

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 20 • DICIEMBRE DE 2016



DE LA PROHIBICIÓN DE AMAR A PARSIFAL
LA SEGUNDA Y LA ÚLTIMA OBRA DE WAGNER REPRESENTADAS EN EL TEATRO REAL



Asociación
Wagneriana
de Madrid

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

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

VIRGINIA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

JOSÉ M^ª SANTO TOMAS

ASIER VALLEJO UGARTE

PILAR BARGO

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER

EVA WAGNER-PASQUIER

PATROCINADORES



NÚMERO 20 - DICIEMBRE 2016

CARTA ABIERTA (CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE) 4

MI INTERPRETACIÓN DE *TRISTÁN E ISOLDA*
(ALEJANDRO ARRÁEZ) 7

PRIMERA RECEPCIÓN DE RICHARD WAGNER EN
MADRID (PALOMA ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO) 10

MOISÉS Y AARÓN: LA ESQUIZOFRENIA
SAGRADA (ARNOLDO LIBERMAN) 24

DAS LIEBESVERBOT. WAGNER, LO ALEMÁN Y EL
AMOR LIBRE (MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO) 62

LA DELIBERADA AMBIGÜEDAD DE PARSIFAL
(MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO) 70

NUEVAS VOCES WAGNERIANAS
(JOSÉ MARÍA IRURZUN) 78

IMÁGENES PARA EL RECUERDO: ALGUNAS
ACTIVIDADES DEL CURSO 2015-2016 98

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Clara Bañeros de la Fuente

Alejandro Arráez

Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino

Arnoldo Liberman

Miguel Ángel González Barrio

José María Irurzun

Asociación
Wagneriana
de Madrid

aw@awmadrid.es – www.awmadrid.es

 @AWagnerianaMad

 AWM – Asociación Wagneriana de Madrid

CARTA ABIERTA

En este número debemos agradecer la colaboración de José María Irurzun, Arnoldo Liberman, Paloma Ortiz de Urbina, Miguel Ángel González Barrio y Alejandro Arráez. Sus documentados artículos, algunos de los cuales forman parte de las tertulias que hemos venido celebrando durante este año 2016 en el Ateneo de Madrid, pueden suscitar alguna opinión en contra. Si así fuera, os animo a participar. Vuestra opinión puede y debe generar un animado coloquio.

Sería injusto no citar aquí a José Luis Varea, causante de que este nuevo número de *Hojas Wagnerianas* llegue a vuestras manos. Sin su entusiasta colaboración y ayuda, resultaría difícil, por no decir imposible, cumplir con nuestro compromiso de editar, al menos una vez al año, nuestro cuadernillo de actividades, las *Hojas Wagnerianas*.

Sirva también este número 20 de *Hojas Wagnerianas* no solo de excusa para desearnos felicidad en las próximas fiestas navideñas, sino también para felicitarnos por nuestro décimo aniversario. Fue en el mes de mayo de este mismo año 2016, cuando la nueva andadura de la Wagneriana de Madrid cumplió sus difíciles y entusiasmantes primeros diez años.

Y durante estos primeros diez años, sin apenas hacer ruido, hemos logrado lo que en un principio parecía imposible: consolidar la Asociación Wagneriana de Madrid. «Madrid necesita una Asociación Wagneriana» me comentó un buen día una persona muy especial. Pues bien, diez años después, con más de 200 entusiastas wagnerianos, la Aso-

ciación Wagneriana de Madrid ha conseguido el prestigio y reconocimiento que merece dentro del mundo wagneriano. Un triunfo que todos hemos conseguido y entre todos seguimos haciéndolo posible.

Una pequeña muestra del reconocimiento mencionado es no solo poder enviar a dos jóvenes becados a Bayreuth, sino que estos figuren entre los enviados preferentes de los más de 250 jóvenes que acuden becados cada año a Bayreuth por su respectivas Asociaciones. Mención aparte de ese reconocimiento es la presencia de Doña Eva Wagner, descendiente directa de Richard Wagner, en la final de becarios como presidenta del jurado. Eva Wagner, ya nuestra amiga y perteneciente desde hace años al cuadro de honor de nuestra Asociación, presta brillo y relieve a nuestro concurso de becas.

Singular relevancia para la Asociación tiene el hecho de haber sido los primeros, y hasta ahora los únicos, que, desde hace unos años, ofrecemos durante la celebración del *Bayreuther Festspiele* y en la emblemática fábrica de pianos Steingraber una conferencia. Conferencia que durante el próximo festival (verano de 2017) impartirá Rafael Agustí, vicepresidente de la Asociación.

No podemos acabar estas notas introductorias al nuevo número de *Hojas Wagnerianas* sin mencionar de forma muy especial el agradecimiento de todos nosotros a las empresas patrocinadoras que han confiado durante este año en nuestro proyecto. Su aportación nos proporciona la seguridad de poder seguir ofreciendo a nuestros jóvenes la oportunidad de conocer el exclusivo, atrayente y difícil mundo profesional al que aspiran pertenecer algún día.

Diciembre de 2016.

Felices Fiestas.

Clara Bañeros de la Fuente

Asociación
Wagneriana
de Madrid

SOLICITUD DE ALTA DE SOCIO

Nombre: _____

Dirección: _____

Ciudad/Provincia/Código Postal: _____

Teléfono: _____ E-mail: _____

Categoría de Socio Básica (60 € anuales)

Contribuyente especial (_____ € anuales)

Por favor, rellene y firme la autorización:

Autorizo a AWM a cobrar la cuota anual de _____ €

Nombre: _____

Cuenta Bancaria:

(Entidad) (Oficina) (DC) (Número de cuenta)

Firma del socio

Firma del titular de la cuenta

Nota: La información de este documento será usada por la AWM exclusivamente para cumplimentar el Registro de Socios de la Asociación. No se hará uso para otro fin sin la autorización previa de los interesados.

Enviar a: aw@awmadrid.es

O por correo postal a: Maldonado, 4, 2º B, 28006 Madrid.



MI INTERPRETACIÓN DE TRISTÁN E ISOLDA

Alejandro Arráez

Con la colaboración de Luis Guzmán

Tristán e Isolda es una obra maestra de valor eterno a la que muy pocas obras producidas por el espíritu humano pueden compararse. El juicio —muy modesto— de un simple aficionado, intenta transmitir a los compañeros de la AWM su interpretación de esta gran obra con todos sus componentes positivos y negativos.

Antecedentes

La obra es, desde luego, una invitación al suicidio.

Citamos del *Diccionario de la Ópera* de Kurt Pahlen: «El efecto de la música del *Tristán* sobre sus contemporáneos debió ser tremendo, casi inimaginable. Desató —igual que el *Wether* de Goethe— una epidemia de suicidios cuya causa debe buscarse tanto en la música como en el texto. En esta obra el sonido penetra profundamente en el alma, reaviva los impulsos, los sueños, los anhelos, muestra la nulidad de la llamada vida real.»

El artículo 143 de nuestro Código Penal dice así: «El que induzca al suicidio de

otro será castigado con la pena de prisión de 4 a 8 años.»

El mito

El mito en que se inspira Wagner tiene otro color y no se centra en el suicidio. Tomamos esta cita del *Diccionario de mitos* de Carlos García Gual (Ed. Planeta):

«Tristán va a Irlanda a conquistar la mano de Isolda para su tío y soberano, el Rey Marke de Cornualles. En la travesía entre Irlanda y Gales, Isolda y Tristán beben el filtro del amor. Ese filtro mágico, preparado por la madre de la Princesa, se lo sirve por error la fiel sirvienta Brangania y los ligará para siempre. *Le vin herbé* sirve para explicar la atracción fatal que determina su destino. Isolda se convierte en la esposa del rey Marke, pero su pasión por Tristán es invencible. Ambos amantes huyen al bosque. El Rey los encuentra dormidos y recobra a Isolda. Acusada de adulterio, la bella reina sale airoso de un juicio entramado. Tristán se casa con otra princesa del mismo nombre: Isolda de las Blancas Manos. Pero no consuma su matrimonio, leal a su amor único.

Todo remedio es vano. Tristán enferma y en su agonía manda llamar a su amada. Expira ya cuando llega Isolda y ella, con el corazón roto de dolor muere sobre él. De las dos tumbas surgirán dos rosales que entrelazan sus ramas para siempre.»

Como se ve, la leyenda —que no alude al suicidio— deja en nebulosa el error que engendra toda la tragedia. En la ópera, los amantes deciden pasar a mejor vida para vivir su amor.

Dramatis personae

Aparte del sujeto pasivo, el **Rey Marke**, y del personaje bueno (**Kurwenal**) y del malo (**Melot**), los roles de la ópera son:

- **Tristán**, príncipe a quien se encomienda la más alta misión que pueda confiarse a un noble: llevar la novia a un Rey.

En España tenemos varios antecedentes de este mismo hecho:

Isabel de Portugal, recibida en la frontera del río Cava por los duques de Medina-Sidonia, Calabria, Béjar, etc. Y acompañada hasta Sevilla, para ser recibida por Carlos V.

Isabel de Valois, acompañada por el Duque de Alba —que había representado en la boda a Felipe II— hasta Roncesvalles y luego por un grupo de Nobles Mendoza hasta Guadalajara.

Margarita de Austria-Estiria (también casada por poderes con Felipe III, acompañada hasta Valencia por la Duquesa de Gandía y el Conde de Alba de Liste.

Y más reciente el caso de la Reina Victoria Eugenia que vino acompañada desde Londres a Irún por el Marqués de Villobar para su entrega al Rey Alfonso XIII.

- **Isolda**, princesa joven y bella que ya había tenido escauceos amorosos con Tristán con motivo de curarle las heridas producidas en la lucha con su anterior pretendiente.

- **Brangania**, doncella mediadora y confidente de Isolda que provoca con un brebaje todo el drama de los amantes (actúa de Celestina).

Marco de tiempo y lugar

Podría decirse que el personaje principal de esta ópera es el tiempo, pues aparte de que a la noche y el



Tristán e Isolda, la muerte, por Rogelio de Egusquiza.

día se dedica gran parte de la partitura, todo ocurre para aprovechar la oscuridad y evitar la luz del día. Ya en nuestras coplas se decía que a los enamorados les gusta la oscuridad. Y la mar «tranquila y serena».

En atenuante de su felonía podría, sin duda, argüirse que en esta circunstancia se necesita «ser de piedra» para no caer en la tentación.

La acción

La traición de Tristán al enamorar a la novia del Rey, tras la incitación y con ayuda de Isolda, que, si hemos comentado la altura de su misión al citar los casos nuestros similares, enfatiza la bajeza de su acción duramente reprochada por el Rey Marke.

La pretendida eximente de haber tomado un brebaje —un filtro de amor erróneamente bebido como mortal— no puede justificar el enamoramiento, pues la traición está ya consumada cuando, voluntariamente, los amantes toman el filtro de Bragania.

El suicidio es —sin duda— el aspecto más negativo del *Tristán*: Está envuelto en atractivos señuelos: que no llegue la luz, gozar eternamente del amor mutuo, superar lo terreno, etc... justifica quitarse la vida.

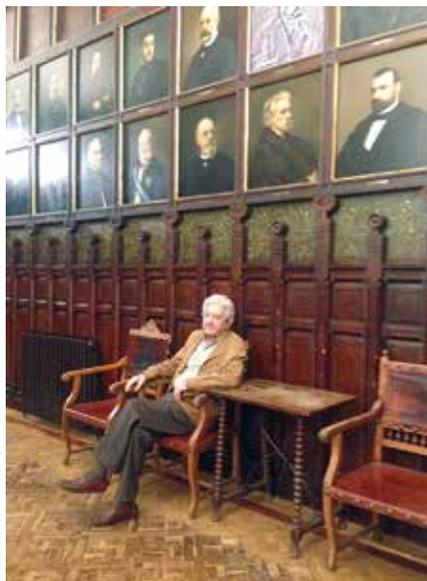
La mística española se quedó en el deseo de «que muero porque no muero — véante mis ojos... muérame yo luego». Wagner hace realidad este deseo. Junto al suicidio del fracaso y el nórdico del vacío vital (del

cinéasta Bergman), nos ofrece el suicidio por amor. Y, como transcribimos al principio, con indudable éxito pues «la obra conmovía a los oyentes hasta la locura». La obra estuvo nueve años sin representarse.

Conclusión

Tristán e Isolda, como el *Quijote*, la *Gioconda*, el *Moisés* o el *Thaj Mahal*, es una de las mayores expresiones de belleza que ha producido el hombre y, aunque sea cierto el impacto de suicidios cometidos en la época romántica, hay que reconocer que todo lo negativo del libreto queda minusvalorado y/o preterido por la transcendencia de la música.

El mito de Tristán era una leyenda preciosa. El *Tristán* de Wagner **no es apta para menores**.



Alejandro Arráez en el Ateneo de Madrid.



PRIMERA RECEPCIÓN DE RICHARD WAGNER EN MADRID

Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino



La obra de Richard Wagner entra en España tarde, pero con fuerza, generando, desde el primer momento, apasionantes debates estéticos que estimulan la creación artística. La irrupción de la figura del compositor alemán en el panorama cultural español contribuye a acrecentar los deseos de regeneración cultural, actuando como impulso restaurador y provocando la aparición de un apasionado movimiento wagneriano que entra en España a través de Barcelona y Madrid y se extenderá, en seguida, por el resto del país.

El presente artículo analiza la recepción de la obra wagneriana en Madrid, desde su irrupción en la década de los años sesenta del siglo XIX hasta 1914, momento en el que estalla la Primera Guerra Mundial al tiempo que cesa el plazo de protección de *Parsifal*, permitiéndose el estreno de la última ópera de Wagner en todo el mundo.

Primeras huellas de Wagner en Madrid: 1860-1900

El 13 de marzo de 1864 se documenta el primer estreno en Madrid de

una pieza de Wagner. Se trata de «La gran marcha nupcial» del *Tannhäuser*, que será dirigida por Barbieri en el Salón del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Es interesante observar cómo, ya desde un primer momento, la irrupción de Wagner en el panorama musical español genera problemas dialécticos de cariz estéticos que serán una constante en etapas subsiguientes. Dichos debates tienen lugar en la prensa del momento, contraponiéndose la escuela de canto y composición italiana a las nuevas corrientes: la *Grande Opéra* y, sobre todo, la escuela alemana, en la que Wagner aparece ya como elemento revolucionario radical.

Esta dialéctica, que contrapone el hasta entonces omnipresente *Bel Canto* con las nuevas tendencias galo-germanas (pero referidas fundamentalmente a la entrada de la música germana, concretamente de Wagner) queda resumida, de manera paradigmática, en la siguiente tabla, aparecida en 1869 en *La España Musical*:

Escuela italiana	Escuela galo-germánica
Inspiración	Cálculo
Genio	Ingenio
Melodía	Armonía
Idealismo	Realismo
Espontaneidad [e] Improvisación	Estudio
Expresión	Efectos
Tradición	Innovación
Sencillez	Aglomeramiento
Claridad y redondez de formas.	Abstrusión
Precisión de ritmo.	Ritmo inseguro, vacilante, controvertido, alterado.
Modulación natural y correcta.	Desnaturalización de las leyes naturales de la tonalidad y la modulación.
Imitación subjetiva, es decir, aún cuando no trate de expresar un sentimiento dado, emplea para la imitación objetiva un idealismo que engrandece el recuerdo del objeto imitado, y lo eleva a la misma altura a que sabe elevar los sentimientos, espiritualizándolo todo.	Imitación objetiva; es decir, aún cuando no trate de imitar objetos materiales, emplea para la imitación subjetiva un servilismo que recuerda demasiado la realidad desnuda de los sentimientos, humanizándolo todo.
Dulce efusión de voces e instrumentos con predominio absoluto de la parte vocal.	Laberíntico enredo de la parte instrumental que predomina constantemente sobre la vocal.
Canto	Melopea
Creación que extasía el alma.	Artificio que asombra.
Calor que se siente y no se explica.	Grandiosidad que se explica y no se siente.
Situaciones escénicas engrandecidas por la música.	Música engrandecida por las situaciones escénicas.

A partir de 1868, se observa en toda España un claro incremento de artículos y escritos publicados relacionados con la figura de Richard Wagner. La derrota experimentada por España ante los Estados Unidos en 1898 había producido en España una profunda consternación social, un sentimiento generalizado de humillación y vergüenza, que se tradujo en una esforzada voluntad de cambio y en una toma de conciencia generalizada

de la necesidad de salir del proverbial aislamiento español decimonónico a través de una apertura hacia Europa. Si bien el influjo francés había sido una constante durante gran parte del siglo XIX, los españoles buscaban en este momento nuevas orientaciones. En este sentido, la entrada de corrientes culturales germanas que había comenzado a cobrar fuerza en el campo filosófico, desde mediados del siglo XIX, extendiéndose,

a través del «krausoinstitucionalismo», a los ámbitos de la más diversa índole (política social, religiosa y educativa; actividad literaria y vida cultural en su conjunto), se presenta como una nueva fuente de aprendizaje y conocimiento que infunde esperanzas de cambio.

En 1874 se crea la Sociedad Wagner de Barcelona, detonante de una de dos grandes polémicas: la primera, localizada en Barcelona entre su presidente, José Pujol Fernández y José Piqué y Cerveró, partidario de la escuela y música italiana. La segunda polémica se centra en Madrid, entre Barbieri y Peña y Goñi. Dos años más tarde, en 1876, se produce el primer estreno de una ópera wagneriana completa: *Rienzi*. Al finalizar el siglo, ya se habrán estrenado cuatro óperas más: en 1881 se estrena *Lohengrin*, *Tannhäuser* en 1890, *Meistersinger* en 1893 y *La Walkyria* en 1899.

Wagner en Madrid a comienzos del siglo xx: Luis París

El interés por la obra wagneriana se incrementa claramente a principios del siglo xx. La presencia gráfica e iconográfica de Wagner en la prensa periódica es cada vez más frecuente. El primer año del siglo viene determinado por la gestión, al frente del Teatro Real, de un apasionado wagneriano: el director de escena Luis París. Este apuesta por una arriesgada presencia masiva de Wagner en la programación que conseguirá des-



Luis París en su despacho del Teatro Real, presidido por la imagen de un Wagner casi «santificado».

pertar en Madrid un interés por Wagner cada vez más profundo. El 7 de marzo de 1901 tiene lugar el estreno de la tercera jornada de la Tetralogía: *Siegfried*, bajo la dirección de Campanini y con decorados de Amalio Fernández, un escenógrafo entusiasta por la obra wagneriana. Una semana antes del estreno, la práctica totalidad de la prensa se vuelca en una campaña divulgativa, en la que no solo se explica el argumento de la obra wagneriana, sino también se estimula el interés general hacia la *obra total* del compositor, recordando la importancia del texto y de la escenografía en la ópera del compositor alemán.

Cambio de actitud del público madrileño

Gracias a la labor de Luis París, se empieza poco a poco a perfilar un cambio de actitud del público operístico madrileño que acude ahora inteltec-

tualmente preparado a la representación, mostrando un interés nuevo por el texto y por la simbología wagneriana, revelando una progresiva atracción por el elemento visual en el escenario y manifestando un desplazamiento del foco de atención, centrado hasta ahora en la interpretación vocal, hacia la interpretación orquestal que, en el caso de *Siegfried*, obtendrá un éxito sin precedentes. La nueva atracción hacia la orquesta wagneriana motivará un interés creciente hacia el sinfonismo en general, que será incentivado por la creación, mes y medio más tarde (el 30 de marzo de 1901), de la Sociedad Filarmónica de Madrid.

Desde el punto de vista literario, se observa a principios del siglo xx la asimilación de la simbología wagneriana, asociada en España a la estética modernista. El soneto «Wagner» de Manuel Machado (perteneciente al ciclo *Alma*, escrito entre 1898 y 1900), el poema «Tropical» de Juan Ramón Jiménez (incluido en *Ninfeas* y escrito en 1900) y, particularmente, la novela de Vicente Blasco Ibáñez publicada en 1900, *Entre naranjos*, con gran repercusión en el área madrileña, se muestran como paradigmas de la recepción wagneriana literaria a principios de siglo.

La gestión de Arana y la vuelta al camino del progreso

El período de 1902 a 1908 viene determinado por el desinterés frente a

la obra de Wagner del empresario del Teatro Real, José Arana, que sustituye a Luis París a partir de julio de 1902 y elegirá lo más seguro y comercial del repertorio operístico, evitando estrenos de obras wagnerianas y tan solo reponiendo las ya asentadas, como *Tannhäuser* o *Lohengrin* y, sobre todo, *Siegfried*. Tras la partida de José Arana, el 11 de julio de 1907, Luis Calleja y Antonio Boceta se hacen cargo de la dirección del Teatro Real. Su gestión aperturista y moderna, será definida por la prensa, como «la vuelta al camino del progreso». Los nuevos empresarios, con la colaboración de Luis París, orientarán con entusiasmo la programación en pro de la difusión de Wagner en la capital, estrenando en estos tres años dos de las cuatro óperas que restan para presentar el repertorio completo del compositor: *Götterdämmerung* y *Das Rheingold*.

En 1908 Ortega y Gasset regresa a Madrid tras su estancia en la Universidad de Magdeburg iniciada en 1906 y comienza su actividad docente en la Escuela de Magisterio. Al mismo tiempo, los resultados de la política de prensa iniciada en 1900 con el canciller Von Bülow, empiezan a dar sus frutos en diarios importantes como *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *La Correspondencia de España*, en los que se observa un importante incremento de noticias referidas a la nación y cultura alemanas y una intensificación de la positiva imagen general que de Alemania

se tiene en España. El interés que despierta la cultura alemana es tanto de orden político como intelectual. El recién creado Colegio Alemán continúa ganando prestigio entre la élite social madrileña. Gracias a las subvenciones del gobierno alemán y al número creciente de alumnos españoles que acuden al colegio, en 1909 se construye un nuevo edificio en la calle Zurbarán nº 9, colocándose la primera piedra el 27 de enero, día en el que se celebra el 50 aniversario del Kaiser.

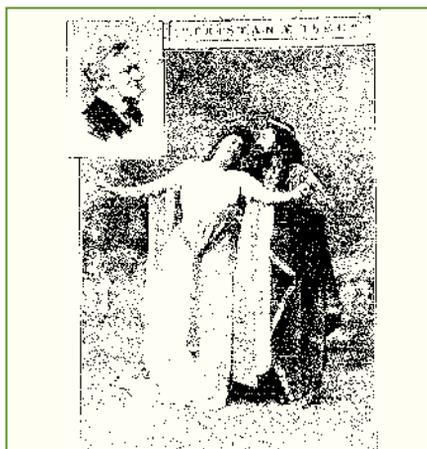
Tras una enorme campaña de divulgación en la prensa previa al estreno, además de conferencias divulgativas de la mano de Félix Borrell en el Ateneo, se estrena el 7 de marzo de 1909 *Götterdämmerung*, bajo la batuta de Walter Rabl y la dirección escénica de Luis París. Los decorados corren a cargo de Amalio Fernández. La prensa refleja el carácter de «apoteosis wagneriana» condensada en el apasionado grito de «¡Viva Wagner!» que se escuchó al término del estreno. La prensa describe a un público madrileño cada vez más cultivado, contrapuesto al habitual de las *noches de moda*, que llena la sala y se muestra respetuoso y silencioso durante toda la larga representación, haciendo uso de la traducción al castellano de López Marín del libreto wagneriano y refiere el verdadero avance en la educación musical del público que esta vez no acude al gran teatro de la ópera atraído por la fama de la *diva* o

del *divo*. *España Nueva* habla de una «nueva era» y hace alusión al «caso de los divos», insistiendo en el hecho de que el público comienza ya a fijarse en el conjunto de la obra, atendiendo no solo a la interpretación vocal, sino a la orquesta, a la música en sí, al texto y a la escena. Así, Amalio Fernández recibe elogios unánimes y entusiastas por sus decoraciones y Luis París, como director de escena y divulgador por excelencia de la obra wagneriana en Madrid, es definido por *La Época*, el día del estreno, como «redentor de la tiranía del arte falso y emocional de los *divos*». El papel de la orquesta, dirigida por Walter Rabl, cobra un claro protagonismo y es recibida por la prensa con absoluto júbilo. Augusto Barrado define el grandioso éxito del *Ocaso de los dioses* como augurio de un cambio según el cual, «el *walhall* de los dioses del *bel canto* se viene abajo a todo escape» y «el arte indigno, superficial y servil [...] va a suceder al arte noble, profundo e independiente». En esta línea se expresará, desde la revista *Música*, Conrado del Campo ocho años después, realizando un balance de la evolución del sinfonismo en España durante los primeros quince años del siglo y recordará cómo muchos compositores de su generación vivieron el grandioso éxito del *Ocaso de los dioses* creyendo «en una verdadera regeneración del gusto estético» del público y afirmando el inminente fin del superficial «reinado de los divos».

El 2 de marzo de 1910 se estrena *Das Rheingold*, de nuevo bajo la dirección musical de Walter Rabl, con dirección escénica de Luis París y decorados de Amalio Fernández. La primera de las jornadas de *Der Ring des Nibelungen* es así, paradójicamente, la última en estrenarse en Madrid. La prensa refiere sin embargo la ventaja derivada de este hecho y pone de manifiesto el asentamiento definitivo de la obra de Wagner en Madrid, pues el «público inteligente» que acude ahora a la representación se encuentra familiarizado con el lenguaje wagneriano y conoce el argumento de la Tetralogía en su totalidad, por lo que no parece necesaria ya una campaña divulgativa previa al estreno ni la publicación de síntesis argumentales relativas a la primera jornada del mismo. De nuevo se evidencia el declive del belcantismo, y la orquesta, bajo la dirección de Rabl, se erige como la gran triunfadora. Las decoraciones de Amalio Fernández son recibidas con unánime entusiasmo pero no así ciertos detalles técnicos concretos de la puesta en escena (como la defectuosa mutación del primero al segundo cuadro o el *atrezo* del primer cuadro del primer acto), lo que denota una actitud más crítica del público y un mayor interés por el elemento visual del drama operístico.

El estreno de *Tristan und Isolde*: conmoción sentimental

El año 1911 representa el punto álgido del apogeo wagneriano en Madrid,



La soprano Cecilia Gagliardi y el tenor Francisco Viñas en el estreno de *Tristán e Isolda* en el Teatro Real. (Nuevo mundo, febrero de 1911)

dando comienzo con el estreno de *Tristan und Isolde*, el 5 de febrero, acontecimiento que produce una auténtica conmoción en la capital y provoca la creación de la *Asociación Wagneriana de Madrid*. La prensa realiza de nuevo una amplia campaña divulgativa previa al estreno. Siguiendo la línea ascendente en pro de una profundización de la obra de Wagner observada a lo largo de los estrenos de la Tetralogía completa, los comentaristas y críticos musicales denotan un mayor conocimiento sobre el hecho wagneriano. No solo exponen detalladamente el argumento de la obra que va a estrenarse en Madrid, sino que especifican las particularidades de la partitura, explicando con insistencia el funcionamiento de los diferentes *leitmotive* (como demuestran los artículos de

Augusto Barrado), determinando el origen de las fuentes literarias de la obra de Wagner (artículos de Eduardo de Laiglesia sobre los orígenes de la leyenda bretona de Tristán e Iseo) o avanzando en la reflexión sobre la interpretación de la simbología wagneriana (Ernesto de la Guardia desde *El País*). Las crónicas del estreno son unánimemente favorables y refieren la convulsión social que provoca la primera representación de *Tristán e Isolda* en Madrid. Una vez más, la orquesta, dirigida por Gino Marinuzzi, ocupa el lugar más destacado y la escenografía, dirigida por Luis París, con decorados de Amalio Fernández, atrae la atención del auditorio y es recibida con unánime beneplácito.

La creación de la Asociación Wagneriana de Madrid

La convulsión provocada por estreno del *Tristán*, servirá de detonante para la creación de la tan esperada *Asociación Wagneriana de Madrid* (AWM) que queda constituida el 31 de marzo de 1911. Ya en esta primera reunión quedan aprobados los Estatutos de la Asociación y se constituye la Junta Directiva. Como Socios de Honor, elegidos por su «indiscutible mérito artístico» y significación en el arte de Wagner, se proponen al hijo del compositor, Siegfried Wagner, al director de orquesta Luigi Mancinelli y al pintor wagneriano Rogelio de Egusquiza. La AWM alquila para su sede social los bajos de un céntrico

edificio situado en el número 4 de la Plaza de las Cortes, prolongación de una de las arterias que nacen en la Puerta del Sol, la Carrera de San Jerónimo. La AWM se encuentra así junto al edificio que fuera sede del *Colegio Alemán* desde 1896 hasta 1909 y residencia de Sagasta (Carrera de San Jerónimo, 53) y muy cerca del *Restaurante Lhardy* (Carrera de San Jerónimo, 12), punto de encuentro de los wagneristas madrileños desde los años ochenta del siglo XIX.



