

HOJAS WAGNERIANAS

Publicación cuatrimestral

13

Diciembre 2010

Asociación Wagneriana de Madrid

AWM

www.awmadrid.es
aw@awmadrid.es



ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

PRESIDENTA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTES

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS

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

EWA WAGNER-PASQUIER

NÚMERO 13

| | |
|--|----|
| CARTA ABIERTA | 2 |
| ACTUALIDAD | 4 |
| BAYREUTH 2010 | 6 |
| DE LA APLICACIÓN DE LA MÚSICA EN EL DRAMA | 9 |
| WOTAN: EL PODER DEL DESPOSEÍDO | 27 |
| EL COFRE DE LOS TESOROS Y EL BAÚL DE LOS RECUERDOS | 34 |
| BAYREUTH SEGÚN JOSÉ BOREELL VIDAL | 37 |
| GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE, SOCIO DE HONOR DE PROMUSCAN | 45 |
| WAGNER / ESTÉTICA | 48 |
| ENTREBASTIDORES | 49 |

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Clara Bañeros de la Fuente, Guillermo García-Alcalde, Javier García-Lomas Gago, Virginia L. Bañeros, Juan Manuel López Marinas, Alejandro Martínez Rodríguez y Asier Vallejo Ugarte

CARTA ABIERTA

El acabar un nuevo número de Hojas Wagnerianas supone un reto cumplido, y al comenzar el siguiente surge el compromiso de mejorar el anterior.

Si esta es la máxima de cuantos participamos en la publicación, ni qué decir tiene que el esmero, ocupación y dedicación del coordinador de esta publicación, Asier Vallejo Ugarte, hacen posible y visible que tal objetivo se cumpla. Como presidenta de la Asociación Wagneriana de Madrid y en representación de la misma, mi más cordial felicitación y especial agradecimiento a Asier.

Como ya es habitual, y una vez manifestado el agradecimiento anterior, quisiera llamar la atención sobre dos nuevos colaboradores, mi querido amigo Guillermo García-Alcalde y Alejandro Martínez Rodríguez, es un placer aprender con ellos y disfrutar de su buena disposición y su forma desinteresada de compartir con nosotros parte de su tiempo, aportando sus opiniones en “Un repaso al festival de Bayreuth 2010” y “Wotan: El poder del desposeído”.

La transcripción recogida en el Boletín Musical de Córdoba en 1930 de un artículo original del propio Richard Wagner, “De la aplicación de la música en el drama”, por nuestro habitual J.M.L.M., y la descripción que hace José Borrell, incondicional wagneriano de principio del XX, sobre sus viajes al festival de Bayreuth en su libro “sesenta años de música (1876-1936)” conviven y se complimentan con diferentes noticias y reflexiones actuales.

Este matrimonio entre dos épocas, tan distintas social y generacionalmente, viene a demostrar que cuando de música se trata (en este caso wagneriana), las diferencias que marca el paso del tiempo, aquí no existen. Mientras diferentes conceptos como la tecnología, la medicina, la moda o las normas sociales crean verdaderas lagunas en el tiempo, la percepción del hombre frente a ciertos mensajes sensoriales es igualmente percibida por el ser humano, con independencia de la época o el año en que lo perciba. Los mensajes filosóficos y/o psicológicos no quedan obsoletos con el paso del tiempo, la forma de expresar el concepto puede ser distinta, el núcleo, sigue siendo el mismo. Quizá ahí se encuentra el porqué de la atemporalidad de las óperas wagnerianas.

De obligada lectura es “El cofre de los tesoros y el baúl de los recuerdos” de Javier García-Lomas Gago. En definitiva, un nuevo número, que además de cumplir la máxima que nos marcamos día a día, prepara, sin ninguna duda el gran reto que la Asociación Wagneriana de Madrid se ha marcado para el próximo año 2011. Año en el que, como sabéis, debemos rendir homenaje a la mítica wagneriana madrileña, que en 1911 y tras el estreno de *Tristán e Isolda* en el Teatro Real, comenzó su andadura como Asociación y de la que con orgullo y humildad nos sentimos continuadores.

Clara Bañeros de la Fuente

ACTUALIDAD

ORO FURERO EN SEVILLA



El Teatro de la Maestranza de Sevilla ha acogido durante las primeras semanas de noviembre la aplaudida puesta en escena de *El oro del Rin* que Carles Padrissa y La Fura del Baus idearon para el Maggio Musicale Fiorentino y el Palau de les Arts de Valencia. Las voces de Jukka Rasilainen (Wotan), Gordon Hawkins (Alberich), Wolfgang Schmidt (Mime), Elena Zhidkova (Fricka), Hanna Schwarz (Erda), Robert Brubaker (Loge), Attila Jun (Fasolt) y Stephen Bronk (Fafner), entre otras, se han sumado a la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla que dirige Pedro Halffter para relanzar para la historia esta producción prodigiosa y única.

PARSIFAL EN LAS RAMBLAS DE BARCELONA



Entre los próximos 20 de febrero y 12 de marzo de 2011, el Liceu de Barcelona subirá a escena el festival sacro wagneriano en una coproducción del propio coliseo barcelonés con la Opera de Zurich. Con dirección musical de Michael Boder, los repartos estarán integrados por Klaus Florian Vogt y Simon O'Neil (Parsifal), Anja Kampe y Susan Bullock (Kundry), Alan Held y Boaz Daniel (Amfortas), y Hans Peter König y Eric Halfvarson (Gurnemanz). Claus Guth firmara la escena.

TRISTÁN E ISOLDA VUELVEN A OVIEDO



Poco más de tres años después de inaugurar su sesenta temporada de ópera con *Tristán e Isolda*, el Teatro Campoamor de la capital asturiana volverá a recibir a los dos amantes de la noche entre enero y febrero de 2011. El tenor Robert Dean-Smith y la soprano Elisabete Matos se verán acompañados de Petra Lang como Brangania, Gerd Grochowski como Kurwenal y el español Felipe Bou como Rey Marke. El maestro Friedrich Haider se pondrá al frente de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, mientras que Alfred Kirchner asumirá la responsabilidad escénica de esta producción propia.

MUERE JOAN SUTHERLAND, REINA DEL *BELCANTO*



El mundo de la lírica está de luto tras la muerte Joan Sutherland el pasado 10 de octubre. La gran soprano australiana fue una de las artistas más y mejor implicadas en la recuperación del repertorio belcantista durante las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo. Afortunadamente, queda para siempre del esplendor de un legado discográfico inmenso. Al recuerdo emocionado de la *Stupenda* se unen el de Cesare Siepi, Charles Mackerras y otros artistas grandes que nos han dejado estos últimos meses.

UN REPASO AL FESTIVAL DE BAYREUTH 2010

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE



Escena de *Meistersinger*

Bayreuth 2010 ha dado el genuino perfil de un cambio de ciclo. La muerte en 2009 de Wolfgang Wagner y la previa abdicación en sus hijas Eva y Katharina del reinado que comenzó en 1951, conspiran inevitablemente en el vuelco que estimula a algunos leales e inquieta a la mayoría. Las hermanas biznietas que suceden a los hermanos nietos y restauran el poder femenino en la colina, quieren marcar la diferencia. Es normal. Pero su astuto progenitor tal vez ha visto en el tándem (con edades distanciadas por más de treinta años) una garantía del juego innovador controlado por el conservador. Puro Lampedusa.

Christian Thielemann volvió a salvar, por quinta y última vez, un *Ring* que nació viejo en la escenografía de Tankred Dorst, sistemáticamente protestada aunque, como es norma de la casa, a intensidad decreciente. Los últimos coletazos del autoritario Herr Wolfgang y la altanera Frau Gudrun, sorpresivamente fallecida un año antes que él, rebajaron en constantes suplencias el nivel de los elencos.



Christian Thielemann

Pero Thielemann es, por fin, el gran maestro germano a quien entrega el wagnerismo -con toda justicia- el testigo de los Fürtwängler, Knappertsbusch, Keilberth o Karajan, tras muchos años de estrellas no alemanas en el foso místico. Su espléndida lectura, rica y variada entre la intensidad y el sesgo camerístico, el aliento épico y la replegada dicción lírica, han vuelto a fascinar a todos los

que no conciben el Festival sin un *Anillo* ambicioso.



Escena de *Parsifal*

No lo tendrán en 2011 ni 2012, lapso excepcional allí donde solo un año de abstinencia suele mediar entre dos producciones de la Tetralogía. La próxima será la del Bicentenario, 2013, probablemente concebida desplegar todos los cambios del reinado de las hermanas. Durante meses cundió el rumor de que esa nueva escenografía será Katharina, hipótesis nada grata para los conservadores. Pero la desazón se convirtió en pánico cuando entró en las quinielas el nombre de Calixto Bieito. Pero no estaría mal un español blasfemo en aquel espacio sagrado...

Nada se sabe. El *Anillo* valenciano de La Fura dels baus sigue planeando sobre todas las místicas visuales de

esta obra gigantesca. La de Bayreuth 2013 será sin duda una apuesta de riesgo, nunca de descalabro, porque la misteriosa latría wagnerista puede con todo (incluido el "espantoso" *Parsifal* de Schlingensiefel, prematuramente fallecido hace pocos meses). Este año volvieron a ser estruendosos los abucheos a los *Meistersinger* escenificados por la joven Wagner (y estrenados en 2007), con un Sebastián Weigle que no acaba de convencer en el foso. De nuevo victorioso el *Parsifal* dirigido por Daniele Gatti con la fabulosa escena de Stefan Herheim (a quien Katharina "premia" con cero encargos y cero DVD).



Jonas Kaufmann en *Lohengrin*

Y ganó su batalla el debutante Andrius Nelson en el estreno del año, un *Lohengrin* con sus últimas funciones pasadas por agua debido a la cancelación de Jonas Kaufmann, tenor-estrella del momento, pero inmenso en la escenografía de subsuelo y cloaca

que firma Neuenfels, parcialmente protestado a pesar de la lúcida radicalidad de su metáfora de ratas.



Katharina y Eva Wagner

Fin de etapa. El producto-Bayreuth puede gustar más o menos, según los casos y los años, sin perder la exclusividad de lo único. Ese es su capital inagotable.

ÜBER DIE ANWENDUNG DER MUSIK AUF DAS DRAMA

(DE LA APLICACIÓN DE LA MÚSICA EN
EL DRAMA)

POR RICHARD WAGNER (1879)

Parte I

Este artículo fue escrito por Wagner en el verano de 1879. La versión que aquí se incluye apareció en los números 30, 31 y 32 del *Boletín Musical* de Córdoba, correspondientes a los meses de Septiembre, Octubre y Noviembre de 1930. Al interés de las ideas que Wagner expone en este trabajo, hay que añadir el hecho que la traducción fue realizada por Antonio Ribera y Maneja (1873- 1953), pianista, director de orquesta y musicólogo, que había estudiado en Leipzig y Munich. Interesado en la música de Wagner, tradujo varias de sus obras, así como las de su profesor Hugo Riemann y otros autores de lengua alemana, la mayoría de las veces textos relacionados con la música. Dirigió en los principales teatros de Alemania, Polonia y Austria hasta que la Gran Guerra le obligó a

regresar a España. Fue uno de los socios fundadores de la Asociación Wagneriana de Barcelona.

