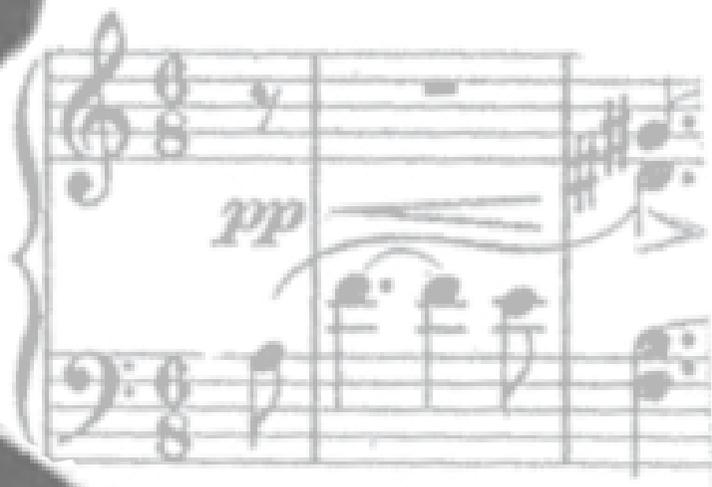


HOJAS WAGNERIANAS

Publicación cuatrimestral

14



Asociación Wagneriana de Madrid

www.awmadrid.es

aw@awmadrid.es

AWM

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 14

CARTA ABIERTA	3
ACTUALIDAD	7
PARSIFAL EN EL LICEU	8
SENTIDOS Y FORMAS DE LA REDENCIÓN EN WAGNER	16
EILEEN FARRELL, UNA WAGNERIANA ATÍPICA	24
LOS IMPRESCINDIBLES (I): <i>MAESTROS</i> <i>CANTORES</i> (KUBELIK, 1967)	28
LOS IMPRESCINDIBLES (II): <i>LOHENGRIN</i> (KEMPE, 1963)	37
VOCES WAGNERIANAS ACTUALES (CONFERENCIA DE JOSÉ M. IRURZUN)	41

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Rafael Agustí, Clara Bañeros de la Fuente,
Javier García-Lomas Gago, Alejandro Martínez
Rodríguez, Arturo Reverter y Asier Vallejo
Ugarte

CARTA ABIERTA: 100 AÑOS DESPUÉS

La Asociación Wagneriana de Madrid inició su andadura en 1911 de la mano de seis amigos entusiastas wagnerianos. Amigos que, apenas constituida legalmente la Asociación, no superaron los desacuerdos que surgían frente a los distintos puntos de vista sobre el “cómo” y en “qué” conceptos debería apoyarse la wagneriana de Madrid.

Quienes decidimos recuperar el empeño y entusiasmo de aquel primer grupo de amigos, seguimos apostando con fuerza por el ambicioso proyecto wagneriano madrileño.

Para alcanzar el éxito, para que la Asociación Wagneriana de Madrid tuviera sentido, teníamos que recuperar la personalidad e intelectualidad de aquella primigenia de 1911; si nos sentíamos orgullosos de ostentar tan prestigioso nombre, deberíamos también comprometernos con su ideario e intentar alcanzar el prestigio, notoriedad y representatividad que la caracterizaba. Y como fecha clave, el 2011. Primer centenario.

Si la recuperada wagneriana conseguía superar los ilusionantes y amargos primeros pasos, si conseguía superar los contratiempos e ir alcanzando las pequeñas metas que nos íbamos marcando día a día, llegaríamos a la citada fecha de la celebración con la satisfacción del deber cumplido. Lo hemos conseguido.

La confianza, respaldo y apoyo incondicional de cada uno de los socios, el esfuerzo, empeño y dedicación de la Junta Directiva, el recién formado Grupo de Trabajo y la colaboración de laboratorios Actafarma han hecho posible que hoy estemos celebrando el año

del centenario. A cuyos actos conmemorativos y como invitada especial asistirá nuestra socia de honor: EVA WAGNER-PASQUIER.

La cena de gala en el Restaurante Lhardy, el segundo recital de jóvenes promesas de la lírica, esta vez en el Teatro Calderón, y la primera conferencia en español que, de la mano de Arturo Reverter, se ofrecerá en Bayreuth, son los actos de celebración que tenemos programados para festejar tan importante conmemoración.

Por la importancia que tiene para el prestigio de la Asociación Wagneriana de Madrid, debo mencionar el éxito de las gestiones que hemos venido realizando durante estos últimos años en torno a la dirección del festival de Bayreuth y muy especialmente con los “Amigos de Bayreuth”, y que nos permiten este año, y por primera vez en la vida del Festival, igualarnos a las clásicas wagnerianas. La wagneriana de Madrid también impartirá su conferencia, en español, de igual modo que las asociaciones wagnerianas americanas, inglesas y alemanas tienen su conferencia en sus respectivos idiomas. Y el marco, altamente significativo, el salón rococó de la Casa de pianos Steingraeber. En esta sala Franz Liszt ofrecía sus conciertos y allí sigue su piano. Piano especialmente fabricado para él con diseño acorde a la decoración de tan histórica sala.

Como atención especial, “Amigos de Bayreuth” nos facilitan las entradas para la representación del 16 de Agosto de *Tristán e Isolda* a los asociados que han manifestado su deseo de acudir al festival.

Al margen de todo ello, la vida sigue en 2011 y este mes de mayo ve la luz este nuevo número de las Hojas Wagnerianas, nuestra publicación propia, con artículos exclusivamente escritos para ella.

En esta ocasión presentamos una crónica del pasado *Parsifal* en el Liceu de Barcelona escrita por nuestro vicepresidente, Rafael Agustí, una reflexión de Alejandro Martínez sobre la redención en Wagner y un artículo de Javier García-Lomas Gago dedicado a Eileen Farrell. Además, iniciamos una nueva sección centrada en una serie de grabaciones que nuestros colaboradores habituales consideran imprescindibles en cualquier discoteca wagneriana que se precie, comenzando por la grabación de Rafael Kubelik de *Maestros Cantores* (por Arturo Reverter) y por la de Rudolf Kempe de *Lohengrin* (por Asier Vallejo Ugarte). Recordamos también, en una breve reseña, la conferencia de José María Irurzun en torno a las principales voces wagnerianas actuales, que tuvo lugar el pasado siete de marzo en el Hotel Moderno.

Este 2011 es un año importante para nuestra asociación y esperamos estar a la altura. Y no perdemos la vista del 2013, año del bicentenario del compositor. Seguiremos trabajando como hasta ahora, con ilusión pero a la vez con seriedad, pues ese ha sido siempre nuestro compromiso con los aficionados madrileños y con la música de Wagner.

Clara Bañeros de la Fuente

ACTUALIDAD

RIENZI EN EL TEATRO REAL



El Teatro Real tiene programadas para la temporada 2011/2012, la primera íntegramente diseñada por Gérard Mortier, tres sesiones en concierto de la ópera de Wagner *Rienzi*, título ausente en el teatro desde hace más de un siglo. La dirección musical correrá a cargo del argentino Alejo Pérez y algunas voces anunciadas son las de Burkhard Fritz (*Rienzi*), Anja Kampe (Irene) y Claudia Mahnke (Adriano). El coro y la orquesta serán los titulares del Teatro (Intermezzo y Sinfónica de Madrid). Las representaciones tendrá lugar los días 21, 24 y 27 de mayo de 2012 y las entradas saldrán a la venta el día 28 de febrero.

ARTURO REVERTER, CONFERENCIANTE EN BAYREUTH



Nuestro amigo y socio de honor Arturo Reverter impartirá el próximo día 15 de agosto una conferencia en el salón rococó de la Casa de pianos Steingraeber en Bayreuth. Será la primera en ofrecerse en español en toda la historia del festival.

Nacido en Santiago de Compostela, Arturo Reverter es crítico musical y colaborador habitual de medios de comunicación nacionales como la revista *Scherzo*, *Radio Clásica* o los periódicos *La Razón* y *Canarias7*. Recientemente ha publicado dos libros para Alianza Editorial: "El arte del canto: el misterio de la voz desvelado" y "Alfredo Kraus. Una concepción del canto".

PARSIFAL EN EL LICEU, ¿RESPECTO A WAGNER?

