

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 22 • DICIEMBRE DE 2018

Anja Kampe,
Socia de Honor de la
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 BORDAS

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

ANJA KAMPE

PATROCINADORES



Obra Social "la Caixa"



TEMIS
SERVICIOS GESTIÓN Y TRADING
TERESA MARTÍN RICO

NÚMERO 22 • DICIEMBRE 2018

CARTA ABIERTA, POR CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE	4
EN RECUERDO DEL MAESTRO JESÚS LÓPEZ COBOS POR CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE	6
ANJA KAMPE SE UNE AL CUADRO DE HONOR DE LA AWM POR CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE	18
DE WAGNER A ZIMMERMANN, POR ARNOLDO LIBERMANN	24
EN DEFENSA DE WAGNER POR MICHAEL JOSEPH JACKSON Y TIZIANA KRAUSE	46
VIVA LA LIBERTÁ!, POR ENCARNACIÓN ROCA RIVAS	59
EL MOTIVO DEL NIBELUNGO, POR ALEJANDRO ARRÁEZ	62
WAGNER EN LA LITERATURA (II): TRISTAN UND ISOLDE EN TRISTAN DE THOMAS MANN	64
CRÍTICA DE REPRESENTACIONES WAGNERIANAS POR JOSÉ M. IRURZUN	73
LOHENGRIN EN BAYREUTH 2018 POR MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO	88
MEJOR GRABACIÓN WAGNERIANA DE 2018: DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG POR ERNS VAN BECK	92
NOVEDADES Y REEDICIONES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS	95
RESEÑAS DE LIBROS	96
ENTRE BASTIDORES	104
NUESTROS VIAJES MUSICALES	106
IMÁGENES PARA EL RECUERDO: ACTIVIDADES 2018	109



aw@awmadrid.es – www.awmadrid.es

@AWagnerianaMad

f AWM—Asociación Wagneriana de Madrid

CARTA ABIERTA

Parece obligado comenzar este nuevo número de *Hojas Wagnerianas* anunciando nuestra actividad más inmediata. El año 2019 lo vamos a iniciar dedicando nuestro tiempo a los más pequeños. Será el jueves 3 de enero, a las 11 horas, en el **Museo del Romanticismo** y en colaboración con el **Teatro Real**.

Sobre esta actividad infantil que, hace unos años inició en Berlín M^a Esther Lobato, vicepresidenta de la Asociación, bajo el epígrafe de «Niños Wagner», podéis encontrar amplia información en la página web de la Asociación: www.awmadrid.es. En un futuro, intentaremos dar mayor relevancia a este tipo de actividades. En esta ocasión, a diferencia de la que tuvo lugar hace unos años en la **Biblioteca Nacional**, se realizará en el **Museo del Romanticismo**, como ya se ha precisado, a cargo de nuestro especialista en narración infantil Luis Berenguer y con efectos especiales, preparados por José Luis Varea.

Si en la **Biblioteca Nacional** fue *Lohengrin* el protagonista de la fantástica historia, en esta ocasión el Auditorio del Museo se llenará de dioses, gigantes, ondinas y enanos, personajes todos ellos que permitirán dar forma a *Das Rheingold*, prólogo de la Saga Wagneriana que tanta pasión despierta entre los padres y abuelos de los niños y que ellos, los más pequeños, podrán empezar a conocer. Sin duda, se trata de una forma lúdica de acercar el complejo mundo wagneriano a nuestros niños.

Entre las primeras actividades del nuevo año, y también en el **Museo del Romanticismo**, Miguel Ángel González Barrio ofrecerá una conferencia sobre *Das Rheingold*, tema que unos días antes, el 10 de Enero, tratará nuestro incondicional Arnoldo Liberman en la primera «Tertulia del Moderno» del año nuevo.

Como sin duda habréis imaginado, el motivo de comenzar 2019 dando especial protagonismo al prólogo de la *Tetralogía* no es otro que el hecho de que tan magna obra inicia su andadura en el Teatro Real de la mano de Robert Carsen y de Pablo Heras Casado, respectivamente directores escénico y musical. Es un gran acontecimiento que va a tener lugar diecisiete años después (mayo de 2002) de la *Tetralogía* dirigida por Willy Decker en lo escénico y por Peter Schneider en lo musical y que, si no recuerdo mal, se programó a lo largo de tres años, más o menos como sucederá en esta ocasión en que se representará un título por año. Este hecho nos permitirá en años sucesivos seguir

profundizando, a modo de homenaje, en la obra mas ambiciosa de Richard Wagner y de todo el universo operístico.

El año 2022 finalizará tan magna obra y, coincidiendo con la última representación de *Götterdämmerung*, la Asociación Wagneriana de Madrid patrocinará el Congreso Internacional de Asociaciones Wagnerianas, lo que convertirá a Madrid en el centro neurálgico del mundo wagneriano durante unos días.

Y ya, sin mas digresiones, os invito a que dediquéis la atención que merece al contenido de este nuevo ejemplar de *Hojas Wagnerianas*, en el que, como ya es habitual, encontrareis la transcripción de algunas de las «Tertulias del Moderno» celebradas a lo largo del año, impartidas por nuestro habitual Arnoldo Liberman, por Michael Joseph Jackson y Tiziana Krause-Jackson, a quienes agradecemos su amable y desinteresada colaboración. Cuenta también este número con otros temas de interés, entre los que destacamos diferentes reproducciones de artículos aparecidos en distintos medios, así como diversas reseñas de obras de Wagner programadas en reconocidos teatros de ópera, a los que algunos de nosotros hemos tenido la oportunidad de asistir.

Os recomiendo encarecidamente que, antes de finalizar con el testimonio gráfico de varias de nuestras actividades, prestéis la atención que merece al artículo de nuestro entrañable y querido amigo Alejandro Arráez, así como a la crónica de José Castán, quien se acerca por primera vez a esta publicación anual y a quien, desde aquí, animamos muy especialmente a seguir colaborando.