JMLM



Mi último artículo sobre la forma de componer las óperas acaba indicando que el estilo musical de las composiciones dramáticas difiere necesariamente de las composiciones sinfónicas. Sobre este particular quisiera tratar más explícitamente, pues me parece que este examen dispararía y corregiría grandes incertitudes que se originan tanto en el juicio musical, como sobre todo en las ideas de nuestros compositores, cuando componen. Hablaba allí de

«chapuceros» que sin necesidad alguna modulan mucho y a tonalidades apartadas, y de «senadores»¹ que por el contrario no admiten la posibilidad de tomar libertades aparentes en este aspecto.

Este eufemismo de «senadores» me fue sugerido en un momento de perplejidad, por el Yago de Shakespeare, el cual en presencia de personajes respetables, evita emplear un término de comparación al reino animal; encontrándome en la misma situación, y movido por el mismo sentimiento de conservar el buen tono, en adelante emplearé, al dirigirme a las personalidades respetables de la ciencia, la palabra «profesor».

A mi entender, la importante cuestión de que trata podría ser solucionada, aquí, únicamente entre artistas y verdaderos amigos del arte, es decir, entre personas desinteresadas, sin tener que acudir a los «profesores»; por esto en lo que sigue, dirigiré las experiencias y observaciones recogidas en el ejercicio de mi arte, sólo a los verdaderos amigos del arte.

Como el ejemplo es siempre el mejor guía, empezaré por un buen caso típico de la historia del arte, el de Beethoven, tan atrevido en sus sinfonías, y tan pusilánime en su ópera Fidelio. En mi artículo anterior expuse ya que la concisión a que obliga la estructura del esquema de ópera fue la causa de que el maestro rechazara con indignación la idea de hacer otro ensayo en el género dramático. Si no procuró en su inmenso genio, ampliar el estilo de la ópera, es seguramente porque esta única ocasión, por todos los medios, la única explicación posible, es que la novedad, desconocida de todos nosotros, él la había descubierto ya escribiendo sinfonías. Examinándole allí, en la plenitud de su nueva creación, reconocemos que fijó de una vez para siempre el carácter de la música instrumental independiente, dentro de los límites plásticos que este genio intrépido no sobrepasa jamás. Procuremos. Pues, ver y comprender que estos límites no son restricciones, sino las condiciones mismas de la obra de arte de Beethoven.

Si he calificado estos límites de plásticos, es que continuo

¹ Se refiere a los «encopetados», a los «pelucas» y pedantes. Nota del traductor.

considerándolos como los pilares cuya disposición simétrica y lógica sirve para sostener el edificio sinfónico, y para darle su significación. Beethoven no modifico nada en la estructura del movimiento sinfónico, tal como la había hallado establecida por Haydn, y esto por la misma razón que un arquitecto no puede desplazar a voluntad los pilares de una construcción, ni emplear, por ejemplo, la línea horizontal en lugar de la línea vertical.



Ludwig van Beethoven

Tratándose de una construcción artística convencional, la naturaleza de esta obra de arte condicionaba esta convención; así, la base de la obra de

arte sinfónica es la música de danza. Me es imposible repetir aquí lo que a juicio mío ya he expuesto y demostrado en mis escritos anteriores sobre el arte en este aspecto. Quiero sólo mostrar aquí el carácter que imprime una vez para todas a las sinfonías de Haydn, lo mismo que a las de Beethoven, el principio mencionado más arriba. De acuerdo con este principio, el pathos dramático está totalmente descartado aquí, de manera que las complicaciones más prolijas de los motivos temáticos de un movimiento de sinfonía no se pueden jamás interpretar, por analogía, en el sentido de una acción dramática, sino sencillamente como el enlace de figuras de una danza ideal, sin la ficción de dialéctica retórica alguna. No se trata pues de una conclusión, ni de una intención, ni de un desenlace: Por esto todas sus sinfonías llevan en sí el carácter de una serenidad sublime. Nunca encontréis en un mismo movimiento dos temas de carácter absolutamente contrario, opuestos entre sí; por diferentes que puedan parecer, siempre se completan como los elementos masculinos y femeninos de un mismo carácter fundamental.

Con muchísima razón se ha dicho que las innovaciones de Beethoven sobresalían mucho más en el dominio de la disposición rítmica que en el de la modulación armónica.

Las modulaciones muy apartadas las emplea casi exclusivamente en un raptó de humor, lo que para nosotros viene a ser como una fuerza invencible que crea motivos ritmo plásticos y siempre nuevos, y los dispone y reúne en vista de una construcción cada vez más rica. A mi juicio tocamos aquí el punto donde se diferencia el sinfonista del dramaturgo. Mozart fue para sus contemporáneos nuevo y sorprendente por su propensión, nacida de una necesidad profunda a emplear modulaciones atrevidas: no es conocida la extrañeza que causaron las durezas armónicas del prelude del cuarteto en do dedicado a Haydn. Aquí como en otros tantos pasajes característicos, en donde la expresión del tema, enteramente con trasuntado, se eleva hasta la expresión de un ardiente deseo doloroso, en especial gracias a la acentuación del retardo de las notas ascendentes, la voluntad impetuosa de agotar las posibilidades armónicas

parece conducir a un pathos dramático. En efecto, Mozart no abordó el dominio de la sinfonía hasta después de haber ensanchado y elevado la capacidad de expresión de la música dramática, debemos pues, precisamente este restringido número de obras sinfónicas, cuyo valor singular les ha permitido vivir hasta nuestros días, a este periodo creador durante el cual había ya desplegado su genio como compositor de óperas.



Wolfgang Amadeus Mozart

La estructura de la pieza sinfónica sólo desazonos causaba al compositor de "Figaro" y "Don Juan", cuya feliz movilidad de creación, podía

desenvolver tan satisfactoriamente en las situaciones variables y apasionadas de sus asuntos dramáticos. Considerando su arte desde el punto de vista sinfónico, reconocemos que Mozart se distingue en ellos por la belleza de sus temas, en cuyo empleo y elaboración empero, tan sólo sobresale por su habilidad contrapuntística; sin duda le faltaba su habitual incentivo dramático, para animar las trabazones necesarias. En efecto, su arte dramático-musical se había ejercitado tan solo en la ópera buffa, en la comedia musical; la “tragedia” propiamente dicha le era extraña, y sólo en algunos rasgos sublimes –como la Doña Ana y El convidado de piedra- se reseñó su faz entusiasmada.

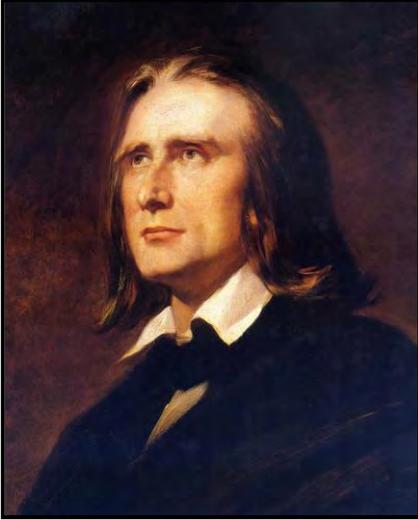
Pero ¿intentó hallarla en la sinfonía? ¿Quién podría informarnos sobre el talento y la evolución de un genio cuya vida terrenal, tan corta, como fue, pasó como bajo el bisturí del vivisector?

Ahora, la musa trágica se ha apoderado realmente de la ópera, Mozart la conoció tan sólo bajo la máscara de la ópera seria de Metastasio: rígida y seca. –

“Clemenza di Tito”. Parece que nos ha ido revelando poco a poco su faz verdadera: Beethoven no la vio aún; y persistió “en su manera”. Espero llegar a poder explicar que con la grave concepción de la tragedia y con la realización del drama, se han impuesto nuevas necesidades a la música; así hemos de darnos cuenta de lo que ésta exige del sinfonista, para que pueda conservar la pureza de su estilo artístico.

Hasta entonces no se ofrecían a los compositores otras formas de música exclusivamente instrumental que las danzas y marchas solemnes, que había de hacer “ejecutar” en un principio, para divertir o animar más o menos a los oyentes, y ellas son las que dieron su carácter fundamental a la obra de arte sinfónico, que primitivamente se componía de una suite de danzas y marchas. Pero este carácter fundamental quedaba necesariamente turbado por el pathos dramático, lleno de preguntas sin respuesta, y he aquí que los compositores de música instrumental de gran talento, abriguen el designio de hacer retroceder los límites de la expresión musical y de sus

creaciones, procurando exponer a la imaginación acciones calificadas de dramáticas, empleando únicamente los medios de expresión musical.



Franz Liszt

En el curso de los diversos ensayos que se hicieron, se hallan las razones por las que no se podía llegar nunca a un estilo de arte puro siguiendo esta vía; sin embargo, creo que no se han apreciado bastante bien las obras excelentes creadas por músicos de talento indiscutible. Los excesos a que conducía el demonio genial de un Berilos, fueron refrenados por el genio incomparablemente más artista de Liszt y habilitados para expresar noblemente indecibles fenómenos del

alma y del mundo, aun cuando los adeptos de su arte pudieran suponer que había logrado ofrecerles un género nuevo de composición musical. Sin duda fue maravilloso observar como la música sencillamente instrumental ensanchaba sus posibilidades ilimitadas al ajustarse a un cuadro dramático que le ofrecía una dirección. Hasta aquí, la obertura de una ópera o de una pieza de teatro habría dado sencillamente pretexto para utilizar medios de expresión puramente musicales en una forma derivada del movimiento de sinfonía. Beethoven mismo procedió, aun en este aspecto, con mucha timidez; a pesar de estar decidido a emplear un verdadero efecto teatral en el centro de su obertura “Leonora”, repitió, empleando la alternativa habitual de tonalidades, la primera parte de la pieza, sin preocuparse de si el curso interesante “central” destinado a colaborar al desenvolvimiento temático, nos había ya preparado a esperar la conclusión; para el oyente atento era esto un defecto evidente. Weber procede de una manera más precisa y juiciosa, en cuanto al sentido dramático, en su obertura “Freischutz” conduciendo a una conclusión breve la

parte “central”, lo que da una fuerza violenta al conflicto temático. Así pues, en las obras grandes, concebidas a base de programas poéticos, de los músicos modernos más arriba mencionados, hallamos trazos de una estructura del movimiento sinfónico propiamente dicho, trazas que son indelebles, por razones naturales, pero en la invención de los temas, en su expresión, lo mismo que en sus contrastes y sus transformaciones, encontramos un carácter excéntrico, porque ante sus ojos brotaba siempre una creación poética que no podía dominar y expresar con claridad. Esta necesidad acabó produciendo músicas puramente melodramáticas, acompañadas de una acción pantomimita y, por consiguiente, de recitados instrumentales; mientras el terror de toda esta amorfia disolvente llenaba el mundo de la crítica, sólo cabía dar a luz la nueva forma del drama musical engendrado en medio de tales dolores.

Esta forma se parece tan poco a la de la antigua opera como la nueva música instrumental –que forma la transición- se parece a la sinfonía

clásica, que se ha hecho imposible a nuestros compositores. Si nos abstenemos ahora de discutir lo que se llama “drama musical”, y echamos una ojeada sobre la composición instrumental “clásica” moderna, a la cual no ha afectado el alumbramiento de que acabo de hablar, encontraremos que es vano pretender que continúe siendo “clásica” y que junto a nuestros eminentes maestros clásicos se haya pretendido aclimatar una planta híbrida de “buena voluntad” y de “impotencia”.