RAFAEL AGUSTÍ

4 DE MARZO DE 2011

DIRECCIÓN MUSICAL: MICHAEL BODER

DIRECCIÓN DE ESCENA: CLAUS GUTH

ESCENOGRAFIA: CHRISTIAN SCHMIDT

VESTUARIO: CHRISTIAN SCHMIDT

ILUMINACIÓN: JÜRGEN HOFFMANN

COREOGRAFIA: VOLKER MICHL

NUEVA COPRODUCCIÓN

GRAN TEATRE DEL LICEU/OPERNHAUS DE
ZURICH

REPARTO

KLAUS FLORIAN VOGT, ANJA KAMPE, ALAN
HELD, HANS-PETER KÖNIG, BOAZ DANIEL,
ANTE JERKUNICA

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN
TEATRE DEL LICEU

COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA
CATALANA



Antes de entrar en detalles de la producción del Liceu, en un plano más general, habría que reflexionar sobre lo que supone el respeto al compositor que utilizan los inmovilistas en cuestiones escénicas y que ha suscitado debates en foros y periódicos.

Para empezar, nadie que quiera seguir a rajatabla las indicaciones del compositor debería asistir a una representación de Parsifal fuera de Bayreuth porque se somete a la obra a una clara desnaturalización acústica.

Por otro lado, habría que tener en cuenta la insatisfacción permanente que a Wagner le producían las puestas en escena que él mismo estrenaba.

Ejemplo de esta insatisfacción podría ser lo que le comentó Richard Wagner a Richard Fricke, director de escena y

director artístico auxiliar, en el estreno de El anillo en 1876, tras la representación: “El año que viene lo haremos todo de otra manera”.

O la carta que envió a Luis II el 17 de mayo de 1881 referente a los preparativos de Parsifal tras ver parte de la escenografía, de la que copio un breve extracto:



“Yo lo que quiero es algo especial, un efecto verdaderamente poético y no un alarde de suntuosidad peculiar de la ópera en general. Los decorados son diseñados, por tanto, como si tuviesen valor por sí solos para ser admirados como un panorama. Yo no quiero eso, sino un fondo discreto y una ambientación propia de una situación dramática característica”.

En mi opinión, a Wagner no le dio tiempo a completar la obra de arte del

futuro en estas cuestiones. La evolución de la puesta en escena de la ópera había sido nula desde el barroco y los elementos tecnológicos todavía eran precarios para poder dar un verdadero impulso a este aspecto. Aunque sí logró cambiar la sala y las condiciones de la misma para que se pudieran presenciar las obras con el debido respeto, no realizó un gran avance en lo que ocurría sobre el escenario.

Si hubiese vivido unos años más, es muy posible que atendiendo a su insatisfacción, con las posibilidades que facilitaría la luz eléctrica y la aparición de importantes teóricos escénicos como Adolphe Appia, muchas cosas hubieran cambiado.

Appia criticó el realismo recargado de los telones de Wagner y explicó, casi me atrevería a decir que demostró, cuando Wieland Wagner en la década de los 50 llevó a escena sus propuestas teóricas, que se alcanzaba y se potenciaba con mayor profundidad la esencia de la obra de Wagner a través de una mayor abstracción y de la perfecta coordinación entre la música (a la que otorga el primer puesto del escalafón), la escenografía, el

movimiento rítmico y estudiado de los cantantes, la luz, el espacio y el tiempo.



Es cierto que hay que tener en cuenta en este debate las indicaciones escénicas de Wagner para la obra Parsifal, que no fueron escasas: además de lo escrito en el propio libreto, existe un largo artículo donde hace recomendaciones hasta de cómo se deben mover los cantantes. Pero no debemos olvidarnos tampoco que estas indicaciones están hechas para unas representaciones concretas en una época precisa. No se puede poner en el mismo plano las indicaciones escénicas que el texto y la partitura; éstos deben ser invariables, mientras que los elementos escenográficos, el mismo compositor advertía que deberían ser cambiados.

En mi opinión, en la puesta en escena de un Parsifal, obra de gran calado espiritual, filosófico y político, lo importante no es que podamos ver el castillo de Monsalvat y el de Klingsor, sino que lo que ocurre en escena tenga la suficiente profundidad para que potencie dramáticamente la obra.

Por lo tanto son aceptables las puestas en escena que se alejan de la absoluta literalidad a las indicaciones de situación y época del libreto, siempre que, ya se haya elegido el camino de la abstracción o el de la doble dramaturgia, se realice con el talento teatral necesario y, sobre todo, desde el profundo conocimiento de la obra, al mismo tiempo que todo se coordine con el texto y la música. No son admisibles las banalidades, la provocación por el mero hecho de provocar, sí en cambio las propuestas inteligentes que destaquen aspectos esenciales de la obra. Para ello es muy importante la figura del dramaturgo y la calidad del mismo: si se leen los artículos de Alexander Meier-Dörzenbach, se puede entender el éxito de la producción de Herheim.

Metiéndonos ya a valorar la producción de Claus Guth, claramente es el talento teatral el que destaca sobre el elemento dramático.

Realmente, no he entendido que se haya levantado este debate con esta producción. Me esperaba una mucho más rompedora. Es una puesta en escena bastante respetuosa con el texto y, salvo la traslación de época y lugar, no hay demasiadas alteraciones respecto a la historia original.

En cambio, al día siguiente asistí a una media Bolena con una producción que fue una auténtica mediocridad. No hay ninguna trasgresión al libretto, pero es un insulto a la inteligencia y al buen gusto. Un escenario horroroso y una dirección escénica inexistente. Luego nos quejamos en el Real de que las últimas representaciones del belcanto romántico han sido en concierto. Para hacer este tipo de representaciones es mejor que nos ahorremos el dinero de la escenografía, una auténtica tomadura de pelo que alguien cobre por ello. Ante tal bodrio me fui en el intermedio. No consigo comprender cómo se puede plantear debate y llegar a la indignación con una puesta tan trabajada como la de Claus Guth que, se podrá compartir

en menor o mayor medida, pero donde no caben dudas de su calidad y en cambio tragar con el espanto de la Bolena. Creo que el ojo del huracán sobre los planteamientos escénicos no está bien ubicado.



Lo que más me gustó de la producción del Liceu fue la dirección de escena. Todos los intérpretes tienen vida propia y el segundo acto fue de una extremada perfección dramática. Se sacó un partido extraordinario al escenario rotatorio del que he oído que ha llegado a marear, pero personalmente creo que dio muchísimo juego en varias escenas que se desarrollan simultáneamente, relacionándose unas con otras, en un ejercicio teatral fabuloso perfectamente sincronizado.

Se aporta al desarrollo más clásico un detalle que abre y cierra la obra. Se ve al

comienzo de la representación una disputa familiar en torno a una mesa donde Titurel debe elegir a su sucesor y heredero. Klingsor, hijo primogénito pero dedicado al placer y al lujo, vestido con elegante esmoquin, abandona visiblemente enojado la estancia cuando Titurel elige a Amfortas. En el segundo acto, Klingsor no es destruido por Parsifal, simplemente convencido y, en el último momento, cuando Amfortas es sanado, se produce el abrazo de ambos en una bella estampa de reconciliación.

Lo que menos me gustó de la producción es el poco impacto visual de algunos momentos clave, por ejemplo: cuando se supone que deben entrar en la Sagrada Sala del Grial, es una escena poco lograda donde una producción de Parsifal debería echar el resto; también en el reflorcer del Viernes Santo, donde apenas vemos nada en escena que nos lo sugiera. No hay además un cambio sustancial en el entorno del Grial para que se vea claramente el declive producido entre el primer acto y el principio del tercero. El declive de la sociedad ya es manifiesto en el primer acto, un error conceptual importante. En general, la producción es

demasiado terrenal, falta en determinadas situaciones una atmósfera más misteriosa y espiritual.



Tampoco me gustó la visión final de Parsifal como líder militar, presumiblemente, por la época de la producción, con todas las papeletas de convertirse en un dictador. Creo que es un aspecto que no casa con el espíritu de la obra que, en este caso, no ha sido coherente con el desarrollo de la producción. Si se hubiese enfatizado el posible aspecto arrogante y violento de Parsifal en el segundo acto, se podría entender de mejor manera, pero lejos de ello, Parsifal, una vez alcanzada la madurez, no destruye el castillo de Klingsor sino que para arrebatarse la lanza se acerca a él con el pecho descubierto y los brazos abiertos en una acción más piadosa que bélica. Por otro

lado ni Amfortas ni Tituel, sus predecesores, eran militares.

De todas maneras, aunque haya algunos planteamientos discutibles, es una producción que se sigue con enorme interés y que tiene un acabado teatral realmente exquisito.

En el plano musical todo funcionó muy coordinado, en una representación de las que se puede catalogar como de conjunto, donde más que destacar aspectos individuales, es la perfecta integración de las partes lo que maravilla.



De este éxito cabe destacar en primer lugar al director, ya que es en el aspecto coordinador y concertador donde brilló a más altura, ayudando en todo momento a los cantantes.

Sus tempos tuvieron algún desfallecimiento en los monólogos del primer acto, no por lentitud, ya que hay versiones más largas, sino por falta de intensidad y tensión quedando en algunos momentos la orquesta algo plana y sosa.