No debemos acabar esta introducción sin antes agradecer, un año mas, la visita a nuestra Asociación de Eva Wagner y Eva Märtsón, quienes en todo momento nos brindan su apoyo y colaboración en uno de los principales proyectos que llevamos a cabo: ayudar a jóvenes cantantes e instrumentistas.

Especial mención merece el agradecimiento de la Asociación a las Entidades que nos han brindado de nuevo su inestimable apoyo económico. Gracias a su desinteresada aportación y a la insistencia de José María Santo Tomás, podemos mirar el futuro con el optimismo necesario para afrontar los grandes retos que, con tanto entusiasmo, pretendemos ir consiguiendo entre todos.

Feliz Navidad y un Año Nuevo lleno de buenos momentos.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

Nota. Nuestro recuerdo sincero, una vez más, a quien siempre nos mostró su admiración y apoyo, el Maestro Jesús López Cobos, a quien rendimos homenaje en estas páginas, y a todos aquellos queridos socios que también nos han dejado en este año.

EN RECUERDO DEL MAESTRO JESÚS LÓPEZ COBOS



En la madrugada del pasado 3 de marzo del año en curso, fallecía en Berlín el Maestro Jesús López Cobos. Gran director y, como tantas veces nos demostró, gran persona. Desde el momento en que supo de nuestra existencia, nos ofreció su apoyo incondicional. Por aquel entonces —enero de 2008— dirigía *Tristán e Isolda* en el Teatro Real. Aún recuerdo la admiración y cariño que expresaba al hablarme de su padre

como socio que fue de la histórica Asociación Wagneriana de Madrid de 1911. Siempre tendrá nuestro recuerdo y cariñoso respeto. Y nada más adecuado para traerle a nuestra memoria que la transcripción de la entrevista que, con la amabilidad y paciencia que le caracterizaba, nos concedió entre ensayo y ensayo de aquel *Tannhäuser* que dirigiera en el Teatro Real en la primavera de 2009.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

—Maestro, en nombre de la Asociación Wagneriana de Madrid, le agradezco muy especialmente su atención y su incondicional apoyo al wagnerismo madrileño. Teníamos pendiente, dentro de su ajustadísima agenda, encontrar el momento ideal para, a modo de entrevista, profundizar un poco más en su dilatada historia con la música. Sin más preámbulos y entre ensayo y ensayo de su nuevo *Tannhäuser*... le pregunto: ¿Cómo recuerda su primer contacto con la música? ¿Comenzó a estudiar en conservatorios en Málaga o al llegar a Madrid?

—*Mi primer contacto con la música fue en mi casa, a través de la afición de mis padres. La familia de mi padre era muy aficionada a la música alemana; entonces, de niño ya escuchaba mucho repertorio alemán, siempre mi padre buscaba en la radio por lo general música alemana. Por parte de mi madre, que era nacida también en Madrid, conocí la zarzuela. A mi madre le gustaba mucho cantar zarzuela. Escuchaba también mucha zarzuela de pequeño. Pero luego... verdaderamente empecé a estudiar música en el seminario de Málaga; practicábamos el canto gregoriano y la polifonía todos los días; fue donde empecé, no solamente a estudiar sino a practicar música todos los días. Luego en Málaga mismo, empecé a asistir o a dar clases por libre en el Conservatorio, cosa que continué mientras estuve en la Universidad, en Granada. Cuando llegué a Madrid me*

matriculé en el Conservatorio y ya fue cuando empecé a estudiar música oficialmente.

—Tan solo hace unos años, un joven que dijese a sus padres que quería ser músico provocaba una tragedia familiar. Usted nos ha comentado que su padre, gran aficionado a la música alemana, era en particular un gran wagneriano, y que perteneció a la AWM de entonces; aún así, ¿cómo aceptaron sus padres su decisión de ser músico? ¿Cómo era el ambiente del Conservatorio en aquella época?. ¿De que profesor tiene mejor recuerdo de su tiempo de estudiante?

—*Mis padres de hecho no tuvieron ni que aceptar mi decisión de ser músico, en primer lugar porque mi padre, cuando yo me decidí por la música en el año 1966, ya había muerto desgraciadamente. Él murió en el año 1964 y yo hasta ese momento tampoco estaba muy decidido, porque verdaderamente hasta el año 66 no me marché a estudiar Dirección a Viena. Hasta que decidí marchar a Viena, tampoco yo estaba muy seguro, sabía perfectamente cómo era el país en el que vivía..., como me decía mi padre «los músicos se mueren de hambre». Él me insistió mucho en que yo terminara mis estudios en la Universidad, que de hecho los terminé en el 64 en la Facultad de Filosofía y Letras de aquí, de la Complutense. Lo que hice desde los años 59 en que llegué a Madrid hasta el 64 fue compaginar los estudios de la Universidad con los del Conservatorio.*

Una vida dedicada a la música

«¿Cuál es su deuda pendiente?», le preguntaron a Jesús López Cobos hace unos años para una entrevista en TVE. «Esta profesión es tan maravillosa que nunca estás lo suficientemente agradecido de haberla podido desarrollar durante toda tu vida. Y una vida no es suficiente para ello», respondió el que probablemente haya sido el director de orquesta español más importante e internacional.

Jesús López Cobos nació el 25 de febrero de 1940 en la localidad zamorana de Toro. Cursó estudios de Filosofía y Letras (1964) y de Composición (1966) en Madrid.

Debutó como director de orquesta en Praga y luego en Venecia, como director de ópera, en 1969. A partir de ese momento consiguió dirigir la mayoría de las orquestas sinfónicas y filarmónicas del mundo como director invitado, además de participar en los más prestigiosos festivales internacionales.

Fue Director General de Música en la Ópera de Berlín (1981-1990); ofreció con este teatro, por primera vez en Japón, la Tetralogía Wagneriana.

También fue el primer director español que dirigió en La Scala de Milán, el Covent Garden de Londres, la Ópera de París y el Metropolitan de Nueva York.

Entre 1984 y 1988 fue Director de la Orquesta Nacional de España. Dirigió el concierto de clausura del Teatro Real como sala de conciertos y los de inauguración del Auditorio Nacional de Música en 1988.