El restaurante Lhardy, donde se reunían los wagnerianos madrileños.

La vida de la AWM es breve pero su actividad fue fructífera e intensa. Inicia un género de música, el del *concierto sinfónico-vocal* e impulsa decididamente la música germana y, a través de esta vía, favorece el asentamiento de la música sinfónica y la actividad camerística en la capital madrileña. Por otra parte, las orquestas y asociaciones que la AWM contrata, fundamentalmente la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Orfeo Catalá, contribuyen, con sus giras por provincias, a divulgar este nuevo tipo de música por todo el territorio español.

Especialmente interesante es el capítulo dedicado a conciertos: entre el 4 de mayo de 1911 y el 13 de diciembre de 1913, se documentan 21 representaciones organizadas por la Asociación que tienen lugar en el Teatro Lírico, en el Teatro de la Princesa, en el Teatro Novedades y en el Teatro Real bajo las batutas de Fernández Arbós, Luigi Mancinelli, Lluís Millet, Saco del Valle, Esnaola y José Lassalle. De inusitada trascendencia social en la capital madrileña fueron los dos *festivales wagnerianos* protagonizados por el *Orfeó Catalá* (20, 21 y 23 de abril de 1912) y por el *Orfeón Donostiarra* (26, 28, 29 y 30 de octubre de 1912). Los primeros obtuvieron un éxito sin precedentes y una impresionante repercusión en la sociedad, reflejada tanto en la prensa madrileña como catalana, concluyendo con un importante beneficio económico para la AWM y motivando la inscripción masiva de nuevos socios a la misma. Los segundos fueron excelentemente recibidos por crítica y público, aunque los elevados costes produjeron unas importantes pérdidas. La AWM organiza también en el Teatro Real, durante la temporada 1911-1912, los llamados *miércoles wagnerianos*, interpretándose la Tetralogía completa por su orden natural (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*), además de *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* y *Die Meistersinger von Nürnberg*. El 22 de mayo, la AWM organiza un concierto-homenaje para



Programa de los cuatro *Festivales Wagnerianos* organizados por la AWM.

celebrar el centenario del nacimiento de Wagner, bajo la dirección de José Lassalle, y el 13 de diciembre de ese año tiene lugar el último concierto dedicado a Wagner, dirigido por Walter Rabl y protagonizado por los dos nuevos *divos wagnerianos*: Francisco Viñas y Cecilia Gagliardi. Como muestra del *apogeo wagneriano* acaecido en Madrid durante este período, se representan en el Teatro Real, desde 1911 hasta 1913, simultáneamente a los conciertos organizados por la Asociación, un total de doce óperas wagnerianas: *Götterdämmerung*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger von Nürnberg* (las últimas cuatro en dos ocasiones cada una). Por otra parte, la AWM organiza ocho conferencias sobre la obra de Wagner durante el período comprendido entre mayo de 1911 y enero de 1914.

La construcción de un «Bayreuth español»

La Asociación madrileña mantiene además una intensa relación con su homónima catalana, la *Associació Wagneriana de Barcelona*, presidida por Joaquim Pena, documentada a través del intercambio epistolar mantenido entre ambas instituciones desde el 4 de julio de 1911 hasta el 1 de julio de 1912. Unidas por un profundo entusiasmo por la obra de Wagner, ambas asociaciones deciden llevar adelante un ambicioso proyecto, ideado por Joaquím Pena y comunicado oralmente a la asociación madrileña a través del tenor Francisco Viñas: la construcción de un *teatro wagneriano* en lo alto de la montaña, junto al Monasterio de Piedra (Zaragoza), con cabida para unas dos mil personas, en el que pudiera representarse la última obra de Wagner, el *Bühnenweihfestspiel* o festival escénico sacro, *Parsifal*, cuyo plazo de protección iba a expirar en toda Europa el uno de enero de 1914. Como si de un *Bayreuth español* se tratase —lugar de peregrinaje nacional con proyección internacional— se ideó el plan de explotarlo en años sucesivos, pensando en habilitar el propio monasterio para hospedar a los posibles *peregrinos*. Para llevar a cabo este propósito, la asociación barcelonesa contacta con la familia Muntadas, propietaria del Monasterio que queda encantada con el proyecto, mientras en Madrid se realizan gestiones

para conseguir subvención estatal, consiguiendo una audiencia con el rey Alfonso XIII que tiene lugar el día 19 de abril de 1912, en presencia de la junta directiva de la AWM y Francisco Viñas. Tras la visita al Rey, la AWM forma una comisión para visitar, junto con la asociación barcelonesa, el Monasterio, formada por Valentín de Arín, Manuel de Cendra, Manrique de Lara, Rafael Ramos, Saco del Valle, José Borrell, José María Marañón y Fernando Gaisse, además del arquitecto La Roca y otros miembros de la Asociación. Debido a una serie de fatales imprevistos, reflejados a través de un desesperado envío de telegramas y telefonemas por parte de la AWM, la comisión madrileña se ve forzada a última hora a cancelar la visita y la comisión catalana se reúne sola con los arquitectos en el Monasterio de Piedra, encontrando el emplazamiento adecuado y realizando las oportunas medidas para el escenario, orquesta y espacio para los espectadores. Con el fin de resolver el problema de la financiación, la AWM mueve todo tipo de resortes, no solo aisladamente a través de personas influyentes, sino reclamando el apoyo oficial del Rey y del Estado, diputaciones y ayuntamientos y corporaciones de cultura y planeando convertir el proyecto en «obra nacional», abriendo suscripciones en todas las grandes capitales de la geografía nacional. El ambicioso *proyecto de Piedra*, sin embargo, fracasa, dado su elevado coste y su dificultad de

financiación y en julio de 1912 se da por terminado el frustrado intento.

A pesar de no ser llevada a cabo, la empresa iniciada por ambas asociaciones wagnerianas simboliza la efervescencia cultural de ambas ciudades y el alcance de la música en la sociedad española, características del inicio del regeneracionismo musical español que tiene lugar durante los quince primeros años del siglo xx. La idea de lanzar el proyecto es muestra de un inusitado entusiasmo; la aparente viabilidad es, además muestra de la fuerza restauradora que representa el movimiento wagneriano en España durante el inicio del segundo decenio del siglo xx.

Los socios de la Wagneriana de Madrid

¿Quiénes fueron los más de 2.000 miembros de la Wagneriana madrileña? El análisis de la composición de sus socios simboliza, por su número y heterogeneidad, el inusitado interés desde 1911 hasta 1913 por la obra de Wagner y la profunda repercusión social del fenómeno wagneriano en Madrid: 1.747 miembros en marzo de 1912 (frente a los 251 que formaban la Asociación Wagneriana de Barcelona al año de su fundación) que ascenderían a 2.016 en junio de 1913. En las *Listas de Señores Socios* publicadas en 1911 y 1913 por la propia AWM, observamos un selecto mosaico de la sociedad madrileña que incluye no solo a

personajes relacionados directamente con la música, como podría esperarse, o a la nobleza y aristocracia, tradicionalmente asociada al mundo de la ópera, sino a numerosísimos personajes relevantes de los más diversos campos, pertenecientes a la creciente burguesía intelectualizada, a profesiones liberales y al mundo artístico en su más amplio espectro. Así, desde músicos, musicólogos y musicógrafos (como Conrado del Campo, Manrique de Lara, Saco del Valle, Concha Dahlander, Lucrecia Arana, Julio Francés, José María Francés, José Ramón Blanco Recio, Luis Villa, Luis París o Adolfo Salazar), encontramos también a escritores o académicos (como Miguel de Asúa, Salvador de Madariaga, Alcalá-Galiano, Luis Araujo Costa, Luis Armiñán, Adolfo Bonilla, Gregorio Marañón), periodistas y críticos (como Joaquín Fesser, Félix Borrrell, Luis Villalba, Mateo Hernández, José Juan Cadenas, Ricardo Baeza, Juan Spottorno), editores (Fernando Fé, José Blass), traductores (Antolín Sapela, Arturo Cuyás), políticos (Joaquín Sánchez de Toca, Nicolás María Rivero, Luis Marichalar, Amalio Gimeno), diplomáticos (Dupuy de Lome), aristócratas (Barones del Castillo de Chirel, Duques de Medinaceli, Condes de Yumuri), miembros de la comunidad alemana madrileña (Alberto Ahles, Guillermo Ullmann, Ignacio Bauer, Kuno Kocherthaler, Ricardo Traumann), ingenieros (Miguel Otamendi, Juan Navarro Reverter, Luis Adaro), médicos (Antonio García

Tapia, Adolfo Varela), fotógrafos (Enrique y Joaquín Ruiz Vernacci), arquitectos (Antonio Palacios, Luis María Cabello, Luis de Landecho, Valentín Roca, Eduardo Reynals, José Yarnoz) y un importante grupo de pintores.

De especial relevancia resulta la inclusión de este último grupo en las listas de la AWM (Rogelio de Egusquiza, Aureliano Beruete, Manuel Benedito, Cecilio Plá, Ramiro Lezcano, Tomás Campuzano, Agustín Lhardy), pues indica la vinculación entre wagnerismo y artes plásticas característica del movimiento homónimo europeo de principios del siglo xx que empezó a fraguarse en Madrid durante los últimos quince años del siglo xix alrededor del restaurante *Lhardy*, donde se reunían los wagnerianos madrileños unidos por la pasión por la música de Wagner y por la pintura simbolista, beneficiaria de la estética wagneriana. Bajo el influjo de Rogelio de Egusquiza, los pintores madrileños se sienten especialmente atraídos por la música, en sintonía con la idea schopenhaueriana de la supremacía de las artes, tan importante para la concepción estética romántica germana, logrando que muchos pintores consideraran la afición musical, encarnada fundamentalmente en la obra de Wagner, como símbolo de *genialidad* artística. A la vez, músicos como Manrique de Lara o personajes asociados al mundo de la música como Félix Borrell manifiestan su afición a la pintura participando

frecuentemente en las Exposiciones Nacionales y mostrando su visión estética wagneriana a través de paisajes inmersos en un *misticismo panteísta*.

El estreno de *Parsifal*, el estallido de la Primera Guerra Mundial y el final de la Wagneriana

El año 1914 comienza con una auténtica eclosión social wagneriana, originada por el estreno de *Parsifal*, pero termina, sin embargo, con el abrupto declive de la AWM y el final del movimiento wagneriano europeo, dentro del que se encuentra ya enmarcada la ciudad de Madrid.

El uno de enero de 1914 se estrena en el Teatro Real la última obra de Richard Wagner, *Parsifal*, que es recibida en Madrid de manera apoteósica y representa un auténtico acontecimiento histórico por su profundo carácter social y por el hecho que supuso la conciencia generalizada de vivir, por vez primera, un estreno wagneriano en simultaneidad con el resto del mundo, pues en la inmensa mayoría de las grandes capitales el plazo de protección de la obra no vencía hasta el uno de enero de 1914. La abrumadora cantidad de artículos previos al estreno relativos a la obra de Wagner constata de nuevo el poder formativo de la prensa, el claro avance cualitativo de la crítica musical y la estimulante polémica que se desata en torno a aspectos extramusicales (pues musicalmente el genio

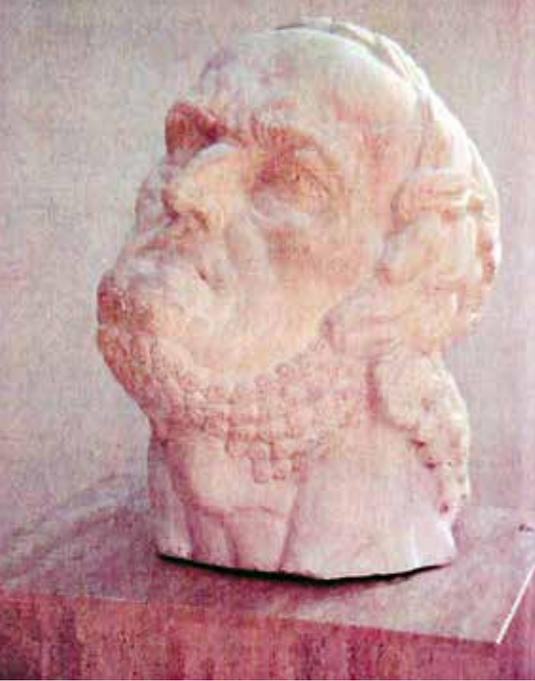
de Wagner se considera ya como indiscutible), como las disquisiciones lingüísticas en torno a los términos *Grial* o *Graal* o los numerosos análisis literarios sobre los orígenes españoles de la leyenda medieval en la que se basa Wagner para la génesis de su obra. La intelectualización del público asistente al espectáculo operístico se manifiesta por una documentación previa y un respeto cuasi «religioso» durante la representación de más de cuatro horas (se da por primera vez sin cortes), que sorprende a los mismos wagnerianos. Muchos de los asistentes llevan consigo la traducción al castellano de Joaquín Fesser, editada por la Wagneriana madrileña. Las numerosas caricaturas alusivas al estreno documentadas en la prensa, los actos sociales derivados de la misma (como el *buffet* ofrecido durante los descansos por el *Hotel Ritz*) o la proyección cinematográfica del largometraje mudo *Parsifal* de Thomas Edison (musicalmente acompañado por el sexteto de Arturo García) en el Cine Príncipe Alfonso tras el estreno, muestran las consecuencias derivadas del profundo impacto social del hecho wagneriano. La orquesta, dirigida por José Lassalle, es definida como «magistral». La moderna puesta en escena, dirigida por Luis París, es recibida con júbilo, sorprendiendo por la corrección del vestuario, las combinaciones de luces o sus originales adelantos técnicos (como los teléfonos instalados tras el escenario para regularizar con precisión



Boceto escenográfico de Amalio Fernández para el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real, el 1 de enero de 1914. Acto II, cuadro II. (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

las mutaciones en escena) y, sobre todo, por las nueve espectaculares decoraciones, obra del escenógrafo Amalio Fernández. Su *panorama en marcha* —decorados móviles con un desarrollo de hasta 110 metros en tres planos distintos— causa sensación por su novedad, anunciándose ya en la prensa una semana antes del estreno.

Seis meses después del estreno de *Parsifal*, durante el mes de julio de 1914, la Asociación Wagneriana anuncia el proyecto de erigir, como hicieran la mayor parte de las asociaciones wagnerianas en Europa, un monumento a la memoria de Wagner, pues en 1912, con la idea de emplazarlo en el Parque del Oeste y consiguiendo un apoyo financiero del gobierno alemán, la Wagneriana había encargado el proyecto al joven escultor Julio Antonio, por mediación del entonces embajador Max von Rattibor. El escultor realiza en 1912 una mascarilla en escayola, un boceto en



Julio Antonio: Busto de Wagner en piedra perteneciente al monumento a Wagner encargado por la AWM. Madrid, 1913.

bronce de 94 cm y numerosos esbozos a lápiz del monumento y calcula la dimensión definitiva en unos cuatro metros de altura, por lo que decide abandonar su estudio particular y trasladarse a la fundición Codina de la calle Cartagena. En 1913 comienza a modelar el barro, pero el inminente estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 y la subsiguiente marcha de Ratibor, frustra la culminación de su obra que acaba desmoronándose, salvándose solo el busto. La *cabeza de Wagner* se convertirá, sin embargo, en una especie de objeto de culto entre los intelectuales madrileños y su presencia iconográfica (fotográfica) y su significación como símbolo de la controvertida personalidad de

Richard Wagner se manifestará en la prensa a lo largo del siglo xx.

La definitiva disolución la Asociación Wagneriana de Madrid tiene lugar entre diciembre de 1914 y enero de 1915. Factores como su tardía aparición, la naturaleza de la afición wagneriana o las pérdidas económicas (originadas por la exigüidad de la cuota y el exceso del gasto ocasionados por sus ambiciosas actividades) pero, sobre todo, el estallido de la Guerra Europea fueron las razones del abrupto final de la entidad madrileña.

Wagner en Madrid: wagnerismo vs. wagnerofilia

Los resultados del análisis de la recepción wagneriana en Madrid permiten afirmar que la evolución del *wagnerismo* en Madrid se entronca dentro del fenómeno histórico homónimo europeo, tanto desde el punto de vista cronológico, como por su peculiar recepción extramusical. Al igual que ocurriera en otras capitales europeas, la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid se caracteriza por una fuerte incidencia *social* y se documenta no solo en la música sino también en otras manifestaciones culturales, particularmente en la estética del arte, en las artes plásticas y en la literatura.

Por otra parte, el *wagnerismo*, como fenómeno, no nació en Alemania, ni siquiera dentro del círculo de

Bayreuth, sino en *Francia* y a través de un grupo de artistas cuya actividad no se centraba en la música, sino en la *literatura*. Y si en París fueron los *escritores-poetas*, a través de una revista literaria (*Revue Européenne*), los responsables del surgimiento del wagnerismo, en Madrid fueron fundamentalmente los *escritores del hecho musical* (musicólogos y críticos musicales) quienes, a través de un incondicional amor por la obra de Wagner y de una profusa actividad proselitista centrada en la prensa periódica (y no solo en la prensa especializada sino sobre todo en la diaria), consiguieron encender la chispa en el amplio campo de la *estética del arte*, chispa que ardería en primer lugar entre los músicos, propagándose rápidamente por terrenos como el pictórico, escenográfico, escultórico, arquitectónico y literario y provocando además una *moda social* de grandes proporciones que, convertida en un *fenómeno de masas*, contribuiría a pesar de su aparente irrelevancia estética, a regenerar los gustos estéticos del público madrileño, difundiendo la música germana, el sintonismo y la música de cámara y abriendo paso a una actitud respetuosa e intelectualizada frente al espectáculo operístico que derivaría en una mayor presencia de la música dentro la sociedad.

La abrupta disolución de la Asociación Wagneriana de Madrid es el primer signo del declive del wagnerismo



Caricatura de Bagaria alusiva al éxito obtenido por Manuel de Falla tras el estreno en Madrid de *La vida breve*, en la que aparece Falla como nueva figura musical ensombreciendo ya a Wagner y a Beethoven, que aparecen relegados en su antiguo pedestal.

(*La Tribuna*, 15 de noviembre de 1914)

en España, enmarcado dentro del movimiento histórico definido como *wagnerismo europeo*, cuyo final se documenta también con el estallido de la Primera Guerra Mundial. La Guerra Europea provoca un rechazo generalizado (claramente perceptible en la sociedad madrileña) hacia el Imperio Alemán y, subliminalmente, hacia todas sus manifestaciones culturales, al tiempo que se rehabilita entre la población la positiva imagen de la nación francesa. A partir de este momento, los wagnerófilos madrileños seguirán mostrando su admiración por la obra de Wagner, pero cesarán en su afán proselitista y el fenómeno wagneriano como *fenómeno de masas* se dará por concluido.



MOISÉS Y AARÓN: LA ESQUIZOFRENIA SAGRADA

Arnoldo Liberman

Conferencia pronunciada en
La Quinta de Mahler el 19 de mayo de 2016

Buenas tardes. Antes que nada quiero agradecer a esta encantadora y entrañable librería y a Juan Lucas la invitación para comentar, en la medida de mis posibilidades, la ópera que el Teatro Real dentro de muy pocos días estrenará en versión escenificada: *Moisés y Aarón* de Arnold Schönberg («Moses und Aron») es un título de doce letras para una obra compuesta en el método dodecafónico). Además, por el temor de Schönberg al nº 13 (triscaidecáfobico) le hizo sacar una A del nombre Aarón. Estaría en deuda si no les dijera que Schönberg nació en Viena un 13 de septiembre de 1874 y murió en Los Ángeles un 13 de julio de 1951 (a los 76 años). Su sueño último era que algún día llegara el cartero a entregarle su correo silbando una serie dodecafónica: hasta hoy Schönberg quedó insatisfecho *sine die*. Su nueva gramática musical no ha tenido aún la aprobación del gran público.

Comienzo con seis citas; la primera, de Arnold Schönberg de su *Tratado de la armonía*:

«Se debe obedecer solo al oído, al sentimiento de cada uno por el sonido, a su impulso creati-

vo, a la fantasía: nunca a la matemática ni a la estética. Sigamos buscando con el sentimiento e intentemos no perder jamás ese sentimiento por una teoría».

La segunda, de Vassily Kandinsky:

«La música de Schönberg nos lleva a un mundo nuevo en el que las vivencias musicales ya no son acústicas sino puramente espirituales. Aquí empieza la música del futuro».

Tercera, un pensamiento de Mauricio Wiesenthal, el notable escritor catalán:

«El sentimiento religioso se manifestaba en él alumbrando aspectos humanos de la religión que olvidan y simplifican ciertos fanáticos racionalistas. ¿Acaso no existen experiencias como el arte, la espiritualidad y la mística, que —sin reducirse a los límites de la razón— permiten acceder a niveles muy profundos de sabiduría?».

Cuarta, una reflexión de Santiago Kovadloff:

«Tú encarnas la disonancia, índice de una alteridad sin remedio que tu pueblo no debe olvidar aunque ingrese en la Tierra Prometida».

Quinta, una reflexión cauta de Jules Lequier:

«Cuando creemos con la fe más firme que estamos en posesión de la verdad, debemos saber que lo creemos, no creer que lo sabemos».

Sexta, unos versos de mi querido Félix Grande:

«Mientras el agua suena / mientras el viento silba / mientras la noche brota del parietal del día / mientras el taciturno tronco se desanima dejando caer al suelo sus cortezas legítimas / mientras la tarde entera de la vida medita / mientras nace una cana a una fotografía / mientras las cosas cesan, transcurren o se inician / mientras funciona el orbe hinchando su fatiga / mientras cornea el tiempo con pereza bovina / mientras el agua suena / mientras el viento silba / nosotros estuvimos aquí / sobre la vida».

Moisés y Aarón: un Schönberg que hemos olvidado

Quiero señalar inicialmente que esta ópera tiene tres intérpretes. Primeramente, **el coro**, el atormentado pueblo de Israel que está todo el tiempo en escena interpretando la que es quizá una de las más complejas y difíciles partituras para coro de la historia de la música, un coro que se mueve como un inquieto enjambre, a veces convencido por Aarón, pero casi siempre inseguro acerca de la eficiencia del nuevo Dios al que necesitan ver para creer porque no están dispuestos a aceptar un Dios invisible. Un coro que necesita de la evidencia, que a veces suena como su impulso a decir que el agua es húmeda porque está mojada. Ustedes saben que en la Biblia la posibilidad de decir el nombre de Dios queda reservada al canto. Jesús mismo en la cruz llama al Padre como Dios con el canto del salmo 21. El coro es la epifanía



El coro, el atormentado pueblo de Israel. *Moisés y Aarón*, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.

del nombre de Dios y Vladimir Jankélevitch escribe: «La audición de la música puede crear el estado de gracia que largas páginas llenas de metáforas poéticas no pueden obtener [...] es la escucha que nos hace captar, revelando imprevistamente, lo inefable, lo invisible, lo inaudible». Por eso, me pregunto, ¿la emoción que uno experimenta cuando escucha este oratorio responde a la significación de lo que allí se canta o al de los afectos provocados por una música capaz de hacer vibrar los registros universales de la emoción humana? Confieso que la misma pregunta me hice con *Parsifal*. (Por suerte tenemos un director de coro excepcional, Andrés Máspero, que me invitó a un ensayo y creo que estamos ante un auténtico y conmovedor logro coral); secundamente —como decía un amigo mío— **Moisés y Aarón** (de los que hay mucho que decir respecto de la escisión de la personalidad de su autor y que yo defino como «uno más uno es uno», es decir una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde



Los dos hermanos: uno más uno es uno.
Moisés y Aarón, puesta en escena de
Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.

pero no en lo referente a bondad y maldad sino en lo que tiene que ver con dos partes enfrentadas y válidas de nuestro mundo interno, antagónicas y quizá complementarias, frente a una realidad que —la ópera lo prueba— te hace permanecer inseguro, contradictorio, cambiante, aunque el cambio engendre dolor, porque la esencia del ser humano es siempre el impulso de conocer y ello nos impone el deber de buscar) y terceramente **la presencia de Dios**, expresada en el inicio de la ópera por seis voces y por murmullos que no son ruidos ni balbuceos: es algo que no llega a ser lenguaje pero que tiene profunda significación enigmática (recuerda a las ondinas en el comienzo del *Oro del Rin*). Se trata de una presencia ausente porque Dios no aparece en ningún momento en el escenario pero siempre está presente.

Recuerdo a Cioran: «La música solo existe mientras dura la audición, como dios mientras dura el éxtasis». Lo que Moisés llama la omnipresencia

y el pueblo, en ciertos momentos de impaciencia, defraudación, engaño o leyenda. Todo ello atravesado por el espíritu de religiosidad de Schönberg y la concepción judía de la divinidad. «*Moisés y Aarón* encarna los principios fundamentales de mi pensamiento», dirá Schönberg.

Todo lo contrario a una ópera convencional

Quizá, además, debo aclarar que uno a veces cede a ciertos mandatos pero yo no llamaría ópera a *Moisés y Aarón* sino OMNI (objeto musical no identificable): es ópera pero rechaza cada una de las convenciones de la ópera; es obra sagrada pero en vez de exaltar a Dios su tema es la negación, la derrota y la impotencia del único y eterno Dios aunque paradójicamente cada vez que Aarón hace un milagro se escuchan de nuevo las seis voces, la voz de Dios, como para simbolizar que los milagros son cosa de Él, que el poder es suyo y no de Aarón. Aunque este, ensoberbecido o sobrepasado por su misión de liderazgo, en cierto momento arrebatado el báculo a Moisés y ante su actitud depresiva le grita: «¡Calla! ¡Yo soy la palabra y la acción!». Es significativo señalar que el Dios de Schönberg es Único, Eterno, Omnipotente, Invisible e Inimaginable y no es un Dios que reclame sacrificios: él requiere la integridad, el Todo; la ópera no es tampoco acción teatral porque su drama es un drama intelectual y de ideas

donde el concepto importa mucho más que la acción, aunque sea esta la que termine predominando (de allí su contemporaneidad); un enfrentamiento dialéctico entre la pureza de la idea (representada por Moisés, que clama desde un Dios indecible, inconcebible, inconmensurable, pero por ello mismo circunstancialmente inútil) y la fascinación de la imagen que representa Aarón (como dijo alguien, en ciertos momentos «seductor como la serpiente bíblica, por inmediato, por cambiante, por inaprehensible»).

Schönberg es consciente de que la Palabra —como lo expresa el Evangelio según San Juan— es el principio de todo y la Palabra está junto a Dios y la Palabra es Dios y todas las cosas han sido creadas por medio de ella, pero sabe también que la Palabra es imposible de alcanzar, que no existe un lenguaje que pueda testimoniar la verdad. Si el mundo es siempre eso otro que escapa al impulso momificador del concepto (lo que Camilo José Cela clamaba: «Sabemos de sobra cuántos peligros encierra el jugar con la traidora pólvora de los conceptos»), «eso otro» del intento de reducirlo siempre a sí mismo, ¿cómo desarrollar su anhelo y su búsqueda? ¿Cómo develar un secreto cuando lo propio del secreto es el desconocimiento de su existencia? ¿Existe una certeza de las cosas o es imposible afirmar nada y solo debemos atinar a la dignidad del silencio?

Como pregunta Neher, «¿se puede estar a la vez en el Destierro y en el Reino, a la vez vagabundo e instalado? Precisamente es esta contradicción la que hace del hombre judío un judío».

La pasión por la idea y la pasión por el pueblo

La pasión por la idea (Moisés) y la pasión por el pueblo (Aarón) no encuentran manera de conciliarse dentro de la obra de Schönberg, quizá por eso el uno habla y el otro canta, exigiéndonos —como diría Alberto Ruiz Gallardón— un ininterrumpido ejercicio de pensamiento. El canto de Aarón es de una trama tradicional, la de un hombre que pertenece a su pueblo. El canto hablado de Moisés recuerda el canto de la sinagoga y la salmodia bíblica. «Así el canto desnudo de Moisés se concibe para dejar intacta la palabra», escribe Enrico Fubini.