El preludio del primer acto es muy importante para olvidarnos del mundanal ruido de la vida cotidiana y situarnos en un plano más espiritual. Para ello es necesario que la orquesta sea de la máxima calidad y que se pueda alcanzar ese sonido realmente mágico que surge cuando esta partitura se ejecuta con precisión. Esto no ocurrió en el Liceu. Estoy de acuerdo en que sonó con mucha más calidad que en la Bolena, pero tampoco se puede decir que hiciera plena justicia a la partitura, aunque creo que las cuerdas estuvieron especialmente afortunadas en toda la primera parte del tercer acto.

El reparto de cantantes fue de alto nivel y teniendo en cuenta también la calidad del segundo reparto hay que aplaudir en este caso al Teatro Liceu por conseguir un plantel de cantantes de tanta categoría.

El protagonista era el afamado y discutido tenor lírico wagneriano Klaus Florian Vogt. De este tenor lo primero que llama la atención es su timbre; en mi opinión, es un timbre claro muy bello, aunque comprendo que pueda sorprender en papeles dramáticos. No creo que esto suponga ningún problema para abordar este papel que representa a un joven puro, aunque luego tenga que notarse en el canto una maduración. Sí pienso que es más criticable la falta de temperamento dramático, que en este papel es muy necesario en el segundo acto. Hay frases que exigen cantarse con más énfasis, más declamadas, más enérgicas. En cambio veo más acertado el tono melancólico del momento de la lanza tal como se ha desarrollado en esta producción como hemos comentado anteriormente.

Es un placer poder escuchar a Wagner en una opción verdaderamente singular, a través de un tenor que canta con un legato precioso, hilando sonido con sonido sin portamento, en un estilo muy germánico y wagneriano. La dicción clara y exacta, junto con una emisión desahogada son aspectos que terminan por convencer. Aunque los agudos no

son muy squillantes por no completar del todo el giro, hasta el La3 este tenor se desenvuelve con soltura y, al menos, hace un correcto sombreado en la vocales abiertas “o” “a”, alcanzando con facilidad los resonadores en la “i”, como se puede observar por la proyección que adquieren sus agudos en esta vocal. Escénicamente estuvo realmente convincente.



Gran Gunerlanz el de Hans-Peter Köning. Una gran voz. Le falta en mi opinión, para acercarse al nivel de Pape y Salminen, una mayor dinámica y solventar sin abrir en exceso algunos agudos.

Anja Kampe hizo una interesante Kundry, apurada como casi todas en los Si4, pero muy desenvuelta en escena.

Alan Held, algo peor que cuando cantó hace ya unos cuantos años el papel en Madrid, es un Amfortas entregado, que saca adelante este rol con mucha dignidad.



El más flojo fue Boz Daniel como Klingsor, con la emisión menos resuelta. No entiendo el debate sobre lo que se oye o no a Vogt, que se escucha perfectamente en todo momento, mientras que este cantante quedaba algo tapado por momentos.

La sorpresa de la noche en el aspecto vocal vino de la mano de Titurel, personaje que suele encomendarse a bajos mediocres o viejas figuras un poco acabadas, sin embargo en esta ocasión lo cantó Ante Jerkunica, un joven croata con una voz de bajo de verdad, natural y bella, que emplea estupendamente además de

desenvolverse bien en escena. Uno de esos cantantes que hay que apuntar en un papel para seguir de cerca su evolución.

En definitiva unas funciones a las que se pueden poner algunos reparos, pero muy interesantes en lo escénico y con un nivel musical global notable. Que ocurra esto en un Parsifal, en mi opinión la mejor obra del repertorio operístico, hace que la función vivida en el Liceu haya sido lo mejor hasta ahora de esta temporada en España. La Bolena lamentable. Y el debate de las puestas en escena, equivocado de lugar.

(Las fotos son de Antoni Bofill)

SENTIDOS Y FORMAS DE LA REDENCIÓN EN WAGNER

RESPUESTAS AL TEMA DE LA
CULPA ORIGINAL

ALEJANDRO MARTÍNEZ RODRÍGUEZ



El tema de la culpa original y su necesaria redención constituye un hilo temático de continuada presencia en el catálogo operístico wagneriano. De hecho, aparece de un modo más o menos explícito en todas sus obras. Pero sin duda es el tema motriz en tres de sus más nombradas creaciones: *El holandés errante*, *Lohengrin* y *Parsifal*. El objetivo de estas breves páginas no está en

redondear un catálogo exhaustivo de las manifestaciones del tema de la redención en la obra de Wagner, pero sí me propongo situar tres expresiones paradigmáticas y dispares de esta cuestión. Resulta ciertamente relevante que hallemos el mismo *mitema* desde el binomio Holandés/Senta hasta el binomio Parsifal/Kundry. La preocupación wagneriana por la urgencia existencia de la reparación, por la posibilidad de la expiación, ha sido bien documentada, no sólo atendiendo a los textos de sus composiciones, sino incluso advirtiendo sus propias confesiones al respecto en su correspondencia o considerando sus lecturas e intereses intelectuales.

Las tres óperas que a continuación tomaremos en consideración abordan el mismo tema, pero con sutiles variaciones y acentos. Nos encontraremos así ante al menos tres facetas distintas del argumento redentor: por un lado se da el nexo entre amor y redención, esto es, entre el sacrificio pasional y la redención espiritual (será el caso del Holandés y Senta); en segundo lugar advertimos la posibilidad de comprender la

redención como renuncia, esto es, la relación, más o menos contradictoria, entre la vocación redentora y las limitaciones efectivas que impone el contexto a los personajes (será éste el caso de Lohengrin y Elsa); y por último nos encontraremos con la manifestación más evidente de la redención entendida como un proyecto vital, o mejor dicho, la comprensión de la vida como un trabajo de redención (será el caso de Parsifal y Kundry).

* * *



Como es bien sabido, el Holandés arrastra consigo un castigo gravoso: está condenado a navegar sin rumbo y sin aproximarse a tierra, salvo una vez cada siete años, para tener la oportunidad de encontrar un amor que lo redima con su muerte. En este sentido, Senta constituye el nexo más evidente habido en la producción wagneriana entre la redención y el

amor. Ella es, de hecho, la encarnación de este sacrificio pasional de consecuencias salvíficas. En este sentido, se diría que la fidelidad de Senta constituye la expiación necesaria para la condena arrastrada por el Holandés. En concreto, la fidelidad de aquélla es la liberación de éste. Y a su vez, y al contrario, la liberación de éste supone la condena de aquélla. No en vano declara Senta, en la escena primera del segundo acto, frente al retrato del Holandés: "Sea yo quien te libere con mi fidelidad. Por mi alcanzarás tu redención". Lo que la propia Senta no nos revelaba, obviamente, es el horizonte trágico de su entrega, que no consiste en una mera dedicación pasional, sino en un sacrificio redentor.

Por lo que se refiere al hilo argumental que nos ocupa, no existe pues, en el caso del Holandés y Senta, distancia alguna entre *Eros* y *Tánatos*, ese binomio pasional (*pulsión de vida* y *pulsión de muerte*) que Freud caracterizó como un conjunto de impulsos gemelos, como dos disposiciones complementarias. La liberación del Holandés es así la

muerte de Senta. No existe distancia entre el destino del Holandés y la vocación de Senta. En ambos casos se entrelazan la búsqueda de una existencia salvífica, a través de un impulso afectivo, y el consiguiente trágico desenlace. No debemos pasar por alto que la redención del Holandés trae consigo una libertad vacía, inconsistente, sin el amor ya de la desaparecida Senta. El desenlace de este argumento revela otro de los temas recurrentes en la producción wagneriana: no ya la necesidad o la vocación redentoras, sino el precio y las contrapartidas que tal empeño acarrea consigo.

Cabe recordar, por otro lado, que entre las fuentes señaladas para la gestación de *El holandés errante*, además del influjo de un viejo relato medieval, consta la influencia decisiva de la conocida leyenda del judío errante, transformada genialmente en manos de Heine (*Las memorias del señor Schnabelewopski*, capítulo VII) para convertirse en un relato satírico sobre el fatal destino de un marinero holandés y su condena a vagar eternamente en su buque fantasma. Y es que resulta curioso que un autor

tan “manchado” por el estigma de su debatido antisemitismo tuviera precisamente como tema recurrente la cuestión de la culpa original, tan bien encarnada en la leyenda del judío errante y no en vano asunto vertebral en la lógica y el imaginario judíos.