Carl Maria von Weber

La música instrumental programática, que nosotros mirábamos de soslayo y con cierta timidez, trajo tantas innovaciones en la armonización y tantos efectos dramáticos, efectos de

paisaje y hasta de pintura histórica, y los ejecuto con un arte de instrumentar de tan rara vultuosidad, y con una precisión tan sensible, que, para poder continuar en el estilo sinfónico clásico de antes, nos faltaba otro Beethoven, que nos hubiera permitido salir del atolladero. Nosotros guardamos silencio. Pero cuando finalmente osamos abrir la boca sinfónicamente, para demostrar que éramos aún capaces de hacer, no tuvimos otro recurso, en cuanto apercibíamos que nos hacíamos pesados, que adornarnos con las plumas perdidas por las gaviotas “programitas”.

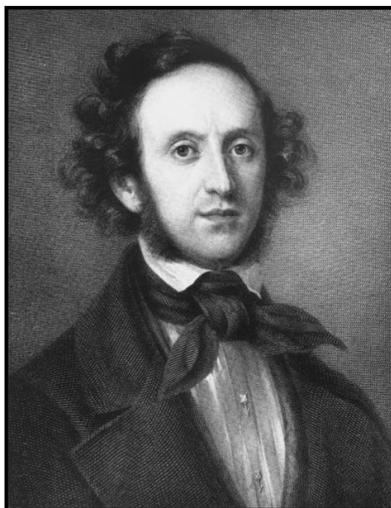
En nuestras sinfonías, todo era y es pesimismo, fondo sentimental y catastrófico; somos sombríos y amargados, luego valerosos y temerarios; aspiramos a realizar sueños de juventud: nos asaltan contrariedades diabólicas; somos exaltados, y hasta furiosos; finalmente extirpada la muela al dolor universal, nos remos y mostramos con humor el vario universal dejado por ella; y somos firmes, leales, sólidos, húngaros o escoceses, pero al mismo tiempo, ¡hay de mí! Fastidiosos para los demás. Hablando seriamente, no

podemos creer que las creaciones de los maestros modernos sean aptas para engendrar un porvenir provechoso a la música instrumental; pero, por encima de todo, nos podría perjudicar el hecho de acumular inconscientemente, estas obras a la herencia de Beethoven, cuando por el contrario, deberíamos procurar darnos cuenta de lo que contienen de absolutamente no beethoveniano; dada la discrepancia con el espíritu beethoveniano –aunque los temas a lo Beethoven nos sugestionen-, esto no sería difícil de patentizar; mas, relacionándolo con la forma, esto podría no ser tan fácil, sobre todo para los alumnos de nuestros conservatorios, pues bajo el epígrafe: “formas estéticas”, les basta aprender de memoria cierto número de nombres de compositores, y formar así su sentido crítico sin otros términos de comparación.

Las obras sinfónicas a que nos referimos, obras de nuestra escuela moderna llamémoslas: “clásico-románticas”, se diferencian de la supuesta música bravía de programa, no sólo porque a nosotros mismos nos parece que tienen necesidad de un

programa, sino por cierta melodía tenaz que les ha impuesto como un aditamento esta “música de cámara”, que hasta el presente había sido discretamente cultivada por sus creadores. Evidentemente se habían retirado en la “cámara”, pero no en el cuartito íntimo en donde Beethoven comunicaba a algunos amigos, que escuchaba reteniendo su aliento, todas las cosas indecibles que a su juicio sólo serían comprendidas por ellos, pero no en la gran sala donde creía deber suyo hablar al pueblo y a toda la humanidad, con composiciones trazadas a grandes rasgos plásticos; en esta “cámara” sacrosanta, pronto se hizo el silencio, pues los “últimos” cuartetos y sonatas del maestros hubieron de oírse tal como se ejecutaban, es decir mal o –lo que era preferible- no se oían de ninguna manera, hasta el día que cierto denigrado advenedizo se medió el mal y se supo lo que verdaderamente quería decir esta música de cámara. Empero aquellos, habían ya traspasado su cámara en la sala de conciertos; lo que en un principio era destinado a quinteto y otras obras parecidas, ahora se servía en forma de sinfonías; no era otra cosa que la

paja menuda de melodías mezquinas, algo así como té mezclado con heno, de lo cual una vez ya hecha la infusión, nadie sabe lo que ha tragado, pero que bajo la etiqueta de “auténtico”, acaba por ser preparado para calmar el dolor universal.



Felix Mendelssohn

En resumen lo que predominaba era la tendencia moderna a la excentricidad, explicable únicamente por el programa que en su base. El espíritu delicado de Mendelssohn se sentía impulsado por el estudio de la naturaleza a pintar ciertos paisajes épicos: es que, de sus numerosos viajes, aportó muchas cosas que otros no hubieran adquirido tan fácilmente. Hoy día, sin embargo,

los cuadros de género en las exposiciones de pintura locales son sin más ni más, puestos en música, con la ayuda de efectos especiales instrumentales, tan fáciles de lograr hoy en día, y armonizaciones sorprendentes, intentan desfigurar las melodías plagadas que pretenden aparecer públicamente como música descriptiva.

Resumiendo ahora las reflexiones rápidas que preceden, diremos que la música instrumental pura ya no se contenta con la forma prescrita por el movimiento de sinfonía clásica, sino que procura extender por doquier su capacidad tan susceptible de ser sugestionada por la formas poéticas; todo lo que reaccionaba en contra de esta tendencia, no puede llenar ya esta forma clásica y se vio constreñido a aceptar lo que le era extraño y lo que por tanto desfiguraba. Pero, mientras que esta primera tendencia hacia adquirir nuevas posibilidades y la reacción contra ella sólo suscitaba incapacidades pareció que los inmensos errores que amenazaban perjudicar seriamente el espíritu de la música, sólo podían evitar la expoliación de sus posibilidades

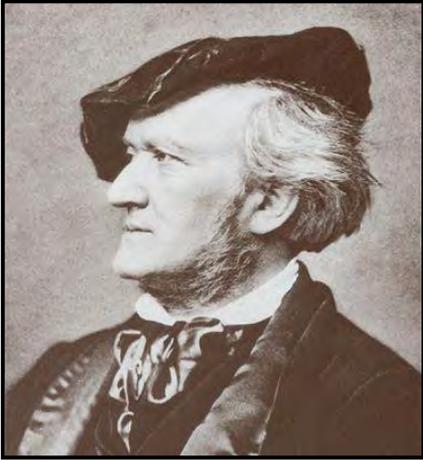
dirigiéndose franca y abiertamente al drama.

Todo lo que era imposible decir allí, fue posible expresarlo aquí – y de esta manera la «ópera» pudo redimirse de su pecado original.

Es aquí en el llamado drama “musical”, donde reflexionando podemos formarnos perfecta idea de estas posibilidades, adquiridas nuevamente para la música, de perfeccionar las nobles formas de arte, de una riqueza inagotable.

En todo tiempo la estética ha afirmado la unidad como la condición principal que se debe exigir a una obra de arte. Es muy difícil dar una definición lógica de esta unidad abstracta, y una deficiente comprensión de esta materia de esta materia causaría graves errores. Se manifiesta a nosotros de la manera más clara en la misma obra de arte perfecta, porque es ella la que nos induce a interesarnos continuamente, y la que nos presenta a cada momento su impresión general. Es incontestable que la mejor manera de llegar a ello es la representación vivida del drama; por lo tanto, no debemos vacilar en considerarlo,

como la obra de arte más perfecta. La “opera” era lo que estaba más alejado de esta obra de arte – quizá precisamente por tener la pretensión de ser el drama, descomponiéndolo en fragmentos sin cohesión, en beneficio de la forma musical del Aria.



En la ópera hay trozos de música, de muy corta duración, que presentan la estructura del movimiento de sinfonía, con un tema, un contra tema, una exposición, una repetición de este tema y una “coda”, todo esto desarrollado de manera fugaz - ; estos trozos forman sustancialmente un todo. En la estructura sinfónica hemos hallado esta perfección tan rica y tan vasta, que vimos al maestro apartarse airado de esta forma mezquina y

enojosa que es la llamada ópera. En este movimiento de sinfonía, observamos la misma unidad que nos conmueve tanto en el drama perfecto, y reconocemos que esta forma de arte decayó desde la incorporación de elementos extraños, que no podían formar parte de esta unidad. El elemento que le fue más extraño es el elemento dramático, que, para desarrollarse, tiene necesidad de jornadas mucho más ricas que aquellas otras, basadas sobre el movimiento de sinfonía, es decir sobre la música de danza, que por naturaleza no le podían ofrecer dicha riqueza. Por lo tanto, para convertirse en obra de arte, la forma nueva de la música dramática de presentar la unidad del movimiento sinfónico y no puede llegar a ello sino desarrollándose en una cohesión muy íntima, no sólo con algunos fragmentos pequeños que se hacen valer arbitrariamente, sino con todo el drama completo. Esta unidad se manifiesta entonces en un tejido de temas fundamentales, que pasan a través de toda la obra, y que forman contraste, se completan, se transforman, se separan y se reúnen como el movimiento de la sinfonía:

sólo que aquí es la acción dramática, ejecutada y representada, la que regula las modalidades de las separaciones y reuniones, que en la sinfonía fueron prestadas desde un principio a los movimientos de la danza.

En mis obras y artículos anteriores creo haberme explicado bien sobre esta nueva forma de composición musical, desde su aplicación al drama; pero me he detenido a mostrar el camino claramente a otros para que se pudieran hacer una idea exacta y útil de las formas musicales que he sacado yo mismo del drama para mis propias obras artísticas. Este camino, que yo sepa, aún no ha sido seguido, y sólo basta recordar que uno de mis más jóvenes amigos ha sometido a una consideración severa la característica de los "LEITMOTIV" (motivos conductores) —así llamados por él—, más bien desde el punto de vista de su importancia y de sus efectos dramáticos, que en cuanto a su utilidad para la estructura de la composición musical (ya que la música como tal es bastante extraña al autor). En cambio, he podido darme cuenta, que en nuestras escuelas de

música, se enseñaba el horror al embrollo de mi composición musical, mientras que por otra parte, el éxito de mis obras, en las representaciones públicas, y la lectura superficial de mis partituras, hechas en particular, incitaba a los jóvenes compositores a imitarme sin discernimiento. Como el Estado y los municipios pagan sólo a los que "no enseñan" mi arte, como por ejemplo, el profesor señor Rheinberger en Munich, (para no salirse del terreno en el cual suponen tengo influencia) en lugar de establecer una cátedra para los profesores, como sucederá quizás un día en Inglaterra o en América, quisiera pues con este artículo indicar el camino a estos jóvenes compositores de que he hablado más arriba, a fin de facilitarles la imitación de mis obras y que puedan sacar provecho de ello.

