

HOJAS WAGNERIANAS

Publicación cuatrimestral



11



Noviembre 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

ENRIQUE B. ARRETXE

VIRGINIA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

JOSÉ M^a SANTO TOMÁS

ASIER VALLEJO UGARTE

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER

NÚMERO 11

CARTA DE LA PRESIDENTA.....	4
WAGNER EN LA NUEVA TEMPORADA.....	6
TEMPORADA WAGNER 2009/10 EN BERLÍN.....	11
PARSIFAL EN BAYREUTH: UNA PRODUCCIÓN PARA LA HISTORIA.....	15
LA ESTÉTICA DE STEFAN HERMEIN EN PARSIFAL (I).....	21
SANGRE Y SEXO EN LA ESCENA	24
¿PUEDE UN ALEMÁN ENTENDER MEJOR A WAGNER?.....	27
¿PUEDE PARSIFAL REDIMIR A UN HOMBRE? (I)	30
LA VOZ DEL LECTOR.....	33
REVISTA DE PRENSA.....	35
BIBLIOTECA WAGNERIANA	43
ENTREBASTIDORES.....	44

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

RAFAEL AGUSTÍ, ENRIQUE B. ARRETXE, CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE, JAVIER GARCÍA-LOMAS GAGO, JAIME IRURZUN, M. ESTHER LOBATO, JUAN MANUEL LÓPEZ MARINAS, ASIER VALLEJO UGARTE Y ÁLVARO VILANOVA.

Pisamos la colina sagrada

Suele ocurrir que al acudir por primera vez a una representación wagneriana, el concepto que tenemos sobre la ópera empiece a cambiar. Y suele ocurrir, al acudir por primera vez a Bayreuth, que el concepto que tenemos sobre una representación wagneriana cambie por completo. Bayreuth es la esencia wagneriana.

Sirva como ejemplo de la anterior reflexión el testimonio que refleja el artículo “Mi primer Bayreuth” o la referencia que se recoge “Entrebastidores” sobre Fantin-Latour, de quien, por cierto, el Museo Thyssen-Bornemisza expone estos días una muestra de su pintura y donde puede apreciarse cómo la música wagneriana y, en especial Bayreuth, influyó en su obra.

Veremos también en este nuevo número, la programación wagneriana de la temporada 2009-2010 en España y Berlín. Sin duda, unas cuantas tentaciones wagnerianas donde elegir y a las que muchos seguidores tendrán la suerte de no poderse resistir. “¿Puede Parsifal redimir a un hombre?”, “¿Puede un alemán entender mejor a Richard Wagner?”, “Una producción para la historia” y una primera entrega de la traducción sobre los trabajos de Stefan Herheim para el “Festival sacro” que actualmente se representa en Bayreuth, son artículos que reflejan el modo en el que la música de Richard Wagner y todo lo que la rodea, influye en la sensibilidad de sus autores. “Sangre y sexo en la escena” (unas reflexiones en torno al Rienzi de Bremen), el recuerdo de una primera experiencia en Bayreuth según nos la cuenta un lector, la revista de prensa (con comentarios sobre el Anillo de Valencia, el Tristán e Isolda de Sevilla y el Tannhäuser de Las Palmas de Gran Canaria), la Biblioteca Wagneriana y Entrebastidores, completan este nuevo número.

Como podemos comprobar, y sin haberlo así planificado, el número 11 de Hojas Wagnerianas gira casi en su totalidad en torno a Parsifal y Bayreuth. Prueba irrefutable de la fuerza que

desprende aquel sencillo y especial teatro. No cabe ninguna duda de que Richard Wagner es Bayreuth. Y Bayreuth crea adicción. Aquél que no quiera caer en sus redes, que no se acerque nunca.

Sí quiero significar en esta introducción y de forma muy especial, que la Asociación Wagneriana de Madrid no se responsabiliza de las opiniones, más o menos acertadas, que contienen los artículos publicados en Hojas Wagnerianas. Cada uno de nuestros colaboradores tiene plena libertad para expresar en este medio su personal y particular punto de vista. Por otro lado, la opinión de cada asociado no representa el ideario de la Asociación. Buena prueba de ello es esta carta, de los aciertos o desaciertos de la misma sólo es responsable quien la firma. Eso sí, quien no esté de acuerdo con tal o cual manifestación, puede rebatir y enviarnos su réplica. Sería muy recomendable y muy de agradecer.

He comenzado esta carta refiriéndome a cómo cambia nuestra percepción de la “ópera” al cercarnos a la obra wagneriana. Y cómo influye Bayreuth en la vida de todo wagneriano. A mí, en particular, me pareció un sueño poder estar dentro de ese maravilloso mundo. Sueño cumplido, que siempre recordaré junto a la persona que lo hizo posible: Katharina Wagner.

Imposible también olvidar la cantidad indescriptible de sensaciones al pisar aquel mágico teatro por primera vez. Sensaciones que siempre permanecerán en el recuerdo. Y sólo después, mezclada con los privilegiados que habíamos asistido a la representación de Parsifal aquella tarde de verano, cuando bajando por la tantas veces imaginada colina y mirando hacia atrás, para ver una vez más mi especial Valhalla iluminado, me di cuenta de que no me había enterado de si los asientos son o no incómodos o si el calor en la sala era o no asfixiante. Y en ese momento comprendí que me había atrapado Bayreuth y que intentaría volver cada verano.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

Wagner en la Nueva Temporada

ENRIQUE B. ARRETXE

Los amantes de la ópera, como los escolares, acabamos de dar inicio a un nuevo curso. Este artículo trata de recoger las presencias de títulos de Richard Wagner en los teatros españoles con el objetivo de que el hipotético lector del mismo encuentre una rápida guía para no perderse ninguna de estas funciones.

No será este un año especialmente generoso con los wagnerianos. A diferencia de los precedentes y quizás como preámbulo al año Wagner que viviremos en el 2013 por el segundo centenario de su nacimiento este año resulta ser especialmente parco en funciones wagnerianas. A pesar de todo nos parece importante reseñar todas y cada una de las funciones de la que tenemos noticia en estos momentos. Se las presentamos por orden alfabético de las ciudades.

Barcelona

El Gran Teatre del Liceu es, sin duda, el teatro estatal con mayor tradición wagneriana. De hecho cada presentación de una nueva temporada liceística es en la práctica concer-

tar una cita wagneriana. Así, este año el teatro de Las Ramblas nos ofrecerá durante los meses de enero y febrero el drama *Tristan und Isolde*. La primera función se celebrará el 23 de enero y hasta el 20 de febrero podremos asistir a once funciones de esta magna obra, todas ellas bajo la dirección de Sebastián Weigle, ex responsable máximo del teatro.



Deborah Voigt

El reparto será doble y entre los nombres a tener en cuenta citaremos los siguientes: en el papel de Tristan se alternarán Peter Seiffert y Richard Margison. Aquel puede tener problemas con el cansancio al asumir ocho funciones mientras que el segundo no deja de ser una sorpresa si tenemos en cuenta su declive vocal. Las Isoldas serán Deborah Voigt (nueve

funciones y todo un reto para ella) y Silvana Dussmann.



Sebastian Weigle

El rey Marke será asumido por los bajos Kwanchul Youn (siendo reciente su éxito en Bayreuth) y Attila Jun mientras que Kurwenal, el fiel escudero será interpretado por las voces de Bo Skhovus (brillante en lo actoral su último Beckmesser en el Liceu) y Tomas Tomasson. Brangania será cantada por Michaela Schuster y Janina Baechle.

En el resto de papeles tenemos desde el lujo que supone escuchar a Norbert Ernst como Melot (tras su David pasado) hasta la seguridad de las prestaciones de Francisco Vas y Manel Esteve en los papeles más epi-

sódicos.

La puesta en escena de este Tristan und Isolde viene del Los Ángeles Opera Theater y su máximo responsable es Thor Steingraber.

Más información:

www.liceubarcelona.com

Jerez de la Frontera

Una de las temporadas más coherentes y dignas del estado a pesar de la modestia de los medios económicos –que no imaginativos- hace un hueco a Richard Wagner al programar en una única función (el 12 de febrero, viernes) *Der fliegende Holländer*. En el momento de escribir estas líneas la información de la que disponemos es que la propuesta será de la Ópera Checa de Praga con la propuesta escénica de Martin Otava y la dirección musical de Norbert Baxa.



Norbert Baxa

Es más que probable que si bien la propuesta huye de los grandes nombres mediáticos el Teatro checo nos

traerá un producto de dignidad y calidad suficientes para abrir las puertas del Teatro Villamarta a la obra wagneriana.

Más información:

www.villamarta.com

Las Palmas de Gran Canaria

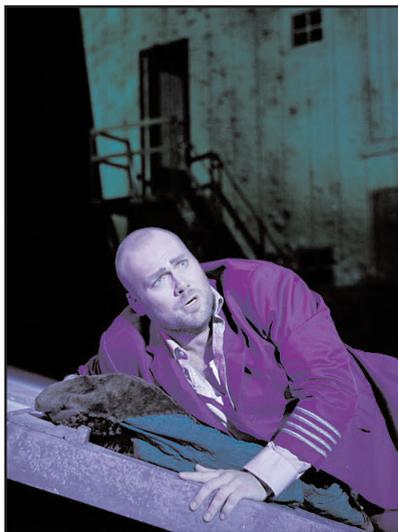
La ciudad isleña nos hace doble propuesta en lo relativo a la obra wagneriana. Para dar comienzo a la temporada de los Amigos Canarios de la Ópera (ACO) se programan durante la segunda quincena de febrero –entre los días 19 y 28 más concretamente- cuatro funciones de Tristan und Isolde con un reparto de garantías, a saber el funcional y veterano John Frederic West (Tristan), Jeanne-Michele Charbonnet (Isolde), Reinhard Hagen (Marke), Petra Lang (Brangania) y Ángel Ódena



Petra Lang

(Kurwenal). La batuta será asumida por el conocido Günther Neuhold.

Esta versión de Tristan und Isolde supondrá el estreno escénico de esta obra en las islas.



John Lundgren

Der fliegende Holländer será el segundo título que ofrecerá, ahora dentro de su propia programación, el Teatro Pérez Galdós; si la anterior obra wagneriana abría la temporada esta propuesta de Der fliegende Holländer cerrará en el ahora lejano julio de 2010 la temporada insular con tres funciones entre el 17 y el 23 de julio.