Anja Silja como Senta

Sea como fuere, lo relevante para nuestro propósito es que en *El holandés errante* aparecen vinculados, con claridad evidente, el asunto de la culpa original y la cuestión de la redención, como dos caras de una misma moneda argumental. Así pues, con esta ópera Wagner nos ofreció ya

una primera manifestación de su perspectiva existencial, entendiendo la vida como un itinerario encaminado a la reparación de una carga originaria.

* * *

En el caso de Lohengrin, como adelantábamos, asistimos a la manifestación de la redención en tanto que una tentativa frustrada y limitada. No es tanto aquí la redención la que se manifiesta, por tanto, sino las contradicciones que implica.



Recordemos que Lohengrin emprende un viaje liberador, para defender a Elsa de las acusaciones vertidas sobre ella por Ortrud y Telramund. Sin embargo, la redención de Elsa pasa por su silencio, habrá de basarse en una ciega confianza, sostenida desde

la ignorancia: no podrá preguntar jamás por el nombre y el origen del caballero redentor. La salvación tiene pues un alto precio. Y no en vano la traición de esa promesa traerá consigo la fatídica resolución de sus respectivos destinos: Lohengrin deberá regresar a sus tierras, privado del amor de Elsa, y ésta expiará finalmente, arruinada su liberación con su muerte. La resolución final de este argumento pone de manifiesto la imbricación profunda habida entre el sacrificio y el amor, en un sentido similar al que encontrábamos en el caso del Holandés y Senta. Se da en ambos casos un amor frustrado que convierte en fútil la liberación consumada previamente. Se trata de un nexo temático entre el sacrificio y la traición, como si no concibiera Wagner una redención completa, como si hubiera una contradicción insalvable entre la voluntad redentora y la vocación pasional. La redención trae consigo una suerte de prohibición de amar. Toda tentativa salvífica redundante antes o después en una existencia irredenta o en una redención vacía, como si al final la culpa originaria resurgiera siempre más allá de la lucha denodada de los personajes por

hallar la redención y más allá asimismo de su respectiva entrega pasional. Amor o redención, parece decirnos Wagner, con el destino trágico de *Lohengrin* y el ya comentado desenlace de *El holandés errante*.

* * *

Hemos visto ya dos manifestaciones de la cuestión que nos ocupa en la obra wagneriana, pero es sin duda el personaje de Parsifal el que reúne de un modo más paradigmático la lógica de la redención en su forma típicamente wagneriana. Se han vertido centenares y centenares de páginas considerando el argumento de esta obra, su trasfondo espiritual, sus dispares fuentes, las intenciones supuestas a Wagner con su composición, etc, etc. Aquí nos limitaremos a considerar sucintamente la contraposición paradigmática entre dos personajes radicales, de aristas exageradas, que colisionan maravillosamente en el centro de esta trama: Parsifal y Kundry.

Y es que por un lado Parsifal encarna, como ya dijimos, el paradigma del redentor. Es un personaje llamado a

liberar a todos los demás. Pero no irrumpe dando muestras de tal vocación, como si hiciera Lohengrin por ejemplo. Se trata más bien de un personaje que emerge dando muestras de una ingenuidad moral, como si perteneciera a un mundo ajeno al que se ordena según la lógica de la culpa y la redención.



La dura reprimenda de Gurnemanz ante lo que Parsifal no entendía como indigno, la muerte del cisne, sacude su conciencia y reconduce su influjo sobre el argumento. Parsifal emerge así como si procediese de una indeterminada errancia moral. Es, de un modo paradójico, un personaje lastrado por su pasado, plagado de incógnitas, ciertamente un personaje inconsistente, que apenas se conoce a sí mismo, que no conoce el amor, que se sorprende ante la culpa... En cierto modo es un papel casi sin contenido

previo. Es pura proyección, pura posibilidad de redención, la clave de bóveda que ha de transmutar el sentido de toda la obra.



Olive Fremstad como Kundry

En contrapartida, y si cabe de un modo más determinante para el tema que nos ocupa, Kundry encarna la idea de la culpa original. Es el rol de Kundry el de una personalidad que se arrastra, que gime, que languidece en escena. Pero es al mismo tiempo un personaje cargado de fuerza, de ímpetu. Es algo así como la semilla de la redención, todavía por germinar. Y a ella se asocia, de hecho, el dispositivo argumental que dispara la lógica de la salvación en Parsifal.

Kundry nos proporciona el retrato ejemplar del personaje wagneriano lastrado por una culpa ancestral y que

sólo ansía ya redención. Su encuentro con Parsifal, en el segundo acto, rompe toda previsión. Tras seducir a Parsifal, revelándole su origen y mostrándole el amor, éste advierte el engaño, se muestra ahora como alguien suspicaz, demasiado cargado de moral, justo al contrario que en su primera aparición, como si hubiera adquirido una madurez moral súbita. Rechaza a Kundry y ésta entonces le conmueve: le ruega piedad, lleva tiempo esperándole, su vida es un sufrimiento ya sin memoria, desde que se encontró con el Salvador y se rió de él. Vaga desde entonces condenada, incapaz de olvidar esa risa e intentando seducir a cualquier víctima para que caiga en el pecado. Kundry se descubre ante Parsifal y reclama amor y redención. Se diría que Kundry es un ánima redentora atrapada en los límites de una existencia culpable, hechizada por Klingsor.

Lo relevante para nuestro propósito es advertir cómo este paradigmático retrato de la culpa y el pecado colapsa con la misión preclara advertida ya por Parsifal, que no cede a la tentación y no concede a Kundry la hora de amor que le reclamaba para llevarle de

regreso hasta Amfortas. Al contrario, se sobrepone ante su destino y haciendo suya la redención de Kundry, arrebatada la lanza a Klingsor y pone fin al encantamiento de su castillo. Parsifal libera a Kundry y está en disposición de terminar con el dolor de Amfortas.



Estamos, pues, ante el desenlace salvífico del protagonista, como resulta evidente durante el tercer acto. En medio de la decadencia y la desazón, Parsifal reluce como una última lumbre, como una postrera esperanza. Todo parece encaminarse hacia una nueva época, liberada, bajo una nueva clave, con el reinado de Parsifal. Y sin

embargo, ante nuestra perplejidad, Kundry muere. Tal y como habían muerto Senta y Elsa. De nuevo no cabe redención completa bajo las constelaciones wagnerianas. La culpa nunca termina y la redención nunca es completa.

* * *

Como ya dijimos, este nexo temático entre la culpa original y la vocación redentora atraviesa toda la obra wagneriana, con manifestaciones singulares, que quizá en otra ocasión podremos analizar, tales como el sacrificio de Brunilda, el destino de Tristán e Isolda o la redención de Tannhäuser. Pero sobre todo Wagner nos ofrece tres manifestaciones paradigmáticas y levemente dispares de esta cuestión en el caso de *El holandés errante*, *Lohengrin* y *Parsifal*. Lo relevante, en todo caso, no es tanto la manifestación concreta que Wagner nos ofreció de este nexo temático en cada una de sus obras. Más bien, y a modo de conclusión, cabe decir que bajo todo lo expuesto subyace una determinación estructural, consustancial al drama wagneriano: la idea de una antropología pesimista pero esperanzada, que asume la

noción de una culpa original como destino que obliga la vocación redentora de toda existencia. La existencia, a ojos de Wagner, sería un continuado empeño por reparar una carencia originaria. Hay en su concepción de la vida una asunción radical del mal, entendido como un elemento que sólo cabe menoscabar por medio del trabajo espiritual. El hombre es un ser lastrado por la culpa, marcado de antemano, pero no está condenado sin remedio; la vida es una oportunidad de redención, una puerta

Breve bibliografía (además de los libretos de las óperas comentadas):

Gavilán, E., *Escúchame con atención. Liturgia del relato en Wagner*,

Valencia, PUV, 2007

Heine, H., *Relatos*, Madrid, Cátedra, 1992

Newman, E., *The Wagner Operas*, Columbia/Princeton, University Presses of California, 1991

Wagner, R., *Mi Vida*. Madrid, Turner, 1989

EILEEN FARRELL: UNA WAGNERIANA ATÍPICA

JAVIER GARCÍA-LOMAS GAGO



Eileen Farrell es una de esas cantantes que pueden ser caracterizadas como underrated. Su absolutamente atípica carrera y su ausencia de los principales circuitos operísticos fueron quizás las principales causas. Es eso mismo lo que me ha llevado a emprender este perfil: su trayectoria tan atípica: de cantante de radio a diva operística y de ahí a cantante de jazz y profesora. Su historia es la historia de los Estados Unidos tras las II Guerra

Mundial. Y es la historia sobre todo de una antídiva.