Entre 1986 y 2000 dirigió la Orquesta Sinfónica de Cincinnati y entre 1990 y 2000 fue Director Principal de la Orquesta de Cámara de Lausana.

Desde 2003 hasta 2010 fue Director Musical del Teatro Real de Madrid, y, hasta su fallecimiento, fue Director Principal invitado de la Orquesta Sinfónica de Galicia.

El 21 de junio de 2013, dirigió las nueve sinfonías de Beethoven con cuatro orquestas distintas en el Auditorio Nacional de Música en Madrid.

Entre los muchos premios que le fueron otorgados, se incluyen la Cruz del Mérito, Primera Clase, de la República Federal de Alemania por sus destacadas contribuciones a la cultura alemana, y el gobierno de Francia lo nombró Oficial de la Orden de las Artes y las Letras. Fue el primer director musical en recibir el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1981). En 2001, se le impuso la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes. También fue doctor honoris causa de la Universidad de Cincinnati.

Y del Conservatorio podríamos decir que tengo cinco profesores que influyeron mucho en mi formación. En primer lugar Victorino Echevarría, entonces era director de la banda municipal de Madrid, fue mi profesor de Armonía y del cual yo fui también asistente; Francisco Calero, profesor de Contrapunto; Cristóbal Halffter, que fue mi profesor de composición; Gerardo Gombau, de Música de cámara; y el padre Sopena, que, como a muchas generaciones de músicos en España, me influyó, primero por su amor a la música y luego porque fue quien nos abrió los ojos a mucha música de la que entonces no se oía en España como podía ser Mahler, Bruckner, etc. Sí, a gran parte de nuestra generación nos influyó mucho. Él era profesor de Historia de la Música en el Conservatorio.

—Se licenció simultáneamente en Filosofía y Letras con lo que su formación humanística es muy completa. ¿Era esto habitual entre quienes estudiaban música entonces?

—Efectivamente yo simultanéé los estudios de Filosofía y Letras con los de Música. No era normal en aquella época, por desgracia lo sabemos muchos; a los músicos de las orquestas de aquella época no se les exigía más que la enseñanza primaria para entrar en el Conservatorio. En aquel entonces yo me tenía que codear en el Conservatorio con alumnos que ni siquiera tenían la enseñanza secundaria, es decir ni siquiera exigían un bachillerato para entrar en un conservatorio y yo en aquella

época estaba en la Universidad. Creo que Cristóbal Halffter y yo fuimos unos de los primeros que pasamos por la Universidad y estuvimos luego en los conservatorios. En aquella época no era lo normal. Luego, gracias a Dios y a lo mucho que protestamos y que lo pedimos, las enseñanzas artísticas o musicales han llegado a ser consideradas como enseñanza universitaria, como lo son en otros tantos países.

—Estudió Dirección en Viena. ¿Le influyó especialmente algún profesor o director con los que trabajó? ¿Recuerda el programa sinfónico de su debut en Praga? ¿Y su primera ópera?

—Yo me formé como director de orquesta realmente en Viena, sobre todo con el profesor Hans Swarowsky, que fue el profesor de generaciones de directores: Zubin Mehta, Claudio Abbado... Precisamente a Claudio Abbado, cuando vino a principios de los años 60 a dirigir por primera y única vez, a la Orquesta Nacional —nos hizo mucha ilusión verle dirigir, a todos— yo le pedí consejo, le pregunté que dónde le parecía que podía ir a estudiar, y me aconsejó que fuera a Viena. En aquella época era verdaderamente la escuela para directores de orquesta más importante de Europa. Mi debut fue en Praga y lo recuerdo perfectamente porque el próximo día 12 de marzo se cumplirán 40 años. Debuté en el 69, invitado precisamente por un miembro del jurado del concurso que acababa de ganar en el año 68 en Besançon.

El presidente de lo que se llamaba entonces la Primavera de Praga me invitó a participar en una serie de conciertos que presentaba para jóvenes artistas. Recuerdo perfectamente mi primer programa, no fue nada fácil para un director joven. Acompañé a un pianista checo en el primer concierto de Brahms para piano y orquesta, interpreté a Dvořák, acompañando a un chelista noruego que en aquella época acaba-

ba de ganar el concurso Tchaikovsky de Moscú y que luego se hizo muy conocido y lo es, Arto Noras, y después la segunda sinfonía de Beethoven. La primera ópera fue precisamente siendo asistente de Peter Maag al que conocí en el verano del 68 en Italia y, empecé a seguirle como asistente estando con él durante un par de años hasta el año 70. Y estando asistiéndole en «La Flauta Mágica» en la Ópera de La Fenice en

Homenaje de la AWM al Maestro Jesús López Cobos en 2010



Aprovechando su estancia en Madrid con motivo de las representaciones de *El Holandés errante* en el Teatro Real, el 16 de enero de 2010 se tributó un homenaje al Maestro Jesús López Cobos, director musical del Teatro Real de Madrid y Socio de Honor de la Asociación Wagneriana de Madrid.

La celebración tuvo lugar en el hotel Villa Real donde se ofreció un cóctel seguido de cena, tras lo cual el homenajeado manifestó su agradecimiento en un emotivo e interesante discurso y recibió una placa de manos de Clara Bañeros de la Fuente, Presidenta de la AWM. El maestro reconoció con cariñosas palabras que era el primer homenaje que recibía en Madrid, y no solo en Madrid, sino en toda España.

Se echaba de menos el elogio a esta importante figura de la música que, siendo el primer director español más reconocido dentro de los grandes coliseos internacionales de la ópera, no había recibido nunca el reconocimiento de las instituciones de nuestro país. El wagnerismo madrileño, con este merecido homenaje, agradeció al Maestro no solo el apoyo que ofrecía a la propia Asociación, sino la amabilidad y cortesía que siempre nos había demostrado, producto sin duda, de que no solo era un gran profesional, sino también una gran persona. Estuvieron presentes Eric Halfvarson, Elisabete Matos, Stephen Gould, Nadine Weissmann y Egils Silins, miembros del reparto de *El Holandés Errante*, representado con gran éxito en esos días en el Teatro Real y dirigido por nuestro homenajeado.