El canto desnudo de Moisés deja intacta la palabra. *Moisés y Aarón*, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.

Y en medio de todo esto el espectador, enfrentado a la novedad de los pentagramas dodecafónicos que rompen con la tradición de varios siglos. La búsqueda de un nuevo lenguaje musical por parte de Schönberg halló su clonación en la búsqueda de un nuevo lenguaje pictórico en Kandinsky y su pintura abstracta. Schönberg y Kandinsky mantuvieron una amistad basada en mutuos intereses desde 1911 hasta 1923, año en que se produce un alejamiento debido a las relaciones de Kandinsky con el antisemitismo.

FEDERICO SOPEÑA

→ «En Schönberg aparece como elemento expresivo, cerebral e irracional a la vez (ideal expresionista no sin aperturas hacia Freud) la inspiración tímbrica, el timbre como búsqueda abstracta y como alucinación, algo que leemos en los escritos de Schönberg pero no menos en los manifiestos pictóricos de Kandinsky y en los cuentos de Kafka».

La descomposición de la tonalidad y sus leyes nace al mismo tiempo que la disolución de los objetos y sus formas en la pintura y la ruptura de las formas sintácticas y gramaticales en la literatura (en realidad, Schönberg estuvo muy alejado de una pretensión puramente rupturista. Su ambición artística fue integrar los nuevos principios de la composición musical dentro de una nueva forma de tonalidad que fuera una continuidad trans-

formadora, una continuidad del legado clásico de los grandes compositores de antaño más que una ruptura conflictiva). Y por otro lado, el texto, de una tensión agobiante por la densidad de las ideas que se debaten y la potencia sugestiva de las imágenes.

Los grandes momentos de la historia de la música no han sido solo determinados por aquellos que se preocupan por mejores y más complejas melodías, por la perfección técnica y el desarrollo de las orquestaciones y armonizaciones, sino también por aquellos que buscando caminos para su propia expresión se atrevieron a transgredir ciertas convenciones y usos.

Las novedades de una obra absolutamente revolucionaria

Los pentagramas de Schönberg han abandonado la fastuosidad y grandiosidad de la música wagneriana, la ilusoria búsqueda de la totalidad y se han convertido en la música espectral que alude a lo ausente, alude a la imposibilidad de decir la palabra adecuada, ha dejado de ser discurso organizado para convertirse en el espacio de la variación continua.

La estructura musical de *Moisés y Aarón* está umbilicalmente vinculada al guión religioso e ideológico que la sustenta. Personajes, anécdotas bíblicas, masas en movimiento coral, todo hace pensar en una obra como tantas que existían ya en aquella

época, pero Schönberg introduce diversas novedades que la hacen absolutamente revolucionaria. En una progresión casi paralizada, es decir, en un tiempo casi detenido (primer acto) los dos personajes sostienen un enfrentamiento ideológico ante un coro que enmarca la acción verbal haciéndose cargo del comentario. Todo es palabra sin movimiento (melodrama oratorio) y la música dodecafónica subraya dicha inmovilidad haciendo de dicho enfrentamiento la esencia misma del perfil psicológico de los personajes.

Johannes Brahms dirá en cierto momento: «Un buen tema es un regalo de Dios» y finalizará diciendo «Merécelo y lo tendrás». Schönberg llegó a decir lo mismo. A la furiosa intransigencia de Moisés: «¡El pueblo debe conquistar el pensamiento. Solo de él se vive!», Aarón responde: «Un pueblo solo puede sentir. Amo a este pueblo, vivo por él y quiero conservarlo».

La disonancia corrobora la soledad de Moisés

Schönberg emancipa la disonancia (recuerden la cita que hice de Kovadloff) y la disonancia en esta ópera es asumir que uno está solo. La disonancia corrobora la soledad de Moisés, la soledad ontológica del hombre judío. Los relatos jasídicos y los de Kafka son en este sentido análogos. Es irrelevante desde el punto de vista de su similitud que los primeros

tengan una temática rabínica y los segundos su carácter laico: tanto en un caso como en otro se apunta a la soledad ontológica. A Schönberg a través de Moisés le sucede lo mismo.

En el otro caso la consonancia es el ser grupal, miembro de un colectivo aceptado socialmente: este es Aarón. El pueblo —piensa el Moisés de Schönberg— es incapaz de comprender aquella verdad abstracta de un Dios invisible y por ello —piensa Aarón— hay que proporcionarle una forma concreta, material, posible de aprehensión y hacerla accesible a través del arte de los sentidos. «Mi lengua no articula, puedo pensar pero no hablar» se excusa Moisés, pero Jehová provee una solución que a la postre se transforma en la esencia del vínculo. Iluminará a Aarón: «Él debe ser tu boca, tu voz, igual que la mía sale de ti».



El encuentro entre los hermanos no resulta tan sencillo.

Moisés y Aarón, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.

Pero el encuentro entre los dos hermanos no es tan sencillo. Moisés necesita en consecuencia de Aarón, pero Aarón no es su espejo sino su interlocutor privilegiado. Y, para más *inri*, las exigencias del pueblo destruyen cualquier posibilidad. El Becerro de Oro no es el absoluto: es la pérdida de toda posibilidad de comprender y de redención.

La «embriaguez salvaje» del becerro de oro

En la escena del becerro de oro —un enorme toro de 1.500 kilos en la versión de Castellucci— Schönberg diagrama una orgía, una «embriaguez salvaje» —como la llamó él mismo—, una luminosa cacofonía con bronces resonantes, tambores que golpean y un ritmo estridente que agita la tierra en una suerte de desenfundada mutilación —como dice Conrad— y a la vez una auténtica sinfonía dodecafónica:



La escena del becerro de oro es una auténtica sinfonía dodecafónica. *Moisés y Aarón*, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.

su éxito fue una de las últimas alegrías que tuvo el compositor; además no se trata auténticamente de los Diez Mandamientos sino de su deformación ansiosa y perversa; no es la palabra sino el verbo pedestre. Y dicho por el autor, fundamentalmente es el «símbolo de la incapacidad de encerrar lo ilimitado en una imagen finita» o, dicho por Moisés: «Ninguna imagen te puede dar una imagen de lo inimaginable». Ante esto solo queda rezar (como lo escribió Kafka). Rezar en silencio. «Oirá aquel a quien nada le resulta más palpable que lo inasible», escribió Santiago Kovadloff. Moisés se expresa incorrectamente porque es tartamudo y vive la angustia permanente de no poder transmitir lo indecible en un lenguaje hablado, por lo que se queda a las puertas del canto sin acceder a él, así como tampoco puede entrar en la Tierra Prometida y queda también a sus puertas.

La figura más grande de Israel, el libertador y auténtico fundador del pueblo judío, muere, sin embargo, en el exilio, enterrado en una tumba que nadie pudo visitar jamás por ser inubicua. Se dice que Dios lo castigó por haber golpeado dos veces la roca con su bastón para hacer brotar de ella agua, en vez de hablarle como le había sido encomendado por Él. Esta anécdota es enormemente significativa porque no solo habla de ese Dios autoritario que no admite alternativa a sus órdenes sino que asegura, desde

la mirada divina, que la palabra es suficiente, que se trata de hablarle a la roca, no de golpearla. No es gratuito señalar que la solución final de Schönberg consistió en hacerse cargo muy sutil y lúcidamente de esta contradicción (como escribe agudamente Marcelo Percia: «Polifónico es el que dice que no y es el que dice que sí y es también el que callado asiste a la contradicción»).

Aarón, un ser humilde que ama a su pueblo

Aarón, el personaje que más atrae por su cercanía humana, es un ser humilde, un sacerdote a ras de tierra, que ama a su pueblo y que se pone de su lado impulsado por sus propias debilidades, carece de la comprensión metafísica de su hermano acerca del sentido último de las cosas (acerca de allí donde hay que ir) pero posee en cambio la capacidad de traducir en signos concretos (y demagógicos) la idea (sabe cómo hay que ir), se erige en el auténtico líder y el intermediario entre la Idea y la realidad. Él es quien ante un Moisés exhausto y desanimado por las limitaciones y primitivismos de su pueblo, coge el bastón de manos de su hermano y realiza el primer milagro. Este inesperado prodigio hace que los Setenta Sacerdotes, temerosos de la ira del Faraón, comiencen a sentir la presencia de Dios.

Lo que no sabemos a ciencia cierta es si el becerro de oro es una concesión

populista que Aarón hace a un pueblo deseoso de ver para creer o temeroso de la turba cede en su misión y mandato y traiciona a Moisés o es una estrategia para ganar tiempo esperando que Moisés regrese de la montaña con las Tablas de la Ley. Aarón consigue lo que no logra Moisés: cantar con voz de heldentenor, es decir de tenor wagneriano (como Fausto, Schönberg podría decir: «Dos almas, ay, moran en mi pecho»: lo que yo llamo esquizofrenia sagrada).

Por último, el coro, la expresión de distintas facetas de Dios y del pueblo judío, todos los estados de ánimo de conciencia e inconsciencia posibles, víctima y victimario, como una de las expresiones más bellas y conmovedoras de toda la ópera, con sus contradicciones, sus anhelos, sus temores, su suspicacia y su afán de redención. En el mundo que surge en la famosa orgía en torno al becerro de oro (reitero, uno de los logros musicales más notables de Schönberg) se alcanzan cotas de dramatismo arrollador.



El coro, expresión de distintas facetas de Dios y del pueblo judío, víctima y victimario.

Moisés y Aarón, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.



Una ópera multifacética que se presta a la imaginería del director de escena.

Moisés y Aarón, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.

Comprendan ustedes que una ópera tan multifacética puede ser presentada de distintas formas y se presta a la imaginería del director de escena (en este caso Roberto Castellucci, debutante y uno de los *enfants terribles* de la actualidad, arbitrario pero con una enorme fe en la capacidad intuitiva del espectador; y de Lothar Köenigs, director musical judeo-alemán, muy sensible al mensaje de esta ópera y que dijo: «La música de Schönberg no viene a ti, tienes que ir tú a ella»).

Yo presentaría *Moisés y Aarón* inicialmente como un ritual religioso, como una acción sagrada al modo de los misterios medievales, un oratorio escenificado, un memorial intangible o, incluso estoy seguro que Wagner hubiera aceptado llamarla

festival escénico sacro, con una música que alguien llamó «susurrada» (recuerden aquellos versos de Emily Dickinson: «La vida es el secreto más fino. Mientras esta perdure todos debemos susurrar»).

Porque *Moisés y Aarón* es, antes que nada, una obra religiosa, una parábola de sostenida fe ante la Verdad única que está expresada en las Sagradas Escrituras. Pero no es una obra especialmente piadosa ni un credo dirigido solo a los judíos creyentes, sino la demostración más notable y conmovedora de la defensa de una Ley estructural del espíritu humano, una historia de la que nace una ética y, si ustedes me lo permiten, un ideario romántico centrado en el discurso del entendimiento y la razón ante la barbarie que en esos mismos años se apoderaba de Europa.

El pueblo necesita de la figuración para creer en el mensaje de Moisés

Para el Moisés de Schönberg no hay medias tintas ni conciliación posible entre esos dos mundos, entre la Ley y la vida, entre la no figuración y la figuración, entre la abstracción divina y la vulnerabilidad humana. Es Dios irrepresentable y único quien entrega a Moisés las Tablas de la Ley y este —hijo de esta abstracción— trata de entregarlas a su pueblo, desconociendo que ese mismo pueblo, el suyo, necesita de la figuración, del milagro, para creer en su mensaje. Por eso la palabra no alcanza y por eso

Moisés padece de no tener la palabra adecuada, la que podría convencer, la que no necesita nada más que de su presencia para ser palabra válida.

Moisés aprende —como en el turbador texto de Hugo von Hofmannsthal «Carta a Lord Chandos»— que la palabra ha perdido valor ante la imagen, que se debe llegar a la sensibilidad popular por otros medios, por eso Moisés cede a Aarón, el artista, aquella palabra inaccesible para que él la domestique, la sensualice, y la haga llegar indirectamente a través del lenguaje sensorial. Pero el pueblo destruye esa posibilidad en la medida en que lo sensual se degrada y da lugar a la sensualidad de la carne. Allí surge el Becerro de Oro (alrededor del cual se desarrollarán orgías sanguinarias y eróticas).

Aarón se deja llevar por las necesidades urgentes, desacralizadas y fetichistas de la masa, pero no por debilidad sino quizá esencialmente por convicción populista. Aarón no es un pobre de espíritu, sensible al relumbre del oro y al éxito del instante, es mucho más que eso: quizá su amor al pueblo es más profundo e intenso que su misión redentora y que su «traición» es fruto de su ambición de comprender las necesidades de un pueblo que ama.

Cuando Moisés, en su descreimiento, rompe las Tablas de la Ley, se perfila en el horizonte una columna de humo que señala el camino a la

Tierra Prometida. Moisés se arroja al suelo y lamentándose dice estas palabras que son el corolario de la derrota: «¡Oh, palabra, palabra que me falta!».

AUGUSTO COMTE-SPONVILLE

→ «La vida es demasiado breve como para contentarse con palabras. Y demasiado difícil, no obstante, como para prescindir de ellas».

La prostitución del lenguaje en los regímenes totalitarios

«Me entiendo mucho menos cuando hablo que cuando callo» había dicho Hans Karl Bühl, personaje de un relato de Hofmannsthal. Otros escritores de habla alemana dirán lo mismo, especialmente Wittgenstein. El lenguaje había llevado a Europa a una situación caótica y sin salida y los creadores desconfiaban de él. Si el habla no ayudaba a establecer una estabilidad válida, un cuerpo orgánico convivencial y legislativo ecuánime, el habla sobraba, no tenía sentido. ¿Cómo se debía evaluar la función del lenguaje cuando se había prostituido para expresar las mentiras y estafas de los regímenes totalitarios y transformado en la dama ambigua e infiel de las falsas democracias? No muchos años después de la muerte de ese enorme cronista de nuestro tiempo que fue Franz Kafka, Schönberg finalizaba en Barcelona el segundo acto de *Moisés y Aarón* con aquellas palabras fatigadas y dolidas. «Gastadas, raídas,

vacías, las palabras se han vuelto esqueleto de palabras, palabras fantasma», escribirá Adamov.

Lo cierto es que los grandes artistas de aquellos años agónicos creaban su obra como mecanismos de defensa frente a la locura del mundo: Hermann Broch, Franz Kafka, Arnold Schönberg, George Trakl, Óscar Kokoshka, Adolf Loos, Alban Berg, Karl Kraus y tantos otros tenían lo que Broch llamó «nuestra discusión privada con la muerte», aunque Mahler, intentando ver la luz a través del túnel, lo diría (lo gritaría con desesperación) en su Segunda Sinfonía: «Cree. Mi corazón cree, nada estará perdido».

Más allá de la horrible realidad, más allá de los acontecimientos siniestros y fúnebres, más allá de una Europa en trance de autodestrucción, el arte intentaba liderar la respuesta posible en un mundo imposible. «Todo está perdido» solo podía expresarse a través del arte, porque —como dijo Alfred Doeblin— «en el arte todas son plegarias». *Un superviviente de Varsovia* es una plegaria en el momento en que agoniza el gueto de Varsovia y la voz de la fe de Schönberg se hace oír y el cántico *Shemá Israel* —el canto más significativo del ritual judío— izado por el coro se levanta frente a la destrucción de los depredadores. Hay derrotas que se ganan. El *Moisés y Aarón* de Schönberg es el testimonio más imperecedero de esa derrota.

Cuando en el *Tristán*, en el pasaje del filtro de amor, Wagner, en un momento conflictivo de la obra, ofrece una auténtica serie atonal, inicia —lo digo pentagramáticamente— el siglo xx. En la desgarrada frase de violín que cierra el segundo acto de *Moisés y Aarón* el siglo xx denuncia toda su dolorosa, dramática vicisitud. Y no obstante, su definitiva grandeza.

Como la Mariscala de *El caballero de la rosa*, Schönberg sabe que hay que vivir cualesquiera sean las circunstancias que nos opriman, porque la misión del arte es darle a lo imposible una forma humana, corporal. La vida no es un *no* sino un *todavía no*, como si todo pudiera —como señalaba Mahler— recomenzar eternamente. *Moisés y Aarón* es uno de los monumentos más grandiosos que se hayan levantado jamás para la gloria de la música.

MILAN KUNDERA

→ «Un día, hablando de este asunto, le pregunté a mi amigo: «¿Conoces *Un superviviente de Varsovia*»? «¿Un superviviente? ¿Cuál?» No sabía de qué le hablaba. Sin embargo *Un superviviente de Varsovia*, el oratorio de Schönberg, es el mayor monumento que la música haya dedicado al Holocausto. Toda la esencia existencial del drama de los judíos del siglo xx está concentrada en él. Toda su espantosa grandeza. En toda su horrenda belleza. Luchamos porque no se olvide a los asesinos. Pero hemos olvidado a Schönberg».

Un encuentro

Aarón y Moisés o Moisés y Aarón: uno más uno es uno

Con mis limitadas posibilidades de interpretación (yo soy solo un hermeneuta aficionado, un psiquiatra de profesión y esencialmente un *musicólogo*), estoy consciente que hoy estamos haciendo justicia. Poner a Arnold Schönberg sobre el tapete de una conferencia es poner las cosas en su lugar, es hacer justicia, es desacomodar nuestros prejuicios tradicionales e intentar darle sentido y auténtica presencia a un compositor que marcó la historia de la música creando un nuevo concepto del lenguaje y la expresividad. Aunque quizá Schönberg podría haber dicho —como dice César Antonio Molina— «nunca pensé en llegar tan lejos en mi vida / pero adonde llegué no iba / y a donde iba aún no he llegado/. La vida es así, a veces te da el papel que no quieres, pero lo interpretas con tanto ardor que se te adjudica».

Y eso sucedió en momentos en que —como dijo alguien con cierta mala leche— «Schönberg suena como si alguien hubiera borroneado la partitura de *Tristán* cuando la tinta estaba aún fresca», momentos en que Viena se negaba a permitir que su obra fuera interpretada a causa de sus disonancias (a las que llamaban «ruidos»), donde su figura no era la de un creador clasificable dentro de los libros de texto y su judeidad era

un agregado molesto e insuperable. Ya en 1898, un año antes de componer *Noche transfigurada*, se había producido un lío descomunal después de la interpretación de una de sus canciones. Schönberg lo recordaría siempre: «El escándalo no ha cesado jamás». Y se montó sobre él una ambigüedad esencial (quizá *Moisés y Aarón* sea el símbolo paradigmático de esa ambigüedad) porque Schönberg no solo era un transgresor de las normas establecidas sino que también era judío y de familia que vivía precariamente, familia a la que él tuvo que alimentar con su trabajo de oficinista de banco. Lo que no significa olvidar-se de sus dos alumnos vertebrales: Alban Berg y Anton Webern (ninguno de los dos judío y conformando la famosa Trinidad Vienesa, porque llegó a existir entre ellos, en particular, entre los años 1906 y 1914, una genuina y casi absoluta comunidad de espíritus que se llamó la Segunda Escuela de Viena.

Ellos promulgaron que no estaban haciendo una revolución sino que eran una nueva expresión del Clasicismo —que eran herederos y no destructores— pero en verdad crearon la más radical revolución que nunca se haya dado en la historia de la música. Ni el paso de la época modal a la tonal ni la organización polifónica sobre la monodia fueron tan radicales, tan nuevos, como el uso libre y organizado pero total de las doce notas de la escala en un *fluir* constante).



Anton Webern, Alban Berg y Arnold Schönberg, una comunidad de espíritus que conformó la llamada Segunda Escuela de Viena.

Sin la presencia y apoyo de estos dos excepcionales músicos e incondicionales amigos quizá Schönberg no habría logrado vencer su propia resistencia a la revolución que estaba iniciando y a los ataques antisemitas que se sucedían ininterrumpidamente.

Decía Schönberg: «Personalmente tengo la sensación como de haber caído en un océano de aguas hirvientes y, sin saber cómo nadar o escapar de otra manera, haber tratado de hacer lo mejor que podía con manos y pies, sin rendirme nunca. ¿Cómo podría haberme rendido en medio de un océano?».

Berg comparará a Schönberg con Bach porque también Bach es un artista de una suprema emoción y también él en Cantatas y Pasiones emplea el material musical en forma extremadamente rigurosa pero solo

para aumentar el nivel expresivo. Como diría Cortázar, es elegirse genios y acertar. Lo mismo hará Schönberg en sus obras y con ello conseguirá —como dice Mirta Rodríguez Acero— algunos de los momentos más dramáticos y más exaltados de toda la historia de la música.

Este apostador de infinitos, Schönberg, poseía una intrínseca necesidad de seguridad carente de amenazas que era imposible de sustentar en el devenir histórico de su pueblo y por eso su fe era el reaseguro posible de ese mundo difícil y hostil. Por eso Schönberg —judío nietzscheano como su maestro Mahler— asaltaba la plaza pública a pleno día y linternaba en mano preguntando por Dios. ¿Habría que convertirse en un pequeño Dios a través de la creación para sobrellevar el peso de una vida que no logra explicarse a sí misma? ¿Un ser llamado a grandes cosas que no

pudo cristalizar porque quizá no era posible; un «elegido» que procuró superar las tinieblas humanas y que solo consiguió transformarse en un ser no convencional y desilusionado con un mundo carente de un fundamento que lo sustente: un transeúnte de fuerzas antagónicas que habitaron sus pentagramas? ¿Un portador de una fe sagrada pero divorciado de los dogmas que la hacen segura y permanente? ¿No es Schönberg, Moisés cuando clama su desesperación ante la ausencias de la palabra válida?

Alban Berg escribió: «Querer resolver el problema de la intimidad de Schönberg sería resolver el problema de la genialidad, sería querer sondear las profundidades de los misterios divinos, sería querer limitar lo ilimitado» (expresión que configura la esencia misma de nuestra ópera de hoy). Todos sabemos que el público de Viena poseía el gusto musical conservador más inflexible de Europa y cada nuevo avance de la música (a partir de Gustav Mahler) era sistemáticamente vilipendiado y manipulado por los oficiales de la reacción, sobre todo si el nuevo avance estaba liderado por judíos. Cuando a Schönberg se le concedió un puesto de mínima importancia en la Real Academia de Música de Viena, gracias fundamentalmente a las recomendaciones de Mahler, se produjo una protesta pública en el Parlamento austríaco, donde uno de sus miembros exigió la suspensión de tal ofrecimiento por

la ascendencia del músico. Schönberg, al rechazar el cargo y trasladarse a Berlín, escribió estas palabras: «Quiero decir explícitamente que no iría a Viena ni aunque me doblaran ustedes el sueldo. En las presentes circunstancias, no puedo vivir en Viena. Aún no he olvidado las cosas que me han hecho allí».

Un superviviente de Varsovia, un grito de dolor

En 1933, la llegada de Hitler al poder lo expulsó de Alemania, inmediatamente después de ser apartado de su puesto de profesor en la Academia Prusiana de Artes en Berlín. En *Un superviviente de Varsovia* (Varsovia poseía el gueto más numeroso de Europa con 500.000 judíos, de los que 400.000 murieron en los campos de exterminio o en el mismo gueto), que escucharemos al final, en uno de sus momentos culminantes, el superviviente expresa: «Te habían separado de tus hijos, de tu esposa, de tus padres, no sabías qué les había pasado, ¿cómo podrías dormir?».

Y al final, el nazi exclama ante la formación de judíos desnudos: «¡En un minuto quiero saber a cuántos enviaré a la cámara de gas! ¡A numerarse!» Ellos empezaron de nuevo, primero lentamente, uno, dos, tres, cuatro, luego más rápido, tan rápido que al final sonaba como una estampida de caballos salvajes, y todos, de repente, en medio de ello, comenzaron a cantar ¡*Shemá Israel!*

En sus últimos años Schönberg asumió con pasión su pertenencia a su pueblo y *Un superviviente de Varsovia* es el punto de inflexión en que el músico asume su judeidad solidaria ante el asesinato de judíos en el gueto de Varsovia y su obra se hace reflejo de una realidad histórica concreta, sin abstracciones ni emergentes conjeturales. Esta obra —de menos de 8 minutos de duración— es el puntapié inicial, no cronológicamente pero sí psicológicamente del mundo de *Moisés y Aarón*. No se trata esta vez del dolor por un mundo metafísico sino el de su propio pueblo escarnecido en los sótanos y las cámaras de gases del nazismo. Marcado por la violencia del odio que le es dirigido, Schönberg considera que debe sostener a la vista de todos su «posición de judío».

Es en *Un superviviente de Varsovia* (que hiela más allá de las palabras y que aúlla lo inhumano) y en *Moisés y Aarón* (que grita su doctrina frente a lo deletéreo de la realidad), es allí, digo, que Schönberg expresa todo su dolor. Escribe Ramón Barce en

RENÉ LEIBOWITZ

→ «Se escribieron volúmenes enteros, largos ensayos y muchos artículos sobre este drama universal pero en ocho minutos Schönberg dijo más que lo que nadie fue capaz de decir antes».

Director polaco, nacionalizado francés, alumno de la Segunda Escuela de Viena.

el final del prólogo a *Estilo e idea*, el notable libro de Schönberg: «Dolor que se expresa a veces con tinieblas, a veces con sarcasmos, a veces con alaridos. En una primera etapa la música de Schönberg expresa el dolor abstracto del mundo; más tarde, con el dodecafonismo, la forma y técnica que le dan fuerzas y poder para ironizar; por último, desdeñando estilos, se sumerge en el dolor concreto, y ante el espectáculo de su pueblo masacrado, eleva un cántico humano y sangrante. Es decir, en la obra y el pensamiento de Arnold Schönberg tienen lugar los tres actos de la tragedia de nuestro tiempo. Esta es la gran lección de Schönberg, su último holocausto a esa incansable tensión de la mente que fue, hasta su postrer instante, su más alta calidad humana».

La religiosidad de Schönberg, apertura al misterio

Pero no debemos confundirnos: Schönberg no es un dogmático religioso *a priori* sino que deviene a la religiosidad desde su modo de ver el mundo. Su religiosidad no es un dogma ni un ritual ni ejercicio de sectarismo sino apertura al misterio, apertura que no es comodidad sino riesgo, como lo diría Federico Sopenña, porque de ese misterio nace una ética que lucha contra la antigua tentación del fariseísmo.

Se veía a sí mismo como el misionero de una fe sagrada que él debía poner

en corcheas, permanentemente vivo el anhelo de comprender el sentido del universo y de nuestra existencia en él. Estaba convencido —como Mahler— de los contenidos de la moral judía de justicia y rectitud del Antiguo Testamento y la ética del amor cristiano del Nuevo Testamento y aceptaba ser portador de dichos valores. Como escribió Octavio Paz —y no se trata si era o no religioso militante— la religión ha constituido la respuesta a una necesidad profunda pero apenas transmisible mediante conceptos racionales: «El regreso a esa totalidad de la que fuimos arrancados».

Al margen de lo que cada uno de nosotros pensemos sobre la religiosidad, la religión ha sido el proyecto más amplio y efectivo para reducir el temor básico derivado de una incertidumbre fundamental: nuestro lugar en la Creación; porque la religión es más que una ilusión o un autoengaño, es el ensayo más o menos consistente de dar sentido a ciertos anhelos profundos y persistentes que el avance de la ciencia y el despliegue del racionalismo no han podido satisfacer: la esperanza humana de felicidad y la necesidad de una explicación en torno al sentido de la existencia. Y, como dicen varios investigadores, la respuesta a estos interrogantes solo puede ser brindada por la religión, la literatura y las artes, aunque nos preguntemos si las generalidades, vaguedades y afirmaciones inciertas de

los credos tienen, junto a lo posible, ciertas secuencias nebulosas.

Schönberg sabía que los hombres entierran, tarde o temprano, lo que es sagrado y valioso temporalmente. Lo que se transmite a nuestros descendientes lo decide un azar caprichoso e imprevisible. Y así la historia no es más que la estrecha hebra trenzada por recuerdos aleatorios y sacudida por el huracán del olvido. El destino de los mortales parece ser el conservar una memoria frágil de sus fastos y contentarse con repetir cotidianamente los mismos errores. Frente a esto Schönberg reacciona; él aspira a una Ley estable que armonice la convivencia de los hombres y ayude en su armonía, y esa Ley es la que Moisés propugna. Schönberg es consciente de que no es fácil. Por el contrario, que es casi imposible, pero insiste en entregar ese código ético a los seres humanos reiterando siempre aquel pensamiento de Pascal: hay dos extravagancias, el excluir la razón y el admitir solo la razón. Schönberg sabe que el hombre pregunta y muchas veces el universo calla. Por eso el hombre tiene que hablar —esa imposibilidad de Moisés— para intentar darle un sentido a dicho universo. Un sentido que tenga que ver con protegernos de la omnipotencia de la muerte y brindarnos consuelo ante las adversidades constantes de la vida.