Eileen Farrell nace el 13 de febrero de 1920 en Willimantic, Connecticut, pero nada más nacer se mudaría con sus padres (que eran cantantes de vodevil) y hermanos a Woonsocket, Rhode Island. Los inicios de su carrera se sitúan en la radio pública en los años cuarenta. Tras su debut en 1942, llegará a tener su propio programa semanal en la radio, llamado Let my voice fill your heart. Los años de la radio son fundamentales para Farrell, que no sólo cantará ópera sino que se adentrará en el mundo de la música popular norteamericana y el jazz. En youtube puede encontrársela cantando But not for me, de Gershwin. Una voz central absolutamente preciosa, y una cantante de una inteligencia asombrosa.

Tras el éxito de su época en la radio, la carrera operística de Farrell comenzará a despegar. En 1951, por ejemplo, grabará un disco de escenas de Wagner, incluyendo la Inmolación de Brunilda y la Muerte de Amor de Isolda, bajo la batuta de Víctor de Sabata. Asimismo será la elegida por Toscanini para ser la soprano de su

famosa grabación de la Novena Sinfonía de Beethoven. Como podemos ver, los grandes directores sabían del talento de Farrell y se la disputaban. Quizás uno de los hitos de esta época sea la participación de Farrell en una versión en concierto de Wozzeck con el genial Dimitri Mitropoulos a la batuta. Uno de los momentos más curiosos de la carrera de Eileen Farrell sea su participación en 1955 en la película Interrupted Melody, que cuenta la vida de la mítica soprano wagneriana Marjorie Lawrence y su lucha contra la polio. Si bien la protagonista fue Eleanor Parker, las partes cantadas corrieron a cargo de Eileen Farrell.

Tras más de 15 años de carrera, el debut en los escenarios de Farrell se producirá en Tampa, Florida (con la compañía del Teatro San Carlo) como Santuzza. Durante los años siguientes irá debutando en diversos teatros norteamericanos, para terminar debutando en 1960 en el Met de Nueva York como Alceste de Gluck. La propia crítica resalta algo que ya hemos dicho antes: el debut de Farrell en el Met fue tardío y su voz no era la de antes. Curiosamente, es en estos

años cuando su carrera operística fue más intensa.

La base de datos del Met arroja 47 funciones y una serie de roles: Alceste, Gioconda, Forza (estos dos acompañada de su gran amigo Richard Tucker). En 1962 Farrell inaugurará la temporada del Met con Andrea Chenier, con Corelli y Merrill. Como dato curioso, Farrell participó en 1962 en el estreno norteamericano del Amor Brujo y de la Atlántida de Falla, acompañada de Jean Madeira y George London. A finales de la década de los 60 Farrell irá reduciendo su presencia en los escenarios y reservándose para los recitales, cantando su última función en el Met en 1966, de nuevo como Maddalena de Coigny. Tras esto, se dedicaría a la enseñanza y a grabar algunos discos de jazz de enorme interés. En su vejez Farrell vivió en Maine y publicó sus memorias, tituladas Can't help singing. Eileen Farrell falleció en Maine en 2002.

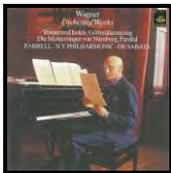


La voz de Farrell era grande y consistente, dotada de un centro hermoso y aterciopelado y de un agudo que fue solvente durante los años 40 y 50 pero que se fue resintiendo conforme su carrera fue evolucionando. El único defecto palpable es el color del timbre, que no era en general muy bello salvo en el centro. El resto del registro era algo ácido, algo ingrato a la primera audición. Una de las cosas más llamativas de la voz de Farrell fue su versalidad, que casi podrían calificarla de dramática de agilidad. Una voz de peso, homogénea y robusta pero capaz de agilidades en ciertas páginas (verdianas sobre todo). Sería algo así como una Annita Cerquetti con una voz wagneriana.

¿Hemos dicho voz wagneriana? En efecto, Cualquier texto que lean sobre Eileen Farrell les dirá que es una lástima que nunca cantara Wagner en los escenarios, que su voz era perfecta para Isolda y Brunilda. Ciertamente, Farrell nunca cantó un rol completo de Wagner en escena, aunque su voz se lo permitía. La razón no es un misterio: la propia Farrell no se sentía especialmente atraída hacia a la obra de Wagner y decía (literalmente) que, existiendo Birgit Nilsson, ella no tenía nada que hacer en ese repertorio. Curiosamente, a pesar de todo esto el legado discográfico wagneriano de Farrell es notable (teniendo en cuenta que no fue una cantante que frecuentara el estudio de grabación). Es por ello que merece este perfil, por habernos legado fundamentalmente tres discos dedicados a Wagner que todo buen aficionado debe conocer.



En 1949, Leopold Stokowski, gran amigo de la cantante, se decidió a grabar los Wessendock Lieder con Farrell como solista. La estuvo preparando durante meses. El resultado es sin duda excepcional, con Farrell en su apogeo vocal. Se incluye además el duo final de Siegfried con Farrell acompañada de Set Svanholm. En este último, Farrell hace gala de su poderío vocal al cantar de forma suave y acariciante la primera sección de "Ewig war ich", llena de medias voces e incluso intentando el trino que muchas obvian.



Grabación de un concierto en directo que se produjo en 1951 en Nueva York. A la fantástica batuta de Victor de Sábata se une la voz de Farrell para cantar, entre otras cosas, el Liebestod y la Inmolación de Brunilda.

Un disco imprescindible. Una Inmolación de Brunilda que puede pecar de algo fría, pero que es una exhibición de canto.



Por último, este raro disco contiene un concierto que data de 1961, mucho más tarde en la carrera de Farrell. Leonard Bernstein, un gran amigo de la cantante, dirigía piezas de Wagner. En el programa encontramos, de nuevo, a Farrell cantando los Wessendock Lieder y la Inmolación de Brunilda. No encontraremos aquí la impresionante voz que encontramos en el disco de De Sabata, pero sí encontraremos una cantante más sabia y más consciente de las implicaciones dramáticas del texto.

Una carrera sin duda atípica, pero que todos los buenos aficionados deben conocer. Hoy en día las nuevas tecnología facilitan mucho esto, y los discos arriba reseñados se pueden encontrar en spotify o youtube. Disfrútenlos.

LAS IMPRESCINDIBLES [I]

MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG (KUBELIK, 1967): DEL EQUILIBRIO NACE LA POESÍA

ARTURO REVERTER



Rafael Kubelik

Conviene conocer los antecedentes de la creación de *Los maestros cantores de Nuremberg* para establecer cuál es la naturaleza de su música y de su libro, para saber los deseos del compositor y para seguir sus líneas y caracteres vocales y orquestales. Fue en 1845, durante una estancia en Marienbad, cuando Wagner tuvo la idea de escribir “una obra satírica” que lo liberarse del correoso trabajo de preparación de *Lohengrin*. Consultó, entre otros textos, una *Historia de la literatura alemana* en 5 volúmenes (Leipzig, 1835-42). Allí localizó un

ensayo sobre el arte del *Meistersang* y sobre Hans Sachs, personaje que vivió de 1494 a 1576, maestro zapatero, autor de un poema alegórico, *El ruiseñor de Wüttemberg*, en memoria de Lutero, y responsable asimismo de casi 5.000 pequeñas canciones y 1.700 poesías gnómicas (sentencias y reglas morales), fábulas, leyendas y 208 piezas teatrales. Sus lieder fueron recopilados por su discípulo Adam Zacharias Puschmann. Wagner consultó igualmente el *Libro de la gaya ciencia* de Johann Christoph Wagenseil (1697), *Sobre el Meistersinger de la Alemania antigua* de Jacob Grimm (Gotinga, 1811), la biografía de Sachs de Friedrich Furchau, *Maestro Martín el tonelero* de Hoffmann, *Historia de la música* de Forkel, un *Estudio* de Goethe y la ópera de Lortzing *Hans Sanchs*.

El proyecto no fructificó hasta 23 años más tarde, tras cuatro de trabajo. La ópera resultante de toda esa larga labor se estrenó el 21 de junio de 1868 en Munich, aunque el compositor hubiera preferido el mismo Nuremberg. A diferencia de lo que sucede en otras obras del autor, los protagonistas no

son ni el texto ni la música, sino esa ciudad. Así lo resaltaba Hofmannsthal en carta a Richard Strauss: “El elemento decisivo, fundamental, es la ciudad en su conjunto, no un simple reflejo, sino la presencia real del universo intelectual, afectivo y cotidiano del siglo XVI en sus comienzos. La villa de Nuremberg reveló al compositor el ser y el devenir de Alemania”.