Ante todo, quisiera aconsejar a aquellos cuya educación musical se ha hecho escuchando la música romántica clásica más reciente, admitiendo que quieran haber música dramática, que no vayan en busca de efectos instrumentales y armónicos, sino que procuren que cada efecto de

tal género nazca en ellos mismos de una causa anterior; de otra manera, estos efectos no producirán impresión alguna. A Berilos nada le molestaba tan profundamente como que le presentaran aberraciones de tal género escritas sobre el papel, creyendo que podrían ser del gusto del compositor de Sábados infernales, etc. Liszt rechazaba semejantes pretensiones estúpidas, diciendo que una mezcla de ceniza de cigarro y de aserrín, mezclada en agua fuerte, no sería un plato digno de ser servido en una buena mesa. Por mi parte, he de decir que he conocido sólo jóvenes compositores que han pretendido ante todo que yo aprobase sus audacias.

Esto ha hecho que me maravillara en gran manera la poca atención que se prestaba a mis consejos acerca de la modulación e instrumentación de mis obras. Así, por ejemplo, en la introducción instrumental del ORO DEL RHIN, me fue imposible abandonar la nota fundamental, únicamente porque no había ningún motivo para hacerlo: una gran parte de la escena animada que sigue, entre las HIJAS DEL RHIN y ALBERICO, solo se podía desarrollar

exclusivamente a base de las tonalidades más afines, por expresarse la pasión aun en su primordial candidez. Sin embargo, no niego que en la primera entrada de DOÑA ANA, deteniendo al insolente seductor DON JUAN, con gran pasión yo hubiera dado un colorido más fuerte del que se permitió Mozart, según el convencionalismo del estilo de ópera y de sus medios de expresión ya enriquecido por él.



En el ORO DEL RHIN, esta sencillez prudente bastaba, y me ha habría sido imposible abandonarla al componer la introducción de la WALKYRIA con una

tempestad, o la del SIGFRIDO con un trozo que haga alusión a los motivos plásticos de los dramas precedentes, que nos conducen a las silenciosas profundidades de la fragua de Niebelheim: en este caso se presentaban elementos que debían producir el drama. Otras cosa exigía la escena de las Normas en el OCASO DE LOS DIOSSES; allí, los destinos mismos del mundo primitivo se embrollan hasta el momento en que los hilos son tejidos, y es necesario que veamos esta creación al comienzo de la escena de las sombrías hermanas, para comprender su significación. Por eso, este preludio tenía que ser sólo una preparación breve, interesante y sugestiva, permitiendo al mismo tiempo el empleo de un trabajo temático y armónico más rico de los motivos que se habían hecho inteligibles gracias a las partes precedentes de la obra. Pero lo importante es la manera de empezar. Si o, por ejemplo en una obertura, hubiera empleado la formación motivica como en el segundo acto de la WALKYRIA, cuando Wotan abandona la dominación del mundo al poseedor del tesoro de los nibelungos:



hubiera cometido una insensatez, según mi concepción de la claridad del estilo. Pero, luego que, han sido oídos en el curso del drama, este motivo sencillo de la naturaleza



que acompaña los primeros destellos del brillante ore del Rhin y luego el motivo no menos sencillo que acompaña la primera visión del burgo de los dioses, el WALHALL.,



que aparece en la niebla de la aurora —y que cada uno de estos motivos ha sufrido las transformaciones necesarias a las pasiones crecientes de la acción, pude, gracias a una armonización extraña, presentados combinados de tal manera que este

fenómeno sonoro nos mostrara el alma terriblemente ulcerada del dios atormentado-, mucho mejor que lo que pudieran hacerlo las palabras de Wotan. Sobre este particular, tengo la convicción de haberme siempre esforzado en no exagerar el efecto de áspero que tales combinaciones encierran en sí: antes por el contrario, he procurado disimular lo que parecía extraño, sea con indicaciones escritas o siempre que ha sido posible de palabra, sea por una apropiada retención del tiempo, o aún por un compromiso o acuerdo entre los matices, de tal manera que –por consecuencia lógica- el conjunto, como elemento artístico, se apodera de nuestra imaginación. He aquí por qué nada exaltaba tanto mi cólera y me alejaba, aun hoy día, de las ejecuciones de mi propia música dirigida por otros, como la predominante indiferencia que la mayoría de los directores de orquesta sienten frente a las exigencias de la ejecución, y, especialmente, frente a las combinaciones que es necesario tratar con la mayor circunspección, y que, tomadas a un tiempo demasiado rápido, sin la intervención dinámica, se

hacen ininteligibles, hasta cueles a los oídos de nuestros “profesores”.

A este ejemplo extensamente desarrollado, que encuentra su aplicación (incluso en proporciones mas vastas) en todos mis dramas, y revela el elemento más característico de la formación y del empleo de los motivos dramáticos en contraste con el empleo de los motivos sinfónicos, añadiré un segundo ejemplo para mostrar, las transformaciones del motivo con el cual las HIJAS DEL RHIN cantan el oro brillante con júbilo y alegría infantil:



Este tema de extremada sencillez, en relaciones múltiples y variadas con casi todos los demás motivos, reaparece en todas las peripecias del drama; se le puede seguir a través de todas las alteraciones que le hace sufrir el carácter diferente de estas repeticiones, que muestran las clases de variaciones de que es capaz el

drama, y cuando difiere el carácter de estas variaciones, de las figurativas rítmicas o armónicas de un tema, que nuestros maestros yuxtaponían en series ininterrumpidas de imágenes movidas, produciendo a veces un efecto caleidoscópico. Este efecto quedaba destruido de golpe al alterar el movimiento clásico de las variaciones, desde el momento que motivos extraños al tema se mezclaban con él; así, se adueñaba del movimiento una especie de desarrollo dramático que perturbaba la pureza —es decir la inteligibilidad evidente. De la pieza musical. Pero no es ni el juego puro del contrapunto, ni el arte más fantástico de la figuración o de la armonización más rica en ideas, que pudieron jamás transformar el carácter de un tema —ya que éste ha de ser siempre reconocible— ni nunca expresando en un lenguaje musical modificado y completamente alterado, como lo hace naturalmente el arte dramático. Un examen atento de las repeticiones del simple motivo de las “Hijas del Rhin”, antes mencionado, nos revelaría a este respecto lo que afirmamos si se le seguía con atención a través de todos los movimientos de las pasiones

en las cuales este drama en cuatro actos se ejecuta, hasta el canto de vela de HÁGEN en el primer acto del “Ocaso de los dioses”, donde acaba por tomar una forma, que en realidad le hace absolutamente impropio para servir de tema en un movimiento de sinfonía, por lo menos esta es mi opinión, aun cuando su existencia aquí sea debida a las leyes armónicas y temáticas, es tan sólo por razón de la aplicación de estas leyes al drama. La sinfonía se hundiría por completo si se quisiera emplear lo que sólo es factible aplicándolo al drama, pues lo que aquí sería un efecto bien motivado allí resultaría rebuscado.

No es mi ánimo repetir aquí una vez más, aún partiendo de un punto de vista nuevo, lo que he dicho extensamente en mis escritos anteriores sobre la aplicación de la música al drama; más bien he procurado demostrar la diferencia entre dos maneras de emplear la música. Confundiéndolas, no se desfigura tan sólo una de estas artes, sino que se aportan falsos juicios so r el otro. Y esto era lo que creí importante manifestar, antes de formular una opinión estética

adecuada a los grandes fenómenos de la evolución de la música, el solo arte que todavía se halla verdaderamente vivo y fecundo de nuestra época; y precisamente en este respecto reina la más grande confusión. Apoyándonos sobre las leyes que forman los movimientos de la sinfonía, de la sonata o del aria, no rebasamos hasta aquí –desde el momento que nos dirigimos al drama-, el estilo de ópera que impedía a los grandes sinfonistas desenvolver sus facultades; mas, si nos admiramos de lo ilimitado de estas aptitudes, desde el momento que se hace un empleo adecuado en el drama, embrollamos estas leyes queriendo transportar al dominio de la sinfonía el aprovechamiento de las innovaciones alcanzadas a la música dramática. Como ya he dicho, me llevaría demasiado lejos querer describir estas innovaciones en sus combinaciones múltiples –y trabajo que bien lo podría hacer otro, que no yo-; sin embargo, para terminar me contentaré en mostrar la diferencia característica, no tan solo entre la transformación y el empleo de los motivos –que exige el drama, y que la sinfonía no puede en cambio tolerar. Sino la primera formación del mismo

motivo. En el verdadero sentido de la palabra, sería incomprendible que un motivo fundamental en un movimiento de sinfonía modulara armónicamente de manera muy llamativa y desde su primera aparición se manifestara en esta forma confusa. Considerad, pues, el motivo que el compositor de LOHENGRIN atribuye como final a un primer Árioso de ELSA arrobada en el recuerdo de un sueño bienhechor, motivo compuesto únicamente de unos enlaces de armonías alejadas que, en ANDANTE de una sinfonía, por ejemplo, parecerían muy afectadas y faltas de sentido y que, por tanto, aquí no parecen rebuscadas, sino tan naturales y fáciles de comprender, que jamás, que yo sepa, han sido criticadas. Buena prueba de ello es el movimiento escénico mismo: ELSA se adelanta, conmovida por una dulce tristeza, con la cabeza tímidamente baja; una sola de sus miradas, radiantes de entusiasmo.



nos revela lo que pasa en su interior. Interrogada, solo responde descubriendo lo que la llena de dulce confianza: "Al triste pecho mío consuelo casto da"; he aquí lo que ya nos había dicho su mirada; mas, ahora ella añade, -pasando del sueño a la firme esperanza de la futura realidad: "En mi héroe yo confío, él mi campeón será". Luego por un giro bastante grande la frase musical vuelve a la tonalidad del comienzo:



Uno de mis jóvenes amigos, al cual envié la partitura para que me hiciera la reducción de piano, se admiró en gran manera, al primer golpe de vista, de que esta frase modulara tan fuertemente en tan pocos compases; pero aún se admiró mas cuando asistió al estreno de LOHENGRIN en Weimar, pues esta frase le pareció la

cosa más natural del mundo; el mérito se debía en gran parte a la dirección musical de LISZT que, sabiamente, había modelado una bella música de lo que visto de una rápida ojeada, resultaba un fantasma para la vista. Me parece que ahora, la mayor parte del público comprende naturalmente y le gusta, por consiguiente, casi todo lo que, en mi música dramática, hace aún echar chispas a nuestros "profesores". Si ellos me pusieran en una de sus cátedras sagradas de enseñanza, quizá se maravillarian aún más al tener que hacer constar con cuanta cordura y prudencia enseñaría a sus alumnos el empleo de los efectos armónicos; como regla primera les diría que no se salieran de una tonalidad hasta que no hayan dicho todo lo que deben decir en la misma. Si se observara esta regla, quizá tuviéramos un día la satisfacción de oír sinfonías y otras obras donde se pudiera decir algo sobre ellas, ya que ahora nada en absoluto podemos decir sobre nuestras sinfonías modernas. Sobre este particular guardaré silencio, esperando ser un día llamado a un Conservatorio, pero no como "profesor".

WOTAN: EL PODER DEL DESPOSEÍDO

ALEJANDRO MARTÍNEZ RODRÍGUEZ



A menudo asociamos el rol Wotan con la idea de una soberanía total, irreversible, siempre afirmativa. Al referirnos a Wotan la intuición nos devuelve la idea de un personaje soberano, implacable, un dios típico y tópico. Sin embargo, la sucesión de escenas y situaciones por las que transita el Wotan wagneriano nos lleva a imaginar de otro modo su soberanía, a considerar desde otro punto de vista su autoridad. Lejos de la idea de un

Wotan que lo puede todo y que ejerce su poder sin titubeos, en estas páginas intentaré mostrar que Wotan es, sin embargo, ejemplo paradigmático de otra forma de soberanía: la que reside en el poder del desposeído.