Venecia, el maestro enfermó y tuve que salvar la situación. Fue la primera ópera que yo dirigí y a raíz de ese debut, fue verdaderamente cuando yo empecé a dirigir ópera, porque el teatro La Fenice me ofreció un contrato y allí me quedé un par de años, hasta que ya en 1971 empecé con la Ópera de Berlín.

—En la Ópera de Berlín permanece hasta 1990, ostentando el cargo de director musical desde 1978. Con este teatro, Japón conoció bajo su batuta la Tetralogía Wagneriana, pero usted maestro..., ¿cuando se enfrentó por primera vez a una partitura wagneriana? ¿Su primer montaje wagneriano lo eligió o le vino impuesto?

—*La primera partitura a la que yo me enfrenté fue precisamente «Tannhäuser», en la ópera de Ginebra en el año 1977. Luego la representé en Berlín. Precisamente en el 78, la Ópera de Berlín me nombró Director General de Música a partir de 1980. Yo llevaba en Berlín desde el 71, pero no había director estable desde que se marchara Lorin Maazel. Precisamente a partir de este primer encuentro que tuve con la ópera de Wagner, fue cuando me propusieron ser director de la orquesta, donde me quedé desde 1979 hasta 1990. El primer montaje que yo hice fue precisamente este y no me la impusieron porque me dijeron si quería precisamente dirigir una ópera de Wagner, era una nueva producción y luego yo estuve durante diez años, representándola, la repetimos muchísimas veces.*

—Maestro, ¿qué supone Richard Wagner para un gran director como usted? ¿Tiene alguna preferencia sobre la obra wagneriana? ¿Cuál de ellas le ha costado más dominar?

—*Para un director de orquesta, Wagner representa el músico total. Lo grande en Wagner precisamente es, yo creo, la adecuación total entre música y poesía. Él se consideraba un gran poeta en la Alemania de su tiempo, no hay que olvidar que organizaba reuniones en su casa de Bayreuth y también en Zúrich; lo que hacían precisamente en esas reuniones era leer el texto de los «Maestros Cantores»... del «Oro del Rin»... Para Wagner el texto era tan importante como la música. Mi obra preferida... «Tristán», para mí es «Tristán», y «Parsifal» quizá también. Pero «Parsifal» necesita unas circunstancias acústicas que se dan solo en Bayreuth. Creo que «Parsifal» está pensado para ese teatro, para la acústica de ese teatro, es muy difícil realizarla en un teatro convencional. La obra wagneriana que en particular a mí más me ha costado dominar ha sido «Sigfrido». Creo que de las cuatro óperas del «Anillo», no solo es la más complicada de montar sino de mantener la tensión durante toda la obra. Los tres actos son totalmente diferentes; sí, en ese aspecto yo creo que es la obra más difícil.*

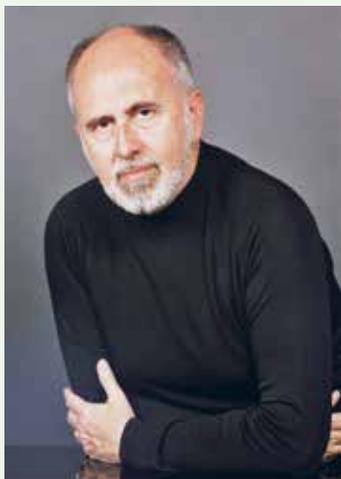
—Con respecto a los demás compositores, ¿hay algún gran compositor del cual no haya dirigido alguna obra? ¿Tiene prevención respecto a algún compositor? Además de

Richard Wagner, ¿cuál o cuáles son sus autores preferidos?

—*De los grandes compositores he dirigido obras de todos. Pero me quedé con ganas, no cabe la menor duda, de dirigir una de las Pasiones de Juan Sebastián Bach, pero por desgracia no se dio nunca la ocasión. Una vez que la tenía, en el año 86, tuve que cancelar por la muerte de mi mujer, hubiera*

hecho «La Pasión según San Mateo» y luego ya no me sentí con ánimos de hacerla. Yo nunca me sentí con prevención hacia ningún compositor, tengo un gran respeto hacia quien se pone frente a un papel en blanco a escribir música. Puedo sentir mayor simpatía por una u otra composición, o cierta predilección por determinada composición, pero prevención por alguien

Encuentro de la AWM con el Maestro Jesús López Cobos en 2011



El 3 de noviembre de 2011 compartimos con nuestro admirado Maestro Jesús López Cobos una agradable velada de nuestras Tertulias del Moderno. Agradecí la oportunidad de esta ocasión, que además le brindaba un rato agradable y compartido, de charla con aficionados entre largas jornadas de ensayos, ya que su estancia en Madrid venía propiciada por unos conciertos en los que volvía a dirigir a la Orquesta Nacional de España.

Comenzó aludiendo a su satisfacción por pertenecer a la Asociación, ya que le devolvía a días de su juventud, en que ya oía hablar a sus mayores sobre Wagner, y a la fascinación por las imágenes, el tacto, el olor, que algunos libretos y programas que descubría comenzaban

a ejercer sobre él. Y, a partir de ahí, casi se entró en la pura conversación, empezó a dibujarse la cercanía, la confidencialidad, y la charla alcanzó temperatura, con el cruce de preguntas, y el interés constante de los asistentes. Las respuestas, siempre con el matiz y la riqueza profesional, fueron cercanas, coloquiales, e incorporando anécdotas de su vida profesional.

Sobre la mayor o menor dificultad para enfrentarse a los distintos autores, y, al contrario de lo que podría pensarse en una respuesta rápida, resaltó lo interesante, casi ameno, que era siempre dirigir Wagner, por la maestría, el reto de la dimensión orquestal, lo extenso de las partituras. . . frente a, por ejemplo, un Bellini, cuyo refinamiento y sencillez, puede provocar sensaciones próximas al aburrimiento, por la falta de tensión. Y resaltó que era el brillo chispeante, medido, ajustado, de Mozart lo que siempre podía resultar más complicado.

determinado no. *Mis autores preferidos siempre fueron los pertenecientes a la escuela del «Clasicismo Vienés», Haydn, Beethoven, Schubert y, sobre todo, Mozart, sobre todo desde mi primera ópera que fue como he dicho ya de Mozart.*

—¿Cuántas óperas wagnerianas ha montado? ¿Existen diferencias entre montar una ópera de Wagner y la de otros grandes compositores? ¿Además del actual *Tannhäuser* del Real, cuál será su próximo Wagner?