La esencia, el espíritu ideológico y estilístico de la obra y lo que la define más que nada en su extraña contradicción de lo nuevo y lo antiguo, entre seriedad y humor, entre ese majestuoso do mayor de la obertura y el talante de comedia de tantos fragmentos es el coro *Wach auf* de la quinta escena del tercer acto. En él se

destaca aquello que para Hans Sachs es el arte de Walther y que traduce la posición del propio Wagner ante la partitura: “Sonaba tan antiguo, pero era tan nuevo”. Con todo, no cabe duda, y nos apoyamos en la citada definición del compositor en cuanto al carácter satírico de la obra, estamos ante una ópera cómica pero envuelta en un ropaje fuertemente humanista, de signo eminentemente poético. Una comedia; una comedia humana diríamos en lenguaje balzaquiano. El tejido instrumental y vocal, con protagonismo de un bien trenzado contrapunto y de una bien labrada panoplia de motivos conductores, alrededor de 23, cinco de ellos recogidos ya en el preludio: el del carácter de los Maestros, pomposo y pedante; el encantador, ligero y discreto, tierno, que describe la eclosión del amor entre los jóvenes, tema del Amor naciente; el heráldico, de la Bandera; el que alude al Arte de los Maestros; el de la Pasión declarada, dulce y expresivo; y el del Ardor impaciente de la primavera, que Sachs hará suyo en la escena III del segundo acto, aunque aparece ya en el primero durante la prueba de admisión de Walther.

Son no pocas las exigencias vocales que se plantean a los cantantes, muchos y de diversas cuerdas, que han de servir una limpia línea de canto, aunque ésta, en frecuentes ocasiones, tenga un carácter *scherzante*. El concepto, tan afín a Wagner, de melodía continua establece el pie forzado, pese a que puedan presentarse fragmentos en los que el canto pueda hacerse más crispado, más dramáticamente declamatorio. Debemos colocar también como exigencia la de la naturalidad, y más en una narración tan humana; la soltura en el ligado para que no haya violentas rupturas y para que el sonido sea igual, homogéneo y continuo.

En *Die Meistersinger* no hay soprano dramática, ni tenor heroico, ni bajos malévolos, negros en todos los sentidos. Hay, sí, una voz de barítono heroico o dramático, que puede ser también un bajo cantante con zona alta desahogada: Hans Sachs. Sin duda, es un heredero del Pizarro de *Fidelio* de Beethoven o de Kaspar de *Der Freischütz* de Weber; y hermano de leche de un Holandés e incluso de un Wotan; es decir, una voz de

Heldenbariton, pero con características muy especiales, ya que su cometido es fundamentalmente lírico, cargado de poéticas introspecciones, de reflexiones profundamente humanas, que no les faltan, es verdad, a aquellos dos personajes, pero que en ellos revisten una solemnidad, una expresividad más reconcentrada y desestabilizadora, envuelta además en un discurso frecuentemente altisonante e imprecatorio. Recordemos la parte final del monólogo del marino y las manifestaciones monumentales del cierre de *La walkiria* por parte del dios. Sachs desarrolla un canto sutil, cálido y a veces amoroso y sus discursos, incluso la arenga postrera, tiene otro carácter, el que le da un pacificador, un poeta. Su ámbito interválico va de la 1 a fa 3. Tesitura no demasiado incómoda pero que no admite una voz de simple barítono lírico, por robusto que sea. Las exigencias de mantener duelo con una gran orquesta y de servir las solicitudes expresivas de una criatura pensante, un filósofo popular no lo admiten.

Eva es una soprano, esta sí, fundamentalmente lírica, de cierta plenitud, con interválica de do 3 a si 4, hermana de la curiosa Elsa y de la espiritual Elisabeth. Es una jovencita llena de vida, que quiere a Sachs desde que era niña, siempre impresionada por la personalidad del zapatero, por su gramática parda, por la ternura que se adivina en sus ojos maduros, por el calor que ve en el corazón del maestro. No puede negar su atracción, entre intelectual y cordial, pero tampoco puede impedir el tirón físico de la sana juventud que le brinda el joven Walther. Éste es voluntarioso, generoso, impetuoso, entusiasta. Quiere innovar y Sachs lo protege pero con matices. El muchacho es al principio demasiado maniqueo. Estamos ante un tenor lírico, de los más líricos de Wagner junto con Erik o Parsifal. Una voz que sepa desarrollar con elegancia el *melos* italiano en el que se embeben la mayoría de sus intervenciones. Su radio de acción se dispone entre re 2 y si bemol 3.



De los demás protagonistas señalamos a Pogner, padre de Eva, un rico joyero, muy cuidadoso con el futuro de su hija. Es un bajo cantante que tiene la misma interválica que Sachs; pero es un personaje de apariencia más rotunda y majestuosa. David es un tenor olímpico-ligero, mejor que ligero, que se mueve en el pentagrama como Walther, mientras que Magdalene ha de ser una mezzo más bien lírica, pero con ancho centro, joven y sandunguera; desde luego muy alejada de lo que podría entenderse como matrona. Y Beckmesser, ese personaje en el que el crítico Hanslick se creía retratado, es un barítono tirando a ligero, un buen caricato, aunque no un payaso, que ha de viajar, como Sachs y Pogner, de la 1 a fa 3.

Hasta 27 versiones discográficas distintas recogía Ángel Mayo en su libro sobre Wagner de esta ópera (Scherzo-Península, 1998-2000). A la hora de elegir una, para servir al propósito de este pequeño estudio, hemos optado, tras no pocas dudas, por la de Rafael Kubelik, grabada en 1967 en la Radio de Baviera y que recogió Myto hace algunos años. Suena espléndidamente en estéreo, con una claridad sorprendente, una transparencia de texturas increíble, efectos sin duda propiciados por la batuta del maestro checo, siempre meridiano en sus exposiciones, fluido en sus discursos y refinado en sus acentos, natural en su fraseo, amigo en todo momento de dosificar las dinámicas, que resultan amplias, y de matizar los colores; de tal forma que se alcanza una hermosa y expresiva gradación de tonalidades sin que la lógica de las transiciones quede perjudicada. Todo está unido y al tiempo claramente diferenciado. Pero además late en esta visión un humanismo nada retórico o ampuloso; un aristocrático sentido, profundo y simple a la vez, de la construcción. No se marginan, aunque la interpretación no viene del teatro, los elementos

espaciales que dan vida a la narración, y se consigue una verbalizada, una progresión y un perfume que nos atrapa. Todo es finura y sencillez, animación, teatro al cien por cien, un fresco colorista y vital, que estalla desde el principio, en un prelude muy bien construido, con todas sus líneas polifónicas dibujadas a buril y los efectos contrapuntísticos excepcionalmente reproducidos.



Las voces quedan envueltas en esta base orquestal y se integran plenamente, como si se unieran a una corriente fluvial, en la marea. Cada timbre está en su sitio y cada personaje tiene su instrumento adecuado. En este sentido, pocos repartos tan unitarios, tan sin fisuras como el que acompaña a Kubelik y se pliega obediente a sus órdenes. La identificación es casi absoluta, con lo que se obtiene ese plus de efusión

que impregna el alma y el corazón. Y algo muy importante: el canto, servido aquí con enorme pulcritud por una compañía avezada, difícil de reunir y que puede equipararse en general a las que en un pasado más lejano dejaron imborrables muestras discográficas.



Thomas Stewart

Thomas Stewart, barítono de buena pasta, de redonda emisión y timbre grato, no posee el calor y la humanidad del Schöffler de los mejores momentos, pero lo aventaja en la mayor comodidad de la zona superior y en la capacidad para mantener la homogeneidad tímbrica sin dejar de regular las intensidades

en busca del adecuado tono conversacional. Sabe penetrar y dar con la almendra de la expresión, ora irónica, ora humorística, ora sentimental, ora dramática y siempre profunda. Otros Sachas han sido más austeros (Greindl), más rotundos (Frantz), más nobles (Hotter) o más humanos (el citado Schoeffler), pero no tan ajustados a lo escrito y tan aptos para tocar, cuando hace falta, la ternura. Establece las necesarias diferencias entre sus dos grandes monólogos, el de las lilas y el del comienzo del tercer acto (*Wahn!, Wahn!*) y aporta la requerida comicidad a los diálogos con Beckmesser.

A su lado era preciso que estuviera una Eva delicada, de timbre cristalino, que pudiera empastar con el generoso de Stewart. La encuentra en Gundula Janowitz, que no tiene quizás el cuerpo ideal y tampoco el temple ni la ensoñadora candidez de Seefried, ni la transparencia de Grümmer, ni la elegancia de Reining, ni la finura de Lemnitz, ni el aplomo y asombrosa versatilidad de Schwarzkopf, y en ocasiones emite algo entubada, con un ligero e impertinente tremolillo. No

obstante, resulta especialmente trémula y tierna, poética y cercana en virtud de un timbre muy puro, una acentuación precisa, un canto que establece la síntesis entre lo arrebatado y lo lírico. Nos gana en sus frases sutiles con Sachs y en la intensa declaración *O Sachs, mein Freund!* Y, sin igualar a Grümmer, emite un hermoso y largo trino al coronar a Walther tras la *Canción del premio*.