No se trata de establecer ninguna verdad definitiva sino de recordar

algunos aspectos de un desamparo que no pierde actualidad y enfren-tarnos a la arrogancia intelectual que muchas veces caracteriza la conduc-ta humana. Aarón el encargado —el criado insustituible de algo más gran-de que el lenguaje—, el encargado de un gesto en las fronteras de lo inexpresable, que intenta mostrar lo que está más allá del lenguaje (como diría Hermann Broch) pero asumiendo el pragmatismo que el pueblo ne-cesita asumir, Aarón digo representa la otra mitad de Schönberg, su anhe-lo de realidad a cualquier coste.

Quiero aclararles que citar para mí —además de un acto de autoayu-da— es un acto de devoción, de agradecimiento, porque nuestra búsqueda y nuestra a veces requisa metafísica, vive de empréstitos, de aquellos seres que hablan por noso-tros, de aquellos maestros que han iluminado el camino, de aquellos creadores que viven dentro nuestro signando nuestras opciones e inte-rrogantes. Si uno lo tomara un poco en solfa, quizá deberíamos decir, como Robert Desnos: «Anoche vol-ví a casa antes de lo habitual y había alguien en mis pantuflas». Y aquello, que podía ser una sorpresa, se con-vierte en un acto de agradecimiento. En mis pantuflas están mis seres ad-mirados, los que me hicieron la vida habitable, los que siempre están a mi lado cuando los necesito, aque-llos a los que llamo «mis fantasmas queridos». Arnold Schönberg es uno

de ellos. Me he creado ese público de fantasmas con el cual aprendo. A diferencia de Schönberg que una vez dijo: «Si alguien me pidiera que hablara de mi público, tendría que confesar: creo que no existe».

Un superviviente de Varsovia, advertencia para todos los judíos

Un superviviente de Varsovia fue com-puesta en 1947 —ya Schönberg exi-lado en EE.UU.— y él lo consideró como oratorio comprimido u ópera en miniatura. Dijo Schönberg de esta obra: «*Un superviviente de Varsovia* para mí representa una advertencia para todos los judíos, para que nunca olvidemos los que nos hicieron. Nun-ca deberíamos olvidarnos de esto, incluso si las cosas no ocurrieron del modo en que yo las describo. Eso no importa. Lo fundamental es que lo vi en mi imaginación». El supervivien-te dice: «No puedo recordarlo todo. Debo de haber estado inconsciente la mayor parte del tiempo. Solo re-cuerdo el impresionante momento en que todos comenzaron a cantar, como si hubiera estado previamen-te arreglado, la antigua oración que habían descuidado por tantos años: ¡el credo olvidado! ¡*Shemá Israel!*». El superviviente también recuerda el momento en que los soldados ale-manes se juntaron y luego golpea-ron violentamente a los prisioneros judíos hasta casi matarlos.

Esto suena auténticamente autobio-gráfico (como lo es *Moisés y Aarón*,

respuesta a los movimientos antisemitas nacidos después de 1848 hasta esos días sino como expresión profundamente personal de su propia crisis de identidad judía), porque Schönberg había abandonado su pertenencia judía y se había convertido al protestantismo (luteranismo) a sus 18 años, hasta que Hitler, en 1933, le recordó a qué pueblo pertenecía, a qué credo olvidado pertenecía, como tantos judíos que habían renegado de su condición y a la que decidió volver en la sinagoga de la calle Copérnico en París apadrinado por Marc Chagall. Escribirá Schönberg: «El judío se ha encubierto de todas las figuras de la sociedad moderna, ha disgregado todos los tramos de su ser, ha recibido y asumido de los pueblos sedientos de poder hasta la completa desaparición de la conciencia de sí mismo».

La obra —que es un homenaje a las víctimas del Holocausto— tiene tres textos en tres diferentes idiomas: el testigo superviviente de la masacre del gueto habla en inglés (condescendencia de Schönberg a su país de acogida, EE.UU.), los asesinos hablan en alemán y los judíos que van a las cámaras de gases cantan *Shemá Israel* en hebreo como último acto de dignidad y resistencia. *Shemá Israel* es uno de los rezos principales de la religión judía. Su nombre retoma las dos primeras palabras de la plegaria siendo estas a su vez la oración más sagrada del judaísmo. Esta misma

oración reaparece en los Evangelios de Marcos y Lucas y en ocasiones forman parte de la liturgia cristiana. Insisto en señalar que *Moisés y Aarón* no está nada lejana, por el contrario, de esta plegaria en oratorio. En todo caso, es una afirmación del monoteísmo y de la fe: transmitir a los hijos el hecho de amar al Dios Único de todo corazón y con todas las fuerzas. «Escucha, oh, Israel, nuestro Señor, nuestro Dios, es único».

Tampoco debemos olvidar aquella respuesta de Jesús en el Evangelio según San Marcos: «El primer mandamiento de todos es: *Shemá Israel*, el Señor nuestro Dios, uno es. Y amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón y con todas tu alma y con toda tu mente y con todas tus fuerzas. Este es el principal mandamiento».

Además, ligados a partir de su patria común, Abraham, las plegarias de sus descendientes monoteístas, tanto árabes como judíos, presentan mucho en común. Particularmente existe una fuerte semejanza entre la principal plegaria hebrea y aquella del rezo árabe. Dedicada al monoteísmo, la Surá 112 del *Corán*, presenta similitudes con el *Shemá Israel* y ambas enfatizan la unicidad de Dios. Siempre recuerdo aquella anécdota de Jacques Lacan, el pontífice del psicoanálisis francés, en diálogo con un paciente: «Yo soy ateo», dice el paciente. Y Lacan respondió: «¿En cuál dios no crees?».

Tanto *Un superviviente de Varsovia* como *Moisés y Aarón* están compuestos en lenguaje dodecafónico. No es el momento de explicar esta teoría con precisión porque mis ignorancias son sólidas, pero Schönberg recogió la tradición postromántica de expansión de la tonalidad y mediante su nueva técnica alcanzó lo que se llama música atonal o dodecafónica. Schönberg democratizó la oligarquía de la música y dio a todas las notas la misma importancia de forma que las doce aparecen en una determinada ordenación llamada «serie dodecafónica». «Hoy he realizado un descubrimiento que asegurará la primacía de la música alemana durante los próximos cien años», declaró, eufórico, a un amigo.

Schönberg, un compositor polémico

Schönberg es posiblemente el compositor que más polémicas y malentendidos ha desatado a lo largo de todo el siglo xx hasta hoy. Su música rompió con el pasado pero, paradójicamente, él siempre se consideró parte de la tradición alemana y entendió la ruptura como un paso inevitable hacia el futuro. «Mis pentagramas son como los de Beethoven, pero con las notas cambiadas», dijo. A lo largo de su trayectoria Schönberg se mostró insatisfecho rozando siempre los límites del experimento. Nunca creó dos obras similares y su gran objetivo fue expresar mediante sonidos la emoción pura. Mientras él

la llamaba «atonalidad» el sorprendido público la llamaba «la mayor de las pesadillas posibles».

Bajo la influencia de Bach y Mahler, Schönberg resultó determinante en los senderos que siguió la música en aquellos años y se hizo imprescindible para comprender los nuevos rumbos de la música desde 1923 hasta hoy. Este lenguaje ha resultado difícil de asimilar para los melómanos, pero su crecimiento y aceptación progresivos son evidentes, aunque no haya llegado a ser música popular ni de frecuentación. Schönberg hubiera necesitado encontrar un lenguaje musical no comparable con ningún otro para liberarse de las trabas que, según él, limitaban la música. Esta búsqueda —que atravesó veinte años de su vida— sigue inconclusa. Schönberg permanece con este imposible de escribir el final: no hay notas. Como escribe Alex Ross en *El ruido eterno*: «La gente no estaba preparada para el camino drástico que comenzó Schönberg. Kandinsky se movía hacia la abstracción, Freud trabajaba el inconsciente, todos se enfrentaban a los fantasmas más oscuros. Allí se produjo todo un *shock*. Pero el camino que emprendió él no era intelectual. Era emocional. Una emoción diferente. No tenía que ver con la alegría ni con la efusión romántica sino con la rabia, la violencia, el dolor profundo. Y esos sonidos que fluyen aquí y allá, como colores en un óleo, son su estado emocional».

Schönberg, no obstante, era un hombre de letras en todo el sentido de la palabra. Y además pintor destacado. Escribió los libretos de sus oratorios y óperas así como muchas de las letras de sus canciones. Su vasta actividad educativa y una abundante correspondencia, así como la necesidad de defender sus obras, fueron elementos decisivos de su formación. Sus comentarios no admitían contradicción y a menudo eran agresivamente polémicos, pero sabía unir la claridad analítica a su marcado rigor y sus énfasis ocasionales. Varios de sus ensayos figuran entre los textos fundamentales de estética musical del siglo xx.

El estreno de *Un superviviente de Varsovia*, un éxito clamoroso

Un superviviente de Varsovia fue estrenada en Albuquerque (Nuevo México) en 1948 por Kurt Frederick y la Orquesta Sinfónica Municipal y finalmente, en 1950, por la Orquesta Filarmónica de New York bajo la dirección de Dimitri Mitropoulos. La ovación que recibió no permitió que los intérpretes abandonaran el escenario hasta que el director, rompiendo todo precedente, volvió a ejecutar la obra. Quiero señalar que Schönberg escribió mucha música religiosa, desde *Moisés y Aarón* a la musicalización para la oración del *Kol Nidre* (que se canta el Día del Perdón), y desde *Un superviviente de Varsovia* al ciclo de *Salmos Modernos*.

Antes de que oigamos la obra, quiero puntualizar que el músico fue íntimo amigo del arquitecto vienés Adolf Loos. Loos lo apoyó mucho y hasta subvencionó en secreto muchos de sus conciertos y lo asesoró intelectualmente. La famosa demanda de Schönberg: «La música no debe adornar, debe ser verdadera. Yo no compongo principios sino música» es consecuencia directa de la estética de Loos signada por la lucha contra la prostitución del arte: «Todo ornamento es delito».

Por otra parte, *Un superviviente de Varsovia* fue una de las obras escogidas para el concierto conmemorativo de la caída del muro de Berlín que dirigió Daniel Barenboim. Además de su doloroso testimonio, debe señalarse la significación profética de esta obra, porque ella no finaliza de manera asertiva: hay un crescendo y luego un acorde a modo de golpe orquestal final, pero es un acorde



Concierto conmemorativo del XX aniversario de la caída del muro de Berlín, celebrado el 9 de noviembre de 2009. Daniel Barenboim dirige *Un superviviente de Varsovia*.

disonante que en absoluto suena a cierre. El grupo de prisioneros, a pesar de las penalidades y las plegarias, no dejarán de ser asesinados brutalmente, no solo como una realidad del momento sino como una profecía que a Schönberg mucho preocupaba. El antijudaísmo de nuevo cuño que hoy se practica no hace más que darle la razón.

El arte como prolongación de la fe para Schönberg

Y así como sostengo que Wagner fue cristiano desde su adolescencia (de ahí mis discrepancias con los que niegan este germen inicial), sostengo que Schönberg dejó numerosos testimonios escritos que demuestran que, para él, el arte era una prolongación de su fe. Fue un representante transparente del pensamiento judío tradicional y humanista. Con Schönberg se completó la destrucción del lenguaje musical tradicional porque supo resistir las imposiciones del dogma y supo dejar de lado verdades congeladas y aparentemente definitivas. Irrumpió en el templo de la inmovilidad con una fuerza desusada y ese carácter revolucionario es el que justifica su persecución, la de su persona y sus pentagramas, por los regímenes totalitarios del aquel mismo siglo. Schönberg era el autor de «música degenerada», como la llamaban los nazis («entartete kunst»). Su hija Nuria, en Barcelona, señalaba en un reportaje: «Mi padre fue tan

feliz en Barcelona que cuando nació aquí me puso Nuria. Soy la viuda del músico Luigi Nono y tengo dos hijas. Mi padre no fue un santo, gracias a Dios, pero su ética del trabajo inspira mi vida, como también su método para fregar platos. La música de mi padre no es difícil: no trate de entenderla, siéntala. Mi padre a los perfectos los llamaba maestros y dispensaba ese tratamiento tanto a un gran músico como a un vendedor de *hot dogs* que había logrado la excelencia en sus salchichas. Y si quiere empezar a sentir su obra escuche *Un superviviente de Varsovia*». Hasta aquí Nuria.

El Papa Francisco señala: «El diálogo y la amistad con el pueblo judío son parte de la vida de los discípulos de Jesús. Existe entre nosotros una rica complementariedad que nos permite leer los textos de las Escrituras Hebreas juntos y ayudarnos los unos a los otros a extraer las riquezas de las palabras de Dios». Es importante sentir que Schönberg —«con su cara de profeta enojado», como dijo Stravinski— nos incita a sentir la música libremente, fluidamente, abandonándonos a lo que suena, es decir, al sonido y la poesía.

Tal como en los dramas wagnerianos, en *Moisés y Aarón* palabra y música son una misma cosa, dejando libres aquellas fuerzas oscuras y originarias que habitan nuestro mundo interno y que se sienten identificadas con aquellos pentagramas. Schönberg plantea en esta obra una cuestión

metafísica: cómo se puede amar aquello que no podemos imaginar, en la que ataca sostenidamente e incluso al precio de la derrota, la cultura de la imagen y reivindica el valor de la palabra. Su concepción de Dios es religiosa pero antes que nada es la resistencia de la palabra, de lo incommensurable, ante el avasallamiento de lo iconográfico, la defensa apasionada del concepto abstracto ante la vulgarización de la idolatría.

Schönberg reacciona con dolor y grito ante la pérdida de la espiritualidad y la significación incanjeable de lo abstracto, de la palabra con rostro de concepto. Moisés ha escuchado la voz y la palabra de un nuevo Dios que le ha pedido que libre a los judíos de la cautividad egipcia. Moisés cree que ese Dios no es comprensible ni visible sino simplemente generador de mandatos más allá de toda comprensión humana. Hay que obedecer su voluntad simplemente porque es la Verdad. En cambio, Aarón adopta una actitud más práctica, el pueblo necesita ver para creer.

Schönberg, el provocador de la composición atonal

La trama de la ópera se desarrolla en el brutal antagonismo entre la religión del pueblo (que siempre posee un *quantum* de idolatría) y la Verdad desnuda y pura (que muchas veces puede dar lugar a una riesgosa idolatrización del concepto). Esa comprensión de lo nuevo no es difícil si uno



Dos visiones contrapuestas: Dios no es comprensible ni visible, pero el pueblo necesita ver para creer. *Moisés y Aarón*, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.

logra vencer los obstáculos racionales y afectivos que, reflejos venidos de una tradición centenaria a través de los siglos, se interponen en nuestra sensibilidad y nos impiden gozar de esa mirada destinada a devolver al lenguaje una otra repercusión inédita y original. Hemos sido educados para no comprender a Schönberg y nuestros oídos no están educados ni adiestrados para abarcar más allá de lo digerido mil veces. Pero Schönberg es un provocador (el provocador de la composición atonal, el revolucionario de la disonancia) y debemos aprender a saber qué quiere decirnos. Ignorar este tipo de música equivale a negar la existencia de algo tan solo porque nos resulta difícil e incluso inaccesible.

Es notable pensar que para él la mayor felicidad era que, paseando por la calle, pudiera escuchar a alguien silbando algunas de sus melodías. Una vez confesó a Robert Gerhard, su alumno, en Barcelona —después de oír el concierto para piano y orquesta de Grieg—: «este es el tipo de música que me gustaría escribir». Pero se sentía llamado a otra cosa.

Siempre recuerdo a Jules Lequier, que en *El problema de la ciencia* escribe este pensamiento sabio: «Cuando creemos con la fe más firme que estamos en posesión de la verdad, debemos saber que lo creemos, no creer que lo sabemos».

Cada época —Wagner y Schönberg en este caso— debe generar sus propias voces, nuevas palabras para tiempos inéditos y con pentagramas nuevos, nuevos territorios sonoros, dotados de una garra expresiva que envuelva al melómano desde los primeros compases. «El destino me forzó hacia esa dirección: yo no estaba destinado a continuar los caminos de *Noche transfigurada* ni los *Gurrelieder* ni tampoco *Pélleas y Melisande*. El Jefe Supremo me tenía ordenado una ruta más difícil [...] Personalmente tengo la sensación como de haber caído en

un océano de aguas hirvientes y sin saber cómo nadar o escapar de otra manera, haber tratado de hacer lo mejor que podía con manos y pies, sin rendirme nunca. ¿Cómo podría haberme rendido en medio de un océano?», escribe Schönberg. Y agrega: «Estoy obedeciendo una compulsión interior que es más poderosa que cualquier educación».

Nace una nueva ética del pentagrama

Esta ruta más difícil era abrir el capítulo moral de la historia musical: nace con él en el siglo xx la ética del pentagrama, en la que tiene poca presencia la conciencia reflexiva, como si le dictaran lo que hace: es el ejecutor de una voluntad oculta: como el mismo Moisés. No hace lo que los demás consideran bello sino solo lo que es necesario. Y de allí nace una nueva ética. Una nueva ética que tuvo, claro, su desarrollo histórico. Weber ya había puesto en guardia sobre el regreso de los «dioses dormidos». Thomas Mann en *La montaña mágica* ya intuía un discurso entre desbordado y revolucionario. Walter Benjamin anunciaba un ángel de la historia mirando sus destrozos. Robert Musil hablaba de la degradación de la cultura germánica en un reino que él llamaba Kakanía por su tuflillo fecal y Franz Kafka —quizá el más grande cronista de la época— mostraba la espantosa evidencia del individuo atrapado en los engranajes

ARNOLD SCHÖNBERG

→ «El arte es el grito de socorro de quienes experimentan en sí mismos el destino humano».

policíacos y su soledad esencial ante un destino inaprensible.

Schönberg en *Moisés y Aarón* ataca sostenidamente, e incluso al precio de la derrota, la cultura de la imagen y reivindica el valor de la palabra. Su concepción de Dios es religiosa pero antes que nada es la resistencia de la palabra, de lo inconmensurable, ante el avasallamiento de lo iconográfico, la defensa apasionada del concepto abstracto ante la vulgarización de la idolatría.

La palabra, un jeroglífico de Dios

En un mundo que comienza a ser hijo de los avances de las tecnologías de la comunicación, donde comienzan a desatarse en cataratas imágenes de toda calaña que reemplazan a las palabras, las acorralan y las destruyen, imponiendo su mirada visual —permítanme esta redundancia— y su modernidad implacable a la hora de seducir, hipnotizar, anestesiar y someter al individuo del siglo, Schönberg reacciona con dolor y grito ante la pérdida de la espiritualidad y la significación incanjeable de lo abstracto, de la palabra con rostro de concepto. La palabra es en Schönberg un jeroglífico de Dios y no una imagen que congela el significado y lo transforma en objeto inmóvil. Moisés no es una víctima inocente en manos de un Dios arbitrario y caprichoso sino que induce al hombre a buscar dentro de sí las reales causas del mal y no propugnar una rebeldía



Moisés induce al hombre a buscar dentro de sí las reales causas del mal.

***Moisés y Aarón*, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.**

montada en la incomprensión de sus motivaciones. Quizá Schönberg conoció aquel pensamiento de Jean Rostand: «Lo divino es quizá aquella cualidad del hombre que le permite soportar la falta de Dios».

Schönberg es el abanderado de las nuevas tendencias creadoras. Es de suponer que un estilo nuevo, una nueva mirada, un nuevo enfoque, necesiten una tenacidad que ha de generar oposición. «Quizá algo se ha logrado pero yo no merezco los honores de ello. Los honores deben darse a mis enemigos. Ellos fueron quienes verdaderamente me ayudaron».

Existe una anécdota de Richard Strauss diciendo en carta a Alma Mahler: «Solo un psiquiatra puede



La santidad de los derechos humanos, la música en estado de plegaria.

***Moisés y Aarón*, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.**

ayudar al pobre Schönberg. Le vendría mejor dedicarse a palear nieve que a garabatear papel de música». Alma no demora en hacer llegar la carta al autor de *Moisés y Aarón*, quien, cuando le piden que redacte algo para el cumpleaños de Strauss, el dolido Schönberg escribe: «Él no tiene el menor interés artístico por mí y estoy contento de poder decir que si alguna vez aprendí algo de él, lo entendí mal». Strauss, encargado de otorgar la beca de la Fundación Mahler, dijo, cautelosamente: «De todas formas será mejor que le demos la beca. Nunca se sabe qué dirá la posteridad».

La música en estado de plegaria

Contra lo que pudieran creer los simplificadores a ultranza, estamos en presencia de la santidad de los derechos humanos, de la música en estado de plegaria, en la continuidad de *Parsifal*. Y si no vean estos versos: En *Pierrot Lunaire*, en la canción «La piedad», Schönberg hace cantar: «En

tus extenuados brazos / sostienes el cuerpo sin vida de tu hijo / para que toda la Humanidad lo contemple. / Sin embargo, la mirada de los hombres se aleja de ti / oh, Virgen de los Dolores».

Tomás Marco escribe que «Schönberg aún continúa con su aura de autor maldito y es sencillamente impopular en amplios sectores. Una impopularidad que muchas veces se transforma en odio irracional [...] Pero está vivo y lo va a estar por largo tiempo. Sigue siendo un músico para el siglo XXI», por su extrema clarividencia. Schönberg escribió en su discurso de 1931: «Quienes han recibido del Señor Dios la misión de decir algo impopular, también recibieron de Él la capacidad de darse cuenta y aceptar que siempre serán los otros los que sean entendidos».

El psicoanalista Luis Kancyper, en su lúcido ensayo sobre Kafka, trae estas significativas palabras de Cervantes: «Le viene bien al hombre un poco de oposición. Los cometas se levantan contra el viento y no a favor de él». *Moisés y Aarón* es una ópera polémica, conflictiva, revolucionaria, y ¿por qué no decirlo?, metafísica, que se hace por fin realidad y estremecimiento en el mundo de los operómanos de Madrid. Un auténtico oratorio (que Schönberg, en carta a Alban Berg, tituló «ópera filosófica») transita por ese camino bíblico, por esa metáfora religiosa, por esa teología no escrita que se mueve al borde

del abismo (como diría Wittgenstein), por ese diálogo hondo y conflictivo entre el poder de la abstracción y el magnetismo de la imagen (¿qué otra cosa es nuestro mundo hoy?), donde se juega el destino mismo de la humanidad.

El Dios de *Moisés y Aarón*, distinto al Dios de *Parsifal*

El Dios de *Moisés y Aarón* es un Dios distinto al Dios de *Parsifal* (aunque con varias similitudes), mucho más rígido y severo, pero a la vez comprensible y que intenta comunicarse con el pueblo. El Dios de *Parsifal* es una elegía en la que se profetiza el futuro del hombre. *Moisés y Aarón* es un oratorio inacabado del primer profeta y legislador de Israel y del vínculo con su hermano mayor, Aarón; la contradicción entre el anhelo de un Dios que no puede ser representado y la imposibilidad de difundir su mensaje sin recurrir a una imagen sensible (visual, literaria). Es el enfrentamiento dialéctico de dos concepciones teológicas que poseen límites infranqueables; una, instalada en la certeza de un Dios invisible que todo lo puede y al que obedecer inexorablemente y seguir en sus designios y donde lo indescifrable se entremezcla con lo inexpresable, y otra que pone al hombre ante su propia libertad no garantizándole ante ningún riesgo y donde los créditos no son seguros y dependen de las opciones del propio mundo interno. Aarón solo cree que

el pueblo podrá creer cuando se le dé algo tangible a lo que agarrarse.

El dilema se manifiesta a través del distinto tratamiento del canto de los dos protagonistas hermanos: Moisés, el hermano menor, incapacitado para la oratoria y deseando solo pastorear las ovejas en paz, tiene su parte escrita en *Sprechstimme* o *Sprechsgesang*, canto hablado que Schönberg había introducido en *Pierrot Lunaire* (1912) mientras que Aarón, el hermano mayor —que debe convencer al pueblo que adopte la religión del Dios único y que se ve incluso impelido a hacer milagros para demostrar las manifestaciones del amor divino— está escrito para un tenor con frases de apasionado lirismo. El libreto contiene un breve tercer acto no musicalizado (Schönberg nunca se animó a hacerlo o eso creo yo) y que tal como ha quedado adjudica a la ópera una ambigüedad que enriquece su significación.

Moisés no está a la altura de la demanda divina

Moisés es consciente de que no está a la altura de la demanda divina. En el comienzo de *Cuatro piezas para coro mixto opus 27* (1925) dice: «Valientes son los que llevan a cabo actos para los que el coraje no les alcanza». Tanto para Moisés como para Schönberg la tarea no puede completarse, permanece fragmentaria: a Moisés le faltan las palabras, a Schönberg le faltan los sonidos musicales para finalizar un tercer acto.



El coro vestido de blanco como parte de la niebla. *Moisés y Aarón*, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.

Escribirá Adorno: «Las obras de arte importantes son en general las que aspiran a un extremo; las que se destruyen en el intento y cuyas líneas quebradas quedan como la cifra de la innombrable verdad suprema». Adorno considera que esta ópera posee carácter religioso por dos razones: en primer lugar, más allá de la expresión subjetiva, la ópera tiene incorporada la conciencia colectiva previa a la individual, lo cual se manifiesta especialmente en las partes corales (el hecho de que la voz de Dios sea representada por un coro de diversas voces podría indicar que Dios se comunica de muchas maneras diferentes y quizá el mensaje que trae Moisés no es único e insuplantable); en segundo lugar, la música de

Schönberg en esta ópera es música de culto y el material preformado trasciende la esfera del sujeto y pone de manifiesto la imposibilidad de concordancia total entre lenguaje y música, por eso el conflicto se plantea entre un hombre que habla y un hombre que canta. Cuando Moisés baja de la montaña portando las tablas de la Ley y encuentra al pueblo de su Dios adorando a un ídolo totemico increpa al responsable de esa desviación.

De ahí el irresistible poder de las palabras que ellos dicen y que ningún resumen podría transmitir sin atenuar (la puesta de Romeo Castellucci necesita la complicidad del operómano porque le exige seguir detalladamente las palabras del libreto). Aunque ante la visión de la obra no lo parezca, las palabras son para Castellucci su motivación más honda para poder expresar la doble cuestión, la ambivalencia dual, de la representación de Dios: la deidad sin forma de Moisés y la corpórea representación pragmática del Dios de Aarón. Que la puesta nos guste o no, determinada por la influencia de la pintura de Mark Rothko —siempre enigmática— como fondo permanente de la obra, desde su blancura inicial (el encuentro de Moisés y Aarón tiene lugar en un paisaje blanqueado que transforma figuras humanas en fantasmas y el coro vestido de blanco como parte de la niebla: bordes desdibujados por veladuras, todo es esencialmente

una escenografía mística asociada a un halo de trascendencia o de religiosidad. Francisco Calvo Serraller titulaba su trabajo sobre Rotkko: «Claridad mortal». Pregunta Cristóbal Álvarez Teruel: «¿Estará esta puesta de algún modo ligada a la ausencia icónica de la tradición judía?». Rothko dijo alguna vez: «Para nosotros el arte es una aventura en un mundo desconocido, que puede ser explorado solo por quienes están dispuestos a asumir el riesgo», de allí, digo, al negro del final (el testimonio del fracaso y la melancolía, de la impotencia, la tristeza y la muerte) —quiero señalar que el negro y el blanco son los colores del auténtico réquiem de la pintura, según Rotko— y el becerro de oro —un toro real— endeudado con las vitrinas plásticas de Damien Hirst, el pintor de la muerte y la religión. Profundizar en esto ya es harina de otro costal).

Los tres niveles diferentes del conflicto central

El conflicto central se plantea en tres niveles diferentes —escribe Inés Buchar— «en el nivel religioso a partir de la prohibición de imágenes y de la idolatría; a nivel teológico-filosófico como la irrepresentabilidad e inefabilidad de Dios concebido como idea o pensamiento; en el nivel estético-artístico como la imposibilidad de lograr una representación sensible de lo Absoluto». Dios se hace presente a través de su voz (seis voces



El becerro de oro, endeudado con las vitrinas plásticas de Damien Hirst.