La propuesta escénica será de Miguel Ángel Coque, mientras la dirección orquestal estará bajo la batuta de Pedro Halffter, titular del Teatro de la Maestranza, de Sevilla y

que dirigirá a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Los protagonistas vocales que garantizan una función más que solvente serán John Lundgren (Holandés), Johann Tilli (Daland), Ricarda Merbeth (Senta), Alfons Eberz (Erik), Vicente Ombuena (timonel) y Barbara Bornemann (Mary).

Más información:

www.operalaspalmas.org

www.teatroperzagaldos.es

Madrid

La única obra wagneriana que programa el Teatro Real coincide con una de las propuestas canarias: *Der fliegende Holländer* ocupará gran parte del mes de enero de 2010, más concretamente entre los días 12 y 28.

El doble reparto será dirigido por el titular de la Orquesta Titular del Teatro Real en su última temporada en tales funciones, Jesús López-Cobos y la puesta en escena es la ideada por Alex Rigola, que ya se pudo ver en el Gran Teatre del Liceu, de Barcelona.

El papel protagonista será servido por Johan Reuter (pasando en este teatro de Stravinsky a Wagner) y Egils Silins; Daland lo escucharemos en las voces de Hans-Peter König

(una de las voces graves masculina más interesante de la actualidad) y Eric Halfvarson mientras que Senta, la protagonista femenina lo interpretarán Anja Kampe o Elisabete Matos.



Hans-Peter König

El desdichado Erik será servido por las voces de Stephen Gould (habitual en papeles más pesados) y Endrik Wottrich, voz muy discutida en sus intentos de asumir papeles de mayor enjundia vocal, como su Siegmund de Bayreuth. El timonel será aquí también Vicente Ombuena mientras que Mary será interpretada en las doce funciones por Nadine Weissmann.

Más información:

www.teatro-real.com

Oviedo

El Festival de Ópera de Oviedo no

programa ninguna obra wagneriana pero sí queremos traer a colación la capital asturiana porque el 18 de enero de 2010 la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín bajo la dirección del histórico Marek Janowski inter-



Auditorio Kursaal

pretará además de *Metamorfosis*, obra orquestal de Richard Strauss, la versión en concierto del acto I de *Die Walküre*. Los intérpretes vocales serán el afamado Robert Dean Smith (Siegmund), la ya citada Ricarda Merbeth (Sieglinde) y el bajo Martin Snell (Hunding).

Más información:

www.palaciocongresos-oviedo.com

San Sebastián

El día anterior, el 17 de enero, domingo, y en el Palacio Kursaal se programará en la capital guipuzcoana el mismo concierto que en Oviedo.

Más información:

www.fundacionkursaal.com

Valencia

Tampoco el Palau de Les Arts programa Wagner en la temporada que acaba de comenzar. Ello, tras el alarde y éxito de la tetralogía del Festival veraniego del Mediterráneo puede ser comprensible. No obstante el Palau de la Música ofrece una oportunidad interesante de escuchar siquiera parcialmente una obra del compositor alemán.

En una única función a celebrarse el próximo 10 de junio, martes, la Orquesta de Valencia, la Coral Catedralicia de Valencia y la batuta de Yaron Traub interpretarán –coincidencia con Oviedo y San Sebastián– *Metamorfosis*, de Richard Strauss y la versión en concierto del acto II de *Parsifal*.



Waltraud Meier

Aquí los solistas serán la siempre especial Waltraud Meier (*Kundry*), Simon O'Neill (*Parsifal*) y Roman Trekel (*Klingsor*).

Más información:

www.palauvalencia.com

Temporada Wagner 2009/10 en Berlín

M. ESTHER LOBATO

Deutsche Oper de Berlín

En la Temporada 2009-2010 muchos teatros de Alemania empiezan ya lo que es el prólogo de la celebración del bicentenario. La Deutsche Oper de Berlín prepara un ambicioso programa wagneriano en este año 2009-2010 (teatro que junto con la Staatsoper Unter den Linden son los dos teatros de ópera principales en la ciudad – La Komische Oper es el tercer teatro de ópera de la ciudad pero cuenta con producciones y presupuestos más limitados y, por consiguiente, rara vez centro de referencia para un aficionado wagneriano).

A partir del 22 de noviembre se representarán en la Deutsche Oper una totalidad de seis producciones de Richard Wagner y 18 Conferencias y un concierto (Parsifal segundo acto). Muchos consagrados cantantes wagnerianos pisarán los escenarios: Waltraud Meyer (Ortrud: 29 de enero; 6, 9 y 13 de febrero), Evelyn Herlitzius (Isolde: 22, 28 de noviembre), Michaela Kaune (Eva: 5, 14, 21 de febrero), Klaus Florian Vogt

(Walter von Stolzing: 5,14, 21 de febrero), Stephen Gould (Tannhäuser (10, 31 de enero, 12 de febrero), Ben Heppner (Lohengrin: 29 de enero, 6, 9,13 de febrero), Torsten Kerl (Rienzi: 24, 30 de enero; 7, 10 de febrero), entre otros.

El punto fuerte de la Temporada Wagner será el estreno de Rienzi, producción de Philipp Stölzt el 24 de enero de 2010. La primera vez que se representa la ópera temprana de Richard Wagner en esta casa de la Ópera, desde su inauguración en 1912.

Las obras que se representarán serán las siguientes:

Tristan und Isolde

22, 28 de nov de 2009

Pinchas Steinberg

Götz Friedrich

Robert Gambill, Robert Holl,
Evelyn Herlitzius, Eike Wilm
Schulte.

Tannhäuser

10, 31 de ene, 12 de feb de 2010

Ulf Schirmer

Kirsten Harms

Petter Seiffert/Scott
MacAllister/Stephen Gould,
Markus Brück/Dietrich
Henschel, Petra Maria
Schnitzer/Nadja Michael

Die Meistersinger

5, 14, 21 de feb de 2010

Stefan Antón Reck

Götz Friedrich

James Jonson, Kristinn
Sigmundsson, Markus Brück,
Klaus Florian Vogt, Michaela
Kaune

Lohengrin

29 de ene, 6, 9,

13 de feb de 2010

Michael Schoenwandt

Götz Friedrich

Kristina Sigmundsson, Ben
Heppner, Ricarda Merbeth,
Eike Wilm Schulte, Waltraud
Meier

Rienzi

24, 30 de ene, 7, 10 de feb

5, 11 de abr de 2010

Michail Jurowski

Philipp Stölzl

Torsten Kerl, Camilla Nylund,
Ante Jerkunica, Kate Aldrich

Der fliegende holländer

4, 11 de feb de 2010

Jacques Lacombe

Tatjana Gürbaca

Hans-Peter König, Ricarda
Merbeth/Manuela Uhl,
Endrik Wottrich, Egils Sillins

Concierto

12 de mar de 2010

Donald Runnicles

Orquesta y Coro de la Deutsche
Oper de Berlin

Ildikó Komlósi (Mezzo),
Christopher Ventris (Tenor)
Sinfonía de Pelleas et Melisane,
de Claude Debussy. Acto II de
Parsifal, de Richard Wagner.

Der Ring des Nibelungen

Donald Runnicles

Götz Friedrich

Das Rheingold

17, 28 de abr de 2010

Mark Delavan, Burkhard
Ulrich, Kristine Jepson,
Tomasz Konieczny**Die Walküre**

18, 19 de abr de 2010

Mark Delavan, Evelyn
Herlitzius, Clifton Forbis,
Violeta Urmana, Reinhard
Hagen, Kristine Jepson**Siegfried**

21, 30 de abr de 2010

Stefan Vinke, Burkhard
Ulrich, Egils Sillins, Ewa
Wolak, Janice Baird**Götterdämmerung**

25 de abr, 2 de mar de 2010

Matti Salminen, Alfons Eberz,
Evelyn Herlitzius

Además, hay dos tipos de abonos que surgen sólo esta temporada y exclusivamente para las representaciones del compositor:

1. Wagner-Paket (código W)

Con este abono se pueden elegir cinco óperas (y los días a convenir) de entre las siguientes: Tannäuser, Tristán e Isolda, Rienzi, Lohengrin, Maestros Cantores y El holandés errante. Precios: 304€, 240€, 164€, 92€

2. Ciclo Wagner (R1/R2)

Para el ciclo 1 o 2 de la Teatralogía. Precios: 480€, 348€, 248€, 144€

Staatsoper Unter den Linden

El programa wagneriano de la Staatsoper Unter den Linden de Berlín es algo más reducido pero no menos interesante. Aquí el repertorio Wagner de la temporada 2009-2010:

Lohengrin

1, 8, 15 de nov de 2009

Daniel Barenboim/Julien
Salemkour (15 nov)

Stefan Herheim

Burkhard Fritz, Anna Samuil,
Deborah Polaski, Gerd
Grochowski, Kwangchul
Youn/Christoff Fischesser

Tristan und Isolde

28 de mar, 5 abr de 2010

Daniel Barenboim

Harry Kupfer

Peter Seiffer, Waltraud Meier,

René Pape, Roman Trekel,

Ekatherina Gubanova

Además, el 4 de noviembre de 2009 Plácido Domingo cantará en concierto obras de Mozart, Händel y Wagner, así como Zarzuela. Un concierto benéfico para recaudar fondos para la reforma de la Ópera de Unter den Linden, que se cerrará a final de la temporada durante cuatro años. La dirección la llevará Daniel Barenboim.

Parsifal en Bayreuth: una producción para la historia

RAFAEL AGUSTÍ

Parsifal

18 de agosto de 2009

Daniele Gatti

Stefan Herheim

Christopher Ventris (Parsifal)

Kwangchul Youn (Gurnemanz)

Mihoko Fujimura (Kundry)

Detlef Roth (Amfortas)

Thomas Jesatko (Klingsor)

Se apagaron las luces y comenzó una representación absolutamente fascinante. No sé por dónde empezar a contar porque fue un trabajo tan coordinado en todos los sentidos, dirección musical – orquesta – cantantes - dirección de escena – dramaturgia – escenografía - vestuario-iluminación - imágenes en vídeo - dirección del coro, que es una injusticia diseccionar.

Pongo la palabra dramaturgia en el mismo nivel que dirección musical y escénica porque esto es una novedad que ocurre en los programas de Bayreuth desde el año 2007. En esta producción el dramaturgo es

Alexander Meier-Dözenbach, una persona muy documentada en todo lo que rodea a Parsifal y que ha asesorado a Stefan Herheim en desarrollar el planteamiento tan complejo que han escogido. Esto no ocurría anteriormente a 2007 y por ejemplo el dramaturgo del anillo que ahora ya aparece en primer plano, en el 2006 venía mencionado en una página de asistentes musicales y escénicos, donde nombran por ejemplo a otras figuras importantes en la planificación de la ópera como es el correpetidor. Sé que este ascenso experimentado por la figura del dramaturgo no gustará a muchos asociados pero es un hecho que no ocurre en la mayoría de teatros pero que en Bayreuth ya es realidad.