—*De Wagner he dirigido todas las obras menos «Parsifal» y «Maestros cantores», de estas obras lo único que he dirigido han sido partes en concierto y extractos. Por ejemplo, el segundo acto de «Parsifal» o la obertura de «Maestros»... pero siempre como parte complementaria en la programación de un concierto. Yo creo que la única diferencia que existe entre montar una ópera de Wagner y de otros compositores —en cuanto a la música, desde luego, no hay ninguna— está en la dificultad de hacer entender el texto, que se comprenda, que se oiga... Para Wagner el texto era fundamental; de hecho en uno de sus comentarios cuando montaba el «Anillo» en Bayreuth, decía que para él la orquesta debía ser como un coturno griego sobre el cual están subidos los cantantes y el poema. Mi próximo y último Wagner en el Real, puesto que será mi última temporada en la dirección musical, será «El Holandés Errante»... o «El*

Buque Fantasma» como se llama en español.

—Usted, que ha montado obras de Wagner en distintos países, desde aquel su primer *Tannhäuser* de Ginebra al actual del Real madrileño, ¿nota que ha cambiado el interés del público por la música de Richard Wagner?

—*Yo creo que el interés por la música de Richard Wagner se ha mantenido siempre. Wagner es de esos pocos compositores que, para quienes verdaderamente aman su música, crea adicción total, es como una droga; a quien le gusta la música de Wagner le gustará toda su vida y será de los locos que vayan de festival en festival, de teatro en teatro, para escuchar la música de Richard Wagner. Wagner fue un compositor que no escribió tantas obras; sin embargo, siempre estará en el candelero y siempre se escuchará su música, una y otra vez. Wagner siempre será actual.*

—A muchos aficionados, influidos quizá por algunos críticos les parece que lo importante de una ópera es el montaje. La dirección musical, los cantantes e incluso la propia música parecen ser aspectos secundarios. Se hacen montajes complejÍsimos que tienen que ser explicados por sus autores con aclaraciones muy prolijas. En muchos casos incluso superan en complejidad a la propia ópera. ¿Qué opina usted al respecto? ¿Qué opinión le merece que la dirección de

escena se haya convertido para muchos en principal protagonista?

—Yo siempre he pensado que cuando es necesario explicar un montaje, es una mala señal. Eso quiere decir que efectivamente el director de escena quiere ser el protagonista. Si un director de escena o un compositor tienen que explicar su obra, quiere decir que no es-

tán poniendo —en el caso del director de escena— la obra como lo más importante, sino que se está poniendo él mismo como principal protagonista. A mí siempre me parece un horror nombrar a la «Quinta de Beethoven» como la «Quinta de Karajan» o la «Novena de Furtwängler» o «La Traviata de Visconti». Siempre me ha parecido un

Encuentro de la AWM con el Maestro Jesús López Cobos en 2015



Nuestro último encuentro con el Maestro tuvo lugar el 16 de diciembre de 2015. Se encontraba en Madrid para dirigir unos conciertos a la Orquesta Nacional de España y aprovechamos su presencia entre nosotros. El anterior encuentro se había celebrado hacía algo más de cuatro años y teníamos muchas ganas de poder disfrutar de nuevo de su enorme sabiduría musical y de su gran calidad humana.

Nos reunimos en el restaurante La Giralda para tener primero una tertulia con él y cenar a continuación. El Maestro se sentía algo indispuesto y apenas probó bocado. Pero nos atendió y nos dedicó toda su simpatía y saber hacer para conversar con nosotros y pasar un rato muy agradable, como si no tuviera ningún problema de salud. Con enorme atención estuvo repasando el número 19 de nuestras *Hojas Wagnerianas*, que acababa de publicarse e hizo unos comentarios elogiosos.

Le agradecemos muchísimo el tiempo que nos dedicó y su enorme esfuerzo.

horror, porque la obra no es de Visconti, ni de Furtwängler ni de Karajan, la obra es de Beethoven, o es de Mahler o es de Verdi. A mí me ha parecido siempre mala cosa cuando el intérprete se pone por delante del compositor. En ese aspecto creo que es una aberración. El protagonismo no lo tienen los cantantes ni el director de orquesta, ni la coreografía ni la puesta en escena, el protagonismo lo tiene el compositor, lo tiene la obra, y todo lo que sea que una de sus partes tenga más importancia que la obra misma, es una deformación del resultado final. La gran función de ópera es aquella donde ninguno de los elementos es protagonista y todos colaboran a transmitir, el mensaje que ha querido dar el compositor en su obra.

—Tradicionalmente este país ha vivido de espaldas a la música. En las escuelas, en los institutos, incluso en la universidad, la música es ignorada. Un alumno brillante de humanidades puede ignorar quién es el autor de *Tristán e Isolda*. Es rarísimo encontrar gente joven en las representaciones wagnerianas y en los conciertos en general. ¿Tiene esto a su juicio remedio?

—*Sobre si tiene remedio, que este país viva de espaldas a la música... el remedio, por supuesto, está en la educación y esta empieza en las familias y en la escuela. El sistema educativo hoy ayuda mucho al deporte, se promociona y se potencia en colegios, instituciones etc., y está muy bien, pero no hay que olvidar que no solo hay que cuidar el*

cuerpo, también es muy bueno cuidar el espíritu. Al espíritu se llega por el amor a la música, y no solo a la música, en general a todas las artes. Yo creo que se abandona totalmente, no solo en las escuelas sino en la educación en general. Esto ocurre no solo en España, hablo también de países con más tradición musical o artística que nosotros. Yo creo que es la única manera de que la educación de nuestros jóvenes sea más completa. En España la mayor parte de las orquestas, auditorios y teatros de ópera dependen de las distintas administraciones, central, autonómicas y organismos ligados en mayor o menor medida a la administración; esto produce una serie de situaciones extrañas y anómalas que dependen de decisiones que nada tienen que ver con la música.