***Moisés y Aarón*, puesta en escena de Romeo Castellucci, Teatro Real, 2016.**

solistas que cantan la vocal «O») en el comienzo de la ópera —los siete primeros compases— dando solo una imagen de Dios a telón cerrado, quizá recordando algo con sentido pero sin ser lenguaje aprehensible, como en el comienzo del *Oro del Rhin*.

En ese enfrentamiento entre Moisés y Aarón, de dos arquetipos, entre las necesidades primitivas y la trascendencia de vivir, entre la realidad y el concepto, entre lo alcanzado y lo irrealizable, entre la utopía y la realidad, entre Moisés como mediador de la palabra divina y Aarón como el intérprete ante su pueblo (pero capaz de transgredir el mandato cuando le dice a su pueblo, aceptando construir el Becerro de Oro: «Tomad los

pendientes de las orejas de vuestras esposas, de vuestros hijos e hijas, y me los traéis»), entre el anhelo de un Dios que no puede ser representado y la imposibilidad, reitero, de difundir su mensaje sin recurrir a una imagen sensible, se desarrolla este relato basado en el *Génesis* (revisado y modificado por Schönberg sustancialmente en los capítulos 3, 4, 7 y 32 del *Éxodo*) y que podría sintetizarse en el momento en que Moisés reprocha a Aarón su populismo: «Con tus promesas ganaste al pueblo, no para el Eterno sino para ti mismo»; Aarón responde: «Para su libertad, para que lleguen a ser un pueblo», y Moisés replica «Este pueblo fue elegido para una libertad, la libertad de servir a la idea divina. Pero tú lo expusiste a dioses extraños, al becerro de oro y a las columnas de fuego y de nube, puesto que tú piensas y



Moisés reprocha a Aarón su populismo.
Moisés y Aarón, puesta en escena de Reto Nickler, Ópera de Viena, 2006.

sientes como ellos. El dios que les has mostrado es la imagen de la impotencia. Has traicionado a Dios por los dioses, al pensamiento por las imágenes, a tu pueblo elegido por los otros, a lo extraordinario por lo banal».

Moisés y Aarón, las dos caras de un espejo

Quiero aclarar que Schönberg toma libremente, reitero, como base de su ópera solo algunos pasajes del libro del *Éxodo* (la secuencia de la zarza ardiente, los prodigios realizados por Aarón, la salida de Egipto, la entrega de las Tablas de la Ley y la adoración del becerro de oro). Schönberg toma el relato del *Éxodo* y lo transforma de manera radical para crear con esos dos hermanos un personaje bipolar, dual, como las dos caras de un espejo, una figura bifronte (a la manera de Kundry) que representa el conflicto entre la Idea, un Dios irrepresentable e incomprensible, y Aarón, dispuesto a escuchar las súplicas populares, que pide y condesciende a milagros e imágenes, que aspira a la fusión de los sentidos y a las formas más elementales de la idolatría.

Reitero: cuando Moisés baja de la montaña portando las Tablas de la Ley y encuentra al pueblo de su Dios adorando a un ídolo totémico, increpa al responsable de esa desviación, Aarón. El diálogo enfrenta a dos fuerzas titánicas, el pensamiento abstracto y el magnetismo de las

imágenes, que operan en el espíritu humano. Aarón insiste en que el pueblo, objeto de su amor, seguirá reclamando becerros de oro y líderes carismáticos. Más aún, le señala que las mismas Tablas de la Ley que Moisés lleva son también imágenes. Moisés, encolerizado, rompe las tablas. El pueblo judío debe someterse a un concepto: para eso existe. Piensa que la boca de Aarón traiciona esa idea sublime.

Una vez pregunté a un amigo en Israel, jefe del servicio psiquiátrico del hospital de Afula, Víctor Magal, a qué se debía el cariño que el pueblo israelí sentía por Aarón y me contestó brevemente: «Porque se sentía querido».

Esencialmente se trata de una ópera autobiográfica donde la imaginación alcanza su punto culminante, el enunciado del concepto de religiosidad y humanidad que habitaba el mundo interno de Schönberg y el empleo de la *Sprachgesang* (uno de los logros más sustanciales del compositor: una técnica vocal que se encuentra entre cantar y hablar, también usada en *Un superviviente de Varsovia* y nacida de los rezos sinagogales). La música de *Parsifal* tiene la misma sencillez sutil y embriagadora y la misma iluminación casi sobrenatural (no se pierdan de ver y valorar este pequeño milagro de la luz cuando la puesta en escena es lúcida y respetuosa como la versión dirigida por Bernard Haitink) y que en ninguna



Las mismas Tablas de la Ley son también imágenes. Moisés y Aarón, puesta en escena de Reto Nickler, Ópera de Viena, 2006.

otra obra del maestro tiene un poderío real tan lleno de sugestión. Wagner logra su gran obra maestra, una textura inigualable de un cromatismo refulgente y emocionante.

Schönberg pondrá el otro perfil de la misma moneda sometiendo su búsqueda a una auténtica desesperanza autobiográfica. Y digo autobiográfica («Es un testimonio de la vida, pasión y muerte de su autor», escribe Santiago Martín Bermúdez) porque expresa los dos mundos íntimos del compositor: un Moisés torpe, tartamudo, incapacitado para decir con palabras su visión profética de la religiosidad pero símbolo de la religiosidad estricta, carismática e intransigente; obsesivamente centrado en su misión redentora, en la infabilidad del ideal, obsesionado en concebir la existencia de Dios como un concepto, una abstracción, un emergente de la reflexión profunda. Moisés es un ser autoritario, rígido, mesiánico, perentorio e inflexible que debe testimoniar un Dios invi-

sible, eterno, inefable, omnipotente, omnipresente, e inconcebible («Soy el que soy»), imposible de dibujar con palabras o con imágenes. Moisés es muchas veces un líder ensimismado, solitario y alejado de su pueblo. Y, en la otra vertiente, un Aarón, por el contrario, cuyo sentido de la realidad es llegar al pueblo de la manera que sea (con imágenes, con milagros: él es un exégeta de la praxis, un posibilista dispuesto a renunciar a ciertos principios con tal de ganar la aprobación de los suyos), de firme vocación sacerdotal, pero que hace del ritual concreto, práctico, material, el camino hacia un pueblo que duda, demagogo cuando es necesario serlo, menos espiritual pero más realista, muchas veces locuaz, diestro y servicial.

Moisés es hijo de la abstracción (llegó a decir Schönberg: «Mi Moisés se asemeja al de Miguel Ángel. No es humano en absoluto») y Aarón es hijo del discurrir material y las necesidades de una masa que él ansía interpretar: tiempos de «el eclipse de Dios» pero, como dice Martín Buber, «que el sol se eclipse es un acontecimiento entre él y nuestros ojos, no algo que sucede dentro del sol mismo».

En 1927 Schönberg publica su drama *El camino bíblico* (*Der biblische Weg*) en el que imagina un personaje llamado Max Aruns (conjunción de Moisés y Aarón e inspirado parcialmente en Theodor Herzl), un personaje patriarca y mártir, ya que luego

de intentar dar a su pueblo un lugar y una ley, es asesinado por el mismo. Sucumbe, pues, al mismo crimen original del mito freudiano, al que se anticipa en algunos años (igualmente que Wagner, se trata de freudianos *avant la lettre*).

Moisés y Aarón, dos arquetipos adversarios con un mismo objetivo

Independientemente de cómo organizara Schönberg en su fantasía de compositor el acto creador, es el operómano quien en definitiva va a dar forma en su conciencia a la totalidad de la obra a partir, claro, de las orientaciones que propone el texto y el desarrollo. Moisés y Aarón son dos arquetipos adversarios en algún aspecto que, por diferentes caminos y malentendidos —teoría y praxis— quieren alcanzar el mismo objetivo. Éticos son ambos y quizá, reitero, las dos caras de una misma moneda, dos almas en un mismo pecho.

Escribe García del Busto: «Su ópera incompleta es una prueba de lo que teatralmente puede dar de sí una serie de doce sonidos (¡solo una serie!) manejada con el rigor del analista, el talento del artista y la emoción del hombre sensible [...] Sus innovaciones son tan hondas que *Moisés y Aarón* tiene que figurar necesariamente en una relación que agrupe los cinco o seis títulos más decisivamente nuevos que haya dado la ópera desde *Orfeo*».

Una obra semejante en 1932 era una inusitada provocación. Son momentos en que el antisemitismo se institucionaliza (Hitler toma el poder en 1933). No hay otro judío que enfrentara el antisemitismo en tales términos; ante tantos que practicaban la política del avestruz, Schönberg fue capaz de oír —como años antes lo había hecho Franz Kafka— el inmenso grito que circulaba por el mundo. El temblor y la angustia inspiran los pentagramas de Schönberg, que jamás se resuelven en un acorde consonante sino que constantemente nos destroza, nos astilla, nos hiere, para inscribir en nuestra carne —como aquel relato de Kafka «En la colonia penitenciaria»— el desgarramiento metafísico. Piensen ustedes que cuando canta el coro los «sacrificios sangrientos» a modo de suicidio, esta palabra en la Vulgata, la traducción latina de la Biblia, quiere decir «holocausto».

Cuando Aarón se disculpa ante Moisés por el episodio del becerro de oro, le dice:

AARÓN.—Cuando te aíslas te creen muerto. El pueblo ha esperado la palabra de tu boca, de donde saldrían los derechos y la Ley. Por eso tuve que darles una imagen para que la contemplaran.

MOISÉS.—Tu imagen desaparece ante mi palabra.

AARÓN.—Ningún pueblo puede creer si no siente.



«Oh, palabra, tú, palabra que me faltas».
Moisés y Aarón, puesta en escena de Reto Nickler, Ópera de Viena, 2006.

MOISÉS.—No me convences. ¡Debe aferrarse a la idea! Dios, inconcebible, inexpresable, ambivalente idea! ¡Aarón, mi boca, debe hacer esta imagen? ¡Incluso yo he hecho una imagen, falsa como cualquier imagen? (Moisés se refiere a las Tablas de la Ley escritas en la piedra y que Aarón señala que también son imagen). ¡Estoy vencido! ¡Todo lo que había concebido era demencia y no puede ni debe ser dicho! ¡Oh, palabra, tú, palabra que me faltas! (¡Oh, Word, du Word, das mir fehlt!, que son las palabras finales —y que han ganado legendaria repercusión— de una de las óperas más hondas y conmovedoras de la historia de la música).

Recuerdo pocos momentos operísticos tan patéticos y desolados como Moisés —a la puesta de la Ópera de Viena me refiero— diciendo estas palabras, solo, en medio del llanto, mientras la música (cae el telón en tanto una nota, sostenida por los violines, agoniza) lo va abandonando hasta dejarlo absolutamente

impotente, confesando su derrota en un monólogo estremecido y estre-mecedor. Esa Ley invisible que une al pueblo con Dios está representada por el lenguaje dodecafónico y por una meticulosidad excepcional y una significativa opulencia orquestal.

Dice Fubini: «Por eso debe permanecer íntimamente celada y no puede ser inmediatamente perceptible al oído, no puede ser expresada a través de armonías consonantes evidentes y directamente audibles al oído natural». Esto significaría transformarla —contra la opinión de Moisés— en falsamente representable y visible y Dios no puede ser visto (Moisés en el Sinaí solo alcanza a ver su espalda). Por eso Moisés se expresa a través del *Sprechgesang*: no puede cantar, no puede decir con armonías consonantes, o sea fácilmente perceptible, lo indecible, lo que no se puede decir. Una ópera en que toda la batería de recursos sonoros es puesta al servicio de una idea, que sus efectos musicales son de gran originalidad, que sus contrapuntos emocionales y filosóficos crean un producto compacto, equilibrado, sin fisura alguna, y un pensamiento hecho partitura excepcional.

Lo decía Pau Casals: «En Schönberg se da el caso de una noble y deliberada voluntad de investigación y, sobre todo, de una sinceridad total consigo mismo. Influida por el impulso profético de su raza y por su profunda devoción por la música, el

maestro vienés quería explorar zonas hasta entonces ignoradas —como la atonalidad— con el único objeto de examinar lo que podía dar de sí y lo que de ella podía esperarse».

Un nuevo concepto de teatro musical con potencial dramático

Es cierto que esta ópera-oratorio tiene poca acción, poca dinámica escénica, es una obra de ideas y —como dice José Luis García del Busto, reitero— «los escasos hechos que en la escena discurren, a ellos sirven y no al habitual curso teatral de exposición, nudo y desenlace. Y sin embargo *Moisés y Aarón* es música teatral. Una mínima familiaridad con la obra nos mostrará el inmenso potencial dramático (en el sentido teatral) que posee. Dramatismo, teatralidad, que Schönberg tuvo el genial acierto de transmitir por medios puramente compositivos. Palabra, música, acción, han nacido como desde la nada; Schönberg ha instaurado un nuevo concepto de teatro musical; sus innovaciones son tan hondas que *Moisés y Aarón* tiene que figurar necesariamente en una relación que agrupe los cinco o seis títulos más decisivamente nuevos que haya dado la ópera desde *Orfeo*».

Estas consideraciones de García del Busto ayudan a comprender la significación de esta obra, como también estas expresivas palabras del mismo Schönberg: «No es el corazón por sí solo el que crea todo lo que sea bello,

emocional, patético o encantador, ni tampoco es el cerebro solo capaz de producir la perfecta construcción, la organización sonora, lo que sea lógico o lo complicado. En primer lugar, en todo arte de valor supremo se debe mostrar tanto el corazón como el cerebro. En segundo lugar, el verdadero genio creador no encuentra dificultad para dominar mentalmente sus sentimientos, ni el cerebro ha de producir tan solo lo árido y lo inexpressivo al concentrarse en la corrección y en la lógica». Y dirá, en aparente contradicción (solo aparente) con estas palabras, algo definitivo en la polémica con Karl Kraus originada en el momento en que Gustav Mahler era atacado por judío: «El artista no necesita de la belleza. Para él la verdad es suficiente». Lo había dicho Hegel en su *Estética*: «En el arte tenemos que ver no con un juego artificioso, agradable o útil, sino con el despliegue de la verdad».

La ética de la herencia de Schönberg, reflejada en su música

Para él, Moisés es la verdad de la suprema idea de Dios como imperativo excelso de la meta final del triunfo del espíritu y la aniquilación de lo materialmente prescindible, de lo meramente atado a la futilidad de los sentidos. Lo dirá Nuria Schönberg, su hija, en un reportaje en Barcelona: «La herencia de mi padre, reflejada también en su música, es una ética». Robert Musil ya lo había establecido: «Desde mi juventud he considerado

lo estético como ética». Y en la proposición 6.421 del *Tractatus lógico-philosophicus* escribe Wittgenstein: «Ética y estética son lo mismo. La ética es trascendental».

Schönberg sabía que mientras la mayoría elige el camino de las falsas seguridades, silenciando lo oculto, aceptando solo lo manifiesto, para alejarse de este modo de lo realmente inquietante y verdadero, él apostaba por lo contrario, por hacer la luz en aquello que se oculta y que brota de una auténtica rebelión que rompe con tesón «los huertos de la mediocridad», como dice Rafael Argullol. Agregando: «Tratan de emancipar el alma humana de su servidumbre, devolverle la conciencia de su vitalidad salvaje e impulsarla al maravilloso error de asaltar el cielo».

Schönberg podría decir, como el *Fausto*: «¡Dos almas, ay, moran en mi pecho». Schönberg es Moisés y es también Aarón (por eso el título de esta segunda parte de mi conferencia es uno más uno es uno), es a la vez el principio ordenador lógico de total concentración en lo esencial y es también el vivificador de la idea por medio de la obra, de la acción, el visionario que formula y expresa, pero que también puede ser víctima de una pasión demasiado humana. Lo que Fubini llama: «la ambivalencia no resuelta entre dos polos».

Como muy bien dice Santiago Martín Bermúdez, *Moisés y Aarón* no es

una respuesta o una secuencia de respuestas. Es más bien una pregunta. Una pregunta compleja y muy bien formulada. Por eso el malo no es el demagogo Aarón. Ni el bueno es Aarón convertido en dirigente popular. Por eso el malo no es el rígido y antipopular Moisés, que no es un dirigente ejemplar e infalible. Ni Moisés es el artista sublime y genial cuya obra el bueno de Aarón se dedica a divulgar y, de paso, a desvirtuar». Santiago tiene razón: se trata de una pregunta, sobre todo para un judío que es aquel que valora más las preguntas que las respuestas. Tenemos que tener presente que Aarón es el sacerdote del pueblo de Israel y líder popular, que surgió naturalmente de su pueblo, estuvo cerca de la gente, comprendía sus problemas y trató de conducirlos a los mismos objetivos trazados y propuestos por Moisés pero con su estilo y a su modo.

Existe una anécdota legendaria de un rabino que va caminando por las calles de Varsovia y cada vez que ve a un ser afligido o melancólico le dice: «Yo tengo la respuesta. Pero, ¿tú tienes la pregunta?». Este rabino es más parecido a Aarón que a Moisés.

Schönberg pone en sus dos personajes príncipes el dualismo esencial, la lucha dialéctica. Moisés y Aarón, la verdad y la belleza, forman una alianza fraternal y fracasada. Moisés con voz de bajo, cuya parte está enteramente tratada en *Sprechgesang* (canto hablado) y Aarón, cuya interpretación

exige los medios del *heldentenor* (tenor fuerte, nacido en la ópera wagneriana). Ambos hermanos —la voz de Dios canta como Aarón y tartamudea como Moisés— se hallan en medio de dos fuerzas poderosas que están destinados a unir: una de ellas es Dios, espíritu abstracto, absoluto, irrepresentable; la otra, el pueblo, habitado de pecados y ansioso de redención no solo trascendente sino cotidiana, que necesita milagros e imágenes, que anhela la efusión de los sentidos y las formas más elementales de la idolatría. La lucha entre los dos es la eterna confrontación entre el concepto y la representación, entre el signifiante y el sentido, entre la abstracción y el semblante, entre el logos y la palabra por un lado y el carisma y el sentido pragmático por el otro.

Y algo que importa mucho desde otra mirada: Schönberg emancipa la disonancia y la consonancia en esta ópera es asumir que uno está solo. En este caso, la consonancia es ser grupal, miembro de un colectivo aceptado socialmente: este es Aarón. El pueblo es incapaz de comprender aquella verdad abstracta de un Dios invisible y por ello hay que proporcionarle una forma concreta, material, posible de aprehensión y hacerla accesible a través del arte de los sentidos. El becerro de oro, por ejemplo. Así Aarón llega a someterse a las necesidades urgentes, desacralizadas y fetichistas de la masa.

Moisés, el profeta de la palabra y la Ley, puede hablar pero no puede cantar y esa debilidad (esa torpeza, dirá Charles Rosen) lo aleja de la comprensión popular. «Mi lengua no articula, puedo pensar pero no hablar» se excusa Moisés, pero Jehová provee una solución que a la postre se transforma en la esencia del vínculo: «Aarón debe ser tu boca, tu voz ha de salir de Aarón, igual que la mía sale de ti». Pero Aarón no es el espejo de Moisés sino su otra mitad, su interlocutor privilegiado, el que sabe que la palabra sola no alcanza. Los prodigios que realiza Aarón para convencer a su pueblo no son la voz de Moisés sino, por el contrario, milagros de la imagen y emergentes de su inquietud populista. Moisés no tiene otra alternativa («Soy un incircunciso de labios», dice) que ceder a Aarón, el artista o el mediador, aquella palabra inaccesible para que este la domestique, la sensualice y la haga llegar indirectamente a través del lenguaje de los sentidos.

Pero el Becerro de Oro no es el absoluto: es la pérdida de toda posibilidad de comprender y de redención; no es los Diez Mandamientos sino su deformación ansiosa y perversa; no es la palabra válida sino el verbo pedestre. Lo dirá Moisés: «Ninguna imagen te puede dar una imagen de lo inimaginable». O como dice notablemente el filósofo argentino Santiago Kovadloff: «Oír a aquel a quien nada le resulte más palpable que lo inasible».

Reitero estas palabras: «Schönberg —dice Donald Mitchell— es probablemente el único compositor de la primera mitad de este siglo, que ha escrito una ópera que puede rivalizar con Wagner por la amplitud y grandeza de la inspiración, el único que ha concebido con claridad la lucha entre la voz humana y la orquesta».

Como ya he dicho antes, *Moisés y Aarón* tiene su precedente en una obra más temprana de Schönberg: *El camino bíblico*, de 1926-1927, que representa en forma dramática una contundente respuesta al aumento de los movimientos antisemitas en el mundo de habla alemana después de 1848 y una expresión profundamente personal de su propia crisis de identidad judía. Esta última comenzó con un encuentro cara a cara con la agitación antisemita en Mattsee, cerca de Salzburgo, durante el verano de 1921, cuando fue obligado a abandonar el hotel por ser judío, aunque él se había convertido al protestantismo en 1898. «Mis maestros fueron en primer lugar Bach y Mozart, y en el segundo, Beethoven, Brahms y Wagner», dijo alguna vez Schönberg, que amaba Alemania pero que, parece ser, Alemania no lo amaba a él. Fue una experiencia traumática a la que se referirá con frecuencia y de la que aparece una primera mención en carta a Kandinsky (abril de 1923): «Por fin he aprendido la lección que forzosamente me han enseñado este año y nunca la olvidaré. Es que no soy

un alemán ni un europeo; de hecho apenas soy un ser humano (al menos los europeos prefieren al peor de los de su raza antes que a mí): solo soy un judío. Pero estoy satisfecho que así sea». Gustav Mahler había dicho palabras semejantes: «Soy tres veces apátrida: como un bohemio entre los austríacos, como un austríaco entre los alemanes, y como un judío en el mundo entero. Soy un intruso en todas partes, bienvenido en ninguna».

GUSTAV MAHLER

→ Cuando Mahler es internado en París para un tratamiento con suero poco antes de su muerte, él ya se sabe condenado y dice estas palabras a Alma: «¿Y quién va a cuidar ahora de Schönberg?». El mismo Mahler que había dicho: «Incluso si la gente lo critica o censura, debería hacerlo con el sombrero en la mano».

De la experiencia de Mattsee, Schönberg brotará *El camino bíblico*, donde el personaje, Max Aruns —Moisés y Aarón: uno más uno es uno— está, reitero, parcialmente inspirado en Theodor Herzl, fundador del moderno sionismo político, para luego proclamar en *Moisés y Aarón* su inflexible credo monoteísta y finalmente, tras su regreso oficial al judaísmo en 1933 (en 1932 había compuesto esta ópera) en una sinagoga parisina de la calle Copérnico, ya exilado y apadrinado por Marc Chagall, dedicar más de una década en la infatigable misión de salvar judíos europeos del terror

nacionalsocialista. Schönberg apoya la creación de una patria para los judíos, identificado con los postulados del sionismo y la ópera tiene muchos mensajes subyacentes en ese sentido. Moisés, en el centro del éxodo bíblico, se había convertido desde los tiempos de Enrique Heine hasta los de Herzl y Schönberg, en la encarnación ideal de un redentor nacional y espiritual. Pero el auténtico personaje de esta obra es el pueblo judío, un pueblo protagonista que exigirá del talentoso Andrés Máspero toda su sabiduría coral.

Finalizo: «Me entiendo mucho menos cuando hablo que cuando callo», había dicho Hans Karl Bühl, personaje de un relato de Hugo von Hofmannsthal. Otros escritores de habla alemana dirán lo mismo, especialmente Wittgenstein. El lenguaje había llevado a Europa a una situación caótica y sin salida y los creadores desconfiaban de él. Si la palabra no ayudaba a establecer una estabilidad válida, un cuerpo orgánico, convivencial, ecuanime y legislativo, la palabra sobraba, no tenía sentido. ¿Cómo se debía evaluar la función del lenguaje cuando se había prostituido para expresar las mentiras y estafas de los regímenes totalitarios y transformado en la dama ambigua e infiel de las falsas democracias? ¿Qué sentido tenía defender su autenticidad cuestionada?

No muchos años después de la muerte de ese hondo y perturbador cronista de nuestro tiempo que fue

Franz Kafka, Schönberg finalizaba el segundo acto de *Moisés y Aarón* (final de la ópera: el tercer acto nunca se musicalizó) con aquellas palabras fatigadas y desesperanzadas que Moisés duele. Moisés es allí Hermann Broch, Franz Kafka, Gustav Mahler, George Trakl, Oskar Kokoschka, Adolf Loos, Alban Berg, Karl Kraus, y tantos otros testigos de los acontecimientos siniestros y fúnebres de una Europa en trance de autodestrucción que sembró la muerte por doquier. Una Europa que no supo escuchar a *Parsifal*. Los artistas intentaban liderar una respuesta posible en un mundo imposible. «Por eso en el arte —como dijo Alfred Doeblin— todo son plegarias». *Parsifal* lo es. Hay derrotas que se ganan. El *Moisés y Aarón* de Schönberg es el testimonio más imperecedero de esa derrota. Cuando Moisés pide a Dios que lo releve de su misión, Aarón le reprocha su pusilanimidad antes de retirarse calladamente de escena. Moisés queda solo y desesperado: «¡Todo lo que he pensado ha sido una locura! ¡He sido derrotado! ¡Todo lo que he pensado ha sido una locura que no debió ser dicha!». Y cayendo al suelo dice lo definitivo: «¡Oh, palabra, palabra que me faltas!». Son las últimas palabras de la noche y Castellucci nos deja en el desierto, sin tierra prometida en el horizonte.

Cuando en *Tristán e Isolda*, en el pasaje del filtro de amor, Wagner, en un momento conflictivo de la obra,

ofrece una auténtica serie atonal, inicia el siglo xx. En la desgarradora frase de violín que cierra la ópera de Schönberg, el siglo xx denuncia toda su dramática vicisitud. Y no obstante, su definitiva grandeza. Así como sobrecogedor es su final —uno de los más sobrecogedores que he vivido— *Moisés y Aarón* es —la expresión no es mía, es de Manuela Mesa— uno de los monumentos más grandiosos que se hayan levantado jamás para la gloria de la música.

Schönberg, poco antes de su muerte, fue elegido presidente honorario de la Academia de Música de Israel, después de haber rechazado su candidatura a presidente del Estado. Un Estado que aún mantiene el veto sobre la música de Wagner pero que no podrá negar —cualesquiera sean las motivaciones de ese veto— la belleza inmarcesible de pentagramas hechos para la eternidad. En este aspecto, Wagner y Schönberg son eternos, como lo son Parsifal y Moisés, Aarón y Kundry, el discípulo Friedrich Nietzsche y el maestro Richard Wagner. No olvidando esa sabia frase que signa estos vínculos: «Se premia mal a un maestro permaneciendo siempre discípulo. Por eso os ordeno que me perdáis a mí y que os encontréis a vosotros».

Caminamos sobre la cuerda tensa de la vida, un arco que ansía dispararnos a lo eterno que hay en nosotros:

«Lanza tu flecha / no importa donde vaya. / Tú eres el blanco».



DAS LIEBESVERBOT

WAGNER, LO ALEMÁN Y EL AMOR LIBRE: LA ÓPERA COMO ARMA POLÍTICA

Miguel Ángel González Barrio

“Tenía entonces veintiún años, estaba inclinado hacia las diversiones de la vida y tenía una imagen feliz del mundo. Ardinghello y La joven Europa llenaban cada fibra de mi ser. Alemania me parecía una ínfima parte del mundo.”

(Ensayo autobiográfico, 1843)

El 10 de junio de 1834 apareció en el *Periódico para el mundo elegante* (*Zeitung für die elegante Welt*), semanario editado por el escritor, periodista y administrador teatral Heinrich Laube, un breve artículo titulado *Sobre la ópera alemana*. Aunque se publicó sin firma, fue el primer escrito publicado de Richard Wagner, que rápidamente devino en grafómano impenitente. En él, el joven director de coros en Wurzburg arremetía contra la erudición y la pedantería teutonas, «la fuente de todos los males alemanes», y atacaba el *Euryanthe* de Carl Maria von Weber, con su abuso de la declamación, como epítome de la «profundidad alemana». Wagner, un nietzscheano *avant la lettre*, volvería a expresar la misma idea tres años más tarde, en

su ensayo *Bellini*, de un modo más gráfico y sucinto: «¡Cantad, cantad y volved a cantar, alemanes!». La melodía de los italianos (con Bellini a la cabeza) como antídoto necesario contra el estéril academicismo alemán. La ópera alemana debía prepararse para aprender de los italianos (y de los franceses, *iluminados* por Gluck, ¡jun alemán!), de su economía de medios y su gusto por las melodías límpidas, fuertes, vibrantes y con carácter, si quería alcanzar su verdadera grandeza. *Sobre la ópera alemana* terminaba con una afirmación premonitrice: «Debemos aprehender los nuevos tiempos, y tratar de cultivar sus nuevas formas; y aquel que no escriba en italiano ni en francés —ni tampoco en alemán—, será el maestro.»