La producción de este Parsifal es una auténtica maravilla y estoy seguro que será una producción ejemplo y modelo que se recordará por mucho tiempo, estamos en sus primeros pasos. En ella hay prácticamente de todo, la escena está en permanente transformación, la dirección de los cantantes incluido el coro está estudiada al mínimo detalle, la iluminación es extraordinaria, hay magia, saltos acrobáticos, ironía alternada con la solemnidad, imágenes videográficas muy pertinentes sin abusar del recurso..., pero lo mejor es que todo está realizado teniendo en cuenta...La música. Herheim y Gatti han estado trabajando continuamente de la mano. Cuando en la partitura se pedía un forte para el cantante, se exigía al intérprete y se tenía en cuenta en la escena, en su movimiento, en la iluminación, en todos los aspectos. Si cambia el estado de ánimo cambia el color vocal, si nieva en la escena esto se nota en la orquesta. Se ha contado una historia y se ha desarrollado conjuntando de manera indivisible la música y la escena. También es muy destacable que hay una perfecta combinación de los elementos tradicionales con un planteamiento paralelo conceptual novedoso, pero que no disminuye en ningún sentido la fuerza dramática de lo que hubiese sido un mero desarrollo tradicional de

Parsifal. Todo lo contrario las historias paralelas lejos de entorpecerse mutuamente, multiplican su efectividad en un auténtico juego de encaje de bolillos.



La acción se localiza en Bayreuth, en concreto en la propia casa de Wagner, tanto en el interior como en los jardines, en un hospital militar, en el propio teatro y en el parlamento, desarrollándose todo entre finales del siglo XIX y la llegada de la democracia en la Alemania Federal, haciendo una repaso a la historia de la familia Wagner y fundamentalmente de la propia Alemania. Todavía estoy pensando en cómo ha logrado todo este desarrollo paralelo al mismo tiempo que hemos visto el Parsifal más tradicional posible, especialmente la aparición de la sala del Grial muy similar a la escenografía del Parsifal estrenado en 1882 realizada por Paul von Joukowski. Hemos visto al Amfortas doliente, estigmatizado con unas espinas sangrantes que le brotaban de la cabeza, levantar el Cáliz y que este se ilumine, hemos visto a Parsifal

con la armadura, hemos visto la lanza, hemos visto a Kundry lavar los pies de Parsifal y secarlos con el cabello, hemos visto descubrir el ataúd de Titurel, hemos visto sanar la herida de Amfortas con la lanza, hemos visto la paloma. Todo esta gran combinación se ha logrado ayudándose de todos los recursos teatrales posibles, imágenes videográficas, surrealismo, sueños y pesadillas, mezcla de realidad y fantasía, teatro dentro del teatro, cambios en un mismo personaje de rol e identidad, pero todo está desarrollado de forma brillante y formando un todo tremendamente coherente, alternando imágenes de fuerte impacto dramático con otras de belleza plástica superlativa.



Además por si fuera poco se han puesto imágenes a situaciones anteriores a la propia acción de Parsifal pero que se relatan en el libreto, por ejemplo el combate entre Amfortas y Klingsor o la relación de Parsifal y su madre Herzelaide. Esto último se desarrolla en el escenificado preludio. Gatti en un principio estaba en

contra de representar en escena abierta el preludio pero según cuenta en una entrevista el propio director musical, aunque no es partidario de estas soluciones escénicas en las oberturas de las óperas, cuando fue profundizando en las ideas de Herheim comprendió el propósito del director escénico en una muestra más de cómo se ha ido conjuntando el trabajo entre ambos.

La idea esencial de Parsifal impregna la obra, la compasión por amor. Están también la búsqueda de una identidad colectiva tanto para los caballeros del Grial como para el pueblo Alemán, o el conflicto entre vida y muerte. Hay incluso un parto sangriento al comienzo de la escena de la sala del Grial y se obtiene un bebe que es alzado en alto en uno de los climas musicales en una imagen muy impactante. Ese recién nacido es llevado a un altar y es bautizado y circuncidado para transformarse posteriormente en pan y en vino, esto puede justificar diferentes interpretaciones dado la época en que se desarrolla la acción. Una mujer moribunda bebe del grial y cobra fuerzas para la procreación.

Es casi imposible explicar todos los detalles de este desarrollo paralelo, pero por ejemplo desde la escena inicial a finales del siglo XIX se pasa al final en la sala del Grial donde quie-

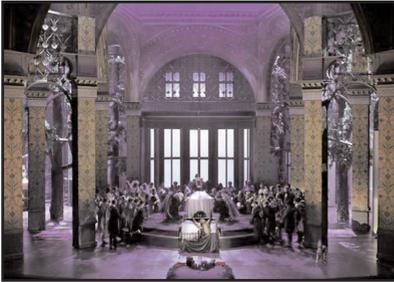
nes toman el pan y el vino al acabar la ceremonia son unos soldados que se disponen a acudir a la primera guerra mundial, toman ese alimento que da fuerza a los caballeros y se juntan con inmensas masas de soldados que se proyectan por las pantalla de vídeos, esos mismos soldados ya heridos en los dominios de Klingsor son los que luchan con Parsifal y son lanzados por los aires y descuartizados, pero al final del segundo acto cuando Kundry llama al maligno en su ayuda, estando la escenografía en los jardines de Bayreuth, como era de esperar Wanhfried se llena de una inmensa simbología nazi como los que se pueden ver en los conciertos de Furtwangler, banderas con la cruz gamada, el águila hitleriana y entran en un impactante desfile fuerzas de las SS, lo que produjo fuertes abucheos en el público en plena representación. Parsifal obtiene la lanza y los destruye.



El tercer acto que se desarrolla en una Alemania desolada, la casa de Wagner está destrozada por un bom-

bardeo, tal y como ocurrió realmente. Hay preciosas imágenes poéticas como cuando surge el manantial de la lanza o se invita a unas abatidas mujeres trabajadoras del campo a participar en la reconstrucción de Alemania. Antes de la entrada de los caballeros, la imagen la invade una filmación del escrito que firmaron Wieland y Wagner en 1951 donde se comprometían a dejar la política de lado y dedicarse exclusivamente al arte, cuando volvemos a ver de nuevo que la escena está invadida por el parlamento Alemania, donde se desarrolla el último cuadro. Se aprovecha las distintas voces del coro para montar una discusión entre facciones y preside la sesión el ataúd de Titurel, se escucha el mensaje de desesperación de Amfortas y posteriormente el de paz y esperanza de Parsifal, la redención es paralela, la espiritual que recibe Amfortas y la política que obtiene el pueblo a través de la democracia, el poder para el pueblo que pedía insistentemente Wagner y el que le otorga la posibilidad de vivir en verdadera paz, una redención que no viene por sí sola y que hay que trabajarla, todos tenemos que ser cómplices en esa lucha, tanto política como espiritualmente, por eso el espejo del fondo se adelanta al inicio del escenario y refleja al propio público, para después convertirse mientras se escu-

cha el maravilloso coro final, en un mundo que refleja las luces del exterior y las devuelve a los espectadores creando unas preciosas líneas de luz que atraviesan el teatro, para volver a la oscuridad, es entonces en los últimos compases cuando se ilumina con una luz intensísima la paloma que preside la parte superior del teatro de Bayreuth. Bravo.



Como ya hemos dicho escena y música fueron en todo momento de la mano. Esta producción ha sido el debut de Daniele Gatti. Como se sabe todo debut en la verde colina implica mucha dificultad. Acoplarse a la concha mística, al retardo que se produce entre foso y escenario, la dificultad de escuchar a los cantantes, ser respetado por el foso, adaptarse al calor... Gatti ha entrado en Bayreuth pisando fuerte, no ha ido allí a realizar una dirección simplemente digna en sus primeros años, ha ido a realizar una versión de verdadero interés, con un claro concepto de trabajo en equipo y dispuesto a ofrecer una interpretación atractiva y personal.

En Parsifal es transcendental la elección de los tempos y Gatti sigue la tradición de los tempos lentos, elección que iba perfectamente con la oscuridad de la escena y la atmósfera del teatro, respirando con el cantante, con una transparencia tímbrica ejemplar. Es el Parsifal de la serenidad, el que te emociona y tranquiliza al mismo tiempo.

Todos los cantantes estuvieron extraordinarios en el plano escénico. Vocalmente la cuestión ya fue menos celestial, destacó entre ellos Kwangchol Youn. Físicamente Gurnemanz en teoría debe ser más bien robusto, en la línea de uno de los grandes Gurnemanz de los últimos años Matti Salminen, mientras que este cantante es de pequeña estatura. Sin embargo supo darle un carácter muy enternecedor al personaje que funcionó perfectamente. Se aplicó por ofrecer un expresivo fraseo y pudo emplear su facilidad para apiñar y dar una variedad dinámica al canto, teniendo además a Gatti como cómplice y guía.

Ventris estuvo muy correcto, aunque sufrió en algunos momentos en el agudo. En el primer acto cantó con la ingenuidad del niño y realizó una convincente conquista de la madurez durante su dúo con Kundry, ofreciendo un notable Amfortas Die Wünder,

donde la escena en su permanente transformación pasa a ser parcialmente la sala del Grial originaria del primer Parsifal que vimos en el primer acto, pero ahora al ver el Grial sí alcanza la total comprensión. Es uno de los mejores Parsifales de la actualidad.



Una sorpresa positiva en el aspecto musical fue Detlef Roth como Amfortas, le había escuchado algún pasaje de la retransmisión por radio en el estreno del 2008 donde tuvo errores de bulto, pérdidas de línea desafinaciones, etc. En cambio a

pesar de tener una voz algo ligera para el rol en la función que presentamos estuvo vocalmente muy acertado, con una gran expresividad y arrollador en lo escénico.

Thomas Jesatko como Klingsor estuvo también correcto en lo vocal. Quizás en punto más flojo desde el punto de vista vocal fuera la Kundry de Mihoko Fujimori, sin la talla necesaria para un rol tan importante, pero realizó un personaje fascinante como actriz, incluyendo un tercer acto, muy acertado, con muchas exigencias de la dirección escénica.

Soberbio el coro del festival, es un auténtico goce escuchar los coros de Parsifal en este teatro, que llegan desde arriba como un sonido celestial.

En definitiva una función de las que no se olvidan.