—¿Sucede lo mismo en otros países de Europa y América? En estos países, ¿qué predominan, las organizaciones estatales o las privadas? ¿Sería posible, hoy en día, que las Sociedades musicales organizaran sus actividades de modo totalmente privado, como ocurría en España en el primer tercio del siglo XIX?

—*Creo que todos los sistemas, en cuanto a cómo deben funcionar las ayudas de las administraciones a la ópera o a orquestas etc., etc., tienen sus ventajas y desventajas. Conozco todos los sistemas. Por ejemplo, la sociedad americana, donde yo viví dieciséis años con la orquesta de Cincinnati. Todo sistema tiene sus ventajas y des-*

ventajas, las instituciones privadas están muy profesionalizadas no hay tanta dependencia de las subvenciones pero las orquestas están mucho más inseguras. Por ejemplo, ahora, tenemos una gran cantidad de orquestas que están temiendo por su supervivencia por el problema económico que se acerca también en América. Y, sin embargo, en el sistema europeo la estabilidad de que disfrutaban muchas orquestas, muchos teatros de ópera, también les hace caer en la rutina; el encontrarse en un sistema seguro les hace caer como digo en la rutina. Yo creo que siempre ha sido posible organizar las artes desde un punto de vista privado; lo que ocurre es que los países en los que el sistema fiscal —como ocurre en casi todos los países europeos— hace que las personas privadas si quieren colaborar con una institución artística esa colaboración no les sea descontada de los impuestos; eso hace que la gente piense: bueno, el Estado es el que se tiene que preocupar, por lo cual me desentiendo. Hoy día cada vez se tiende más en Europa a un sistema mixto, como la nuestra, como la fundación del Teatro Real, que lógicamente en una gran mayoría depende de las subvenciones estatales pero que tampoco puede prescindir ya de los «sponsors» para poder sobrevivir.

—Dentro de lo que estamos comentando, ¿puede prosperar una orquesta compuesta por funcionarios?

—Por supuesto, una orquesta compuesta por funcionarios puede sobrevi-

vir, de hecho hay orquestas que sobreviven toda la vida, teóricamente sí, pero en la práctica, como decía antes, tiene el inconveniente de la rutina del músico que se siente seguro en el atril y ya no tiene de qué preocuparse.

—¿Por qué graban tan poco las orquestas españolas y en especial las ligadas a la Administración?

—Yo creo que las orquestas españolas durante muchísimos años, muchas veces por corporativismo, por pensar que grabar o ser retransmitido por radio etc., tendría que ser para ellos motivo de ganancias suplementarias; y como consecuencia ha hecho olvidar a las orquestas estatales que tenían que colaborar gratis o sin excesiva compensación a retransmitir sus actuaciones por radio, televisión o grabar su repertorio. Ahora, en ese aspecto las orquestas han cambiado; incluso hay orquestas, por ejemplo, de altos vuelos como Chicago, Concertgebouw, London Symphony etc., que tienen sus propias casas de grabación, ellos mismos son los que graban; y luego, si se vende, bien; y si no, por lo menos queda constancia del trabajo que están haciendo.

—Maestro ¿qué le queda por hacer musicalmente hablando?

—Creo que a un director de orquesta siempre le queda algo que hacer. Yo creo que musicalmente hablando lo que queda es digerir esas grandes obras que has hecho, que durante tu vida has tenido el privilegio de hacer. Yo no me puedo quejar porque llevo

cuarenta años en la música, pero siempre te queda algo que hacer, sobre todo, profundizar en las grandes obras del repertorio, es decir, siempre te da la sensación, cuando haces una «Novena» de Beethoven, un «Don Giovanni» de Mozart o una sinfonía de Mahler, siempre te da la sensación de que has comprendido una pequeña parte de lo que esa obra significa; en ese sentido yo creo que a todos nos queda muchísimo que hacer.

—Maestro, recuerdo que la otra mañana me comentaba, con gran satisfacción por cierto, la intención de disfrutar de su «tiempo libre» además de «dormir bien» una vez termine su compromiso con el Teatro Real. Para quien la música forma parte de su trabajo habitual, ¿es también imprescindible en su tiempo de ocio? ¿Qué tipo de música? ¿Qué actividad o actividades, entretienen o desconectan de su día a día a un gran profesional como usted?

—*En mi tiempo de ocio, desde luego oigo otro tipo de músicas, como ya dije antes yo empecé con la polifonía, el canto gregoriano, la música antigua... Esa es la música que a mí me relaja de verdad. La música coral es una música que siempre me atrajo muchísimo y siempre me ha hecho muy feliz. Y me sigue haciendo muy feliz cuando puedo hacer repertorio coral. La música de cámara, también; es lo que no oímos normalmente los que nos dedicamos a las grandes orquestas sinfónicas. La música de cámara es verdadera música.*

Además de este tipo de músicas, también me relajo con el deporte. Yo he practicado mucho deporte siempre que he podido, sobre todo tenis y natación. La natación la sigo practicando, el tenis ya lo he dejado por miedo a las lesiones; y, sobre todo, el contacto con la naturaleza. Pasear, la montaña, el mar; crecí con el mar de Málaga, siempre lo he echado mucho de menos. El contacto con la naturaleza es de donde también los compositores, en su mayor parte, se han sabido inspirar. Creo que para todos nosotros, la naturaleza, es el modo de cargar las baterías para entrar otra vez en los teatros oscuros, las salas de concierto, los ensayos... Sí, creo que el contacto con la naturaleza es fundamental.