Para ello recordemos, en primer lugar, la segunda escena del primer acto de *El Oro del Rin*. Allí Fricka y Wotan saludan al nuevo día en mitad de un valle. Wotan contempla con orgullo el Walhall, representación de su poder eterno y su gloria sempiterna. Fricka, sin embargo, le recuerda con turbación el alto coste que supondrá tal logro. Wotan deberá pagar un elevado precio a los gigantes Fafner y Fasolt por haber construido el Walhall: tendrá que entregarles ni más ni menos que a su hermana Freia, tal y como reza el pacto al que Loge le incitó. Wotan, sin embargo, alberga la intención de traicionar tal pacto, aunque requiere para ello la ayuda de Loge, que se retrasa.

He ahí ya una primera pérdida, una primera fisura en el poder de Wotan. El dios total entregará a su hermana para satisfacer su vanidad. El mantenimiento de su autoridad

quebranta incluso sus lazos de sangre. Por mucho que finalmente no se realice el intercambio, el simple hecho de ofrecer a Freia para el “negocio” del Walhall da cuenta de un poder que no sabe proceder sin dañar a su dueño. Poco a poco Wotan se irá aproximando así a la idea de un semidiós, de un ser imperfecto que ha hecho suyas una serie de debilidades que jamás imaginó.



La segunda situación elocuente tiene lugar en la primera escena del segundo acto de *Die Walküre*. Wotan se encuentra allí junto a su hija predilecta, Brünnhilde, en quien

deposita el destino de Siegmund. La joven guerrera se despide gozosa con la misión de ayudar a Siegmund en su lucha con Hunding y anuncia entretanto la llegada de la diosa Fricka. Ésta aparece para reclamar la victoria de Hunding sobre el amor prohibido entre Siegmund y Sieglinde. Wotan se muestra entonces como un padre comprensivo y razonable, defendiendo el amor de la joven pareja. Wotan se esfuerza por mostrar a Siegmund como el adalid que salvará a los dioses de su malogrado destino. Pero Fricka es inflexible e impone su decisión: no aceptará el amor incestuoso entre Siegmund y Sieglinde, que testimonia a su vez los deslices de Wotan en su andadura entre mortales. El dios de dioses, emblema del orden, garante de la justicia, cederá pues finalmente ante Fricka y ante su propia voluntad: Siegmund morirá. Wotan vuelve a ser un dios vulnerable. El único medio para permanecer siendo el dios de dioses, el garante omnipotente del orden establecido, es renunciar a su propia voluntad, negar sus propios afectos. Wotan no es libre para amar a sus jóvenes protegidos. La voluntad de Fricka es en este caso más fuerte

que la propia voluntad del dios de dioses. De nuevo Wotan es un Dios imperfecto y limitado.

La segunda escena del segundo acto de *Die Walküre* nos muestra a un Wotan abatido y demasiado humano. Su hija Brünnhilde vuelve sobre sus pasos y de rodillas ante su padre le exhorta a compartir su dolor. El dios de dioses resulta entonces parecerse más a un semidiós precario, consciente de que la ilimitada ambición de poder que lo guió le ha llevado finalmente a ser pobre en afectos, incapaz de seguir su propia voluntad, incapaz de amar. Wotan es ya un dios desvanecido, que aborrece de su poder, ante el que ha hipotecado su corazón y la vida de su hijo.

Todas sus penurias serían menos si pudiera arrebatar a Fafner el anillo que le dio como pago por el Walhall. ¿Quién podría revertir tal serie de calamidades? ¿A quién encomendar la tarea de recuperar el anillo y poner fin a sus desdichas? Wotan había encomendado esa tarea al joven Siegmund, pero Fricka ha descubierto ya su intento. El templado y todopoderoso Wotan estalla, airado y

desesperado, consciente de que no tiene otro camino que abandonar a aquellos que ama. No le queda otra alternativa que dejar que sus protegidos vaguen a su suerte. La joven Brünnhilde trata sin éxito de convencer a su padre del valor de sus afectos, intentando preservar con ello la vida de Siegmund. Pero retorna entonces la voz autoritaria del dios inflexible, que somete incluso su voluntad a un designio superior, tan fuerte como indeseable. De nuevo Wotan es un dios imperfecto: forzado a escoger entre su amor y su deber.



Hans Hotter y Kirsten Flagstad, Wotan y Brünnhilde

La quinta escena del segundo acto de *Die Walküre* incide más si cabe en esta situación. No es otra cosa que el relato de la desgraciada existencia de Siegmund, desde su infancia funesta hasta su inevitable confrontación con Hunding.



La inesperada resolución de la escena tiene lugar cuando Brünnhilde comparece para defender al joven Siegmund. Frente al esperado desenlace, surge entonces Wotan, que confronta a Siegmund, permitiendo así que Hunding atravesase con su lanza el pecho del joven héroe. Wotan ha franqueado el camino para la muerte de Siegmund: indirectamente, el dios de dioses ha matado a su hijo. Su poder inflexible

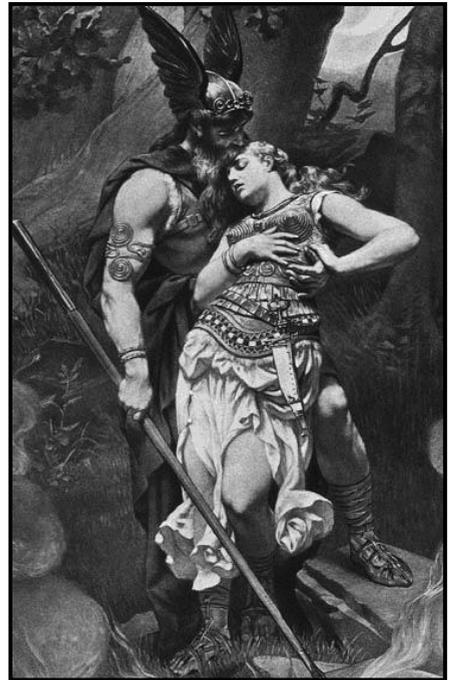
ha llegado demasiado lejos. Desesperado ante el desenlace fatal, Wotan fulmina a Hunding con su mirada y arremete entonces contra Brünnhilde, la hija que osó desobedecerle. Wotan ha perdido el control de su autoridad, convirtiéndose en víctimas de su poder a los que en principio eran depositarios de su mayor afecto. De nuevo el dios de dioses ha desgarrado su pecho bajo el lastre inflexible de su autoridad.

El tercer acto de *Die Walküre* trae consigo un último desenlace, quizá todavía más obvio y elocuente que las anteriores situaciones: Wotan, prácticamente enloquecido, persigue a su hija Brünnhilde hasta que ésta no encuentra escapatoria. Los reproches infinitos de Wotan se antojan injustos, excesivos y lacerantes. El dios de dioses es incapaz de resolver con justicia la contradicción de afectos: de un lado el dolor culpable por la muerte de su hijo Siegmund; y de otro la ofensa por la voluntad desatendida, por la actitud desobediente de una hija rebelde. La furia del dios de dioses es implacable y los esfuerzos de las demás walkyrias son vanos en su intento por defender a Brünnhilde. Su

castigo será el exilio definitivo del Walhall: convertida en una simple mujer mortal, será depositada al pie de un camino, a merced del primero que pase por allí y ose tomarla.

La tercera escena del tercer acto de Die Walküre es uno de los momentos más sobrecogedores de cuantos pueden encontrarse en todo el repertorio operístico. La hija atemorizada suplica comprensión al padre inflexible. El dios de dioses siente la tentación de ser humano, demasiado humano y perdonarla. Brünnhilde interroga a su padre por sus afectos, por su voluntad original: ¿no le pidió acaso que ayudara a Siegmund en su victoria frente a Hunding? ¿No era esa su pasión más honda? ¿Por qué le reprocha entonces su actitud en el combate, si el que cambió de parecer fue el propio Wotan? Éste se muestra entonces más férreo que nunca, inquebrantable, como si en verdad hubiera perdido su corazón bajo el yugo de su codicia de poder. Como último recurso, Brünnhilde suplica que al menos quien la tome no sea un mortal cualquiera sino el welsung que nazca de una raza de héroes. Pero de nuevo Wotan

se niega a cualquier titubeo o rectificación. Sólo accede al último ruego de su hija, conmovido por su desventura y su inocencia: rodeará su sueño de un obstáculo tan temible que sólo quien carezca de temor ose franquearlo para acceder a ella.



Wotan decide así rodear a su hija por una barrera de fuego que disuada a cualquier mortal indigno de tomarla. El inflexible dios cede, aunque sea anecdóticamente, a su afecto más básico y original, al amor por su hija.

Besando en los párpados a Brünnhilde, Wotan pone fin a la divinidad de su hija y la deposita sobre una roca, rodeándola por una barrera de fuego tras invocar a Loge. La joven virgen duerme así en la roca protegida tras el fuego. El dios de dioses ha perdido a su hija tras condenar a su hijo. No cabe duda de que su divinidad le impone un precio demasiado alto: mantener su poder significa para él, una y otra vez, negar sus afectos, acallar su voluntad.



El Wotan que encontramos al término de *Die Walküre* no es ya un dios todopoderoso sino un hombre deshecho por sus afectos, sus limitaciones y sus contradicciones. La

divinidad ha resultado ser un atributo demasiado humano: su ejercicio, la autoridad inflexible que lleva aparejada, tiene su precio. La experiencia de Wotan revela la necesidad de renunciar a los más básicos afectos para permanecer fiel a la soberanía ilimitada que la divinidad trae consigo. Ante el Wotan deshecho pero afirmativo que encontramos al cabo de *Die Walküre* no sólo comprendemos que el poder del dios de dioses no es total e inquebrantable, sino vulnerable y contraproducente. Asumimos además la idea de que no hay poder sin precio, autoridad sin contrapartidas. A cambio, se diría, sólo el amor es incondicional y libre. No en vano el poder no es una pasión sino un atributo: no se proyecta sino que se ejecuta. Wotan no es libre, en suma, sino fiel a su divinidad, una atribución que está incluso por encima de su propia voluntad. Wotan es, a contrapelo, ejemplo paradigmático de un poder que no afirma sin contrapartidas, limitado y parcial. Como indicábamos al comienzo, Wotan es ejemplo de otra suerte de poder, el poder del desposeído.

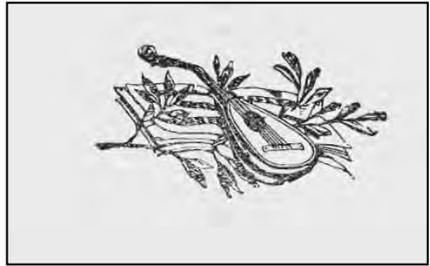
Sea como fuere, terminemos con algunos interrogantes, en un intento por prolongar el hilo conductor que ha guiado estas páginas:

- ¿Cambia en algo este retrato de un Wotan imperfecto con todo lo que acaece después en el transcurso de *Siegfried*, con ese dios disfrazado de viandante?

- Los principales intérpretes del rol de Wotan, ¿han hecho suya esta concepción del personaje, o han leído superficialmente sus contradicciones, cayendo en la tentación de retratar un dios demasiado autoritario e inflexible, monolítico?