La estética de Stefan Herheim en Parsifal (I)

SUSANNE VILL

(TRADUCCIÓN DE M. ESTHER LOBATO)

Esta publicación trata y analiza la puesta en escena de Parsifal, Festival de Bayreuth 2008-2010, llevada a cabo por Stefan Herheim. Hace igualmente un análisis paralelo de otras anteriores puestas en escena, así como de las referencias tomadas por el Director de escena. Del alemán al español hemos traducido aquí la primera parte de este complejo y denso estudio sobre la producción de Herheim.

Susanne Vill es Doctorada en Musicología y Teatro, y sus objetivos de investigación son: teatro y música, Wagner, voz y canto, Teatro del Presente y Teatro con Medios Audiovisuales, entre otros. Cuenta con una extensa lista de publicaciones, ensayos y estudios sobre la técnica vocal (www.susanne-vill.de).

Stefan Herhim fue “Director del año 2007”, título celebrado a nivel mundial. Ha llevado a cabo varias escenografías en su ciudad natal, Oslo, y también en Estocolmo, Viena o Munich (La Bial de Munich). Entre sus puestas en escena se listan: “I Puritani”, Essen 2003, “El rapto

del Serrallo”, Festival de Salzburgo 2006, “El Oro del Ring”, Riga 2006, “Carmen”, Festival de Graz 2006, “Don Giovanni”, Essen 2006, “Parsifal”, Festival de Bayreuth 2008, “Rusalka”, Bruselas 2008, “Lohengrin”, Berlin 2009.

Hacia la posición estética de Stefan Herheim en Parsifal, Festival de Bayreuth 2008-2010

126 años después de la primera consagración de “Parsifal” en el Teatro de Bayreuth, Stefan Herheim trae a Bayreuth su interpretación escenográfica en el año 2008. Desde la primera realización de Parsifal hasta esta última han sucedido una gran cantidad de escenografías en los teatros europeos, entre las que se cuentan con muy diferentes perspectivas:

- La de un realismo psicológico con Konstantin S. Stanislawski
- La impresionista
- La naturalista
- La reformista

- La simbolista
- La abstracta y estilista con Adolphe Appia, interpretación que Wieland Wagner, a partir de 1951, apoyó y recetó para “el nuevo Bayreuth”.
- La del “Theater des Malers” (teatro de pintores).
- La del constructivismo ruso
- La del constructivismo alemán
- La expresionista
- La del distanciamiento y separación estética de los elementos, de Bertolt Brecht.
- La adaptación de Walter Felsenstein del realismo psicológico de Stanislawski.
- La del “Bilder Theater” (teatro de cuadros o escenas), de Robert Wilson y Achum Freyer
- Por último, la de la estética teatral postmoderna

Herheim asocia en su escenografía diferentes aspectos de las listadas prácticas escenográficas. Interpretaciones como por ejemplo la del realismo psicológico junto con el simbolismo, el surrealismo y la metáfora formando referencias hermenéuticas hacia el texto, la música y la línea de acción. Diferentes ideas se exponen en esferas paralelas y se funden con la totalidad de la obra.

De la dirección de escena “postconceptual” toma las referencias visuales, junto con tendencias surrealistas. Textos intercalados, escenas proyectadas, vídeos y coreografía guiados en conjunto, abriendo otros muchos puntos de referencia para nuevas interpretaciones. Pinturas, decorados, secuencias de película y proyecciones de la propia escena, la disposición de objetos y símbolos utilizados crean un “medio ambiente” donde es posible encontrar horizontes hacia otras asociaciones en la lejanía. Todo ello es trabajado de forma meticulosa creando una compleja atmósfera asociativa.

En cuanto a la relación y estrategia de decorados se realiza de una forma en que estos instrumentos encierran su propia dramaturgia y sus particulares metáforas. Diferentes esferas del tiempo y de ambientes se solapan unos con otros. Los movimientos corporales visualizan las relaciones entre los actores y los movimientos de calma e intensidad musical. El espacio es un híbrido, que se transforma en otros espacios.

La escenografía de Herheim asocia caminos en concepto de “dramaturgia hermenéutica” con una extensa referencia histórica. Como en el teatro postconceptual, intenta estimular con el mensaje de decorados y esce-

nas y diversas referencias la interpretación particular del espectador.

Pluralidad: Herheim utiliza en su Parsifal ante todo la pluralidad: Apertura hacia numerosos horizontes, aspectos, asociaciones, referencias, interpretaciones con el uso de diferentes medios : audiovisuales, decorados, proyecciones de la escena en tiempo real, el juego del Teatro dentro del teatro, multiplicación de figuras en diferentes etapas de la vida y cambios en un mismo personaje de rol e identidad.

Movimiento corporal: Los movimientos estéticos corporales serán tratados de forma “real”, pero jugando con diferentes constituciones, variando la psicología del personaje y dando más profundidad a cada rol: Parsifal de niño, de joven, de adulto, relación madre e hijo en el nacimiento, en la enfermedad, en la salud, transformación del cuerpo (en pájaro)...

Ambigüedad: Es utilizada en los decorados transformándolos para dar lugar a otras dimensiones y sus consiguientes significados

Intertextualidad: Iconos, citas, cuadros, películas son importadas dando otro contexto y otro horizonte a la escenografía. Un contexto dentro de otro contexto.

Entre los “Medios”: Utiliza diferen-

tes medios como Textos, cuadros, películas, movimientos, colores, intensidad de luz, transformación de los escenarios.

Teatralidad: El Teatro tiene en sí libertad, libertad que le concede el carácter de “interpretación” y actuación. La escenografía es en un montaje creado y sólo posible de existir en esa dimensión: en la de montaje, de artificialidad , de teatralidad y metáfora. La obra es un teatro sucedida sobre el “efecto teatro” y con elementos de espectáculo en juego, con las técnicas expresivas del realismo psicológico. El papel del público es también parte de la obra: comunicación de los personajes con el público a través de gestos y proyectando su mensaje directamente a los espectadores. La iluminación de la sala y la bola de espejo que sobre el escenario aparece hacen que el público pase a formar parte también de la escenografía.

Deconstrucción: Una parte importante de lo que supone la sustancia estética de la obra es la relación en la escenografía del “lugar que acoge la historia de la creación de Parsifal”, parte de esa idea pero acoge de igual manera siguientes interpretaciones. La escenografía se desenvuelve entre diversas lecturas con estéticas máscaras de ideas que se desarrollan unas con otras y de simbolismos depen-

dientes, creando una relación subcu- tánea de afinidades.

Ya en 1982, Hans-Jurgen Syberberg realizó en su „Parsifal“ – Película llena de asociaciones y de relaciones entre el drama musical, la biografía de Richard Wagner el Teatro del Festival de Bayreuth y la Historia de Alemania. Herheim toma

esta posición punto de partida y la rescata de nuevo llevándola al escenarío. La desarrolla y trabaja en el tiempo a través de la Historia hasta la presente, con una enorme cantidad de nuevas perspectivas.

(Continuará...)

Sangre y sexo en la escena (Crónica de un viaje a Bremen)

ALEJANDRO ARRÁEZ

Los comentarios que siguen -in- spirados en el Rienzi de Bremen- pueden aplicarse igualmente a cuales- quiera de las manifestaciones plás- ticas: teatro, televisión, cine, etc., aunque nacen de la opera como expresión del más exigente medio para transmitir arte.

Consideraciones previas

a) Lo bello y lo feo

La revolución del 68 pretendió que no hubiera diferencias entre lo bello y lo feo. Fue una de las reivindicacio- nes significativas de un nuevo orden de convivencia plana, sin diferencias, no solo sociales, sino también espiri- tuales.

Ciertamente que existen personas

disfrutando con lo generalmente repugnante y de ello es prueba la diversidad de reacciones en las salas: los que patean y los que aplauden, por lo que es obligado analizar si existe objetivamente un canon de belleza.

Decíamos en un comentario anterior que es bello lo que produce pla- cer. A sensu contrario, podríamos



decir que es feo lo que produce náusea. Por supuesto que hay personas disfrutando con el dolor o la basura (masoquistas), que deben ser respetados como cualquier otra anomalía social pero tal excentricidad no puede ser elevada a categoría general y pública.



No se trata de establecer principios básicos a la belleza, que conducirían a limitar la creatividad del artista, sino de fijar lo que ha de considerarse esencial de toda comunicación artística y que no es otra que producir placer.

b) Lo clásico y lo moderno

Nada que objetar a la modernización de la ópera. Todo lo contrario: como ejemplos, recordemos el *Rigoletto* de Nuria Espert, las tres primeras partes del *Anillo de la Fura de Baus* en Valencia (salvo las escenas del *Matadero*) y tantas otras –la mayoría– actualizadas en el montaje con indudable éxito (aunque extrañe el neumático de Sigfrido).

El hecho de que haya una repulsa

casi general a la provocación que a veces se plantea, debe ponderarse más en los casos en que se tiende a la vulgaridad: Así, nos pareció detestable que la lucha entre Colonna y los Orsini se representara con tubos de aspiradoras de basura en Bremen.

Por ello, este comentario se centra en la sangre y el sexo en la escena, (con breve referencia a Religión y Política), que si bien son problemas actuales de la ópera, se plantean como independientes del cambio de época de las representaciones.

Truculencia

“Ne pueros coram populo Medea trucidet”

(“Que Medea no descuartice niños en público”)

Horacio, *Arte Poética* 185

La recomendación del poeta latino debe mantenerse en toda representación escénica (por supuesto y especialmente en la televisión). El alma humana no ha cambiado y la repugnancia hacia lo nauseabundo es innata en la mayoría de la Sociedad.

Se han visto en el Real escenas escabrosas. En esta crónica nos referimos a los ríos de sangre que atraviesan el escenario en Bremen.

Lo sanguinolento produce repugnancia y, generalmente, se evita. No es lógico para el espectador que

acude a una función de ópera obligarle a soportar tan desagradable espectáculo, trocando su ilusionado –y por supuesto, pagado- disfrute por visiones que en otras condiciones-le expulsarían de la sala. La truculencia en la escena es insoportable, a diferencia de la televisión que normalmente se apaga.



Igualmente lo escatológico. No es de buen gusto presentar en escena referencias excrementicias (Baile de Máscaras).

Sexo

También podría plantearse sobre un principio: “Que a los enamorados les gusta la obscuridad” como reza el cantar popular.

En el sexo cabe lo bello y lo obsceno. Todo depende de cómo se presente.