—Antes de acabar, vuelvo a reiterar mi agradecimiento a su atención y deferencia hacia la Asociación Wagneriana de Madrid. En nombre de la AWM, he tenido el privilegio de poder acercarme a su lado más humano, incluso a su forma de trabajar, he podido tocar de cerca su mundo, el mágico mundo de la ópera. Pero, sobre todo, Maestro, he podido comprobar, que dicen la verdad quienes de usted comentan que no solo es un gran profesional, siempre pendiente de su orquesta y muy estimado por los cantantes..., que, sobre todo y ante todo, usted es una gran persona. Gracias, Maestro.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE
(Hojas Wagnerianas, nº 9)

ANJA KAMPE SE UNE AL CUADRO DE HONOR DE LA AWM



Bayreuth, 29 de agosto, finalizaba el Festival y había que volver a casa, nostalgia y satisfacción formaban parte de nuestros comentarios en torno a lo que habíamos vivido recientemente. Pero la magia de Bayreuth no había terminado. Entre los pocas personas que aún quedábamos en la zona de desayunos de nuestro habitual Hotel Arvena, apareció Anja Kampe y, como siempre, tan entrañable y alegre. Por la tarde, interpretaba Sieglinde en *La Walkiria* que dirigía nuestro admirado Plácido Domingo.

Hablamos con Anja, nos contó sus proyectos inmediatos y aceptó, sin dudar un segundo, nuestra propuesta de formar parte del Cuadro de Honor de la Asociación Wagneriana de Madrid. Días después, ratificó su aceptación por escrito, la petición oficial que también por escrito, la hicimos de unirse a la Asociación y formar parte del Cuadro de Honor.

Es muy gratificante comprobar cómo personas de reconocida y aplaudida profesionalidad, como ocurre en este caso, se muestran cercanas y amigables, aptitudes que sin

duda, demuestran su gran sensibilidad y calidez humana. Anja Kampe pertenece a este exclusivo grupo.

Que Anja Kampe, afamada y distinguida soprano dramática y una de las principales intérpretes wagnerianas actuales, forme parte de la Asociación Wagneriana de Madrid y su nombre figure junto al de Plácido Domingo, Eva Wagner, René Pape o Arturo Reverter en el Cuadro de Honor, es todo un privilegio.

Ocasiones tendremos de pasar alguna que otra velada con ella, en Madrid o en cualquier lugar donde actúe y organicemos alguno de nuestros viajes. Disfrutaremos entonces, no solo de su actuación, sino posteriormente de su agradable compañía. Y mientras, para que todos conozcamos un poco mejor a nuestra nueva wagneriana madrileña, alemana de nacimiento, transcribimos diferentes críticas de diversos medios especializados, sobre algunas de sus muchas interpretaciones que ha venido representando en algunos de los principales teatros operísticos del momento.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

LOS CRÍTICOS OPINAN SOBRE ALGUNOS DE SUS PAPELES

SIEGLINDE (*Die Walküre*)

«Anja Kampe fue una Sieglinde versátil, que fue pasando de la curiosidad al éxtasis. Su timbre fue cálido, cada nota fue sólida, pero lo que más me impresionó fue su habilidad para cantar una frase en un momento crítico: su “So bleibe hier”, que ordenaba a Siegmund quedarse en lugar de huir de Hunding, resultó electrizante.»

David Karlin, *Bachtrack.com* (Budapest, 2014).

«Es la segunda vez que veo a Anja Kampe como Sieglinde este año y esta vez ha sido casi tan impresionante como la primera, una voz con un calor inusitado para una soprano wagneriana.»

David Karlin, *Bachtrack.com* (Bayreuth, 2014).



«Anja Kampe obtuvo un éxito asombroso como Sieglinde, uno de sus papeles de referencia. Su tono fue suntuoso y siguió todas y cada una de las líneas musicales creadas por la orquesta con frases llenas de color. Su voz nunca perdió calidad, incluso cuando se elevó hacia lo más alto en «O hehrstes Wunder!» Demostró un completo dominio de su papel, de principio a fin.»

Ako Imamura, *Bachtrack.com* (Staatsoper Berlin, 2016).

«La estrella de la noche fue, sin duda, Anja Kampe como Sieglinde. En su dramática voz de soprano dramática, puso toda la desesperación y fragilidad de los Wälsungen, pero sin exagerar.»

Norman Schwarze, *Bachtrack.com* (Bayerische Staatsoper, 2018).

«Maravillosa Anja Kampe como Sieglinde. A su voz, hermosísima, le sumó una interpretación conmovedora; tímida y asustada en el principio, la vimos evolucionar a medida que el personaje va descubriendo quién es en realidad y quién es ese desconocido que ha llegado en mitad de la noche pidiendo refugio. El final del acto, cuando los dos huyen y por fin se entregan a la pasión, con la orquesta comandada por Petrenko floreciendo como los propios amantes, levantó una tempestad de aplausos y bravos como pocas veces recuerdo, y sé que recordaré el momento y todo el primer acto durante mucho tiempo.»

Jesús Aguado, *Mundoclasico.com* (Bayerische Staatsoper, 2018).



KUNDRY (*Parsifal*)

«Como Kundry, Anja Kampe demostró una vez más que es una de las mejores sopranos dramáticas actuales. Su Kundry se ha profundizado y madurado desde que la cantó por última vez, hace cuatro temporadas, en Barcelona. Fue tremendamente emotiva y controló su voz en todos los registros. Toda su actuación fue fresca y viva.»

A. J. Goldman, *Opera News* (Staatsoper Berlin, 2015).

«Comencemos por lo mejor, la Kundry de Anja Kampe. Esta cantante posee una emisión luminosa, sólida a lo largo de toda la tesitura y con conmovedoras capacidades para los momentos más intensos. Es además un actriz extraordinaria que dibujó una Kundry creíble en su triple faceta de figura maternal, atractiva seductora y desdichada a redimir.»

Juan José Freijo, *Bachtrack.com* (Teatro Real, 2016).

«Anja Kampe: nobleza, resistencia, sentido de la narrativa, uso del color. Anja Kampe ya existe por su mera presencia. El tercer acto le otorga solo una réplica, «Dienen. . . Dienen». Pero antes de eso, la presencia sola no puede ser suficiente para llenar el segundo acto. Allí, Wagner concentra la mayor parte del papel, exigiendo casi lo imposible. Solo una voz incendiaria puede consumir un dúo en el que la voz tiene que recorrer casi dos octavas y emplear una vasta paleta expresiva. Una soprano decididamente dramática con seriedad belicosa y risa tóxica, un encantamiento fatal inspirado por Rita Hayworth, Anja Kampe es este resplandor inquietante sin el cual la representación se deslizaría en la noche de la memoria.»