- ¿Qué relación guarda esta idea de un Wotan demasiado humano, de una divinidad quebrantada, con la situación de otros personajes wagnerianos, como el rey Marke?

Esperamos, en un futuro no muy lejano, tener ocasión de indagar estos interrogantes con futuras colaboraciones, que serán continuación de esta primera entrega.



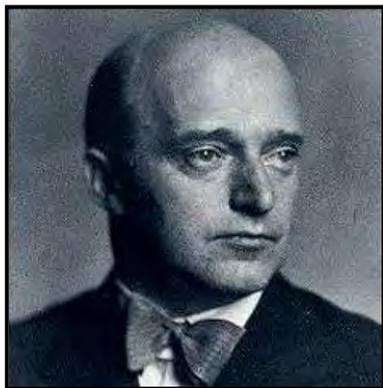
*** Breve bibliografía:**

Ernest NEWMAN: The Wagner Operas, Columbia/Princeton, University Presses of California, 1991

George Bernard SHAW: The Perfect Wagnerite, Mineola, Dover Publications, 2002

EL COFRE DE LOS TESOROS Y EL BAÚL DE LOS RECUERDOS

JAVIER GARCÍA-LOMAS GAGO



Erich Kleiber

La afición por la música en general y por la ópera en especial se sustenta básicamente sobre dos pilares: la audición de discos y la asistencia a conciertos y representaciones en vivo. El melómano se caracteriza por acumular discos y grabaciones sin medida. Muchos de nosotros hemos sufrido problemas de espacio al intentar ubicar nuestra colección (aunque las nuevas tecnologías hoy en día son muy útiles al respecto, permitiendo almacenar grandes cantidades de música en pequeños espacios). ¿Qué es lo que nos motiva

a ello? El afán de coleccionista, el deseo de conocer distintos títulos y versiones de los distintos títulos. El deseo de conocer y comparar, al fin y al cabo.

Una de las ventajas de este hecho es que uno halla rarezas escondidas, pequeños tesoros testimonios de otra época con los que recordar el motivo de nuestra afición musical. Un clarísimo ejemplo es la grabación que vamos a comentar: La Valquiria que Erich Kleiber dirigiera en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1940, con el siguiente reparto:

Siegmund - Rene Maison

Hunding - Emmanuel List

Wotan - Herbert Janssen

Sieglinde - Irene Jessner

Brünnhilde - Marjorie Lawrence

Fricka - Risë Stevens

Antes de entrar en el comentario de la grabación, hagamos algo de memoria. Estamos en 1940, en plena Segunda Guerra Mundial. El genial Erich Kleiber (Viena, 5 de agosto de 1890 – 27 de enero de 1956) se había exiliado en

Buenos Aires como protesta por el régimen nazi (a pesar de que no era judío y podía haber continuado en Alemania como hicieron otros muchos) y había adquirido la nacionalidad argentina en 1938. Su figura es a veces olvidada en el mundo wagneriano por la fuerza de sus contemporáneos (Furtwängler, Knappertsbusch), pero representa el ideal totalmente contrario a las brumas marmóreas de estos dos últimos directores: claridad y elegancia clásica. Y su Wagner es así: colorido, directo, acelerado y vivaz (o por lo menos así lo muestran las grabaciones, de muy diversa calidad sonora).

En el Colón Kleiber dirigió bastante Wagner y tenemos conservada una importante selección: Dos Tristán e Isolda (1938 y 1948), la citada Valquiria de 1940, un Oro y un Ocaso, ambos en 1947. Si bien ambas grabaciones de Tristán (especialmente la segunda, con Kirsten Flagstad y Set Svanholm) han tenido cierta difusión, son muy raras las referencias a la Valquiria de 1940 y escasísimas las referencias al Oro o al Ocaso de los Dioses. Y resulta una lástima, pues se

trata de grabaciones que deben ser conocidas por todos los aficionados wagnerianos.



Herbert Janssen

La Valquiria es quizás la mejor función de las tres (aunque el Ocaso cuenta con una Astrid Varnay en plena forma) por tener un reparto compuesto casi exclusivamente por cantantes hoy olvidados por la mayoría de los aficionados pero que merecen un puesto de honor en el Olimpo wagneriano. En primer lugar, la pareja de welsungos está encarnada por Rene Maison e Irene Jessner. El primero es un tenor belga del que se habla poquísimo pero que es el Loge de la célebre grabación del Oro del Rin con Friedrich Schorr como Wotan. Tenor de medios generosos, compone un Siegmund curioso, con un color muy oscuro, casi baritonal, pero capaz

de un lirismo propio de la escuela francesa, que se hace patente en su *Winterstürme* (aunque su pronunciación no sea perfecta). Un tenor a conocer y que normalmente pasa totalmente desapercibido. Su Sieglinde fue Irene Jessner, soprano canadiense habitual del Metropolitan de Nueva York (es Susanna en las Bodas de Fígaro con la añorada Victoria de los Ángeles como Condesa). Soprano solvente y de timbre agradable aunque algo matronil, su Sieglinde es quizás el punto menos convincente de la grabación. Es en la esfera de los dioses donde encontramos aun más sorpresas. Fricka es encarnada nada más y nada menos que por Rīse Stevens, la estrella del Metropolitan del Nueva York durante los años 40 y 50, su mezzo por excelencia (Carmen, Oktavian), que compone una Fricka de voz juvenil y exuberante. Pero sin duda las estrellas de la grabación son Marjorie Lawrence y Herbert Janssen. Lawrence, una gran wagneriana cuya carrera se vio lastrada por la época en la vivió y la sombra de Kirsten Flagstad. Lawrence, una voz grande y timbrada, es una Brunilda excelente en lo vocal aunque algo estática en lo

dramático. Exactamente lo contrario podríamos decir de Herbert Janssen, uno de los barítonos más importantes del siglo, y especialmente de la primera mitad del siglo XX. El Wolfram por excelencia, un barítono de un lirismo como pocos. Su asunción del papel del rey de los dioses es compleja: no tiene, a nuestro juicio, el instrumento adecuado. Es demasiado barítono y poco bajo-barítono, resultándole pesadas ciertas partes de la partitura. Sin embargo, es un intérprete de los que crean escuela, al acercar el personaje a su vocalidad y crear un Wotan más joven y enormemente matizado y consciente de sus limitaciones. Por último, qué decir de Emanuel List. Un bajo con todas las letras, que no es poco.

¿Qué podemos concluir? La afición melómana tiene ciertas bondades: el baúl de los recuerdos se puede convertir en el cofre de los tesoros. Simplemente hace falta buscar un poco. Quedarse en los CDs publicados oficialmente por casa discográficas o en el sonido DDD no hará sino empobrecer la experiencia musical. A veces uno encuentra tesoros donde no se los espera.

BAYREUTH SEGÚN JOSÉ BORRELL VIDAL



El gran estudioso de la obra de Richard Wagner, José Borrell Vidal, en su obra sobre impresiones y comentarios, fechados en 1945 que bajo el título “SESENTA AÑOS DE MÚSICA (1876-1936), lanzó al mercado la editorial Dossat, S.A de Madrid, dedica uno de sus capítulos al festival de Bayreuth.

A continuación se transcribe la primera parte del citado capítulo, donde se recogen, impresiones y referencias de algunas representaciones. A pesar de los años transcurridos, la magia, el entusiasmo y la pasión que despierta el teatro de la verde colina sigue siendo elemento común entre los wagnerianos del mundo.

Clara Bañeros de la Fuente

BAYREUTH

Inaugurado el Teatro Modelo en 1876 con el estreno de la monumental “Tetralogía”, no hubo representaciones en él hasta 1882 para dar a conocer “Parsifal”. Muerto Wagner al año siguiente, su viuda organizó ese mismo año 83 y el siguiente 84 nuevas audiciones de la obra póstuma del maestro. En 1886 se representaron “Parsifal” y “Tristán”, en 1888 “Los maestro cantores” y “Parsifal”, el año 1889 se anunciaron “Tristán”, “Los maestros” y “Parsifal”; al enterarme de tal cartel ya no pude resistir la tentación de oír tres de sus obras más importantes: cogí la maleta y allí me planté dispuesto a saciar la ansiada ilusión de mi juventud.

Conocí esas tres obras y me causaron tales emociones que en aquel mismo momento forjé el propósito de volver a Bayreuth en cuanto se representara de nuevo la “Tetralogía”, como así lo hice en 1896, en que por primera vez después del 76 volvió a ponerse en escena. Naturalmente en este relato englobaré ambas excursiones y he de hacer todo lo posible por exponer en este lugar cuanto se refiere a la música wagneriana para no tener en lo

sucesivo más que dar cuenta de lo que me hayan parecido sus interpretaciones en Madrid.

El año 89 hice la excursión con mi hermano Félix, que se completó al regreso con una detenida visita a la Exposición de París. El 96 me acompañaron tres excelentes amigos: Emilio Roy, Evaristo Audibert y Rodrigo Soriano. En la primera oí, como ya he dicho, “Tristán e Isolda”, “Los maestros cantores” y “Parsifal”, tres facetas bien distintas del genio de Wagner; se puede decir que quien logra triunfar en tres géneros de música tan diferente, tan opuestos, de la manera que él alcanzó, legándonos tres asombrosas creaciones, merece ser considerado como una de las cumbres de todo arte.

Ya he expresado en otro lugar que en fecha anterior había adquirido las partituras de canto y piano, pero con la excepción de la del “Tristán”, que no me fue dado obtener por entonces, así es que fui a Bayreuth sin conocer una nota de esta obra; es decir, miento, pues en los conciertos había oído un par de veces su preludio, pero interpretado con tal desmayo y frialdad, que no me había producido

ninguna sensación. En el Teatro de Wagner la primera ópera que oí fui esa, y su preludio, que me había pasado inadvertido, me emocionó en tal forma que a la mitad de su ejecución las lágrimas corrían por mis mejillas. La pasión frenética de toda la partitura de “Tristán” es de tal naturaleza que bien interpretada ha de sobrecoger y arrebatar siempre a quien la escuche, por poco dotado que esté de sensibilidad musical.

Quizá a través de sus páginas se ha llevado demasiado lejos la exaltación pasional, acaso a veces su música se convierta en un delirio, en algo alucinante, germen de los desvaríos y furias de la “Salomé” de Strauss; pero ¡qué belleza la de todos sus temas y qué contraste tan logrado en los momentos de renunciación y calma, como el lento del dúo del segundo acto y cual el preludio y las primeras escenas del acto tercero!

En cuanto al libro, me parece uno de los mayores aciertos de Wagner como poeta; en él ha sabido resumir las múltiples leyendas del “Tristán”, tan variadas y con tantos episodios; ha extraído de ellas la esencia, lo genuinamente teatral, y le ha dotado

de un matiz filosófico mezcla del budismo y de las doctrinas de Schopenhauer.

En contraposición, en “Los maestros” todo es finura, delicadeza, gracia, atracción; los únicos momentos de fuerza y expansión orquestales sirven para subrayar las alegrías del pueblo de Núremberg o sus explosiones de adhesión entusiasta a Hans Sachs, el poeta, el hombre abnegado y bueno, idolatrado por sus conciudadanos; la obra entera, poética y musicalmente considerada, es de una simpatía subyugante, la más humana de sus creaciones, la que creo puede llegar más directamente al corazón de todos los públicos.