Cuando el sexo va unido o es consecuencia del amor, su representación se sublima y –por ejemplo en el Tristán- en la noche adquiere categoría de éxtasis. Pero no solo en esa situación de espiritualidad, el sexo

puede ser muy bello, como en la bacanal de Tanhauser, si la mera apetencia sensual se incardina en la trama de la otra. Cabe el desnudo o casi desnudo, como vimos hace años en la Zarzuela. Así también, en la Danza de Salomé y cuando el guión lo exige. Por el contrario, repugna cuando el regidor lo pone para impactar y no viene a cuento: ejemplo una escena e cama en Madama Butterfly.

Este hecho –la autocomplacencia sexual- puede comunicarse al público, si así lo exige el guión, pero con la elegancia requerida para un acto tan íntimo que, en la vida real suele ser secreto. Cabe hacer referencia al Amarcord de Fellini en unas escenas bellas e intensas a la vez.

Lo expresado es aplicable a la hetero y homosexualidad.

Conclusiones

Primera: El Director de escena puede modernizar la plástica de una ópera, aligerando el a veces pasado entorno previsto en el libreto o añadiendo detalles para potenciar el mensaje de la obra. En ningún caso pueden aceptarse planteamientos truculentos y obscenos de general repulsa.

Segunda: Tampoco es aceptable presentar mensajes políticos o religiosos. Ciertamente muchas óperas contienen actos religiosos o entrañan

historias bélicas: El Te Deum de Tosca, Parsifal, el propio Rienzi, etc. Ello no justifica que el Regidor venga o no venga a cuento .intente criticar- e incluso ridícula creencias o idearios

de una parte del público. En tales caos más parece que está al servicio de quién le hubiera contratado que del arte.- Ejemplo, el Verdi “republicano” del Liceo.

¿Puede un alemán entender mejor a Wagner?

M. ESTHER LOBATO

Por primera vez tuve, en agosto del 2009, la increíble oportunidad de acudir a Bayreuth, el templo que todo wagneriano desea alguna vez en su vida visitar. Una experiencia que nunca olvidaré y que seguramente repita. ¡Wagner es una insaciable adicción!

Desde mi balcón en Berlín, mi nueva ciudad, rememoro aquellos días y hojeo algunos de los libros que allí compré. Me viene a la memoria una conversación con dos asiduos a los Festivales de Bayreuth en la mesa de desayuno, al día siguiente de la representación de “Parsifal” (escenografía de Stefan Herheim). Naturalmente la conversación trataba de nuestras experiencias y opiniones mutuas. Ellos, dos hombres de mediana edad procedentes de Wurzburg, habían acudido también a

la Colina Verde el día anterior. Encontraban la producción de “Parsifal” igualmente soberbia y compleja. El “Parsifal” de Herheim es un “Parsifal” que va más allá si se puede del ya complejo mensaje del consagrado “Guardián del Grial”. Tiene tantas posibles asociaciones, posibles mensajes, insinuaciones...y tan entretejidos en la obra maestra que uno no acaba de digerir lo vivido, aun días después. La obra de “Parsifal” es única, culminación de todo un hilo argumental de concepción de “Obra de Arte Global”, culminación de la obra de un innovador en el mundo de la ópera y de la composición, cumbre de la vida de un genio. Con la puesta en escena de Herheim esta complejidad y densidad de mensajes en la música y el texto, en la voz y en la historia se hace todavía más presente.

Herheim da una visión que va más allá del “Parsifal” de Richard Wagner, es una visión dentro de una visión, un Wagner dentro de un Wagner, una metáfora de la redención dentro de otra metáfora, de la metáfora de la Historia y destino del Pueblo Alemán.



Stefan Herheim

En la mesa del desayuno del hotel uno de aquellos comensales habló con fascinación de cómo Herheim había interpretado de forma tan acertada la Historia Alemana, la de Bayreuth y la de la Familia Wagner y de cómo “no siendo alemán” lo entiende y comunica excelentemente. “Ser alemán” -curiosa reflexión- ¿se entiende mejor a Wagner siendo alemán?

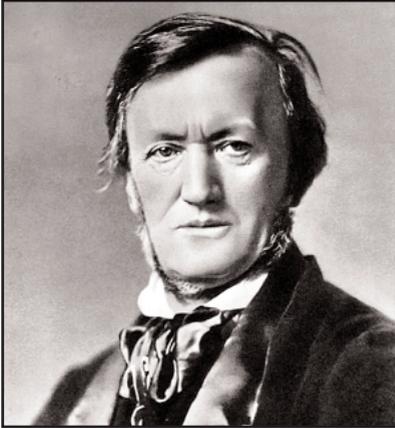
Es cierto que la obra de un genio va muy ligada a su historia, y en Wagner es por supuesto así. Su pasado revolucionario, su destino como exiliado, su concienciación sobre la identidad alemana, sobre las raíces del Pueblo Alemán... Entendiendo el contexto del compositor ayuda a entender mejor al propio.

Si uno compara la ópera italiana, ya sea Verdi, Puccini, Rossini, es cierto que uno puede detectar una diferencia a la hora de comunicar y tratar parecidos mensajes y carácter humanos. Un “te quiero a lo italiano” es un musical “Ti amo”, de acento rosinianno. Igualmente una alegría, una pena...es diferente que “al estilo alemán”. En lenguaje italiano va ligado a una particular musicalidad diferente a la de un mismo personaje en lenguaje alemán.

Wagner se comunica en lenguaje alemán pero busca en sus obras transmitir valores que van más allá de las emociones y diferentes identidades humanas. Va en busca del concepto de la vida, de la Historia humana, de los valores que están por encima de todo lo demás. La moral y los sentimientos se encuentran muchas veces en plena lucha en sus personajes: qué es más importante, quién controla a quién, quién vence al final... El Sentimiento controlado y moderado por La Moral es para Richard Wagner un tema recurrente, y el sufrimiento que conlleva en los personajes cuando los sentimientos vencen y cuando “la herida del pecado no cura”, o por el contrario cuando los sentimientos quedan encerrados y frustrados ante el peso de la moral.

Wagner se apoya en La Mitología y

la Leyenda para conseguir esa atemporalidad y globalidad, pero no sólo trata la Mitología, Historia y Leyenda alemana, su “escenario” es igualmente atemporal y global.



Richard Wagner

Entender o no a Wagner siendo o no siendo alemán es quizá una pregunta algo exagerada. La Moral por encima de todo lo demás y esa lucha entre los sentimientos humanos, entre el Pecado y la Redención es propio del “sino” humano.

Entender a Wagner es mucho más difícil que el hecho de ser o no alemán, muchos alemanes ni siquiera les atrae su mensaje o lo que él llegó a componer. Entender a Wagner requiere su tiempo, su estudio, su

maduración y poco a poco se van viendo nuevas perspectivas, asociaciones, y se disfruta cada vez más. Wagner es global y signo de ello es Bayreuth, una pequeña ciudad de Franconia a la que acuden gentes de todo lugar, con el único fin de acudir al Festival de Richard Wagner.

Y la producción de Parsifal, que tanto nos dio que hablar esa mañana y días después, fue para mí como un “Agujero Oscuro” que desde el internacional Bayreuth, donde llegan gentes de todos los lugares, de todas las nacionalidades, desde ese ambiente global y atemporal de la Colina Verde atrae a uno gravitatoriamente hacia “el centro”, hacia “el origen”, hacia el lugar donde surgió Parsifal: en la propia casa de Wagner, en los escenarios del Teatro de Bayreuth, dentro de una Alemania con su propia Historia de claroscuros. Una introspección hacia el origen de Richard Wagner como elemento, y de su obra como producto poderoso que sobrevive al tiempo y a la historia, a las circunstancias y a los hombres. De esa “implosión” de ese hombre alemán y sus circunstancias surge una “Obra de Arte Global” que es ofrecida al público de ahora, de aquí, de allá, en el Internacional Bayreuth.

¿Puede Parsifal redimir a un hombre? (I)

JAVIER GARCÍA-LOMAS GAGO

En pasados artículos hemos reiterado, como ha hecho durante años la crítica especializada, que los temas más recurrentes que subyacen en la obra de Richard Wagner son, por un lado, el artista y su relación con el mundo; y la redención. En esta ocasión exploraremos esta última idea a través de un breve divertimento biográfico-discográfico.

Uno siempre recuerda con cariño las primeras grabaciones que adquiere, las que conforman su oído y hacen volar su imaginación. En el caso de Wagner, mis primeras grabaciones fueron el *Tannhäuser* de Solti y el *Tristán e Isolda* de Böhm. Las grabaciones fueron aumentando progresivamente para fortuna de mi afición pero para desgracia de mi bolsillo. Estas grabaciones seguían una pauta: se trataba del Wagner “alternativo” (si se puede llamar así), el no consagrado por la crítica. De esta forma, en aquellos momentos me sentía atraído por el Wagner ligero y desengrasado de Böhm, que luego derivó en una serie de señores que dirigían Wagner como los ángeles, pero en un sentido alternativo al de la tradición: Bruno

Walter, Erich Kleiber, Clemens Krauss, y por supuesto mis adorados Kempe y Kubelik, que me enseñaron a amar *Die Meistersinger*.

Como se puede comprobar, mi gusto por el Wagner ligero no me impedía disfrutar de grandes grabaciones. Sin embargo, sí que me enfrentaba a un hombre, epítome de la concepción contraria: Hans Knappertsbusch, el hombre de los tirantes, aquel para el cual Wagner era arquitectura, construcción. Nunca sentí simpatía por él, su persona no me era grata. Se trataba de una de esas animadversiones irracionales. No sé exactamente el porqué, pero no me gustaba. Tampoco casaba conmigo su lenguaje musical, su forma de abordar las obras, que me parecía lenta, pesada, carente de vida. Todo lo contrario de lo que yo entendía que debía ser Wagner.

Sin embargo, el particular recorrido que el director hiciera con *Parsifal* a lo largo de su vida ha hecho que, tras repetidas audiciones, haya ido cambiando no solo de opinión, sino que me haya planteado una audaz reflexión acerca de la significación del

ciclo de Parsifal que Kna dirigiera desde 1951 hasta 1964. De nuevo, hemos de recurrir a la autobiografía para explicarnos.

La grabación de Parsifal de 1951 es considerada de forma unánime como mítica: símbolo tanto del Nuevo Bayreuth en general como del talento de Wieland Wagner en especial. A pesar de ello, siempre me gustó más la menos conocida de 1952, en la que el equipo estaba más rodado y los desajustes son menores. Si bien la escucha del Parsifal de 1951 y el de 1952 me produjo una enorme impresión por lo acertado del reparto y lo coherente de la dirección, no dejaba de ser una grabación de ópera, y nada más. Una muy buena grabación de ópera, pero nada más trascendente que eso. Ambas interpretaciones tienen el sello de Knappertsbusch: concepción arquitectónica de la narrativa wagneriana.