Gundula Janowitz

Afirmamos sin temor a equivocarnos que Sandor Konya reúne todas las virtudes y requisitos propios del joven cantor-poeta. Ninguno está a su altura en la fonografía. La voz viene definida

por un cálido y envolvente timbre de lírico pleno, ligeramente engolado, lo que le otorga una densidad y una dimensión sensual muy atractivas, que dejan pequeño al tenor alemán hoy de moda, Jonas Kauffmann, sin duda de estuche más pequeño y de emisión aún más en la gola. El cantante húngaro es todo fuego romántico, luminosidad, elocuencia. Su metal no es especialmente penetrante, sino que aparece recubierto de una bella pátina aterciopelada. Los agudos poseen vibración, intensidad, temple, si bien no siempre están colocados en el fiel y atacados *sul fiato*. Pero ese canto tiene todo el *melos* en su interior. Sus tres arias son resplandecientes y la del *Premio* nos conduce directamente a ese Paraíso que reconoce ganado al final de la pieza. Puede que únicamente Anders por su belleza vocal y su refinamiento lírico, y Windgassen, más fornido, por su entusiasmo, puedan acercarse en el resultado particular y global.

Al lado de esta espléndida tripleta no desmerece el resto del reparto. Pogner es el rocoso, firme, homogéneo bajo cantante Franz Crass, de impecable línea,

expresividad justa y extensión adecuada. Frasea incluso con calor en los momentos más líricos de conversación con su hija. Emanuel List y Gottlob Frick, ambos magníficos, podrían hacerle sombra, incluso mejorarlo en ciertos aspectos, pero uno y otro cojearon siempre en la zona superior. David es un especialista como Gerhard Unger, tantas veces en la piel del aprendiz. Su timbre ligero, su gracia pajaril, su aparente espontaneidad lo hacían idóneo para el cometido. El gran monólogo del primer acto es ejemplar, sólo ganado, por elegancia y nobleza –tampoco necesaria en este papel- por Dermota. Su pareja, Magdalene, es Brigitte Fassbaender, cuyos medios, de amplia mezzosoprano lírica, eran fabulosos para la parte, que reúne lo maternal y lo sensual. Tanto ella como Unger colaboran estupendamente en un modélico *Quinteto* del primer cuadro del tercer acto. Una música noble aún más ennoblecida.

La voz baritonal de Thomas Hemsley no vale gran cosa: falta de timbre, no bella, algo leñosa; pero, curiosamente, el artista inglés se desempeña a satisfacción en un papel de caricato

como el de Beckmesser, en el que no exagera: dice con sentido y hasta nos produce una cierta ternura con sus errores, envidias y ridículos. Delinea su parte con rara musicalidad. El bajo Kieth Engen es un lujo para el papel de Kohtner, el celoso secretario.



Sandor Konya

Son algunas de las razones por las que a la hora de elegir una grabación moderna de *Meistersinger* nos hemos decidido por ésta. Aunque podríamos haber esgrimido otras similares o complementarias para seleccionar una interpretación distinta, que las hay muy grandes en la profusa discografía. Por ejemplo, alguna de las de Knappertsbusch, en particular la procedente de la Ópera del Estado de Baviera (Orfeo, 1955), con un plantel asimismo sensacional encabezado por

Ferdinand Frantz, Lisa Della Casa, Hans Hopf, Gottlob Frick, Heinrich Pflanzl, Paul Kuen y Albrecht Peter. O la de Fritz Reiner (Melodram, 1955) con Coro de la Ópera de Viena y Filarmónica de Viena y las voces de Paul Schöffler, Irmgard Seefried, Hans Beirer, de nuevo Frick, Erich Kunz, Murray Dickie y Hans Braun.

No sería ninguna tontería quedarse con la de Wilhelm Furtwängler (Grammofono 2000 AB, 1943), sobre todo por la dirección soberana, con un equipo de relieve para la época: Jaro Prohaska, Eva Müller, Max Lorenz, Josef Greindl, Erich Zimmermann, Fritz Krenn... Sonido aceptable. Sucede que en este registro faltan varias escenas, entre ellas nada menos que el *Quinteto*... Muy buena, aunque no perfecta, pero con una Schwarzkopf magnífica, la de Herbert von Karajan, que se muestra realmente inspirado aunque irregular (HUNT, 1951). Grabada en el Festival de Bayreuth. En 1970 Karajan realizaría para EMI una versión en estudio de fabuloso sonido, con la Staaskapelle de Dresde. Probos Theo Adam, Helen Donath y René Kollo en el trío principal. La batuta se muestra

menos natural aunque más equilibrada. En todo caso, si hemos de elegir una grabación de estudio ésta sería, antes que las más modernas, algunas muy interesantes, la dirigida por Rudolf Kempe (EMI, 1956), con un reparto de talla: Frantz, Grümmer, Rudolf Schock, Gottlob Frick, Benno Kusche, Unger y Gustav Neidlinger.

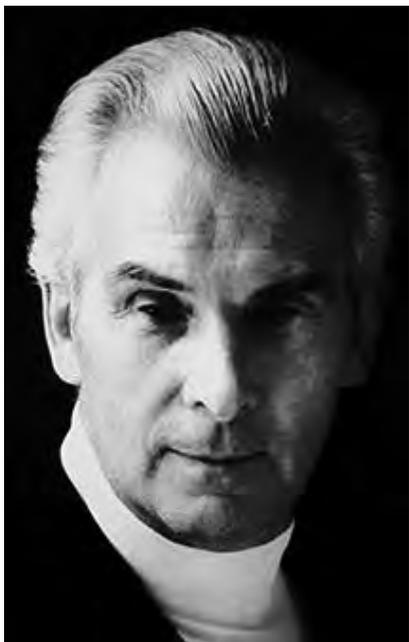
Referencia

Wagner, *Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Thomas Stewart (Hans Sachs), Sándor Konya (Walther von Stolzing), Gundula Janowitz (Eva), Brigitte Fassbaender (Magdalene), Thomas Hemsley (Sixtus Beckmesser), Gerhard Unger (David), Franz Crass (Pogner). Coro y Orquesta de la Radiodifusión Bávara. Director: Rafael Kubelik. Arts Archives. Grabación de 1967.

LAS IMPRESCINDIBLES [II]

LOHENGRIN (KEMPE, 1963): LUZ ENVOLVENTE

A.V.U.



Rufold Kempe

Lohengrin ha sido considerada durante mucho tiempo, con razón o sin ella, la más italiana de las óperas wagnerianas, haciendo de ella una obra muy popular abierta a un público amplísimo, lo cual ha propiciado que cuente hoy día con una discografía especialmente cuantiosa. Dentro de

ese enorme océano de versiones, las hay históricas de la época de la Segunda guerra (Heger) o del Bayreuth de la postguerra (Keilberth, Jochum, Cluytens, Von Maticic), las hay modernas y en estudio (Kubelik, Solti, Abbado, Barenboim), y las hay aún más cercanas y representativas del canto wagneriano actual (Nagano). De alguna forma, el nivel ha sido paulatinamente decreciente desde los primeros años sesenta, que es cuando se llevó a cabo la grabación que hemos escogido para este breve comentario, la dirigida para EMI por Rudolf Kempe en el Theater an der Wien entre noviembre de 1962 y abril de 1963, grabación que aún conserva un sonido muy cálido, más aún después de las remasterizaciones digitales. Hace poco se ha reeditado dentro de la serie *Home of the Opera*, de igual forma que antes se había hecho en la colección *Great Recordings of the Century*.

Obviamente, este *Lohengrin* no tiene una vinculación estrecha con Bayreuth, sino con la Ópera de Viena, donde Kempe había trabajado por primera vez en 1951. Quizás por ello algunas veces se ha hablado de una

cierta blandura expresiva, de una excesiva atención al color sonoro en detrimento de la leyenda medieval que se cuenta. Nada más lejos de la realidad. En verdad, el director alemán es el auténtico protagonista del registro, no hay *Lohengrin* más lírico, luminoso, transparente y poético que el suyo, de texturas más envolventes y diáfanos, de lo cual el Preludio del acto I es una muestra elocuente; pero es a la vez una dirección trascendente, espiritual, muy negra en la gran escena de Ortrud y Telramund. Cuenta además con un coro extraordinario y, sobre todo, con una orquesta insuperable, una Filarmónica de Viena en su edad dorada y con una cuerda milagrosa, capaz de mil luces, de mil sombras, de una claridad casi mozartiana y de plegarse maravillosamente al canto de los solistas. No es menor, por tanto, el hecho de que éstos sean en su mayor parte grandes liederistas y, en algunos casos, grandes mozartianos, lo cual asegura siempre líneas limpias y bien articuladas, nítidos perfiles melódicos, fraseos elegantes y variados, sutilezas expresivas y suaves matices.