Es muy difícil de interpretar bien. Además de exigir muchos y buenos cantantes, por ser quizá la obra que más lirismo encierra, sobre todo en la parte de tenor, sus difíciles escenas de conjunto, su intrincado final segundo y su cuadro final, requieren una masa coral de primera fuerza y muy adiestrada en el juego escénico, cosa que también es necesaria por parte de la numerosa comparsaría que es indispensable en estas dos escenas, para darles el carácter de

verdaderos cuadros populares. En Madrid no se conoce la obra en este aspecto; en Bayreuth el movimiento escénico era algo maravilloso; logrado por infinitos ensayos, parecía la cosa más natural y espontánea.

“Parsifal” es obra aparte: algunos la consideran más oratorio que ópera; desde luego ópera no es, como no lo son ninguna de las obras teatrales de Wagner, pero creo que tampoco se le puede incluir entre los oratorios; alguien la ha denominado Misterio escénico, y eso ya me parece más acertado.

Su música se caracteriza por una sencilla belleza, dotada al propio tiempo de una grandeza y solemnidad imposibles de describir; sus ideas son originalísimas, siempre lozanas, francas, muy sugestivas y apropiadas al carácter místico del poema. En éste Wagner recoge los elementos esenciales de las grandes religiones del mundo oriental y del occidental - budismo y cristianismo- y los funde en forma adaptada a nuestros tiempos y a la civilización europea.

El efecto que esta obra produce es de una inmensidad y profundidad pocas veces sentido ante las obras de arte; creo que es la obra de mas consideración, de más altos vuelos que artista alguno haya producido en la segunda mitad del siglo XIX; es de las que forman época, uno de los jalones de todas las artes y de todos los tiempos.



Respecto a las impresiones que su audición me produjo diré que desde la aparición del tema con que se inicia el preludio, se siente uno transportado y propenso a caer de rodillas ante un genio al cual a los setenta años se le ocurre una idea de tan insólita belleza; mencionaré que las dos escenas del templo por su grandiosidad me sobrecogieron, como ciertamente ha de acontecer a todos los públicos que las escuchen, y que la fundamental

escena de Kundry y Parsifal me pareció lo más depurado en cuanto a declamación y a la manera de tratar la voz humana de toda la obra wagneriana. Pero de todos los momentos de la partitura el que entonces y después en audiciones posteriores me ha producido más efecto es el maravilloso primer cuadro del acto tercero, en el que se logra la máxima emoción teatral y musical con los más mínimos medios de acción y de orquestación; creo que el genio de Wagner ha alcanzado pocas veces cimas comparables a esta escena.

La colosal "Tetralogía" que oí siete años después, en 1896, me pareció la obra más característica de las tendencias musicales del autor; tiene el genio de Wagner, durante esas cuatro grandiosas jornadas, margen suficiente para ir desarrollando sus leit-motiven de la manera magistral y peculiar de él, que si en el "Oro del Rin" aparecen muy definidos y arropados con gran sobriedad orquestal, en el curso de las tres obras siguientes van adquiriendo nuevas formas, complicándose y sufriendo algunas notables desfiguraciones; la orquesta se agiganta de obra en obra

hasta llegar en el “Ocaso” a las más altas expansiones sinfónicas de la “Tetralogía” y aún creo que de la obra entera de Wagner, en la que es difícil hallar trozos sinfónicos comparables a la salida de Sigfredo y Brunilda en el prólogo, al interludio que sigue a esa escena –el conocido viaje de Sigfredo por el Rin-, la marcha fúnebre y la escena final. Al lado de estos monumentales fragmentos hay en el “Ocaso” momentos en que la inspiración del maestro está algo amortiguada; casi todo el segundo acto adolece de ello; es quizá la obra de Wagner más desigual.

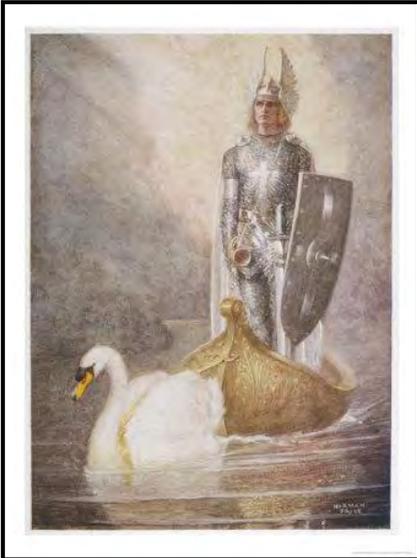
En cambio, en la “Walkyria” y “Sigfrido” no hay desfallecimiento alguno; el primer acto de la “Walkyria” me parece el más perfecto y redondeado de toda la música teatral, en el que no falta ni sobra nada, y la escena final de esta obra es de una sublimidad sin precedentes.

Cuando se estrenó la “Tetralogía” en 1876 el éxito grande fue para la “Walkyria”, sobre todo por su escena de la Cabalgata, que fue interrumpida por gran ovación. En las representaciones de 1896 el favor y predilección del público se

desplazaron al “Sigfredo”, la obra más gustada y que despertó mayor entusiasmo. Me explico este juicio del público porque coincide exactamente con el mío: creo que el “Sigfrido” en un bosque de arte inconvencional por el carácter heroico de su protagonista, que tanto interesa en el transcurso de toda la obra: además, por la instrumentación, que en esta obra alcanza los límites más maravillosos en la ciclópea escena de la forja, en los afiligados acentos de todo el segundo acto y en la solemne majestad del despertar de Brunilda y de toda la escena siguiente. Creo que en el género de música épica no se ha escrito nada semejante.

Los temas fundamentales empleados por Wagner en la “Tetralogía” son de los que más definen la personal y soberana inspiración de su autor. Asimismo son de una rotundidad definitiva; parecen creados al mismo tiempo que la idea a que han de servir; son de tal claridad, diafanidad y precisión, que una vez oídos no se despintan; son así y parece que no pueda sonar de otro modo el tema de la espada, el del anillo, el de la maldición, el de la forja, el de la

predicción del héroe, el característico de “Sigfrido”, el de los gigantes, el del yelmo mágico, el del Walhalla y veinte más que pudieran citarse? Parecen todos inmutables e insustituibles. Son verdaderos hallazgos geniales, portentos de inspiración.



En cuanto al asunto del “Anillo”, juzgo en los momentos que esto escribo, que, por su índole mitológica tan intrincada y ajena a los pueblos mediterráneos, es difícil que pueda ser entendido e interesar vivamente a los públicos de estas latitudes; es obra esencialmente germana, prototipo de la manera de hacer y pensar

alemanes, con sus características y sus defectos. Cosa bien distinta son los poemas de “Tannhäuser”, “Lohengrin”, “Tristán” y “Los maestros”, tratados con una condición maestra, en los que no sobra nada, sin que en ellos se pueda eliminar algo por inútil.

Escuchadas estas siete fundamentales creaciones y conocedor de toda la obra de Wagner, pues “Tannhäuser” y “Lohengrin” me eran ya familiares, hice examen de conciencia para averiguar qué obras eran la que me habían producido más honda emoción. De esa primera indagación saqué en consecuencia que mis obras preferidas eran “Los maestros cantores” y “Sigfrido”. Poco ha cambiado mi primera impresión, pues aun considerando que cualquiera de esas monumentales obras, desde “Tannhäuser” a “Parsifal”, bastaría para dar fama genial e imperecedera a su autor, mi sensibilidad se siente más fuertemente atraída por esas dos producciones citadas.

La interpretación de esas obras en Bayreuth era por aquellos tiempos cosa cercana a la perfección, la perfección misma en cuanto a

orquesta, coros, partes secundarias, movimiento escénico, luces y cambio de decorado; si se notaba alguna deficiencia era por parte de los cantantes.

La orquesta era algo maravilloso por su timbre, sus matices, sus inefables pianísimos, sus fuertes formidables sin ninguna estridencia. Yo tuve la fortuna de oír, a los tres directores más famosos que ha habido en el género wagneriano; **Hans Richter, Herman Levi y Félix Mottl**. **Richter** dirigió “Los maestros” en 1889, y en 1896 el “Anillo del Nibelungo”: **Levi**, el “Parsifal” y **Mottl**, el “Tristán”; poseedores los tres de la buena tradición wagneriana, instruidos de viva voz por su autor en lo relativo a sus más recónditas intenciones, las obras en cuanto a movimientos, expresión y ritmo, eran de una justeza, de una exactitud, que luego he echado de menos en audiciones posteriores.

Respecto a cantantes han quedado fijados en mi memoria los nombres de **Rosa Sucher**, maravillosa en su *Isolda* y su *Siglinda*, en pleno triunfo de voz y de figura. El de **Franz Friedich**, inimitable *Beckmesser*, de gracia vocal y mímica sobria e

inimitable. *Coquilin* le felicitó en presencia mía en la casa de *Wagner* durante la visita que luego referiré. También le oímos en la “*Tetralogía*” un *Alberich* perfecto. El del barítono **Reichmann**, a cuya interpretación de *Hans Sachs* no podía ponerse peros. En las representaciones de la “*Tetralogía*” de aquel año 1896 se presentaba el tenor **Breuer** en el papel de *Mime*, el cual se destacó enormemente en aquel ciclo. Recuerdo además a **Teresa Malten** como una *Kundry* excelentísima.

De artistas de gran abolengo wagneriano oí en “*Parsifal*” al gran tenor **Van Dyck**, conceptuado como el mejor *Lohengrin* en aquellos tiempos; su *Parsifal* era perfecto, aunque sus medios vocales estaban en decadencia y su figura, ya algo obesa, no encarnaba bien al adolescente héroe. En “*Tristán*” escuchamos a **Vogl**, reputado antes como uno de los mejores cantantes alemanes, pero que ya en el ocaso de su carrera le faltaban alientos en la gran escena del tercer acto. También le ocurría lo propio a la **Lehmann-Kalich**, que, excelente *Brunilda* en la “*Valkiria*” y “*Sigfrido*”, llegaba fatigada al “*Ocaso*”,

y no podía con su abrumadora misión en esta última jornada.

El ramo de tenores flojeaba bastante. Excepto **Gruning**, que hizo un buen "Sifrido", ni el tenor de "Los maestros" ni el Sigmundo de la "Valkiria" eran aceptables.

Ya se ve que aunque creo que los conjuntos logrados en Bayreuth son difíciles de igualar y menos de superar, me atrevo aún a hacer alguna salvedades o reparos, por lo que opino, o mejor dicho estoy absolutamente convencido de ello, que las obras de Wagner no pueden formar parte de un repertorio corriente de óperas, por su montaje difícilísimo en todos los sentidos -una orquesta que ha de ser magnífica, coros numerosos, cantantes especializados, mise en scene apropiada y costosa, movimiento escénico muy cuidado, manejo de luces complicado- exigen una serie de ensayos que otras obras no requieren o merecen; no haciéndolo así, con toda escrupulosidad y esmero, seguramente se comentará una profanación. Son obras que deben ser objeto de temporadas especiales y a ellas exclusivamente dedicadas. El que alternen otras

óperas con ellas perjudica a ambas partes, porque las de Wagner aplastarán y oscurecerán a todo lo que se ponga a su lado, sea antiguo o moderno, pues no hay nada comparable a ellas -y hasta dudo que en lo sucesivo lo haya- en el género de música teatral. Este criterio que formé desde el primer momento, se ha visto confirmado y se ha en mí robustecido con la suerte que corrieron en Madrid la "Walkyria" y "Sigfredo" en sus desdichados estrenos que luego he de relatar. Se necesitó para que el público se enterara de lo que eran esas obras que se le ofrecieran en representaciones ya muy cuidadas con artistas alemanes y con un director de orquesta competente. Esto ocurrió seis o siete años después de su estreno en temporadas casi por completo dedicadas a estas obras.

**GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE,
NUEVO SOCIO DE HONOR DE
PROMUSCAN**



El pasado viernes 15 de Octubre tuvo lugar en el acogedor Paraninfo de la ULPGC, el nombramiento de nuestro querido amigo Guillermo García-Alcalde como “socio de honor” de la Asociación de Compositores y Musicólogos de Canarias - PROMUSCAN- de la que es miembro fundador.

El acto dio comienzo con el ofrecimiento por parte de la

compositora y presidenta de Promuscan, Laura Vega, del nombramiento honorífico a Guillermo García-Alcalde, a continuación, el secretario de la asociación, Ernesto Mateo Cabrera, dio lectura al acta que acredita la aceptación del homenajeado a su nombramiento.

La Laudatio fue pronunciada por Rosario Álvarez, catedrática de Musicología de la Universidad de La Laguna, y presidenta de la Real Academia de Bellas Artes San Miguel Arcángel. Hizo mención a la gran trayectoria profesional y amplitud de conocimientos del homenajeado, destacando su gran labor en la crítica musical, a través de la cual nos da a conocer los numerosos acontecimientos musicales que se suceden en el panorama actual. Quiso también destacar y agradecer, el valioso apoyo que Guillermo García-Alcalde ofrece a jóvenes músicos y compositores canarios a través de sus crónicas, así como a los numerosos actos y encuentros en pro de la música que se suceden dentro del ámbito cultural de las Islas Canarias.

Como final a la Laudatio, Rosario Álvarez enumeró algunas de las

composiciones musicales de García-Alcalde: *Doce apuntes para Millares*, para el ballet de Lorenzo Godoy; *Tajaraste* para música electroacústica del ballet de Gelu Barbu; *Cinco poemas del mar*, con poemas de Tomás Morales y orquestada por Francisco Guerrero; el *Ciclo canciones Erótica sobre poemas de Agustín Quevedo*, *Epitafio* para tres coros mixtos a capella, sobre poemas de Pedro de Silva, o *Tacto de agua*, para flauta y arpa, que se ha interpretado en el marco del Festival de Música de Santander.

Laura Vega entregó a continuación el diploma acreditativo a Guillermo García-Alcalde como miembro de honor de Promuscan, momento en el cual el homenajeadó dirigió palabras de agradecimiento a la junta directiva y a todos los presentes por acompañarlo en tan emotivo acto.

Guillermo García-Alcalde compartió con todos nosotros su trayectoria personal dentro de la música, cómo descubrió su vocación en el viejo Conservatorio de Oviedo, donde estudió la carrera de piano, relató entrañables anécdotas de esos días, donde las clases estaban separadas

por mamparas y los estudiantes se escuchaban entre ellos. Rememoró como con tan sólo 21 años, comenzó a escribir en LA NUEVA ESPAÑA, en sustitución de un crítico musical que se había quedado sordo, y como tras esta experiencia, decidió mantener esta faceta de periodista y crítico musical, concluyendo con la reflexión personal de «ser un gran placer ofrecer mi opinión y que se someta al debate y a la orientación».



Guillermo García-Alcalde con la autora de estas líneas

Tras la intervención de Guillermo García-Alcalde, la vicerrectora de Cultura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Isabel Pascual, quiso agradecer al homenajeado su gran aportación al Aula Wagner de la ULPGC, destacando su faceta humana sobre tantas que pueden resaltarse del homenajeado, definiéndolo afectuosamente como "un caballero y un amigo de sus amigos"

El acto concluyó con la interpretación de diversas obras de Guillermo García-Alcalde. Del ciclo *Cinco Poemas del Mar*, el tenor Gustavo Peña y el pianista Nauzet Mederos representaron las canciones para piano y voz "*Vamos Llegando* y *Yo fui el bravo*" con texto de Tomás Morales. Del ciclo "*Cántigas de madre*", la soprano Narmis Hernández y el pianista José Luis Castillo ofrecieron la canción para piano y voz con texto de García-Alcalde, *Arrorró*. Y para finalizar, la pieza "*Meissen Trio*", de estreno absoluto, fue interpretada por la violinista Anna Kucherenko, el violonchelista Juan Pablo Alemán y el pianista José Luis Castillo.

Finalizado el acto, todos los presentes tuvimos la oportunidad de felicitar en persona al homenajeado que nos recibió a todos con un cariño y afecto únicos.

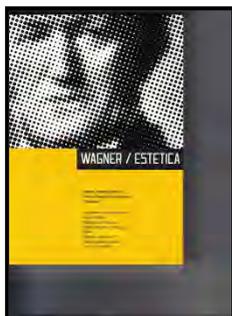


La Asociación Wagneriana de Madrid Felicita a nuestro querido y estimado amigo Guillermo García-Alcalde por este merecido reconocimiento a su trayectoria periodística y musical, agradeciéndole muy especialmente su invitación e interés, de que la AWM, estuviera presente, en un acto tan personal y entrañable para él. Gracias.

Con toda nuestra admiración, respeto y cariño: ¡Enhorabuena!

Virginia L. Bañeros

WAGNER / ESTÉTICA



En octubre de 2008 comenzaron en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria las sesiones públicas del Aula Wagner de Estudios Estéticos, adscrita al Vicerrectorado de Cultura. Dirigida por la profesora Sonia Mauricio, ha desarrollado desde entonces dos cursos ricos en actividad divulgadora de la obra wagneriana y de los movimientos creativos y filosóficos de su tiempo.

Una selección de las conferencias impartidas durante el curso 2008/2009 acaba de aparecer en forma de libro, editado por la propia Universidad con el título "Wagner/Estética". Tras un prólogo de la vicerrectora Isabel Pascua y una presentación de la directora Mauricio, aparecen interesantes aportaciones de Guillermo García-

Alcalde, "Wagner y la literatura española del Siglo de Oro"; Angeles Alemán, "Richard Wagner y las artes plásticas"; Roberto Díaz Ramos, "Revisando una polémica: la guerra de los románticos"; Estudio PSJM de Berlín, "Experiencia total. La herencia de Wagner en la industria cultural globalizada"; José de Eusebio, "Albéniz y la composición trascendente: la ambición wagneriana"; Maximiano Trapero, "Wagner y la historia de los certámenes poéticos"; Sonia Mauricio, "Wagner, Nietzsche y Andreas Salomé: la actualidad de la experiencia estética moderna"; y dos textos wagnerianos de Rafael Nebot, miembros fundador del Aula, prematuramente fallecido, a quien está dedicada la publicación, como consta en el prólogo de la vicerrectora Pascua y en un texto epilógico de García-Alcalde. Con las notas biográficas de los autores concluye un volumen excelentemente editado que aporta un conjunto de novedosos ensayos a la escasa bibliografía española sobre Wagner.

*Servicio de Publicaciones y Difusión Científica y
Aula Wagner de Estudios Estéticos. Universidad de
Las Palmas de Gran Canaria. 275 págs. 2010*

ENTREBASTIDORES

ESPAÑA Y RICHARD WAGNER



Schopenhauer, filósofo de cabecera e inspirador del prolífero compositor, escritor y poeta, Wagner, se dedicó, a partir de 1825, al estudio de la lengua española. ¿Su principal objetivo? Leer los clásicos del Siglo de Oro.

“... mi escritor preferido es este filósofo Gracián: he leído todas sus obras, y su Criticón es para mí uno de los libros que más quiero en el mundo: me encantaría traducirlo si encontrara un editor para él”.

En cuanto al Oráculo, también obra de Gracián, Schopenhauer afirmaba que es:

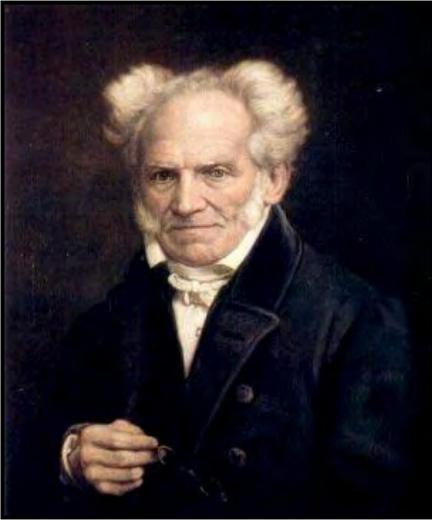
“el compendio del arte que practican todos los hombre, y es apropiado para ser el consejero y preceptor de los muchos miles, en especial jóvenes, que buscan su felicidad en el más vasto mundo”.

Esta obra, que conseguiría traducir (traducción editada dos años después de su muerte), Schopenhauer decía ser un “libro excelente y mundialmente conocido”.

Es muy posible que la influencia de la literatura española en la obra de Richard Wagner provenga de la admiración que sentía y el profundo estudio que constantemente hacía de la insigne obra del afamado filósofo alemán.

Sombra

MAESTRO DEL PESIMISMO



Siguiendo con Schopenhauer, quien ostentaba el sobrenombre de “Maestro del pesimismo”, conviene resaltar que su característico “pesimismo” no era consecuencia de una actitud amarga, triste y resignada frente a su día a día, sino de la visión real y coherente del mundo, de la desilusión y sentimiento trágico, que sentía de la vida. Y como prueba de lo anterior, valga la reseña de su inviolable máxima de trabajar solo durante tres o cuatro horas por las mañanas y, a tal efecto, valga esta regla: “...No escribir directamente para la impresión más que en las primeras dos horas de la mañana, puesto que sólo entonces la cabeza es

todo lo que ella puede ser. Las demás horas son útiles para la consulta y la lectura de pasajes citados...”

En cuanto a su obra “El arte de tratar con las mujeres” y según reseña Franco Volpi en la introducción de esta obra, Schopenhauer tenía inclinación a la “pasión horizontal” y no renunció nunca “a las delicias de la carne”. Todo ello, “a pesar de su declarada misoginia y de su encomio filosófico de la vida ascética”. Dicho en pocas

palabras, “predicaba agua pero prefería beber vino”. El gran referente filosófico, el gran “espejo” de Richard Wagner, se convirtió en el pesimista universal más famoso de su época y fue en su ancianidad el centro de atención, de misántropo y críticón se transformó en un anciano sabio y feliz. Posiblemente sus pensamientos sigan estando presentes y permanezcan en el tiempo, dado que son inherentes a la esencia del ser humano, y puede que de ellos también bebiera la inmortal obra de Richard Wagner.

Sombra

Asociación Wagneriana de Madrid

AWM

Enviar vía e-mail: aw@awmadrid.es
Enviar vía correo postal:
C/Antonio López Aguado, N°1, 12ºA
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 : _____

(Entidad)

(Oficina)

(DC)

(Número de cuenta)

Firma del Asociado

Firma del Titular de la cuenta (si es diferente)

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/ 609 78 16 60

Asociación Wagneriana de Madrid

AWM