Tras estos dos Parsifal, Kna volvería a dirigir el festival sacro (y nos vamos acercando a un interesante desarrollo conceptual) en 1954, tras el paréntesis de 1953 y Clemens Krauss. Durante el resto de la década de los 50 la concepción se mantendría, con sus más y sus menos. Así, veremos a Kna dirigir la obra en distintos años con repartos similares, aunque también podremos ver cam-

bios apreciables, como el notable Amfortas de Fisher-Dieskau y la conmovedora Kundry de Regine Crespin.

De esta forma, sin comerlo ni beberlo, nos encontramos de repente en 1960, y el cambio que ha estado latente en todos estos años cristaliza en dos maravillas de la discografía: las grabaciones de 1962 y 1964. Y Kna se revela como el sumo sacerdote de un festival escénico sacro que adquiere dimensiones trascendentes. ¿Cómo? No podría explicarlo, no podría describirlo más que pobremente. Pero lo intentaré.

La primera y evidente diferencia entre las grabaciones de los 50 y las de los 60 es de duración y tempi. Las grabaciones de los 60 no muestran esa pesadez proverbial, esa forma de desarrollar los temas progresivamente, recreándose en la construcción del sonido. Hay algo distinto en la forma de entender la misma partitura que el mismo hombre ha dirigido durante más de 10 años. Y no es el único factor que contribuye a señalar una muy relevante fractura entre ambas décadas. Los cantantes sufren también un progresivo reemplazo, y encontramos a cantantes de una generación posterior como Jess Thomas o Thomas Stewart compartiendo función con miembros de la vieja guardia como Hans Hotter.

Sin embargo, más allá de estos dos factores, existe un algo de intangible e inefable que, en mi experiencia, diferencia a estas dos grabaciones de todas las anteriores. Es algo que, como todo lo que hay en este artículo, es una experiencia personal. Ambas grabaciones, a mi modo de verlo, parecen provenir de otro planeta. Ninguna de las dos, empero, son perfectas. En ambas se pueden señalar defectos, momentos dubitativos o problemas en los cantantes. A pesar de ello, ambas transpiran algo que las anteriores no: humanidad.

Entendámonos. No es que las grabaciones de los 50 sean inhumanas. Es que en las grabaciones de los 60 la humanidad es el elemento dominante. La historia que Kna nos quiere contar no es ya la historia de la salvación por el Grial: es la historia de la redención de los hombres. Es la historia de los hombres, de cómo existe redención para todos. Y ello hace de Kna el hombre que mejor ha entendido Parsifal desde el podio. Parsifal ha pasado, para Kna, de ser una historia divina a una historia humana, ha pasado del Cielo a la Tierra, mostrándonos que todos tenemos la oportunidad de cambiar. Porqué Knappertbusch cambió, y cambió para bien. La partitura de Parsifal y él fueron uno en un momento determinado, y ese hombre seco y de gesto

duro se humanizó, y humanizó la obra.

Pensemos, ad exemplum, en la maravillosa función de 1964. Sería su último Parsifal, su última función. La enfermedad le pesaba. A pesar de ello, culminó su carrera pidiendo perdón a través del arte, legándonos una de las grabaciones más conmovedoras de la historia. Toda ella está impregnada del mismo sentido de perdón que motivó a Wagner a componer la obra. Es curioso cómo, al final de su vida, ambos hombres llegaran al mismo concepto: el perdón como camino a la redención.

Esta reflexión acerca de la relación de Knappertbusch con Parsifal nos plantea un nivel más profundo y personal de reflexión acerca de las relaciones entre la música y el hombre. Así, convendría ahora plantearse muchas más cuestiones, convendría pues entrar en detalle acerca de estas arduas y metafísica disquisiciones. Esto, sin embargo, lo vamos a relegar al próximo número de esta publicación. En él, y siempre con el ejemplo de Parsifal, ahondaremos un poco más en la virtud humanizadora de la música, y en especial de la obra de Wagner. Los que creen en el wagneriano como un ser adusto y serio, metafísico y contrariado, puede que se lleven una sorpresa.

Mi primer Bayreuth

“El caso es que nosotros tenemos unas entradas para Bayreuth para ver Parsifal a mediados de agosto pero las vamos a devolver, no podemos ir porque...”. A partir de ese momento ya no escuché nada más... tenía una entrada para ver Parsifal en Bayreuth!

Llegar a Bayreuth desde Valencia no es nada fácil, hay que coger un avión hasta Munich (lleno hasta los topes en agosto), subirse a un avión de hélices que te lleva hasta Nuremberg, coger un metro desde el aeropuerto hasta la Estación Central y finalmente un tren que te deja en Bayreuth hora y media después. Si además no sabes alemán, todo es más divertido.

Después de unas cuantas vicisitudes, el 14 de agosto hacia las dos de la tarde llegaba a la estación de Bayreuth. Yo nunca había estado en Bayreuth pero me lo conocía como si fuese mi barrio gracias al Google Earth. Lo primero era subir al Festspielhaus para recoger en taquilla las entradas para el día siguiente, recorriendo las calles Nibelungenstrasse, Walkürenstrasse, Siegfried Wagner allee y al final, allí estaba: la foto que tantas veces había visto, la verde colina con el

Festspielhaus justo delante de mí. Inolvidable momento.

Después de recoger las entradas, el resto de la tarde consistió en pasear un poco por Bayreuth. Es la típica ciudad pequeña del norte de Europa, en la que es imposible encontrar un solo papel en el suelo, nadie habla a gritos, la gente es amable y todos los detalles están cuidados. Una verdadera delicia. La cena fue en una terraza de Maximilianstrasse (calle de gran afluencia turística) y después de un apetitoso aperitivo con una montaña de patatas fritas y algunas jarras de Maisel's Weisse (la cerveza local), se imponía descansar, así que a dormir con horario alemán. El día siguiente era “el gran día”.

Por la mañana, una cita muy esperada: Wahnfried. De nuevo un escalofrío recorría mi espalda, en el centro de la fachada el nombre de la casa y junto a él, dos mensajes de D. Ricardo: *“Hier wo mein Wähnen Frieden fand”* y *“Sei dieses Haus von mir benannt”*. En el interior se puede ver toda la biblioteca de Wagner con ejemplares de Calderón de la Barca, Lope de Vega y Cervantes, además de una gran cantidad de clásicos griegos, mitología nórdica, Shakespeare, Schiller y el Parzival de Wolfram von

Eschenbach, y en los pisos superiores fotos de todas las producciones de Bayreuth: allí están Kna, Furt, Wieland, Wolfgang, Nilsson, Windgassen y muchísimos más.

Detrás de la casa había un jardín con magníficos árboles (no vi ningún fresno allí), una fuente sencilla con una pileta circular bastante grande y unos bancos para poder contemplarlo todo. Al fondo la tumba de Wagner y Cosima y un poco más escondidas las de Russ y Marke. Me hubiera gustado estar en esa casa varias horas más pero eran casi las dos, por lo que había que darse prisa.

Al Festspielhaus se suele llegar con mucha antelación, la verdad es que es como un viaje a través del tiempo, coches que arrancan con manivela, autobuses antiguos de los que esperarías ver salir a los hermanos Lumière... en la verde colina puede observarse el estilo más rancio y las vestimentas más variopintas, para todos los gustos.

Faltan quince minutos, el metal de la orquesta sale al balcón y dan el primer aviso, una frase de la obertura de Parsifal. Nadie se mueve. Cinco minutos después dan el segundo aviso, la misma frase pero repetida dos veces, y eso si que supone el pisotetazo de salida, nadie espera al tercer aviso (triple repetición) y todos

salen rápidamente en busca de su localidad. En la sala no hay pasillo central, sólo hay dos minipasillos laterales y hay muy poco espacio entre la fila propia y la de delante, así que no sería fácil acceder a tu asiento si no fuera por la perfecta organización alemana. La gente va pasando a lo largo de esas interminables filas y se va poniendo delante de su butaca, pero nadie se sienta hasta que la fila no se ha llenado, y en ese momento, como si fuera una coreografía ensayada, todo el mundo se sienta a la vez, hay que verlo. Rápidamente se apagan las luces, la sala se queda en absoluto silencio y la orquesta invisible de Bayreuth, con su espectacular sonido, ataca la obertura de Parsifal...

De repente “volvía” a estar en Wahnfried, la fuente, los árboles, el mirador de la casa, fue absolutamente mágico... no quiero hacer una crónica sobre el magnífico Parsifal que pude ver allí pero sí que hay que destacar la corrección del público dentro de la sala: nada de toses indisimuladas, nada de cuchicheos y sobre todo el silencio sepulcral que pude vivir, por primera vez en mi vida, al finalizar la obra. Sólo esos once segundos ya merecen el viaje.

Auf wiedersehen, Bayreuth! (y que sea pronto)

ÁLVARO VILANOVA

El anillo del nibelungo

Palau de Les Arts de Valencia

MAYO Y JUNIO 2009

El enorme éxito de público obtenido por el Anillo del Nibelungo presentado el pasado mes de junio en el II Festival del Mediterrani de Valencia tiene su reflejo en la muy favorable reacción de la crítica en prácticamente todos los medios de comunicación que se acercaron a la capital levantina. Así, Enrique Martínez Miura apuntaba en la revista Scherzo que las dos series completas de la magna obra han sido “la demostración más palpable no ya de la viabilidad de un proyecto – que tanta incredulidad suscitó en su momento–, el dirigido por Helga Schmidt, con la eficacia que ante la vista y el oído desprejuiciados queda, sino de su asombrosa madurez”. No menos entusiasta era el balance de Gonzalo Alonso en el diario La Razón, viendo “superado con matrícula de honor el gran reto que se impuso Helga Schmidt en el Palau de les Arts al ofrecer dos ciclos completos de la Tetralogía wagneriana en producción propia”.

