actitud amable y desinteresada de la bisnieta de Richard Wagner hacia la AWM nos enorgullece y nos obliga a mucho.

Sombra

ÚLTIMO MINUTO

Nos parece interesante la contestación de Lance Ryan a una pregunta puntual que acabamos de hacerle. Queda pendiente comentar otras muchas curiosidades de nuestro Sigfrido.

-¿Cómo fue tu experiencia de cantar colgado en *Götterdämmerung*?

Lance Ryan:

- "The idea of singing upside down certainly wasn't mine. When Carlos first mentioned the idea I refused outright, thinking that it was only a trick. I eventually asked "What is the motive behind this idea" and he drew me a diagram where Jennifer is in the boat above me and I am hanging under her in a position which symbolizes how we are connected, but at the same time opposites. As soon as I saw the drawing I realized what he was aiming for, so I suggested that we give it a try. At that point Carlos was so enthused he was instantly on the floor doing head-stands

for me showing me how easy it is and explaining how good it is for the circulation. When it came to actually trying it on stage I found it was a lot easier than I had imagined. To my ear the voice sounded very nasally, as if I was singing with a head cold, but M° Mehta said that it sounded fine and after the rehearsal was joking that the voice actually sounded better!"

- "Por supuesto que la idea de cantar boca abajo no fue mía. Cuando Carlos mencionó por primera vez la idea la rechacé inmediatamente, pensando que era sólo una triquiñuela. Le pregunté: "cuál es el motivo de esa idea?" y me dibujó un esquema donde Jennifer (Brunhilde) está en el barco sobre mí y yo colgaba debajo en una posición que simbolizaba cómo estábamos conectados, pero al mismo tiempo lo opuestos que estábamos. Tan pronto como ví el dibujo me dí cuenta lo que pretendía, y sugerí que iba a intentarlo. En ese momento

Carlos se entusiasmó e inmediatamente estaba en el suelo haciendo el pino para enseñarme qué fácil era y explicándome qué bueno era para la circulación. Cuando llegó el momento de intentarlo en el escenario encontré que era más sencillo de lo que había imaginado. Al oírme la

voz al cantar sonaba muy nasal, como si estuviera cantando resfriado y congestionado, pero el Maestro Mehta me dijo que sonaba bien. Después de los ensayos el Maestro bromeaba diciendo que mi voz sonaba incluso mejor!"

ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

Nuestro proyecto

“Artículo 2.- Fines

La Asociación tiene como fin el fomento y la difusión de la obra completa de Ricardo Wagner.

Artículo 3.- Actividades.

Para el cumplimiento de este fin, se realizarán las siguientes actividades:

- Conferencias
- Coloquios
- Audiciones
- Proyecciones
- Representaciones de sus obras escénicas y conciertos
- Publicaciones periódicas
- Colaboraciones con otras Asociaciones Wagnerianas, tanto nacionales como internacionales”.

Animamos a todos los entusiastas wagnerianos a formar parte de la AWM para, entre todos, hacer realidad nuestro proyecto.

Clara Bañeros de la Fuente



**ASOCIACIÓN
WAGNERIANA
DE MADRID**

www.awmadrid.es

aw@awmadrid.es