El *Periódico para el mundo elegante* era el órgano de comunicación del movimiento La Joven Alemania (*Junges Deutschland*), un grupo de escritores de la generación del «Antemarzo»¹, que se consideraba heredero del

¹ El *Vormätz*, periodo comprendido entre el Congreso de Viena (1815) y la revolución de 1848.

espíritu del *Sturm und Drang*, entre los que se contaban el propio Laube, Karl Gutzkow, Heinrich Heine, Georg Herwegh, todos ellos amigos o conocidos de Wagner, y Georg Büchner, el autor de *Woyzeck*. *Los jóvenes alemanes* propugnaban la regeneración total de Alemania tras las humillaciones sufridas en las guerras napoleónicas, y la sustitución de los fosilizados miniestados autoritarios por repúblicas democráticas. Veían burgués y conservador el romanticismo de E.T.A. Hoffmann y Weber, y consideraban a Goethe y Mozart prerrevolucionarios antediluvianos. No es casual que, en este ambiente altamente politizado y de exaltación del poder transgresor de una juventud que ansiaba cambios sociales, los jóvenes alemanes elevaran a los altares el amor libre como algo subversivo. Encontraron inspiración en la novela *Ardinghello y las islas afortunadas* (1787), de Johann Jakob Wilhelm Heinse. El hedonista y amoral Ardinghello es un hombre universal, un espíritu renacentista, defensor del amor libre. Después de múltiples aventuras, se instala con sus seguidores en las islas griegas de Naxos y Paros, donde prohíben la propiedad privada. Publicada en 1833, la obra de Laube *Los poetas*, primera novela de la trilogía *La joven Europa (Das junge Europa)*, daba otra vuelta de tuerca al asunto, al propugnar la libertad en los terrenos político, religioso y sexual como aspectos inseparables de una visión idealista de la vida. En el explosivo cóctel se incluían la liberación



Conferencia de Miguel Ángel González Barrio en el Ateneo de Madrid (15 de febrero de 2016), con motivo de las representaciones de *La prohibición de amar* en el Teatro Real, con puesta en escena de Kasper Holten.

de la mujer y la igualdad de derechos para los judíos. El arte alemán debía impregnarse de esta libertad, de esta sensualidad, desviar la mirada de los modelos alemanes (Weber en la ópera) para posarla en el sensacionalismo de la ópera francesa y el abandono hedonista y el lirismo sensual de la ópera italiana.

Bajo la duradera impresión que le causó la actuación de Wilhelmine Schröder-Devrient en una representación de *Capuletos y Montescos* de Bellini en Leipzig, el verano de 1834 Wagner y su amigo Theodor Apel disfrutaron unas vacaciones en Bohemia, en las que procuraron seguir fielmente el modo de vida preconizado por los *jóvenes alemanes*: buena comida, buen vino, comodidades y sesudas discusiones intelectuales en su habitación de la primera planta del hotel *Rey de Prusia*, que inquietaban a los otros clientes del hotel, que escuchaban alarmados y se congregaban bajo su ventana. Con este excitado estado de ánimo, y en el espíritu de las dos novelas mencionadas,



Das Liebesverbot, una revuelta popular disfrazada de *commedia dell'arte*. La prohibición de amar, puesta en escena de Kasper Holten, Teatro Real, 2016.

escribió Wagner el esbozo en prosa de su segunda ópera, *La prohibición de amar*, o *La novicia de Palermo*, basada en *Medida por medida*, de William Shakespeare. En la obra teatral, el Duque de Viena deja temporalmente el gobierno de la ciudad a cargo de un estricto magistrado local. Este último toma medidas drásticas ante el comportamiento licencioso de la juventud de la ciudad, pero más tarde, subrepticamente, sucumbe a los mismos «vicios» que prohíbe a los demás. En *Medida por medida*, Shakespeare examina las tensiones entre libertinaje y responsabilidad, virtud e hipocresía: «Algunos ascienden gracias al pecado, y otros por su virtud caen». El conflicto se resuelve, con final feliz, con el retorno del Duque. Wagner trasladó la acción a la soleada Sicilia y escogió como blanco de sus afilados dardos no ya el puritanismo hipócrita (que también), sino la moral burguesa en su conjunto. Cómo no, en *La prohibición de amar* el conflicto se resuelve mediante una

revuelta popular, disfrazada, eso sí, de *commedia dell'arte*. El cambio respecto al modelo shakespeariano fue enfatizado por Wagner en *Una comunicación a mis amigos* (*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851). Es la primera y la última de las obras escénicas de Wagner que funcionan sin un héroe. Para colmo, en el carácter del gazmoño gobernador Friedrich expone a un alemán al escarnio público. La «frivolidad» tan poco alemana de *La prohibición de amar* (subtitulada Gran Ópera Cómica), siguió a la «seriedad sacra» de *Las hadas*, su primera ópera (Gran Ópera Romántica). ¿Un Wagner bufo? Pues sí, mas no por mucho tiempo. El Wagner posterior a *El holandés errante* desdeñaría el tono frívolo. El amor libre reaparecía en clave trágica, en particular en el destino de los hermanos Siegmund y Sieglinde, los malhadados hijos de Wälse.

La prohibición de amar avanzó con rapidez. Entre agosto y diciembre de 1834 Wagner escribió el libreto. La composición le llevó todo 1835, año del estreno de *La judía*, de Jacques Fromental Halévy, y de la titularidad de Felix Mendelssohn al frente de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. La partitura estuvo lista a comienzos de 1836. Una diligencia sorprendente, habida cuenta de los nuevos compromisos profesionales y la agitada vida del joven director y compositor en ciernes, que en agosto de 1834 debutó con *Don Giovanni* en Bad Lauchstädt como director

de la compañía de ópera itinerante de Heinrich Bethmann, con sede en Magdeburgo. Allí conoció a Minna Planer, quien pronto se convertiría en su esposa, y tuvo mucho que ver en el hecho de que Wagner aceptase un puesto en una pobre compañía de provincias, cuyos cantantes eran contratados y despedidos con escasa anticipación. A su cargo estaba aportar algo del *glamour* de la Ópera de París descrito en términos entusiastas en las páginas de arte de los periódicos alemanes de la época. «Ensayar y dirigir esas deslavazadas óperas francesas, con la picante lascivia de sus efectos orquestales, a menudo me proporcionaba un placer infantil», recordaría Wagner vívidamente en *Una comunicación a mis amigos*. La intención de Wagner al escribir su nueva ópera fue sonar moderno y elegantemente cosmopolita. En *Las hadas* había intentado imitar² a sus modelos en la ópera romántica alemana, Spohr, Weber y Marschner. Mientras trabajaba en *La prohibición de amar*, se sintió fascinado por *La muda de Portici* de Daniel-Françoise Esprit Auber y *Capuletos y Montescos* de Bellini. Todo, las ideas de los

² «De mis primeros esfuerzos daré tan solo un breve in forme: eran los intentos habituales de una individualidad aún sin desarrollar, para encontrar su rumbo, a medida que avanza la adolescencia, siguiendo las huellas del arte que nos influye en nuestra juventud. La primera voluntad artística no es otra cosa que la satisfacción del impulso instintivo de imitar lo que más nos atrae» (*Una comunicación a mis amigos*).

jóvenes alemanes, su experiencia en el teatro, apuntaba en la misma dirección, la búsqueda de influencias refrescantes y revitalizadoras en otras escuelas.



Un conjunto de influencias francesas e italianas, refrescantes y revitalizadoras. *La prohibición de amar*, puesta en escena de Kasper Holten, Teatro Real, 2016.

Hay algunos ejemplos evidentes que revelan estas influencias francesas e italianas, responsables de la «parpadeante, cosquilleante agitación», que años más tarde Wagner asoció con la partitura³. Sin ir más lejos, la Obertura, inspirada claramente en la Obertura de *Zampa*, ópera de Ferdinand Hérol. El comienzo animado y brillante, de aire festivo, con exótica percusión, interrumpido por solemnes interjecciones admonitorias, parece calcado. En el final del primer acto, tan largo y prolijo que cae inintencionadamente en la (auto)parodia, encontramos un Wagner atípico, en clave bufa, en

³ En *Una comunicación a mis amigos*.

un espléndido y delicioso giro, lleno de gracia, en el que se percibe cómo se cuele la influencia de Rossini. Pese a la relativa inexperiencia, no se trata de imitaciones burdas y carentes de gusto. Ya desde sus comienzos, Wagner mostró una rara habilidad para asimilar e incorporar en su obra elementos heterogéneos, de integrarlos con una reconocible y personal voz, voz que se estaba forjando y perfeccionando con cada obra. *La prohibición de amar* supone un paso adelante en el manejo de los motivos. Mientras que en *Las hadas* había algunas ideas musicales que reaparecen, pero sin la persistencia ni la coherencia necesarias para ser elevadas a la categoría de *Leitmotive*, en *La prohibición de amar* hay un puñado de motivos recurrentes, que a veces aparecen jugando el papel de auténticos *Leitmotive*. Es el caso del

motivo de la prohibición de Friedrich, el motivo ominoso, admonitorio, que aparece ya en la obertura y reaparece con profusión en la ópera, en distintos contextos y con variado carácter. No se origina en el texto, como los motivos de reminiscencia que Wagner describiría en *Ópera y drama*, y no siempre aparece en la forma original: el descenso inicial puede ser un intervalo de 4ª, de 5ª o de 7ª disminuida; a veces aparece en forma contraída, como una célula más breve que no obstante remite inconfundiblemente al *motivo de la prohibición*, como en el final del primer acto, cuando Isabella ruega clemencia a Friedrich por su hermano Claudio, y el corazón del regente se ablanda. Oímos entonces en clarinetes y oboes una forma comprimida, concisa, del *motivo de la prohibición*, con tintes irónicos. En el simulacro de juicio (a Dorella y a Lucio) del primer acto aparece persistentemente bajo distintos disfraces, como comentario burlón a la pomposa asunción de poder por parte de Brighella, dejando claro que no es precisamente en la *prohibición* del amor en lo que está pensando el torpe y lascivo jefe de policía. En la obertura hay asimismo un bellissimo tema contrastante, lírico, agitado, de clara inspiración italiana, que reaparece varias veces en la ópera como expresión, más que de represión del amor, del amor mismo. Este *motivo del amor* aparece, por ejemplo, en la escena final del primer acto, en oposición al *motivo de la*



Isabella ruega clemencia a Friedrich por su hermano Claudio.

La prohibición de amar, puesta en escena de Kasper Holten, Teatro Real, 2016.

prohibición, cuando Friedrich es conmovido por los ruegos de Isabella y se derrite de amor por ella. Reaparecerá en el carnaval cuando, lleno de deseo, Friedrich busca a Isabella entre los asistentes. No estamos, obviamente, ante un uso avanzado, pero no es exagerado afirmar que en *La prohibición de amar* se prefigura el principio del *Leitmotiv*, herramienta que Wagner pulirá, fijará teóricamente en *Ópera y drama* (1850-51) y explotará magistralmente en *El anillo del Nibelungo* y su producción posterior.

La deuda más evidente con los modelos franceses e italianos es el carácter ligero y chispeante de la música de *La prohibición de amar*, una cualidad que no volverá a darse en ninguna de las siguientes óperas o dramas musicales de Wagner. Pese a estas influencias predominantes, no deben pasarse por alto otras, genuinamente alemanas. Así, en el clímax de la escena del juicio del primer acto, la irrupción de Isabella con un sonoro «*Erst [hört] noch mich!*» («¡Escuchadme] a mí primero!») parece querer imitar, palabra por palabra incluso, el «*Töt erst sein Weib!*» («¡Mata primero a su esposa!») de la Leonora de *Fidelio*. Y, en el final del segundo acto, Mariana canta un pasaje beethoveniano-weberiano: «*Welch wunderbar' Erwarten, / Gefühl voll Lust und Schmerz, / ich zieh' für eine andre / den Gatten an mein Herz*» («¡Qué espera más angustiosa! ¡Qué sensación de pasión y dolor! / En nombre de



Irrupción de Isabella en la escena del juicio, imitación de la Leonora de *Fidelio*. *La prohibición de amar*, puesta en escena de Kasper Holten, Teatro Real, 2016.

otra mujer, / voy a atraer a mi propio marido»). Hay también en *La prohibición de amar* trazas características del estilo del Wagner más maduro, como el empleo en el *Salve Regina* que cantan las monjas en el primer acto del *Amén* de Dresde⁴, que más tarde citaría casi literalmente, asimismo en contextos religiosos, en el tercer acto de *Tannhäuser* (*motivo de Roma*) y en *Parsifal*. También la vigorosa y pujante melodía en *Mi mayor*, llena de *apoggiaturas*, que se oye en la escena de Isabella del segundo acto, «*So sei's!*» («¡Así sea!») parece extraída de *Tannhäuser*.

⁴ Secuencia de seis notas debida a Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) empleada en Sajonia, particularmente en Dresde, en los servicios religiosos. Aparece también citado en obras de Mendelssohn, Bruckner, Mahler...

Con *La prohibición de amar*, Wagner esperaba abrir nuevos caminos y mostrar su genio original, evitando el peligro de ser etiquetado como francés o italiano. En definitiva, ser reconocido como maestro, según la ya mencionada descripción que hacía del mismo en su primer artículo, *Sobre la ópera alemana* («aquél que no escriba en italiano ni en francés —ni tampoco en alemán—»). No fue así. Aunque está más que pasablemente compuesta si la comparamos con los esfuerzos de sus contemporáneos, especialmente los de otros *Kapellmeister* metidos a compositores, quedó inmediatamente superada por las siguientes óperas, *Rienzi* (1840) y, sobre todo, *El holandés errante* (1841). Wagner la rechazó, casi con vergüenza. En la época en que trabajaba en *Parsifal*, sus recuerdos estaban coloreados por un sentido del pudor que suena casi a intolerancia, al menos según lo transmitió Cosima: «Cuando digo que me gusta más la obertura de *Las hadas*, R. dice que la otra (*La prohibición de amar*) muestra mayor talento. Busca algunos pasajes, pero, aparte del *Salve Regina*, lo encuentra todo ‘horrible’, ‘execrable’, ‘repugnante’. ‘Está bien orquestado’, dice. ‘Eso podía hacerlo ya en el vientre de mi madre’. (Diarios, entrada del 31 de enero de 1879)

No sabemos si Wagner realmente se expresó en términos tan despectivos o Cosima añadió en las páginas de su diario cosas de su propia cosecha a los comentarios ásperos de él. En cuanto



El *Amén* de Dresde, empleado en el *Salve regina* que cantan las monjas en el primer acto. *La prohibición de amar*, puesta en escena de Kasper Holten, Teatro Real, 2016.

al argumento, Wagner lo rechazó por «frívolo». Su gran ópera cómica, insistió, data de un período en el que había abandonado el protector hogar familiar y, consciente de su vena bohemia, estaba disfrutando la «desordenada vida del teatro»⁵, enredándose en relaciones íntimas con cantantes de su compañía y cortejando a su actriz más atractiva y exitosa, Minna Planer. Inicialmente rechazado, aun se jactaba ante su amigo Theodor Apel: «Deberías conocer a Fräulein Planner. Ya me ha dado un par de momentos de transfiguración sensual»⁶. Un año más tarde, cuando se sentía más confiado de la victoria, le preguntó a Apel: «¿Qué opinas? Si fuera a engañarla a propósito, ¿no sería una obra maestra del engaño de mi parte? ¿O me convertiría en un filisteo?»⁷.

⁵ *Una comunicación a mis amigos.*

⁶ Carta a Theodor Apel, 15 de septiembre de 1834.

⁷ Carta a Theodor Apel, 2 de octubre de 1835.

El estreno de *La prohibición de amar* tuvo lugar en Magdeburgo el 29 de marzo⁸ de 1836 en circunstancias adversas. Según el relato posterior de Wagner en *Una comunicación a mis amigos*, el público de la noche del estreno no comprendió el tema —tan importante para el compositor en este momento—, debido a una «representación totalmente confusa». Ninguno de los cantantes dominaba sus papeles; uno de ellos tuvo que intercalar fragmentos de *Fra Diavolo*⁹ y *Zampa* para rellenar sus *lapsus* de memoria. Y, según contó Wagner en *Mi vida*, una pelea a puñetazos entre miembros del elenco impidió una segunda representación. Poco después, la compañía de Bethmann quebró. Fue en este momento cuando, por una feliz coincidencia, Minna Planer recibió una atractiva oferta de trabajo en Königsberg, a donde Wagner la acompañó, solo para encontrarse sin trabajo. La pareja se casó el 24 de noviembre de 1836, aunque esto sirvió, de hecho, para empeorar la situación, pues Minna, casi cuatro años mayor que Wagner, tuvo que aceptar la responsabilidad por las deudas de su marido y permanecer de brazos cruzados mientras el tribunal local confiscaba sus muebles, dejándola tan aturdida por los golpes del destino que, después de seis meses de vida de casados, huyó a Dresde

⁸ Un mes antes se había estrenado en París *Los hugonotes*, de Giacomo Meyerbeer.

⁹ Popular ópera de Auber.

a casa de sus padres, al parecer en compañía de un pretendiente. Olvidando los ideales de los permisivos jóvenes alemanes, Wagner salió en busca de su esposa errante, jurando venganza. ¿Qué fue del amor libre?



Al final del segundo acto, Mariana canta un pasaje beethoveniano-weberiano. *La prohibición de amar*, puesta en escena de Kasper Holten, Teatro Real, 2016.

En la Navidad de 1866, Wagner regaló el manuscrito al rey Luis II de Baviera, con esta nota: «Una vez me equivoqué, y ahora expío felizmente mi culpa. ¿Cómo podría ser absuelto de esta juvenil transgresión? Humildemente pongo esta obra a sus pies, y que su clemencia me redima». *La prohibición de amar* no volvió a representarse en Alemania hasta 1923.



LA DELIBERADA AMBIGÜEDAD DE *PARSIFAL*

Miguel Ángel González Barrio

Artículo del programa de mano del Teatro Real con motivo de las representaciones de *Parsifal*

«Fuerte es la magia del que desea,
pero aún más fuerte es
la del que renuncia.»

(Borrador en prosa de *Parsifal*, 1865)

P*arsifal*, el testamento musical de Richard Wagner, es su obra más compleja, críptica y polémica. ¿Es una obra cristiana, o sobre el cristianismo? Cientos de libros y artículos han tratado de explicar si el ágape (*Liebesmahl*) debe interpretarse como una celebración de la eucaristía y si el pan, el vino, la última cena, la lanza y la paloma deben ser vistos como símbolos cristianos y, de ser así, cómo. Y luego está el papel del Grial, que ha inspirado las especulaciones más exóticas y llamativas a escritores esotéricos de todas las tendencias. Hay quien lo considera un espectáculo profundamente inhumano, que glorifica un estéril mundo masculino cuyos ideales son una combinación de militarismo y monacato. Para el acérrimo antiwagneriano Hartmut Zelinsky, *Parsifal* trata de la redención del judaísmo por un Cristo ario. ¿No será —sostienen otros— una benévola y endeble

fábula milenarista, un cóctel de Armagedón con unas gotas de Buda y Schopenhauer? Todo es posible. Y en esta ausencia de un mensaje claro, en esta calculada ambigüedad (y en la extraordinaria música, claro), reside la perenne fascinación de *Parsifal*. Roland Barthes, en su celebrado ensayo sobre la fotografía, lo expresó de modo clarividente: «La sociedad, según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos agudo. Por eso la foto cuyo sentido (no digo efecto) es demasiado impresionante es rápidamente apartada; se la consume estéticamente, y no políticamente» (*La cámara lúcida*, 1980).

El propio Wagner contribuyó a esta indefinición lanzando incesantemente mensajes, a veces contradictorios, que sus seguidores/intérpretes se apresuraban a decodificar. En una carta del 17 de enero de 1880 a Hans von Wolzogen, escribió: «Aunque renunciamos sin piedad a la Iglesia, al cristianismo, e incluso a todo el fenómeno del cristianismo en la

historia, nuestros amigos deben saber que lo hacemos por el bien de ese mismo Cristo... a quien queremos proteger en su pureza original, para que —como todos los demás productos sublimes del espíritu artístico y científico del hombre— podamos llevarlo con nosotros en esos momentos terribles que muy bien pueden seguir a la necesaria destrucción de todo lo que ahora existe». No está de más recordar aquí que el interés de Wagner en la figura de Jesucristo se remonta a su periodo revolucionario, y que en 1849 esbozó el proyecto de un drama, *Jesús de Nazaret*, que se enmarca en su interés en esa época política por los héroes —Jesucristo, Aquiles, Wieland el herrero, Federico Barbarroja, Sigfrido— como agentes transformadores y figuras socialmente ejemplares, en línea con las ideas de Thomas Carlyle.

A pesar de su crítica a la iglesia católica («Toda esta parafernalia católica me repugna en lo más profundo de mi alma; cualquiera que se refugie en eso debe tener mucho que expiar», anotó en el *Libro marrón* el 1 de septiembre de 1865, esto es, tres días después de terminar el boceto en prosa de *Parsifal*, posteriormente abandonado por el de 1877), en la época en que empezó a trabajar en *Parsifal*, Wagner visitó al monje benedictino de Munich Petrus Hamp para intercambiar ideas sobre los aspectos figurativos de la misa católica. Como relata Hamp en sus memorias,



El objetivo de Wagner era emplear el poder superior del arte para expresar el profundo significado de la religión a través de sus propios símbolos y mitos.

Parsifal, puesta en escena de Claus Guth, Teatro Real, 2016.

durante las discusiones el misal permanecía siempre abierto junto a ellos, y Wagner hacía preguntas inquisitivas sobre los detalles más nimios, sobre el sentido y el significado de las ceremonias, su origen y el *diseño teatral* de la misa. En su ensayo *Religión y arte (Religion und Kunst, 1880)*, Wagner dejó claro que estaba interesado principalmente en los símbolos y en los mitos de la religión. Su objetivo era emplear el poder superior del arte para expresar el profundo significado de la religión a través de sus propios símbolos y mitos: «Se podría decir que allí donde la religión se hace artificiosa, está reservado al arte el salvar el núcleo sustancial, penetrando los símbolos míticos —que la religión pretende que sean creídos como verdaderos en el sentido literal



Aunque Wagner era consciente de la necesidad que sus seguidores tenían de una interpretación clara, él quiso cubrirla con un velo de misterio.

***Parsifal*, puesta en escena de Claus Guth, Teatro Real, 2016.**

del término— según sus valores simbólicos, en los que reconoce, a través de su representación ideal, la verdad ideal que en ellos se esconde». Pese a la aclaración de un Wagner que no creía en Dios, sino en la divinidad representada en un Jesucristo libre de pecado (*Diario de Cosima*, 20 de septiembre de 1879), al manifiesto interés puramente estético en la religión y su escenificación, un observador tan agudo como Nietzsche creyó ver una conversión tardía: «Richard Wagner, aparentemente el máximo triunfador, en verdad un *décadent* desesperado en su podredumbre, de repente, desamparado y roto, se postró ante la cruz cristiana» (*Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo*, 1889).

Aunque Wagner era consciente de la necesidad que sus seguidores tenían de una interpretación clara, él quiso cubrirla con un velo de misterio. Incluso en privado rehusó pronunciarse con claridad. El 5 de enero de 1882, Cosima Wagner anotó en su diario lo que Wagner le dijo: «Sé lo que sé y lo que hay en él [en *Parsifal*]; y la nueva escuela, Wolz[ogen] y los otros, pueden ceñirse a ello” y da a entender, más que expresarlo claramente, el contenido de esta obra: “redención al redentor”. Permanecemos en silencio después de que él añade: “Me alegro de que estemos solos”». Lejos de aclarar nada, dio pie a las exégesis más disparatadas. ¿Quién debe ser redimido? ¿Acaso Wagner se veía a sí mismo, a un año de su muerte, como un redentor que había legado a la humanidad su última obra, una obra *confesional*? Eso debieron de pensar en la Asociación Wagneriana de Munich. En el entierro de Wagner su corona fúnebre estaba adornada por una cinta con esa misma inscripción, «redención al redentor». Nietzsche relata con sorna el episodio en su vitriólico *El caso Wagner*, de 1888, y añade: «Todo el mundo admiraba la elevada inspiración que había dictado esas palabras, ese gusto que es una prerrogativa que tienen los que se han adherido a Wagner; pero también muchos (¡era una cosa bastante extraña!) en tales palabras hacían la misma corrección: “¡Redención del redentor!”».

La frase «redención al redentor» ya estaba en el libreto de 1877. La lógica dramaturgica indica que se refiere a Amfortas, cuyo pasado pecador le inhabilita para dispensar el poder redentor del Grial a sus caballeros. Parsifal le libera de la carga y de los tormentos sufridos (morales, además de físicos) en el ejercicio de este oficio. Demasiado obvio, ¿verdad? Esta explicación *tan solo* refleja el contenido de la obra, contenido al que Wagner apenas se refirió tangencialmente en sus escritos. En la mencionada carta a Von Wolzogen (17 de enero de 1880), Wagner se explaya sobre el «incomparable y sublime, simple y verdadero redentor que se nos aparece en la figura histórica de Jesús de Nazaret, que antes debe ser purgado y redimido de la distorsión producida por el despotismo alejandrino, judío y romano». Hay quien vio (y ve) aquí una prueba más del antisemitismo de Wagner, y, en *Parsifal*, propaganda antisemita codificada: «El salvador judío precisa urgentemente un redentor germano. Los antisemitas de nuestro entorno pueden dar gracias a Wagner por este cristo rubio» (artículo de Max Kalbeck en el *Wiener Allgemeine Zeitung* sobre el estreno de *Parsifal* en Bayreuth). No parece esta una acusación sostenible, precisamente, contra quien en 1880 rehusó firmar una petición a Bismarck de leyes para frenar la excesiva influencia de los judíos, petición que le presentó, dos veces, Bernhard Förster, cuñado de Nietzsche; contra quien,

además, y pese a su reticencia inicial, confió el estreno de su obra confesional, y en el templo de *Bayreuth*, Hermann Levi, hijo de un rabino de Giessen (por mucho que le diera la lata para que se convirtiera al cristianismo, y en privado llegara a decirle a Cosima: «No puedo permitir que dirija *Parsifal* sin bautizar»).



El pasado pecador de Amfortas le inhabilita para dispensar el poder redentor del Grial a sus caballeros.

***Parsifal*, puesta en escena de Claus Guth, Teatro Real, 2016.**

Los enigmáticos y discutidos versos finales de la obra, «redención al redentor», no figuraban en el borrador en prosa de 1865, que, sin embargo, contenía una descripción más explícita de la profecía sobre la curación de Amfortas: «Un loco cuyo conocimiento venga del sufrimiento, a través de la compasión, te redimirá».

A lo que los caballeros del Grial respondían: «¿Quién puede ser ese que “sufre a través de la compasión” y en su inocencia es más sabio que todos los demás?». Una profecía que en el texto de 1877 es enunciada de modo más sucinto: «Sabiente por compasión, el loco puro».



Parsifal es el sabiente por compasión, el loco puro.
***Parsifal*, puesta en escena de Claus Guth, Teatro Real, 2016.**

Tampoco encontraremos la «redención al redentor» en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (ca. 1170-1220), la principal fuente literaria del *Parsifal* de Wagner. El poeta medieval, preocupado por la enseñanza de virtudes que sirvieran de molde para la educación del caballero, remató su poema con los siguientes versos: «Quien termina su vida sin que Dios le haga perder su alma por los pecados del cuerpo, y quien sabe además conservar con dignidad el favor del mundo, no se ha esforzado en vano».