Muy destacada por todos fue la importancia del trabajo escénico de Carlus Padrisa y La Fura dels Baus, aunque tampoco faltaron objeciones



más bien puntuales, como la de José Simó en el diario Levante-EMV, quien se refirió al final de El ocaso de los dioses (probablemente el punto más discutido del ciclo) en los siguientes términos: “Deslabazada y confusa, Brunilda se dirige a unos hombres que no se encuentran en escena y se lanza a una pira inexistente saliendo por el foro encaramada al caballo-grúa, dejándonos en la duda de su inmólación. Tampoco parece que Hagen sea arrastrado por las ondinas y se ahogue en un Rin desbordado. Tambaleante, se estampa contra las bañeras de metacrilato en la que unas dobles de las hijas del Rin se contonean con menos gracia que las tres que han cantado al inicio del acto intentando enredar al simple de

Sigfrido. El despropósito se completa con una cita descontextualizada de una estrofa del último parlamento de Brunilda desechada por Wagner en el texto definitivo, que viene a convertirse en improbable “moraleja” de una obra sin “moral”. La banalidad de recurrir al “amor” como bálsamo redentor de dioses, héroes y hombres -no se si deberíamos incluir a los que a él renunciaron- nos recuerda que estamos en el “futuro”, en el país aparentemente feliz y despreocupado de los Guibichungos”.

Por su parte, César Rus declaraba en la revista Ópera Actual que “la producción de La Fura dels Baus gana cuando se interpretan las cuatro óperas en conjunto, ya que se puede apreciar así su coherencia estética. Se caracteriza por su espectacularidad tecnológica, aunque se echa en falta un mayor trabajo en la dirección de actores y mayor profundización en el drama. El primer acto de Siegfried sigue sin convencer”. Pero a pesar de los inevitables altibajos (cómo no haberlos en una tarea de esta envergadura), la valoración global del planteamiento furero fue en general muy positiva. Según Martínez Miura, “este Anillo se mueve por un mundo de imaginación desbordada, utiliza la tecnología más avanzada disponible, roza la imaginería de la ciencia ficción (...), pero sobre todo es coheren-

te con la acción que narra”.



Luis Suñén escribió, también en la revista Scherzo, que “Padrissa es absolutamente fiel a Wagner desde la mentalidad del hombre de hoy, construye la ficción como lección intemporal y sabe que para que eso sea así, para contribuir a que lo clásico lo siga siendo, todo debe ser igual en su esencia pero leído de otro modo a como lo hicieron otros antes que él – por eso se sitúa en el eslabón lógico tras Wieland Wagner y Patrice Chéreau”. De igual modo, Guillermo García-Alcalde consideraba en La Provincia que este Anillo es “el más importante de los muchos ya nacidos en el siglo XXI, por cuanto es el más radical en la sensibilización de las nuevas posibilidades lingüísticas del espacio escénico y el que hasta hoy ha logrado articular proyectivamente presencia y voz humanas con un mundo virtual cuya iconicidad carece de límites.”

Todos los elogios merecieron, por otro lado, las fuerzas de la Comunitat Valenciana y Zubin Mehta. En opinión del propio Suñén, “quienes crean que Mehta es un director de vuelta de todo no tienen más que ver este Anillo para desengañarse. Cuando parecía haberlo dicho todo, haber hecho su carrera y preparar la despedida, resulta que saca a relucir un genio inesperado en donde el talento se había demostrado ya con creces”, antes de calificar a la orquesta de “prodigiosa”, mientras García-Alcalde aseguraba que “durante la función surge espontáneamente la duda de estar escuchando colectivos operísticos de nuestro país. La Orquesta y el Coro de la Comunitat Valenciana, titulares del Palau, son tan buenos como los primeros del mundo y mejores que algunos de los famosos”. Pablo Meléndez-Haddad se sumó en el diario ABC a estas alabanzas al referirse a Mehta como un “experto en el estilo, sensible, personalísimo en las dinámicas, dominando con magia a la bendita Orquesta de la Comunitat Valenciana. Suyo es, sin duda, gran parte de este triunfo”.

En cuanto a las voces, basta recordar los nombres de Jennifer Wilson, Lance Ryan, Plácido Domingo, Eva-Maria Westbroek, Matti Salminen, Franz-Josef Kapellmann, Juha Uusitalo, Torsten Kerl, Stephen

Milling o Gerhard Siegel para entender por qué este Anillo es para la historia. Todos ellos, especialmente Wilson (“cantó una Brünnhilde que hizo pensar en glorias del pasado”, según César Rus), Domingo (“este Siegmund de acentos italianos no tiene precio”, nos dice Gonzalo Alonso) y Salminen (“una simple onomatopeya lo coloca como un artista de excepción”, en palabras de Luis Suñén), recibieron grandes loas en casi todos los medios.



Todo fluyó así en favor de este gran triunfo del Palau de les Arts, y ahora es de esperar no sólo que se exporte a otros teatros, sino que ayude, como pedía una editorial del periódico Levante-EMV, a “lavar la imagen que en sus primeros años ofreció el coliseo con el hundimiento de su plataforma o la inundación de sus instalaciones”. Para Martínez Miura no hay duda: “después de tantas décadas de sequía, este Anillo vuelve a situar a Valencia en el mapa europeo de la ópera”.

A.V.U.

Tristán e Isolda

Teatro de la Maestranza de Sevilla

MAYO 2009

La otra gran cita wagneriana anterior al verano tenía lugar en Sevilla con el estreno de todo un Tristán e Isolda. Así daba inicio Andrés Moreno Mengíbar a su comentario en el Diario de Sevilla: “para alguien como quien les escribe que lleva un cuarto de siglo investigando y escribiendo sobre la Historia de la Ópera en Sevilla, la de anoche era una fecha muy especial. No sólo por ser la primera representación de esta ópera en la ciudad sino, ante todo, por lo que supone de madurez de un teatro y de un proyecto cultural. Como sabrán, no me he ahorrado en fechas anteriores las críticas y los reproches hacia las decisiones artísticas de los actuales responsables del Maestranza. Pero hoy me siento satisfecho de poder felicitar a esos mismos responsables por el altísimo nivel conseguido con esta producción.” La mayoría de los comentarios fueron por esa misma línea, así el de Carlos Tarín en ABC (“De nuevo, y por fortuna, las expectativas creadas ante una jornada calificada con razón de «histórica» no se vieron defraudadas. El primer «Tristán» de la historia de la ópera sevillana, hecho con todos los ele-

mentos para rendir lo máximo. Verdaderamente, la obra de arte total. Y de un todo tan completo entresacamos dos rasgos sobresalientes: el privilegiado plantel vocal, que para una obra de esta envergadura es imprescindible, y una producción moderna que siguió al mínimo detalle cada pliegue de la obra y -lo que es más importante- lo realzó”), o el de Jacobo Cortines en Scherzo (“con el estreno de Tristán e Isolda el Teatro Maestranza ha alcanzado finalmente la cota de su plena madurez”).



Las razones de este éxito hay que buscarlas, como en el caso de Valencia, en la suma de todos los factores que intervienen en la puesta en juego del espectáculo, lo cual en el caso de Wagner suele ser particular-

mente complicado. La propuesta escénica de Pierluigi Pier'alli, según la opinión de García-Alcalde, reflejada en el diario La Provincia, “no pretende una dramaturgia simbólica en términos de tiempo, lugar o ideología, sino verter con la mayor fidelidad lo que quiso Wagner, centrando las sugerencias innovadoras en la poética de los decorados. Lo más destacado, a mi juicio, es el homenaje tácito de Pier'Alli al estilo de Wieland Wagner, primer renovador radical de las escenografías de Bayreuth con la reapertura del teatro tras la segunda guerra mundial. El talento de Wieland, aplicado al ahorro en tiempos difíciles, dio lugar a visualizaciones basadas en los juegos y sugerencias de luz mediante grandes ciclortamas apenas complementados por elementos corpóreos o piezas de atrezzo. Aquel formidable simbolismo de la luz está hoy en Pier'Alli con tecnología del siglo XXI, recursos virtuales y combinaciones de lo sólido y lo lumínico que acaban por sumir el conjunto en un lenguaje absolutamente inmaterial. Las grandes curvas, también constantes en Wieland, dividen el escenario desde puntos opuestos o lo integran cruzándose.” Muy similar es el punto de vista expresado por Pedro Coco en *Mundoclásico*: “sorprende que en la actualidad aún se pueda ver un Tristán ‘histórico’,

obviamente no apto para amantes incondicionales del regietheater, donde se siguen más o menos fielmente las líneas generales del libreto, y donde el vestuario -eso sí, el punto más débil de la producción- recrea la época a la que nuestra mente nos lleva cuando pensamos en la leyenda de los dos amantes. Los elementos escénicos, simples y contundentes, llenaron el escenario de sinuosas curvas que enmarcaban oníricas proyecciones, siendo el juego de luces muy adecuado en todo momento.”



De las voces se puso de relieve la excelencia de Evelyn Herlitzius, “una Isolda para el recuerdo, una voz privilegiada con un registro amplísimo y de extraordinaria fuerza expresiva. Qué manera de cantar, de actuar, de revelar el drama de su interioridad desgarrada entre sentimientos contradictorios”, según la valoración de Cortines, compartida desde luego por

Tarín: “sobresalió en demasía la voz increíble, portentosa y sublime de Evelyn Herlitzius. No sólo es una registro netamente wagneriano, sino que está en un punto de perfección asombroso, en todo su espectro sonoro, en el que no hay debilidades: llega a los graves con facilidad y desahogo, tanto como a los agudos sin perder su carácter (a veces doblada sobre sí), y es capaz de apianar sin perder la compostura vocal o alcanzar un fortísimo fundiéndose -no siendo tapada, ni diluida- con la orquesta. Esto lo supo el director, quien no «aflojaba» en las dinámicas, sabiendo que ella flotaría en el mar orquestal. Con semejantes dotes, ya lo que se quiera: intimismo, expresividad, desesperación, anhelos, horror... Tremendo.”

No despertaron tanto entusiasmo los demás, aunque hay buenas palabras para el Tristán de Robert Dean Smith, “elegante y refinado, más lírico de lo deseado” (Pedro Coco), para la la Brangania de Iris Vermillion, “una de las más bellas voces de mezzo de la actualidad y que estuvo especialmente brillante en el primer acto” (Moreno Mengíbar), para la “clara y hermosa voz del joven marinero, el tenor Gustavo Peña” (Cortines), y algo menos para el Kurwenal de

Martin Gantner y el Marke de Reinhard Hagen.



Sobre el trabajo de Pedro Halffter, José Luis Pérez de Arteaga expuso en el diario La Razón que “siempre es un reto y cuando un director lo aborda por vez primera es moneda común hablar de temeridad: al mismo Barenboim, que hace casi tres décadas interpretó el «Tristán» wagneriano por vez primera en Berlín, se le acusó de ello. Pedro Halffter, creo yo, tendrá una carrera larga con esta obra, porque se la ha planteado joven y porque, como a tantos otros, la música le ha poseído.” Su dirección tuvo en su opinión “instantes de tétrica hermosura –esa «belleza» mortal de Platen–, como el final del acto I, con el reconocimiento amoroso de los protagonistas, y otros de delectación en el dúo de la «noche oscura y santa» (Novalis), y su «Tristán», que hoy es notable, un día será grande”.