Elisabeth Grümmer

En ese sentido, Elisabeth Grümmer, la gran soprano lírica alemana de la postguerra, continuadora del refinado arte de Maria Müller y Tiana Kemnitz, hizo una Elsa sin rival posible en su tiempo, que fue también el de Anja Silja, Eleanor Steber, Leontyne Rysanek y Victoria de los Ángeles. El canto exquisito, efusivo y delicado, y la pureza vocal, de límpidas irisaciones plateadas, hacían de Grümmer una Elsa lumínica, ensoñadora, ideal, que brilla con la claridad con que se refleja la luz de la luna sobre las aguas del lago Bled. La experiencia en Bayreuth estaba naturalmente ahí. Su incomparable musicalidad y su categoría como liederista cautivan, por ejemplo, en sus distintas plegarias del primer acto en el final del dúo con

Ortrud del segundo (“Laß dich lehren”). Eso sí, el declive vocal de la cantante, que superaba entonces los cincuenta, se evidencia en algunos sonidos fijos en la zona alta; nimiedades, por supuesto.



Jess Thomas

El norteamericano Jess Thomas ha sido más discutido como el protagonista de la ópera, sobre todo cuando se le ha comparado con sus contemporáneos Sandor Konya y Wolfgang Windgassen, de voz más bella el primero y de arte más fino el segundo. No obstante, 1962 fue el año de su *Lohengrin* con Sawallisch y de su segundo *Parsifal* con Knappertsbusch en Bayreuth, en ambos casos con Wieland Wagner,

por lo que su llegada a esta grabación se hacía con un conocimiento pleno del mundo wagneriano. A los treinta y cinco años la voz era la de un tenor lírico con cuerpo y carne, con cierto empuje dramático y robustez suficiente para imponerse con autoridad en los números de conjunto hacia el final de la ópera, aunque no siempre libre de problemas de emisión (“woher ich kam der Fahrt” en el primer acto, por ejemplo). El timbre perdía relieve por momentos, sobre todo en la zona media alta. No obstante, su retrato del caballero del Grial es emotivo, trazando una línea que parte de una cierta distancia expresiva inicial al hondo lirismo de un “Mein lieber Schwan!” de resonancias italianizantes. Sentido, aunque no muy matizado, el *racconto* “In fernem land”, lejos de la gran referencia de Franz Völker. Así y todo, un estupendo *Lohengrin*.

Por lo demás, nada se puede decir de Dietrich Fischer-Dieskau que no se sepa ya, pero sí cabe recordar que Telramund fue, en liza con Wolfram en *Tannhäuser*, su mejor rol wagneriano, pues aunque su clase como *liederista* no pudiese destacar con la misma

magnitud, fue uno de los pocos barítonos en cantar realmente el papel, otorgando al personaje una cierta crueldad maquiavélica que no ocultaba su verdadero rostro de hombre de honor. Curiosamente, en 1954 había cantado en Bayreuth el papel del Heraldo junto al otro gran Telramund de su tiempo: Hermann Uhde, más primitivo pero a la vez más sufriente que el del berlinés.



Christa Ludwig

La alemana Christa Ludwig no era realmente a sus treinta y cuatro años la soprano dramática que puede necesitar Ortrud (sí lo era Astrid Varnay), sino una falcón o, quizás, una mezzo con potencia, densidad, aliento

dramático, seguridad vocal y buenos agudos. Su canto es en general más sutil que salvaje, muy en línea con la dirección de Kempe, aunque su invocación a los dioses en el segundo acto y su aparición al final de la ópera están bien provistas de ira. Pleno de autoridad el ya entonces veterano Gottlob Frick en el rey Heinrich, con una voz negra de bajo profundo que confiere al personaje un curioso halo inquisitorial. En cambio, el Heraldo de Otto Wiener, otro habitual en el Bayreuth de la época, pasa un poco desapercibido, pero no importa, ya que todo acaba fluyendo en este *Lohengrin* de perfiles dramáticos, tonos cálidos, áureos esmaltes y poéticos resplandores.

Referencia

Wagner, *Lohengrin*. Jess Thomas (Lohengrin), Elisabeth Grümmer (Elsa), Dietrich Fischer-Dieskau (Telramund), Christa Ludwig (Ortrud), Gottlob Frick (Heinrich). Coro de la Ópera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Rudolf Kempe. EMI. Grabación de 1962-63.

VOCES WAGNERIANAS

ACTUALES

RESUMEN DE LA CONFERENCIA DE JOSÉ
M^a IRURZUN EL 7 DE MARZO DE 2011 EN
EL HOTEL MODERNO DE MADRID



En primer plano, José M^a Irurzun y Arturo Reverter

La charla comienza con unas consideraciones previas en torno a las relaciones entre ópera y pasión, ópera y fundamentalismo, y Wagner y los wagnerianos. El análisis se centra después en la voz wagneriana y en las distintas exigencias según las diferentes óperas. La distinción básica divide las voces en líricas y dramáticas en función de las características del personaje, la orquestación, la tesitura y la longitud de la partitura.

Dentro ya del estudio de las distintas óperas (excluidas las tres primeras), las conclusiones son las siguientes:

Der Fliegende Holländer

- Dramáticos: El Holandés
- Líricos: Senta, Daland, Erik

Tannhäuser

- Dramáticos: Tannhäuser
- Líricos: Elizabeth, Wolfram, Landgrave, Venus

Lohengrin

- Dramáticos: Ortrud, Telramund
- Líricos: Lohengrin, Elsa, Heinrich

Tristan und Isolde

- Dramáticos: Tristan, Isolde, Marke
- Líricos: Brangaene, Kurwenal

Die Meistersinger von Nürnberg

- Dramáticos: Hans Sachs
- Líricos: Walther, Eva, Beckmesser, Pogner

Das Rheingold

- Dramáticos: Wotan, Alberich
- Líricos: Loge, Fricka, Fasolt

Die Walküre

- Dramáticos: Wotan, Brünnhilde, Hunding
- Líricos: Siegmund, Sieglinde, Fricka

Siegfried

- Dramáticos: Siegfried, Wanderer
- Líricos: Brünnhilde, Mime

Götterdämmerung

- Dramáticos: Siegfried, Brünnhilde, Hagen
- Líricos: Gunther, Guttrune

Parsifal

- Dramáticos: Kundry, Gurnemanz, Klingsor
- Líricos: Parsifal, Amfortas



Nina Stemme, soprano

La conferencia se centra después en las que son, a juicio del conferenciante, las principales voces wagnerianas del momento. Se dan tres ejemplos por cuerda, dividiendo las voces de sopranos y tenores en dramáticas y líricas.

Sopranos dramáticas

- Katharina Dalayman
- Nina Stemme
- Jennifer Wilson

Sopranos líricas

- Anja Harteros
- Adrienne Pieczonka
- Eva-Maria Westbroek

Mezzosopranos

- Stephanie Blythe

- Waltraud Meier
- Violeta Urmana

Tenores dramáticos

- Johan Botha
- Stephen Gould
- Lance Ryan

Tenores líricos

- Plácido Domingo
- Jonas Kaufmann
- Klaus Florian Vogt

Barítonos

- Christian Gerhaher
- Wolfgang Koch
- Bryn Terfel

Bajos

- Hans Peter König
- René Pape
- Matti Salminen

A.W.M.

Hotel Moderno

en la Puerta del Sol



Dibujo de la fachada del edificio

¡Disfrute de la mejor ubicación en Madrid en un ambiente familiar!

A tan sólo 5 minutos andando del Teatro Real le ofrecemos confort, amabilidad y las mejores tarifas.

¡D. Ricardo se hubiera alojado aquí!

10% descuento sobre nuestra mejor tarifa.

Citar referencia Hojas Wagnerianas.

Consulte nuestra web www.hotel-moderno.com *

*Reservas a info@hotel-moderno.com.

Asociación Wagneriana de Madrid

AWM

Enviar vía e-mail: aw@awmadrid.es

Enviar vía correo postal:

C/Antonio López Aguado, N°1, 12ª A
28029 Madrid

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN

Asociación Wagneriana de Madrid

Nombre:* _____

Apellidos:* _____

Dirección:* _____

CP: _____

Ciudad:* _____

Provincia:* _____

Teléfono:* _____

E-mail: * _____

Cuota anual: (60€) 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

www.awmadrid.es

aw@awmadrid.es

AWM