El lema de Wolfram es, pues, «de la locura a la constancia a través de la duda». El héroe medieval termina reinando sobre la comunidad del Grial, pero se le permite tener a su lado a su esposa Condwîrâmûrs, «la que conduce al amor». En el *Parsifal* de Wagner no hay tal amor. Influido por Schopenhauer (en 1854 lee fascinado *El mundo como voluntad y representación*) y el budismo mahâyâna (que conoció en 1856 con la lectura del clásico *Introducción a la historia del budismo hindú*, de Eugène Burnouf), Wagner se apartó de Wolfram y se mantuvo fiel a su propio lema: «Pero aún más fuerte es la [magia] del que renuncia». El amor carnal, el amor insaciable de *Tristán e Isolda*, que lleva a la aniquilación, al cese de todo deseo, es sustituido por el amor-compasión que surge de la contemplación del dolor de los demás y de la empatía con su sufrimiento («sabiente por compasión...»). De hecho, Wagner comprimió los cerca de 25.000 versos del poema de Wolfram en tres situaciones culminantes de violenta intensidad, tres estadios sucesivos de la compasión: respuesta vaga, indefinida, de Parsifal a la ceremonia del Grial (primer acto); visión ardiente del sufrimiento de Amfortas en el momento del beso de Kundry (segundo acto); bautismo de Kundry y curación de Amfortas, dos actos milagrosos de redención (tercer acto). Renuncia a la voluntad, la compasión como único fundamento posible de la moral —todo muy schopenhaueriano—

budista (de clara filiación budista es también la rueda de reencarnaciones de Kundry, sometida a la ley del karma). Y todo esto ya estaba en el proyecto de 1865, más de una década antes de los escritos de regeneración racial de un Wagner influido por las teorías sobre el mestizaje del conde Gobineau o de sus ideas sobre el papel de Cristo en la regeneración de la Humanidad.

Wagner denominó a su *Parsifal* «Bühnenweihfestspiel», término ambiguo que puede hacer referencia a una obra destinada a «consagrar» (*weihen*) un escenario (*Bühne*). Consagrar en el sentido de la obertura *Die weihe des Hauses* de Beethoven, compuesta para ser interpretada en la inauguración de un teatro. Pero también, por su temática, por su



La rueda de reencarnaciones de Kundry es de clara filiación budista, sometida a la ley del karma.

Parsifal, puesta en escena de Claus Guth, Teatro Real, 2016.

representación de un ceremonial religioso, «Bühnenweihfestspiel» puede referirse también a un «festival escénico sacro», que es como se suele traducir en castellano. «Estaba completamente en lo cierto al sentir que debía titular a mi *Parsifal* «festival escénico sacro» [Bühnenweihfestspiel]. Por tanto, ahora debo buscar un escenario que consagrar, y este solo puede ser mi solitario Teatro de Festivales [Bühnenfestspielhaus] en Bayreuth. Allí, y solo allí, podrá, ahora y siempre, representarse *Parsifal*. Jamás será ofrecido *Parsifal* en otro



El amor carnal es sustituido por el amor-compasión que surge de la contemplación del dolor de los demás y de la empatía de su sufrimiento. *Parsifal*, puesta en escena de Claus Guth, Teatro Real, 2016.



Un golpe maestro de ambigüedad tonal tiene lugar al fin al del segundo acto, cuando se produce la inevitable colisión de las esferas del Grial y del no-Grial, de Parsifal y Klingsor.

***Parsifal*, puesta en escena de Claus Guth, Teatro Real, 2016.**

teatro como diversión para su público.» (Carta de 28 de septiembre de 1880 al rey Luis II de Baviera).

La ambigüedad de *Parsifal*, temática y contextual, se extiende asimismo a la música de modo magistral. La obra gravita en torno al enfrentamiento de las tonalidades de La bemol mayor y —en las antípodas del círculo de quintas— Re mayor (o menor). Se trata no tanto de un enfrentamiento maniqueo entre las esferas del Grial y del no-Grial, entre poderes antagónicos e irreconciliables (el mundo mágico de Klingsor, el mundo del engaño), como en *Tannhäuser* (Venusberg-Wartburg) o *Tristán und Isolde*

(día-noche, deseo-deber), como de una fusión de aspectos o esferas complementarias.

El mundo sacro y ritual del Grial es diatónico, mientras que el reino espiritualmente decadente del hechicero Klingsor es cromático. El contraste diatonismo-cromatismo es aquí muy sutil, más equívoco que en *Tristán und Isolde* o *Meistersinger*, y la transformación de uno en otro, el cruce de fronteras, es fuente de gran expresividad y riqueza de significados y matices. Así, por ejemplo, en el momento culminante de la obra, que sirve de bisagra (el beso de Kundry del segundo acto), oímos el llamado motivo de la última cena (introducido al comienzo del Preludio del primer acto) en un contexto cromático que le es ajeno, mediante un astuto giro del final del motivo asociado a la brujería. Volvemos a oír el motivo de la última cena en un contexto cromático cuando Parsifal trata de resistirse a las artes seductoras de Kundry («Elender! Jammervollster!»), y cuando esta relata su acto blasfemo («Ich sah Ihn - Ihn - und... lachte!»). El sufrimiento de Amfortas (esfera del Grial) recibe un tratamiento cromático, según Carl Dalhaus, expresando la conexión entre engaño y sufrimiento. Otro momento de inestabilidad, de ambigüedad tonal, un golpe maestro, tiene lugar al final del segundo acto, cuando se produce la inevitable colisión de las esferas del Grial y del no-Grial, de Parsifal y Klingsor. La escena está en



La maldición de Kundry llevará a Parsifal a un largo camino de autosuperación y autoiluminación hasta que esté preparado para sustituir a Amfortas. Parsifal, puesta en escena de Claus Guth, Teatro Real, 2016.

la tonalidad de Si menor, la tonalidad de Klingsor. Las triunfales palabras de Parsifal cuando este se apodera de la lanza resuenan en Do mayor sobre el motivo del Grial. De pronto, Wagner introduce en el bajo una nota disonante (Fa#) que rechina frente al luminoso Do mayor. Finalmente, mientras Parsifal abandona la escena, la tonalidad se desliza de vuelta a Si menor, a la tonalidad de Klingsor. Ya sabemos que Parsifal ha obtenido una victoria pírrica, pues la maldición de Kundry le llevará a un largo peregrinaje, un largo camino de autosuperación y autoiluminación hasta que esté preparado para sustituir a Amfortas.

Wagner dudó acerca de cómo rematar *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*). Desechó sucesivamente los

llamados «final Feuerbach» de 1852 y «final Schopenhauer» de 1856, que tildó primero de tendenciosos y después de sentenciosos. En el último momento optó por eliminar los párrafos añadidos al libreto original y concluir con una larga coda orquestal. Similarmente, el final de *Parsifal*, tras la enigmática y ambigua declaración, «redención al redentor», parece querer indicar que la redención no puede expresarse ni con palabras ni con acciones: ¿alguien presta atención a las palabras que canta el celestial coro? La única lanza que puede cerrar la herida no es la que porta Parsifal, sino la música de Wagner. Tenía muy claro que un pensamiento puede tener fecha de caducidad, no así una verdadera obra de arte.



NUEVAS VOCES WAGNERIANAS

José María Irurzun

Conferencia pronunciada en
el Ateneo de Madrid el 8 de junio de 2016

Hace cinco años, en marzo de 2011, di aquí en Madrid una charla sobre el mismo tema; se llamaba «Voces Wagnerianas Actuales»¹, y lo que pretendía era sencillamente hablar de las voces wagnerianas que estaban en el candelero en ese momento. De lo que se trata ahora es de repasar un poco qué es lo que ha pasado en estos cinco años, y expresar cuáles son en mi opinión las voces que han salido en este periodo y que a mí me llaman la atención. En estos cinco años que han pasado, los cambios son tremendos, lo cual no puede ser más que por dos razones: una, que mi elección fue horrorosa, y, por lo tanto, cuando se elige mal, las cosas no duran; y la otra cosa que puede ocurrir, que no lo descarto tampoco, es que, por lo que parece, lo de ser cantante de óperas wagnerianas puede ser algo efímero; o por las dos juntas. Yo estoy enormemente sorprendido por esto.

Voy a empezar como empecé hace cinco años: vamos a comenzar ha-

blando de lo que son las voces wagnerianas, desde mi punto de vista.

¿Qué es una voz wagneriana?

Una voz wagneriana no es necesariamente una voz grande, enorme, profunda; una voz wagneriana es una voz para cantar óperas de Wagner, y las óperas de Wagner pueden ser de muchos tipos —prescindiendo de las tres primeras evidentemente— con lo cual, para cantar óperas de Wagner puede haber voces de muchos tipos. ¿Y qué óperas? Pues claro, las óperas son muy distintas en función de las exigencias vocales que cada una tiene; por eso creo que hay que tener un espectro bastante amplio cuando hablamos de voces wagnerianas porque, sobre todo, en clave de sol, los matices son muy grandes, no tanto en clave de fa.

Voces dramáticas y voces líricas

Yo empezaría por hacer una distinción básica entre voces dramáticas y voces líricas. Todas ellas pueden ser wagnerianas, insisto, unas son más apropiadas para un tipo de personajes y otras para otro tipo de

¹ Conferencia pronunciada el 7 de marzo de 2011 en el Hotel Moderno. Publicada en *Hojas Wagnerianas*, núm 14, págs. 41 a 44.

personajes. Esas voces dramáticas y líricas creo que están en función de una serie de condicionantes: en primer lugar, las características del personaje; no es lo mismo que estamos hablando de un personaje fundamentalmente noble, que si hablamos de un personaje malvado. Yo creo que es claro que Lohengrin no es una voz dramática, como también es claro que no puede ser una voz lírica Alberich, o Hagen.

Creo que las características del personaje hacen que una voz tenga que ser más dramática o menos dramática, o más lírica o menos lírica; también la orquestación, no todas las óperas de Wagner tienen la misma orquestación y el muro que hay que pasar es muy distinto según cuáles sean las óperas; la tesitura, evidentemente, y por último la longitud de la partitura.

Yo pienso que hay voces que pueden ser adecuadas para ciertos personajes, pero evidentemente la longitud de la partitura les hace, pues, que tengan que ser cantadas por super-hombres. El caso, por ejemplo, de Hans Sachs es claro; yo no creo que Hans Sachs exija en principio un barítono dramático, pero lo que sí hace falta es una resistencia a prueba de bomba para poder sobrepasar todas las dificultades del personaje, que, por supuesto, exige unas características que difícilmente las puede cubrir una voz simplemente lírica. Esto es lo que nos va a llevar a

considerar que a unos personajes les pongamos el calificativo de dramáticos y a otros de líricos.

Entonces, si os parece, vamos a repasar un poco los distintos personajes para ir situándolos dentro de ese concepto de dramático o lírico.

Desde mi punto de vista, en las óperas de Wagner yo distinguiría tres tipos de tenores: tenores dramáticos, tenores líricos, y lo que yo llamo tenores característicos. Por cierto, me podéis parar en el momento que queráis, porque aquí hay personas que saben mucho...

Tenores dramáticos

Tannhäuser es uno de ellos, que no puede ser cantado por una voz lírica; ese relato de Roma difícilmente lo puede atacar un tenor que no sea un tenor con un potencial enorme; pasa algo parecido con Tristán, yo entiendo que menos; la verdad es que Tristán yo nunca lo he visto tan dramático como se suele decir; es cierto que el último acto es terrorífico, hay que cantar muchísimo, pero el segundo acto es para un tenor más lírico, y de hecho se está tendiendo cada vez más a ir en busca de Tristanes más líricos que antes. Y, por supuesto, los dos Sigfridos: no cabe duda de que estamos hablando de tenores absolutamente dramáticos, uno de ellos por su enorme extensión, no para de cantar en las casi cinco horas que dura la obra, y el del *Ocaso* pues tiene

la suerte de que no tiene que cantar la última escena, pero bastante tiene que cantar en todo lo anterior. Yo metería en esta categoría a *Rienzi*, aunque no estoy hablando de las tres primeras óperas, y estamos hablando, por lo tanto, de cuatro tenores dramáticos. Cuando se habla del tenor wagneriano, yo creo que el tenor wagneriano son estos cuatro.

Tenores líricos

Son tenores menos dramáticos, yo veo seis. Estoy quitando aquellos que son episódicos, y me centro en aquellos que tienen alguna importancia: en orden cronológico, Erik, en el *Holandés*, Lohengrin, Walther en *Maestros Cantores*, David en *Maestros*, Siegmund en el caso de *Walkiria*, y Parsifal. Siegmund suele ser cantado por los dos tipos, aunque pienso que para este personaje hace falta un mayor lirismo que una voz puramente dramática; sin embargo yo veo que son los dos tipos de tenores los que lo suelen abordar.

Tenores característicos

Cuando hablo de tenores característicos, pienso en Loge en el *Oro*, y Mime —por supuesto— en *Sigfrido*. Cuando hablo de tenores característicos, no me refiero a tenores con una gran belleza vocal, sino lo que hace falta es auténticos artistas en escena y las voces no suelen ser voces extraordinarias.

Sopranos dramáticas

En el caso de las sopranos, distingo nuevamente sopranos dramáticas, que yo entiendo que son tres: Isolda, sobre todo por el final y el primer acto, el segundo yo creo que es más lírico, y dos Brunildas, la de *Walkiria* y la del *Ocaso*, no así la de *Sigfrido* desde mi punto de vista. Es decir, estamos hablando de tres sopranos dramáticas, dentro del *opus* Wagneriano.

Sopranos líricas

Como sopranos líricas, hablamos de Senta, en el caso del *Holandés*, Elisabeth en *Tannhäuser*, Elsa en *Lohengrin*, Eva en *Maestros Cantores*, Sieglinde en *Walkiria*, la Brunhilda de *Sigfrido*, y Guttrune, que aunque no sea protagonista, es un papel que yo creo que tiene bastante importancia.

Sopranos falcon

Considero que hay tres papeles de eso que se suele llamar papeles para sopranos falcon, esa voz entre soprano y mezzosoprano; se ha puesto últimamente muy de moda que los papeles de Elisabeth y Venus, como las dos caras distintas de los amoríos de *Tannhäuser*, sean interpretados por la misma cantante, y normalmente es una soprano. Ortrud a mi me parece fundamentalmente una mezzosoprano, pero creo que es suficientemente exigente para poder ser cantado por cualquiera de las dos, lo que pasa es que necesita poderío por abajo y poderío por arriba; y con Kundry

yo creo que pasa exactamente lo mismo, que nos encontramos con que hay sopranos y mezzosopranos que pueden cantar estos personajes.

Mezzosopranos

En el caso de las mezzosopranos, yo creo que —si quitamos a estas tres falcon— no tenemos a ninguna mezzo que sea protagonista de ninguna ópera wagneriana; son normalmente personajes secundarios, aunque tengan importancia, y, entre estas yo destacaría cinco, que son: la Magdalena de *Maestros Cantores*, la Brangäne de *Tristán*, las dos Frickas, tanto la del *Oro* como la de la *Walkiria*, y la Waltraute, evidentemente no la de *Walkiria*, sino la del *Ocaso*, que no tiene nada más que una escena, pero es una escena de una gran riqueza y hace falta una gran cantante,

Contraltos

Hay una contralto, que en realidad serían dos, y son las dos Erdas, la del *Oro* y la de *Sigfrido*.

Barítonos dramáticos y líricos

Si pasamos a barítonos, sí que distinguiría entre barítonos que podríamos llamar dramáticos, que son el Holandés, Telramund, Hans Sachs, fundamentalmente Hans Sachs, como he explicado antes, debido a la enorme extensión de la partitura; los tres Wotan, aunque unos sean más líricos que otros, pero yo creo que los tres requieren barítonos de corte

verdaderamente dramático; Alberich, fundamentalmente por su maldad, y Klingsor por la misma razón. Y luego hay barítonos líricos, que son distintos, por ejemplo clarísimamente Wolfram; si Wolfram es algo, para mí es lírico, yo creo que la manera de hacer el mejor reparto de *Tannhäuser* es poniendo a cantar Wolfram al mejor liederista que haya en la actualidad, y el triunfo es seguro. Para mí, Gerhaher es el Wolfram de referencia en la actualidad. Kurwenal es el otro, Beckmesser, y por último Amfortas.

Bajos

Si pasamos a la cuerda de bajos, yo destacaría un total de nueve: Daland en el *Holandés*; el Landgrave en *Tannhäuser*; el rey Heinrich en *Lohengrin*; el rey Marke en *Tristán*, Pogner en *Maestros Cantores*; Fasolt y Fafner en el *Oro*, y los más importantes, que son Hagen en el *Ocaso*, y Gurnemanz en *Parsifal*.

Cincuenta y tres personajes

Esto quiere decir que estamos hablando de un total de cincuenta y tres personajes que tienen relieve de importancia en el total de óperas wagnerianas. No son pocos, no todos tienen la misma importancia y vamos a intentar hablar de ellos.

Tenores dramáticos en el año 2011

Me vais a permitir que os vuelva a presentar lo que os comentaba en el año 2011. Cuando hablábamos de tenores

dramáticos, yo, en aquel momento, fui seleccionando tres de cada una de las siete cuerdas, es decir, separando los dobles en tenores y sopranos. **Johan Botha, Stephen Gould** y **Lance Ryan**. Johan Botha sabéis que está apartado de los escenarios aunque he leído alguna noticia de que el tratamiento de su cáncer está funcionando por buen camino²; Stephen Gould, aunque ha tenido un pequeño parón hace unos meses, sigue en buena forma; y Lance Ryan, que era uno de los pocos tenores que podía con la parte de Sigfrido, creo que en estos momentos está casi más para cantar Mime. De los tres me quedo con uno, lo cual da muestra de mi mala elección entonces.

Tenores líricos en el año 2011

Si hablamos de tenores líricos hoy puede sorprender que yo hablara de **Plácido Domingo**, pero la verdad es que en el año 2011 todavía Plácido Domingo cantaba papeles de tenor y de barítono, hoy ya no; yo recuerdo que cantaba Siegmund un año antes, y todavía cantó el *Cyrano de Bergerac*, aunque quizá lo cantaba de aquella manera. Por supuesto que lo que quiero es expresar el reconocimiento a semejante trayectoria. Y hablaba también de **Jonas Kaufmann** y de **Klaus Florian Vogt** y en este momento por supuesto sigo hablando de Kaufmann y de Vogt.

² Lamentablemente, el tenor Johan Botha falleció el 8 de septiembre de 2016, a los 51 años.

Sopranos dramáticas en el año 2011

Si hablamos de sopranos, entre las dramáticas yo señalaba a **Katarina Dalayman**, que por supuesto hoy ni siquiera canta ya papeles de soprano; ha sido una gran artista, pero —como ha ocurrido con otros muchos cantantes, ya hemos visto el caso de Plácido Domingo—, normalmente un cantante no cambia de cuerda porque le haya cambiado la voz; Plácido Domingo sigue sin ser barítono y Katarina Dalayman sigue sin ser mezzosoprano, lo que pasa es que, como ha perdido los agudos y es una gran artista, canta papeles de mezzo, aunque obviamente no lo es.

Nina Stemme por supuesto sigue estando, ahí; y algo parecido a lo que pasa con el azúcar en un vaso de agua es lo que ha ocurrido con **Jennifer Wilson**. Hay que recordar que hace cinco años Jennifer Wilson había sido una Brunhilde destacada, sobre todo en la *Tetralogía* de Valencia, de La Fura dels Baus, que dirigió Zubin Mehta, y hoy está para olvidar. Así que vuelvo a decir nuevamente que o nos centramos en lo efímero o en los errores. Cada uno que coja lo que quiera.

Sopranos líricas en el año 2011

Como sopranos líricas yo señalaba entonces a **Anja Harteros**, a **Adrienne Pieczonka** y a **Eva María Westbroek**. Con esta última pasó algo parecido, si entonces era una soprano

que no era una soprano dramática, hoy está cantando mucho más papeles de soprano dramática. De hecho me imagino que todos sabéis que esta Pascua ha cantado en Baden-Baden la Isolda con Rattle. Aquí sí que se ha producido un cambio. A las otras dos las seguiría manteniendo.

Mezzosopranos en el año 2011

Si hablamos de mezzosopranos, yo me centraba en tres. Una es **Stephanie Blythe** que, aunque creo que últimamente no ha cantado Wagner, es una mezzo excepcional. Luego está **Waltraud Meier**, que no hace falta presentarla, y **Violeta Urmana**.

[Antonio Moral interviene comentando a José María Irurzun sobre el estado actual de la voz de Waltraud Meier y se produce un pequeño debate.]

Violeta Urmana es un caso muy claro desde mi punto de vista de una mezzo que vendió su alma al diablo, o sea al dinero, y lo que hizo fue cantar como soprano sin serlo y al final, dado que el hecho de tener agudos no te convierte en soprano, ha traído como consecuencia que el declive de esta mujer sea muy claro, y hoy ni es soprano ni mezzosoprano.

Barítonos en el año 2011

En el caso de barítonos yo he señalado antes a **Christian Gerhaher**, que es incuestionable; **Wolfgang Koch**, un gran Hans Sachs, y **Bryn Terfel**, que independientemente de otras cosas, yo debo decir que es el Wotan

de *Walkiria* a quien yo he oído cantar más cerca de cómo lo cantaba James Morris en sus buenos tiempos, para mí el Wotan ideal de los últimos años.

Bajos en el año 2011

En cuanto a los bajos yo señalaba a **Hans Peter König**, **René Pape** y a **Matti Salminen**; hoy en cuanto a los dos primeros sigo considerándoles, y Salminen, lamentablemente —pues es una cuestión de edad—, ya no es lo mismo una vez cumplidos los setenta, y eso no hay quien lo remedie.

¿Qué voces quedan del año 2011?

¿Y eso qué quiere decir? Pues que en estos cinco años hemos asistido a un cambio, de forma que de los veintiún cantantes que yo señalaba en el año 2011, me quedan diez, y en el caso de barítonos y bajos, de seis paso a cinco. Lo cual a mí me lleva a pensar que efectivamente, con independencia de lo mal o bien elegidos que estuvieran —pues parece que es el caso—, sobre todo, de sopranos y tenores, me da la impresión de que el tema es bastante más efímero de lo que pasa con las voces graves, porque realmente parece que aguantan bastante mejor. Lo cual me lleva a pensar que elegí bien, porque sigo pensando lo mismo que pensaba entonces; es decir, que el mismo error que pude cometer entonces lo sigo cometiendo ahora.

[Comentarios de algunos asistentes sobre **Ricarda Merbeth**, a los que José María Irurzun contesta que

es un valor seguro pero le falta quizá un escalón más para estar entre las tres primeras; además comenta que él nunca la calificaría como soprano dramática aunque es un valor absolutamente seguro.]

Nuevas voces wagnerianas

Vamos a hablar de nuevas voces, y yo la verdad es que, volviendo a señalar esos siete grupos, he querido remarcar dos de cada uno de ellos, pero en el caso de las sopranos dramáticas me quedo con tres.

Anja Kampe

Hablando de las soprano dramáticas, ahí tenemos un caso que a mí me parece digno de señalar, estoy hablando de **Anja Kampe**.

[Antonio Moral interviene diciendo que en el 2011 Anja Kampe ya estaba haciendo una carrera bien interesante y sin embargo sorprendentemente no la citaba.]

Bien, para mí Anja Kampe no ha sido una soprano dramática, desde luego ni en el 2011, ni ahora tampoco; aunque ahora esté empezando a asumir papeles de soprano dramática. Ahora la menciono por una razón, y es que, a mí me parece que, aunque no sea una soprano dramática, transmite tal intensidad como artista que realmente a mí me hace que muchas veces me olvide...; me pasa con otros cantantes también, es decir, hay cantantes a los que uno los tiene que coger por partes y les puede poner pegas aquí o allí, y hay otros a los que yo creo que no tiene ningún sentido cogerlos por partes, porque hay



Anja Kampe

algunos que tienen la rara habilidad de transmitir emociones. Yo reconozco que, conforme pasa el tiempo, cada vez aprecio más que un cantante sea capaz de emocionarme; claro, si además de emocionarme, resulta que es un ejemplo de voz, pues eso es tocar el cielo con la mano, evidentemente, pero eso es muy raro.

Yo, en el caso de Anja Kampe, no la consideraba entre las tres mejores sopranos líricas, no la considero ni siquiera como soprano dramática, sin embargo me parece que es una artista como hay muy pocas. Hace muy poco le he visto cantar el *Fidelio*, y la *Kundry* que ha cantado aquí en el Teatro Real. No os voy a decir cuál es el estado vocal de Anja Kampe, y sin embargo hay muchas artistas que a mí me aburren, mientras que ella me llega; claro está, estoy hablando de mi caso personal; entonces, reconozco que hay una gran diferencia entre unos artistas y otros y hay algunos

que a mí me aburren, cosa que no me ocurre con esta cantante.

Andreas Schager

Vuelvo al tema de tenores dramáticos, y yo en estos momentos voy a hablar de dos, uno es **Andreas Schager**; este tenor es un cantante austriaco, no sé la edad que tiene, pero debe andar por los 45 años o por ahí, y lo cierto es que hace cinco años este tenor era un perfecto desconocido que apenas cantaba en teatros de segunda y tercera línea. Debo decir que la primera vez que le vi, cosa que nos pasó a muchos de los que estamos aquí, fue cantando *Rienzi* en el Teatro Real en el año 2012, como sustitución; y como sustitución por cierto de un tenor que no es ninguna maravilla, que es Burkhard Fritz, y debo decir que a mí no me gustó. A otros les gustaría, pero a mí la verdad es que... Yo luego le he seguido la carrera y me ha sorprendido para bien cuando le veo ahora.

[Alguien comenta que lo único que cantó bien en *Rienzi* fue la plegaria.]

Ahora no reconozco ni la voz, ahora veo que tiene un volumen muy superior que el que tenía antes, yo acabo de verle cantando el Erik del *Holandés* y creo que es una voz que ha cambiado de una manera tremenda, tan tremenda que, después de sustituciones, empieza a echarle mano Barenboim en la Tetralogía de Berlín, para sustituciones también, pero le lleva luego a La Scala, y lo que hace



Andreas Schager

son los dos Sigfridos, el joven es Lance Ryan, y el del *Ocaso* es Schager. Hoy en día, en estos momentos, es un tenor wagneriano tremendamente cotizado. No ha debutado todavía en Bayreuth, creo, que lo hace este año en Erik y a mí me parece que es un tenor que tiene proyección y desde luego lo que sí tiene es poderío, ante mi gran sorpresa, porque hace cuatro años yo no lo veía así ni de casualidad.

Stefan Vinke

El otro es **Stefan Vinke**. Stefan Vinke... Voy a poner una comparación —las comparaciones dicen que son odiosas y esta puede ser más que odiosa—, a mí me recuerda mucho el caso de un tenor que, no sé si le recordarán, que se llamaba Wolfgang Schmidt, y que creo que ahora sigue cantando, pero de comprimario. El caso es que todos recordarán que tenía una voz anchísima, fea como un demonio, y como en aquellos



Stefan Vinke

momentos no había tenores para cantar óperas de Wagner se forró a cantar *Tannhäusers*, Sigfridos y lo que le pusieran por todas partes. Yo recuerdo que fui uno de los «afortunados» en conseguir sus servicios para cantar *Tannhäuser* en Bilbao y salí horrorizado. El caso de Vinke me recuerda un poco al de Wolfgang Schmidt, con una voz de más calidad que la de aquel, pero es una voz grande y la verdad es que cuando le veo cantar los Sigfridos, lo que tengo que decir es que no es un dechado de perfecciones pero lo cierto es que me quito la gorra viéndole cantar estos papeles, que no están al alcance de cualquiera, son muy pocos los que pueden abordarlos, y la verdad es que otra vez estamos en lo mismo. Hace cinco años era prácticamente un desconocido, y yo cuando le vi por primera vez —que no me convenció— fue en una Tetralogía en Lisboa, cuando estaba Pinamonti de director artístico en

el Teatro San Carlos, con Graham Vick, y entonces Stefan Vinke hizo *Sigfrido* y además la puesta en escena era como suelen ser las de Graham Vick, y la verdad es que a mí no me entusiasmó, hizo los dos Sigfridos.