A.V.U.

Tannhäuser

Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria

JULIO 2009

Mucho más polémico, incluso desde días antes del estreno, fue el Tannhäuser que Katharina Wagner llevó al Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. La nueva codirectora del Festival de Bayreuth era el primer miembro de la familia del gran compositor que dirigía en la capital insular, pese a lo cual su trabajo mereció reprobaciones por parte tanto del público como de la crítica. José Sampedro Pérez estimó en el diario La Provincia que su planteamiento “pasó los límites permitidos, ya que con su versión rompedora e iconoclasta de obra tan concreta y clara en cierto sentido la hizo irrecorable, pues su versión de los personajes rompía completamente con lo escrito por el autor y así no había correlación entre el texto y la actuación teatral, como por ejemplo, en el segundo acto el Landgrave no habla con Elisabeth, sino que se dirige a Wolfram que no tenía que estar en el escenario, quizás para mostrar a este personaje como un alter ego de su sobrina, o... (...) He visto y admirado muchas versiones modernas de clásicos, pero todas ellas respetaban la intención última y clara del autor,

que en esta obra es lisa y llanamente la lucha interna de un hombre entre los dos tipos de amor y, sobre todo, ese leitmotiv romántico de la redención por amor, que Wagner recrea también en El Holandés errante y Zorrilla en su Don Juan. Nada de ello vimos en esta versión de Tannhäuser”. Coincide más o menos con la opinión de Leopoldo Rojas-O’Donell, recogida en Scherzo, quien después de reconocer que hubo “unos pocos que intentaban hallar una coherencia en el espectáculo”, nos habla de una marcada tendencia al “feísmo” ya “desde la escena inicial, en un trastero cargado de una simbología tan superficial como innecesaria, con una Venus antitética de la diosa del amor, a la caracterización de una Elisabeth iracunda, a mitad de camino entre una posesa y Mary Poppins siempre a rastras con su maleta; la caracterización gestual de los caballeros en el segundo acto, con las manos cruzadas en aspa sobre el pecho (...), por no hablar del desfile de drags y personajes que parecían salir de Tom de Finlandia, con un papa incluido”.

Un punto más benevolente con la

Wagner se mostró Cayetano Sánchez en la revista Ópera Actual, donde afirma que “al margen de su interpretación libérrima de buena parte del libreto, (...) su trabajo en la regia no fue del todo desacertado para una escenografía de Tito Steffens que costaba entender qué trataba transmitir con su estridente colorido, con una estética entre el grunge y el kitsch, apoyada por un vestuario de tonos eléctricos, que recordaba las sagas cinematográficas de Austin Powers”.



El aspecto musical siguió en cambio un camino mucho mejor valorado. Así, Rojas-O´Donell celebraba la dirección de Pedro Halffter, “que logró concertar con acierto una obra nada fácil en ese sentido, y que conjuntó a la Filarmónica de Gran Canaria con pulso firme en marcada línea ascendente”. Destaca también la labor del Coro Filarmónico Eslovaco, “poderoso de sonoridad y dúctil a las indicaciones de la batuta”.

Por otro lado, la agotadora tarea de

sacar adelante un papel como Tannhäuser fue afrontada por un Stephen Gould “seguro y preciso en todos los registros y apoyado en una excelente caracterización del personaje”, tal y como nos contaba Cayetano Sánchez, mientras que “el barítono Markus Eiche, sustitución de última hora, nos sorprendió por su bella voz y triunfó plenamente en el bello y agradecido rol de Wolfram con un Canto a la Estrella magnífico desde el punto de vista vocal, aunque la dirección escénica no le ayudó mucho”, según la valoración de Sampedro, quien añadía que “Ricarda Merbeth (Elisabeth) y Evelyn Herlitzius (Venus), las dos caras del amor, cantaron perfectamente sus cometidos”. Al igual que la Herlitzius, también venían de cantar el Tristán sevillano Reinard Hagen, en un Landgrave “rotundo en el centro-grave, pero desigual en las incursiones en la zona aguda” (Rojas-O´Donell), y el siempre musical Gustavo Peña en Walther. Como consecuencia de todo ello, Sánchez afirmó que la velada “será recordada por su excelencia –que marca un alto listón al coliseo grancanario- y también por los caprichos de una diva treintañera en sus primeros pasos como directora de escena”.

A.V.U.

Visita de Richard Wagner a Burgos

JOSÉ (PEPÍN) BELLO

INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
ANDRÉS RUIZ TARAZONA.

MADRID. PUBLICACIONES DE LA RESIDENCIA
DE ESTUDIANTES. 2009. 138 PP. 10€.

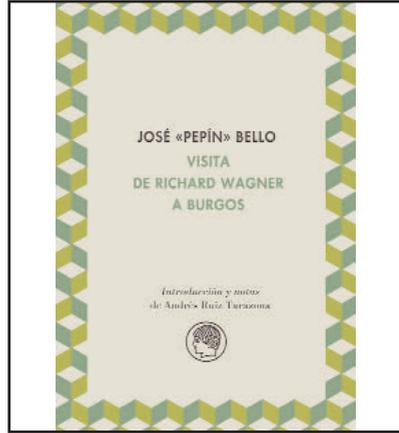
El autor nos revela un hecho insólito que hay que suponer que desconocen los aficionados a la música incluidos los wagnerianos de pro: el viaje que en 1952 realizó Richard Wagner al pueblo de Castañares, muy cercano a Burgos, donde residía el autor, Pepín Bello, un apasionado de la música wagneriana. Por supuesto tal viaje es imposible que haya sucedido y es un relato, como lo denomina el anotador, surrealista, lleno de gracia.

Ruiz Tarazona escribe una larga introducción en la que nos dice quien es Pepín Bello y su relación con la Residencia de Estudiantes, que ayuda al lector a ponerse en situación.

El texto de Bello es una carta que dirige a Alfonso Buñuel, arquitecto y hermano del director de cine Luis Buñuel, a quien Wagner no ha encontrado en Calanda, donde el autor del Tristán Ha estado pasando la Semana Santa y, por supuesto, tocando el tambor.

Si es cierto que el viaje no tuvo

lugar, no es menos cierto que de haber ocurrido podría haber sucedido como lo describe Pepín Bello.



El libro se cierra con un Apéndice, también de Ruiz Tarazona donde se esboza una biografía y se habla de la música de Wagner.

Si a la gracia del texto de Bello, y los interesantes trabajos de Ruiz Tarazona, se une la agradable presentación del libro, que incluye bastantes fotos de Wagner y de los residentes en el edificio de la “Colina de los chopos”, no hay más remedio que recomendar a los socios de la AWM que adquieran esta pequeña joya.

Un apunte final. Seguramente el lector llegue a la misma conclusión que lo hizo quien esto escribe: ¡qué magnífica comedia habría hecho Berlanga!

J.M.L.M.

LA MARCHA FÚNEBRE DEDICADA A HANS VON BÜLOW

Sigfrido fue la primera obra que interpretó Gustav Mahler en su nuevo cargo como primer Kapellmeister del Teatro Municipal de Hamburgo. La magistral interpretación provocó una entusiasta reacción tanto en el público como en la crítica. Entre la audiencia que vitoreó al nuevo director se encontraba un espectador que, pocos días después, escribía a su hija en estos términos: “Hamburgo tiene, desde ahora, un director de ópera de primera clase: Gustav Mahler, un judío de Budapest serio y enérgico, que, en mi opinión, está a la altura de los más grandes maestros”. Este espectador enfervorizado era Hans von Bülow, quien

ocho años antes se negaba incluso a saludar al joven Mahler.

El 11 de Febrero de 1894, Bülow murió en El Cairo. En Marzo tuvieron lugar en Hamburgo los actos fúnebres y el coro de la iglesia interpretó algunos fragmentos en su honor. A la salida del templo, cuando el cortejo fúnebre pasaba por delante del edificio de la Ópera, Mahler al frente de la orquesta interpretó en su recuerdo La Marcha fúnebre de El ocaso de los dioses. Sin duda Gustav Mahler cerraba así las viejas heridas que la actitud despreciativa del famoso maestro le habían producido en numerosas ocasiones.

UN PINTOR EN BAYREUTH

Henri Fantin-Latour, pintor francés y gran admirador de Richard Wagner, fue uno de los privilegiados que pudo asistir, en Agosto de 1876, al estreno de El anillo del nibelungo, dirigido por Hans Richter. El pintor escribió paso a paso cada una de sus experiencias durante los cuatro días que duró la representación. Incluso pudo ver de cerca a Richard Wagner, quien, según dejó escrito, le pareció “envejecido, con el pelo prácticamente blanco, muy bajo y con el aspecto de un viejo sabio o diplomático”.

Durante la primera representación, la sensibilidad del pintor se impuso y su atención se centró especialmente en la escenografía: “El telón se abre lentamente y he aquí algo sin nombre, vago, oscuro, poco a poco verdo-so, iluminándose lentamente; pronto se perciben rocas y después, suavemente, formas que pasan una y otra vez, las hijas de Rhin arriba; abajo, Alberich, en el fondo de las rocas. No hay nada en mis recuerdos más fantástico, más hermoso, más realista”.

SOMBRA

Asociación
Wagneriana de Madrid
www.awmadrid.es
aw@awmadrid.es
BOG

Enviar a: aw@awmadrid.es
o por correo postal a:
C/Antonio López Aguado, 1 12ºA Izq
28029 - Madrid

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN

Asociación Wagneriana de Madrid

Nombre:* _____

Apellidos:* _____

Dirección:* _____

CP: _____

Ciudad:* _____

Provincia:* _____

Teléfono:* _____

E-mail:* _____

Cuota anual: (50 €) Otra cantidad ___ €

DOMICILIACIÓN BANCARIA

Autorizo a la Asociación Wagneriana de Madrid para que pase al cobro del
recibo anual de _____ €

Nombre: _____

DNI: _____ - _

Cuenta bancaria: _____

Aviso: Los datos facilitados en este boletín serán utilizados exclusivamente para cumplimentar el
Registro de Socios de la Asociación Wagneriana de Madrid. No se hará uso de ellos para ningún
otro fin sin la autorización previa de los interesados.

Asociación Wagneriana de Madrid
aw@awmadrid.es / Tlf.: 660 77 79 / 609 78 16 60

Asociación Wagneriana de Madrid

www.awmadrid.es

aw@awmadrid.es