Posteriormente fue haciendo sustituciones y en Salzburgo ya estaba cantando en marzo de 2010 y en Bayreuth, siempre con sustituciones, debutó en 2011 en *Tristán* sustituyendo a Robert Dean Smith y volvió a sustituirle en el Teatro Real en el año 2014. Me acuerdo que salía de viaje una mañana y cuando estaba embarcando en el avión, vi que también lo hacía Robert Dean Smith y yo sabía que las funciones de *Tristán* seguían, con lo cual, cuando llegué a Berlín, llamé al Teatro Real y les dije «Oye, ¿no se os habrá escapado, no?» y me dijeron «No, no, parece que está enfermo». Así que Vinke hizo algunas sustituciones. Cantó también en Sevilla en el *Ocaso*, en la producción de La Fura y el año pasado hizo en Bayreuth —y vuelve a hacer este año— el *Sigfrido*, y también en el Liceo. Y este año parece que repite. La verdad es que, reconociendo que no es ningún dechado, me descubro ante este hombre que es capaz de acometer semejantes papeles, algo que no está al alcance de todos, con todas las limitaciones que podemos poner de belleza vocal; creo que hacen falta superhombres para cantar eso, y el caso de Vinke es un caso muy especial.

Piotr Beczala

Entre los tenores líricos, voy a empezar por **Piotr Beczala**; sé que algunos de vosotros habéis estado en Dresde donde lo hemos visto en *Lohengrin*; es verdad, no ha cantado ningún otro papel wagneriano hasta estos momentos, pero debo decir que salí muy satisfecho del rendimiento de Beczala.



Piotr Beczala

Otra cosa es que, para muchos, las mujeres, sobre todo Netrebko y Herlitzius, hayan dejado en la sombra a todos los demás, pero creo que la actuación de Beczala fue la de un Lohengrin con una voz preciosa y opino que es una de las mejores opciones que hay hoy; yo lo que espero es que no cante demasiado este papel,

él no fuerza en ningún momento, lo cual yo creo que es algo digno de aplaudir, pero creo que es un cantante muy inteligente, con una voz muy bella, un pelín atrás. Creo de verdad que, si sabe manejarse con cuidado y no canta mucho, puede ser una alternativa para los próximos años, y con roles más líricos en Wagner, pero desde luego nunca dramáticos.

Stuart Skelton

El otro al que me quiero referir es **Stuart Skelton**, al que no meto en los dramáticos. Stuart Skelton es un caso, digamos un tanto extraño, es un tenor australiano y, curiosamente, es un tenor que en España ha cantado bastante, aunque ni en Madrid ni en Barcelona; donde más ha cantado ha sido en Oviedo, ha cantado Sigmund, ha cantado *Peter Grimes* —una de sus grandes creaciones— y en Bilbao cantó una cosa tan extraña



Stuart Skelton

como la *Susannah* de Floyd, una ópera donde el papel de tenor no es precisamente de un gran lucimiento. La verdad es que a mí me parece que es un tenor de una voz muy bella y que funciona muy bien, y que ha sido la sustitución en el *Tristán* de Baden-Baden de Johan Botha, el que ha dirigido Rattle, y por cierto ahora, este mismo mes lo canta en Londres, pero no en el Covent Garden sino en la ENO, precisamente con una soprano a la que ahora me referiré. Entiendo que no es un tenor dramático, no es un tenor para cantar Sigfrido. Vuelvo a lo que decía antes, a mí me parece que *Tristán* es un papel que puede ser para tenores más líricos, y es el caso de este. A mí me parece que es un tenor que tiene recorrido.

Más sobre Anja Kampe

Si pasamos a sopranos dramáticas, tenemos el caso ya comentado de **Anja Kampe**, y ¿por qué la meto aquí?, pues porque últimamente está abordando papeles de sopranos más dramáticas, así que lo que os decía, yo cada vez aprecio más que haya una artista que sepa transmitir emociones en el escenario, cada vez me olvido más de detalles y me centro en lo que hay de emoción en la ópera, que es justamente eso: la capacidad de transmitir. Yo creo que la ópera y el canto es emoción, si no, no es nada. Hay que ser capaz de emocionar y para mí este es el caso de Anja Kampe, que por otro lado ha

estado últimamente en el candelero, desde el año pasado, cuando canceló en Bayreuth; hubo algunos problemas entre algunos de la familia Wagner y Kirill Petrenko —ella creo que es la actual pareja del director—, y me parece muy bien porque si es capaz de emocionar en el escenario, si emociona también en la vida real será lo mismo, y a mí me parece que hay dos grandes que son Thielemann y Petrenko, y con eso ya os digo todo.

Christine Goerke

Bien, pasemos a **Christine Goerke**. Goerke es una soprano americana que ha tenido una carrera creo que bastante mediocre en repertorio italiano, hasta que, de pronto, ha empezado a despuntar en el repertorio alemán. Yo la primera vez que la vi



Christine Goerke

— han pasado ocho años— fue en el Met, haciendo de la princesa extranjera en *Rusalka* y ya sabéis que es un personaje que tiene una cierta importancia, pero desde luego no hay ninguna diva que quiera hacer la princesa extranjera, a no ser que sea para grabar un DVD, pero esta señora lo cantaba, y sabéis que el Met cuida mucho sus repartos; en septiembre de 2011 cantó *Elektra* en el Teatro Real, había dos repartos y uno era Deborah Polaski, que estaba como estaba —aunque estaba mucho mejor que como está ahora, como es natural—y luego estaba la Goerke, que tuvo la gran ventaja de alternarse con la Polaski, aunque esta última sea más artista, pero realmente vocalmente estaba mucho mejor que la Polaski.

Luego yo la he visto no hace mucho en Berlín haciendo una Ortrud. Christine Goerke es soprano y Ortrud es un papel para mezzosoprano, y claro, Goerke se queda algo corta por abajo, por arriba no tiene ningún problema, y tampoco tiene la intensidad de algunas, por ejemplo, Herlitzius. Últimamente, ha cantado también *Turandot*. Lo último que ha cantado ha sido la Brunhilda de *Walkiria*, en una sustitución en un *Anillo* en Washington del que se han hecho dos ciclos, y en el que ha habido tres Brunhildas, una era Catherine Foster, la otra, Nina Stemme, y la tercera, Goerke que sustituyó a Foster en uno de los Anillos.

Irène Theorin

Y luego viene el caso de **Irène Theorin**. Reconozco que no es una soprano por la que tenga una especial predilección. Lleva muchos años cantando y realmente no ha ido a los grandes teatros hasta bastante recientemente. Es verdad que es una soprano que tiene mucho poderío y hoy en día eso no es frecuente; a mí lo que me parece es que sus notas por arriba son bastante gritadas; si habéis visto la Tetralogía del Liceo, donde ella ha sido la Brunhilda, pues está bastante apretada por arriba, pero sin embargo yo es de las veces que mejor la he visto cantar, entendiendo como cantar lo que decía antes, es decir, emocionar cantando, y ha sido pues lo mejor que he visto de esta soprano. Si alguien tiene interés, este verano estará en Perelada cantando *Turandot*.



Irène Theorin

Heidi Melton

En cuanto a sopranos líricas me voy a referir a **Heidi Melton**. Melton es una soprano americana, yo diría que es un descubrimiento de alguien que tiene un olfato muy especial para cantantes, que es Thierry Fouquet. Thierry Fouquet es el actual director de la Ópera de Burdeos, no es que sea una ópera que tenga una gran importancia, pero para mí, viviendo en el Norte, me es cómodo asistir. El caso es que Thierry Fouquet suele estar en concursos de canto, seguro que tú has coincidido alguna vez con él [dirigiéndose a Antonio Moral, que asiente], pero hay otra mucha gente que está en concursos de canto y no tienen el mismo olfato que él. El caso es que Thierry Fouquet hizo debutar a esta cantante en Burdeos, yo diría



Heidi Melton

que hace unos ocho años, en abril de 2009. Recuerdo que ya la vi haciendo una Elisabeth de *Tannhäuser*, y ha estado en otras ocasiones, recuerdo una *Ariadne en Naxos* en Burdeos, también hizo Brunhildes en San Francisco en el año 2011.

Otra persona que tiene también buen olfato para cantantes, y que ya no está en España, es Helga Schmidt, y también la hizo debutar en Valencia, creo que fue en la última *Walkiria* que dirigió Zubin Mehta donde ella era la Sieglinde; y ahora está cantando o va a cantar el *Tristán* que he mencionado antes en Londres con Skelton. Es una voz interesante, más todavía de soprano más lírica; tiene un problema —no hace falta que lo diga— y es su figura, cosa que hoy en día es un problemón en los teatros; creo que, en el caso de ella, lograr que la gente se olvide del físico, le va a costar.

Anna Netrebko

La otra soprano lírica es **Anna Netrebko**. Y me diréis, ¿y qué ha cantado?, pues ha cantado la Elsa en el *Lohengrin* de Dresde, y vuelvo al mismo *Lohengrin* del que hemos hablado. Netrebko, desde mi punto de vista, es la soprano más importante que se ha generado, yo diría que desde que se retiró Caballé. Es una soprano con una evolución espectacular y es una especie de Rey Midas, que todo lo que toca lo convierte en oro y que haga lo que haga va de triunfo



Anna Netrebko

en triunfo y hasta es capaz de hacer que cante su marido donde le da la gana, como tantas otras; si no, véase el recital de Diana Damrau ahora en Barcelona. Creo que todos conocéis a Netrebko, para mí el paso por Elsa ha sido espectacular, creo que nadie lo pondrá en duda de los que la habéis escuchado y por cierto la ha vuelto a cantar en el Mariinsky dirigida por Gergiev. Sabéis que está anunciada, aunque sea extraoficialmente, para el 2018, con Thielemann en Bayreuth, para hacer el *Lohengrin*, no sé si con Beczala o con Alagna, espero que sea con Beczala.

[Se produce un diálogo con Arturo Reverter cuestionando la adaptación de la Netrebko en ciertos papeles, y Jose María Irurzun le da la razón aunque solo en parte porque, dice: «Aunque no sea Lady Macbeth, ni Elvira de *Puritani*, tiene la rara habilidad de que prácticamente todo lo hace bien, aunque evidentemente

no sea la mejor soprano en todos los papeles, como es natural.»]

[Se genera otro diálogo entre Jose María Irurzun y Antonio del Moral respecto al tipo de voz de Netrebko, sobre la afirmación de que es una lírica pero con un color más oscuro típico de las voces eslavas, y continúa: «Por ejemplo, Olga Peretyatko es una ligera, o todo lo más lírica ligera, pero también tiene ese color más oscuro que el que tienen sus compatriotas del Oeste lo que hace que aborde otro tipo de papeles, que a mí no me resultan convincentes, y en el caso de la Netrebko es lo mismo.»]

Tanja Ariane Baumgartner

Voy a mencionar dos mezzosopranos, que tienen por cierto características muy similares. Si dejamos fuera el caso de las sopranos falcon —y que no son ni Ortruds, ni Kundryst— me voy a referir a esas otras mezzos que cantan óperas de Wagner, y que



Tanja Ariane Baumgartner

no son protagonistas en ningún caso, como esta cantante, **Tanja Ariane Baumgartner**, que tiene una virtud parecida a la de Anja Kampe y que está prácticamente fija en Frankfurt. La verdad es que yo todo lo que la he visto cantar lo ha hecho muy bien; y lo hace muy bien porque es artista, es una de esas raras artistas que existen y que, vuelvo a decir, si la coges por partes a lo mejor tiene defectos, pero el caso es que esta mujer es capaz de transmitir en un escenario, mientras otras no son capaces de hacerlo. Yo estoy seguro de que hay voces mejores para hacer Frickas, pero sin embargo esta mujer es capaz de transmitir.

Elena Zhidkova

Otro caso muy parecido es el de la rusa **Elena Zhidkova**. Elena Zhidkova era una total desconocida cuando cantó por primera vez en el Teatro Real haciendo la Waltraute del *Ocaso de los Dioses* en el año 2004 y recuerdo que a mí me llamó la atención su voz, tanto es así que la llevé al año siguiente a hacer la Maddalena de *Rigoletto* en Bilbao, porque además la figura la acompañaba. Y, vuelvo a decir, la puedes coger por partes y le puedes poner las pegas que quieras, pero desde luego era una Maddalena, como era una Waltraute, capaz de transmitir emociones al público. Esta mujer ha cantado en España, creo que ha vuelto a cantar en el Teatro Real, sí, hizo una Brangäne en el



Elena Zhidkova

año 2008, pero también ha cantado en Oviedo, en Sevilla en varias ocasiones, ha cantado en Bilbao, y en estos momentos está prácticamente fija en Hamburgo. Yo lo último que la he visto cantar fue una Dido, en *Trojanos*, dirigida por Nagano y desde luego fue una Dido estupenda, diría que ha sido la mejor Dido que yo he escuchado, después de la que le vi hace muchos años en París a Susan Graham, que a mí me parece que hizo una Dido espléndida. Creo que hay un DVD de esa representación, dirigida por Gardiner y con Kokkos en la puesta en escena, con Anna Caterina Antonacci haciendo una Cassandra espectacular, y por si alguien quiere recordarle, el señor Eneas era un tenor por entonces desconocido, y que a mí no me gustó nada haciendo el papel de Eneas: era Gregory Kunde.

Markus Brück

En barítonos quiero hablar de uno, que es **Markus Brück**. Markus Brück es un barítono que, si alguno de los que están aquí lo ha escuchado, habrá tenido que ser en Berlín en la Deutsche Oper, de donde prácticamente no sale y lo que hace es cantar y debo decir que todo lo que le he oído cantar lo canta estupendamente. Su figura tampoco es demasiado afortunada: es bajito, gordito, y esas cosas pasan factura, pero yo la verdad es que cada vez que le he oído cantar siempre lo ha hecho muy bien.



Markus Brück

Michael Volle

Y el otro es **Michael Volle**. Hace cinco años, Volle andaba prácticamente más metido en el repertorio italiano que en el repertorio alemán, y no era



Michael Volle

precisamente ni Wotan ni nada parecido. Esto ha venido *a posteriori* y en plena madurez, porque, si no recuerdo mal, yo creo que cuando tenía ya cincuenta años debuta el Wotan.

A mí me parece que Michael Volle es uno de los grandes Wotan de la actualidad, como es uno de los grandes Hans Sachs de nuestros días. Su voz es más flexible, más bella que la de Wolfgang Koch, y desde luego todavía sigue compaginando con el repertorio italiano. La última producción de *Guillermo Tell* en el Covent Garden la protagonizaba él, y todavía sigue con el repertorio italiano. A mí lo que me parece es que es un cantante que es digno de tener en cuenta, aunque no parezca muy idóneo para personajes malvados, dada la gran nobleza de su voz.

Ain Anger

Voy a terminar con los bajos, y quiero empezar con **Ain Anger**. Anger es un bajo estonio, joven, que en España creo que prácticamente no se le ha visto. Está casi fijo en Viena, como tantos otros cantantes jóvenes que entran fijos en una compañía, sea en Viena, en Berlín o en Múnich, y luego más tarde es cuando empiezan a hacer su propia carrera internacional, pero entre tanto forman parte de una compañía.



Ain Anger

Este cantante ya está despuntando y en España, que yo recuerde, no se le ha visto más que en Pamplona y en Oviedo; en Oviedo no en el Campoamor sino en el Auditorio; y curiosamente cantó el Fasolt del *Oro del Rhin* en la nueva Tetralogía del Liceo, la de Robert Carsen, pero es lo único que ha cantado en escena porque lo otro, a lo que me refería antes, fue un

Boris Godunov que hizo en concierto Tugan Sokhiev, en el que Ferruccio Furlanetto era Boris y este cantante era el Pimen, y lo hacía francamente bien. A mí me parece que es un bajo que tiene recorrido.

Tobias Kehrer

Otro bajo del que posiblemente no hayáis oído hablar se llama **Tobias Kehrer**. A mí es uno de los bajos que más me han llamado la atención en los últimos tiempos. Es joven, está en la *troupe* de la Deutsche Oper de Berlín y es un bajo que tiene recorrido importante; es joven todavía, pero yo creo que puede dar bastante de sí. Yo le vi hacer un Orestes en *Elektra* y verdaderamente me pareció que lo hizo estupendamente.



Tobias Kehrer

El nuevo podio de las voces wagnerianas

Bueno, pues estas son las nuevas voces, y como de lo que se trata es que a lo mejor dentro de cinco años os pueda volver a decir: «Dónde me he equivocado» o «Cómo ha corrido el tiempo», pues os voy a volver a presentar el nuevo podio para que lo pongáis a dar tres vueltas y luego nos acordemos de ello.

Tenores de hoy

En tenores dramáticos me sigo quedando con **Stephen Gould**, **Andreas Schager** y **Stefan Vinke**, independientemente de los que cada uno quiera añadir.

Para mí, los tenores líricos de hoy son **Jonas Kaufmann**, **Klaus Florian Vogt** y **Piotr Beczala**.

Sopranos dramáticas de hoy

Como sopranos dramáticas escojo a **Nina Stemme**, **Evelyn Herlitzius** y **Catherine Foster**. Vuelvo a decir que Herlitzius es una de esas artistas que a mí me emocionan, canta con una intensidad tal, que si a mí me ponen una *Elektra*, entre Stemme y Herlitzius, me quedo con Herlitzius, aunque Stemme tenga una voz más bonita. Y el que no sea capaz de emocionarse con Herlitzius, pues que se dedique al barroco.

Catherine Foster es la tercera que yo pondría, posiblemente tampoco es una soprano dramática, pero la sigo prefiriendo a Iréne Theorin.

[Alguien dice que se esperaba más de ella.]

Sí, desde mi punto de vista le falta capacidad de emocionar, pero el material es francamente bueno.



Stephen Gould



Jonas Kaufmann



Klaus Florian Vogt



Anja Harteros



Adrienne Pieczonka



Petra Lang

Sopranos líricas de hoy

Como sopranos líricas, yo llevo a dos al podio: una es **Anna Netrebko** y la otra es **Anja Harteros**. Reconozco que tengo una especial debilidad por la señora Harteros y desde luego me cuesta creer que alguna vez yo en vida baje del pedestal a la señora Harteros. Lamentablemente, es la «canceladora» mayor que hay en la actualidad, solamente comparable a lo que nos hacían la Callas, la Caballé, la Berganza..., pero cuando uno tiene la ocasión de escucharla disfruta muchísimo con ella. La tercera es **Adrienne Pieczonka**; a mí es una soprano que me gusta mucho dentro de esta línea. En mi opinión, sus Sieglindes o sus Chrysothemis las hace muy bien y con una voz muy bella.

Mezzosopranos de hoy

En cuanto a mezzosopranos, yo mencionaré a **Petra Lang**, y vuelvo un poco a lo mismo que estábamos hablando; es una de esas cantantes que por partes no funciona muy bien, y

sin embargo creo que tiene una intensidad que en algunas cosas la hacen francamente interesante. Yo no creo que sea soprano, aunque ella se empeña en cantar Brunhildas, y cosas de esas; es más, yo lo último que la he visto cantar es Sieglinde: a mí no me gusta en Sieglinde, entre otras cosas, porque no tiene ni belleza vocal para ser capaz de transmitir emociones en Sieglinde; no así en el caso de Ortrud, porque yo creo que es una de las grandes Ortruds del momento, pero en esos otros papeles, como en el caso de Sieglinde, se me queda corta.

Luego está **Waltraud Meier**. Su situación es un poco comparable a lo que decía hace cinco años de Plácido Domingo. Yo quiero homenajear la carrera de esta mujer, quiero recordar que fue la primera Kundry que yo vi en mi vida y me quedé con la boca abierta. Han pasado ya bastantes años..., ella era joven, y yo también. Fue en Burdeos y guardo un recuerdo imborrable de aquel *Parsifal*

donde Gurnemanz era Kurt Moll, del que también se recuerdan sus muchas interpretaciones memorables. Y por último, la otra mezzosoprano, que antes ya he reseñado, es **Elena Zhidkova**.

Barítonos de hoy

Prácticamente mantendría a los mismos barítonos de entonces. A mí me encanta **Bryn Terfel**. Tengo ganas de volverlo a escuchar cantar Wotan, porque hace tiempo que no se lo escucho y espero que sea capaz de seguir transmitiendo emociones como antes. **Christian Gerhaher**, que es el Wolfram por excelencia en estos momentos, y luego los que he mencionado antes: **Wolfgang Koch** y **Michael Volle**.

Bajos de hoy

Por último, como bajos pongo a los dos de hace cinco años: **René Pape**

y **Hans Peter König**, y quizá ahora añadiría a **Ain Anger**.

Y creo que esto es todo, simplemente esto ha sido mi charla y mi opinión, obviamente desde mi punto de vista, y espero que os haya gustado.

[Posteriormente, se producen algunos comentarios sobre las voces dramáticas, con puntos de vista distintos sobre si es más importante el timbre o la resistencia consecuencia de la longitud de la partitura, sobre lo que se generan algunos comentarios distintos y opiniones diversas de algunos de los asistentes. José María Irurzun dice que la longitud de la partitura afecta a muchos cantantes, que en muchos casos llegan con la lengua fuera al final de la ópera. Alguien comenta que eso pasa igual con las voces líricas y el dice que está de acuerdo pero no del todo, y pone el caso de los dos Sigfridos. Se producen luego algunas preguntas por parte de los asistentes y así termina la charla, con la frase de José María Irurzun de que «cualquier tiempo pasado fue mejor» y con un intercambio de pareceres, muy interesante, variado y ameno.]



Bryn Terfel



Christian Gerhaher



René Pape

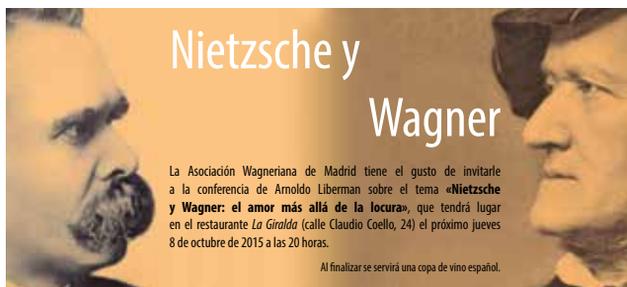
IMÁGENES PARA EL RECUERDO

Un recorrido por algunas actividades del curso 2015-2016



Conferencia de Arnoldo Liberman sobre Nietzsche y Wagner

Comenzamos el curso con la magnífica conferencia de nuestro querido socio Arnoldo Liberman sobre un tema apasionante: las relaciones entre Nietzsche y Wagner, bajo un denominador común: el amor más allá de la locura.



La Asociación Wagneriana de Madrid tiene el gusto de invitarle a la conferencia de Arnoldo Liberman sobre el tema «Nietzsche y Wagner: el amor más allá de la locura», que tendrá lugar en el restaurante *La Giralda* (calle Claudio Coello, 24) el próximo jueves 8 de octubre de 2015 a las 20 horas.

Al finalizar se servirá una copa de vino español.



Al término de la conferencia, celebrada en una sala del restaurante La Giralda, los socios asistentes compartimos una cena y seguimos debatiendo sobre este y muchos otros temas.



Encuentro y cena con el Maestro Jesús López Cobos

Aprovechamos la estancia en Madrid de nuestro socio de honor, Jesús López Cobos, que dirigió a la Orquesta Nacional de España en un precioso programa dedicado a Scriabin y Fauré, para tener un encuentro con el Maestro. El anterior se celebró hace algo más de cuatro años y tenemos muchas ganas de poder disfrutar de nuevo de su enorme sabiduría musical y de su gran calidad humana.





Conferencia de Miguel Ángel González Barrio en el Ateneo de Madrid sobre *La prohibición de amar*



Con motivo del estreno en el Teatro Real de la segunda ópera de Wagner, Miguel Ángel González Barrio nos desgranó todos los entresijos de esta obra tan interesante e infrecuente.



Viaje a Barcelona para asistir a la representación de *El Ocaso de los Dioses* en el Liceo

Un grupo de socios vio en el Liceo esta producción de Robert Carsen dirigida por Josep Pons, con quien departimos al final de la representación. Fue una velada muy grata y agradable para todos.



El Maestro Pons nos recibió con toda amabilidad.



Viaje a Berlín para asistir a la Festtage 2016: conferencia de Arnoldo Liberman, conciertos, ópera, recitales...

Un grupo de socios asistió en Berlín a la semana de festejos organizada por Daniel Barenboim. Este fue nuestro programa:

Día 17: Conferencia de Arnoldo Liberman en el Instituto Cervantes de Berlín: «A vueltas con Parsifal».

Día 18: *Orfeo y Euridice* de Gluck, dirigida por Barenboim en la Staatsoper/Schiller Theater.

Día 19: Concierto de Barenboim dirigiendo a la Filarmónica de Viena en la Novena Sinfonía de Mahler en la Philharmonie.

Día 20: *Parsifal* dirigida por Barenboim e interpretada por René Pape y Waltraud Meier, que cantó su última Kundry.

Día 21: Concierto de la Staatskapelle Berlin dirigida por Barenboim. Jonas Kaufmann cantó los *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler y se interpretó la Primera Sinfonía de Elgar.

Día 22: Yo-Yo Ma interpretó la monumentales seis suites para violonchelo de Bach en la Philharmonie.





El Instituto Cervantes de Berlín acogió la conferencia de Arnoldo Liberman.

Encuentro con René Pape, socio de honor de la AWM y aclamado Gurnemannz de nuestro *Parsifal*.



La Philharmonie y el Schiller Theater (actual sede de la Staatsoper que sigue en obras) fueron nuestras dos salas de óperas y conciertos.



Conferencia de Arnoldo Liberman en el Teatro Real: «De Parsifal a Moisés y Aarón: un itinerario conmovedor»

En colaboración con el Teatro Real, el profesor Liberman nos ilustró el camino que va de *Parsifal* a *Moisés y Aarón*. Tuvimos un coloquio posterior con Dagmar Lieblova, superviviente checa del Holocausto y que cantó *Brundibar* en el coro de niños del campo de concentración de Terezin.



Conferencia de Arnoldo Liberman en La Quinta de Mahler: «Moisés y Aarón: la esquizofrenia sagrada»

Con motivo de las representaciones en el Teatro Real de esta difícilísima ópera de Schönberg, nuestro querido y admirado socio Arnoldo Liberman nos desentrañó toda su complejidad. Sin duda fue una de sus charlas más profundas. El texto completo de su disertación está en las páginas 22 a 59 de esta revista.



Viaje a Dresde para asistir a la representación de *Lohengrin* en la Semperoper

Un grupo de socios vio este magnífico *Lohengrin* dirigido magistralmente por Christian Thielemann, cantado por unos solistas que lo dieron todo: Anna Netrebko, Piotr Beczala y Evelyn Herlitzius.





Conferencia de José María Irurzun en el Ateneo de Madrid: «Nuevas voces wagnerianas»

Hace cinco años, José María Irurzun nos habló de las voces wagnerianas que estaban en el candelero en ese momento. Ahora, con su autoridad, repasó lo que ha sucedido en este periodo y expresó sus opiniones sobre las voces nuevas y las que han permanecido. El texto está transcrito en las páginas 76 a 95.



Conferencia de Isabel Lozano y Covadonga Domínguez: «La biblioteca de la histórica Asociación Wagneriana de Madrid en la Biblioteca Nacional de España»

Como ya es habitual, el Ateneo de Madrid acogió la documentada conferencia de estas bibliotecarias de la BNE, que han estudiado a fondo el legado de la AWM de 1911.





Final del V Concurso de Becas para jóvenes intérpretes en el Auditorio de la Escuela Superior de Canto

El primer premio fue concedido al barítono Sebastià Peris i Marco, que acompañado por el pianista Aurelio Virivay, interpretó «O du mein holdern Abendstern» de *Tannhäuser* de Richard Wagner, incluido el recitativo. El segundo premio se otorgó al pianista Raúl Canosa, que interpretó el «Isoldens Liebestod», de *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner con la transcripción de Franz Liszt. Los dos ganadores disfrutarán de un curso de una semana en la próxima edición del prestigioso Festival de Bayreuth.



Eva Wagner felicitó al jovencísimo Raúl Canosa por su matizada interpretación al piano de la muerte de Isolda.



El jurado estuvo compuesto por Eva Wagner-Pasquier, Eva Märtsón, Arturo Reverter, Clara Bañeros de la Fuente y Rafael Agustí.



Diego Rubio, marimba



Sacramentos Bleda, soprano



Paula Lavarías, violonchelo



Sergio Lomas Roncero, trompeta



Rita Gasalla, mezzosoprano

Sergio Rodríguez Molina, guitarra



Mario Méndez Saavedra, tenor



El público asistente llenó por completo el Auditorio de la Escuela Superior de Canto.



Celebramos una entrañable cena en el restaurante Esbardos en honor de Eva Wagner-Pasquier y de Eva Mårtson a la que asistieron un gran número de socios. Invitamos a Joan Matabosch, Director artístico del Teatro Real.