Christophe Rizoud, *Forumopera.com* (Teatro Real, 2016).

«Anja Kampe fue una Kundry incendiaria de enorme presencia dramática y gran poderío vocal.

Stephen J. Mudge, *Opera News* (Opéra National de Paris Bastille, 2018).

«Anja Kampe, en su debut parisino, recibe toda la atención esta noche. Su repertorio suele estar compuesto por papeles de soprano (Eva, Elisabeth, Isolde. . .); su facilidad en el registro medio y bajo es tal que se la podría situar como mezzosoprano. El registro agudo tampoco parece sufrir ningún tipo de obstáculo, puede emitir el *piano* más aéreo (“Parsifal, weile”) hasta gritos de rabia o desesperación («und. . . lachte»). Todas estas cualidades vocales, junto con un talento trágico natural y una pronunciación cincelada, rinden homenaje a uno de los roles más ambiguos y conmovedores de Wagner. En el libreto, es Parsifal quien consagra a Kundry; ayer fue todo lo contrario.»

Alexandre Jamar, *Forumopera.com* (Opéra National de Paris Bastille, 2018).

ISOLDE (*Tristan und Isolde*)

«La Isolda de Anja Kampe, con una encomiable dicción, fue sin lugar a dudas la estrella de la noche. La soprano lírica dramática alemana abordó con solvencia toda la partitura, manifestando un lirismo maravilloso durante el dúo del segundo acto y llegando al clímax en un extremadamente loable *Liebestod*, punto álgido como ningún otro en la carrera de una intérprete de su registro.»

Víctor Fernández, *Criticosmusicales.com* (Teatro Colón de Buenos Aires, 2018).

«Barenboim ha decidido repetir la soberbia pareja protagonista que tuvo en *Parsifal*, Anja Kampe (Kundry/Isolda) y Andreas Schager (Parsifal/Tristán), dos cantantes que se entienden muy bien y que parecen, hoy por hoy, imbatibles en los cuatro papeles. Ella compone vocal y psicológicamente una Isolda en permanente y perfecta evolución: una mujer atormentada, perversa y vengativa en el primer acto, anegada por el frenesí amoroso en el segundo y desgarrada por la muerte de Tristán pero suavizada al escuchar —solo ella— la música que emana de su cadáver en el tercero. Con graves rotundos, agudos poderosos, una dicción cristalina y un fraseo de escuela, Kampe es también una actriz sobrada de recursos.»

Luis Gago, *El País* (Staatsoper Berlin, 2016).



LEONORE (*Fidelio*)

«Anja Kampe, con su portentosa resistencia vocal, canta con una intensidad increíble desde la primera nota hasta la última.»

Matthew Lynch, *Bachtrack.com* (Bayerische Staatsoper, 2011).

«En el escenario, Anja Kampe es Leonore, tanto por la intensidad de su interpretación como por la magnitud de una voz que nunca se pone en peligro a pesar de una escritura tan inclemente.»

Paul-André Demierre, *Crescendo*, (Scala de Milán, 2014).

«La Leonore de Anja Kampe supuso un triunfo total. Cantada en tonos claramente wagnerianos, la proyección de su voz fue excelente y la dicción fue clara. Ofreció una magnífica contribución en «¡O namenlose Freude!». Sorprendió la coloratura de su voz sin esfuerzo; tierna, feroz, noble: no faltaba nada en el vívido papel de Kampe.»

Dominic Lowe, *Bachtrack.com*, (LPO Royal festival Hall, 2017).



SENTA (*Der fliegende Holländer*)

«Anja Kampe tiene la pureza de tono y la franqueza en la expresión que uno asocia con Senta. Frasea su línea de canto en una escala muy amplia, con una generosidad emocional indefectible».

Stephen Hastings, Opera News (Opernhaus Zürich, 2012).

«La soprano Anja Kampe (espléndida Sieglinde en el último Festival de Bayreuth 2014) seduce con el papel de Senta de principio a fin, otorgándole por igual el candor y la inocencia con la determinación más absoluta a convertirse en fiel esposa del Holandés. La

voz fresca, de purísimo metal e insolente para los agudos, da evidentes ejemplos de su irreprochable recreación en el acto segundo, con una balada matizada en dinámicas a lo largo de sus estrofas o ese extenso dúo con el Holandés, que supera en expresión al que mantiene con Erik, especialmente en su bellísima línea cantabile de la primera parte».

Germán García Tomás, OperaWorld (Opernhaus Zürich, 2013).

«Siempre es un placer encontrarse en escena con la veterana soprano alemana Anja Kampe, para quien no tienen secreto los roles con los que ha triunfado en el siempre exigente repertorio germánico. Es una artista de pura raza, que sabe escanciar con maestría el fraseo, la articulación y sus fuerzas [. . .]. Su balada de Senta no fue memorable [. . .], pero supo mostrar madurez interpretativa con frases incandescentes en su dúo con Erik y en su despedida final. La emisión es todavía segura y bien proyectada, y si bien la potencia y brillantez son más bien opacas, como las grandes expertas en estos roles, es en su asimilación del personaje, su control de la respiración y colores del texto, donde demostró por qué es una de las sopranos wagnerianas más estimadas de los últimos años. Wagner no se grita, a pesar de la perogrullada de la frase, Wagner se canta, se frasea, se articula y se transmite con un lirismo al alcance de pocas intérpretes; Kampe todavía es una de ellas.»

Jordi Maddaleno, Platea-magazine.com (Gran Teatre del Liceu, 2017).

«La novedad del reparto consistía en la presencia de la soprano alemana Anja Kampe en el personaje de Senta. Después de la representación he estado repasando mis notas de las actuaciones que he presenciado de esta soprano en la parte de Senta y ya desde la primera vez que la vi en el personaje hace 11 años podría escribir ahora lo mismo que entonces. Se trata de una intérprete de una rara intensidad, lo que siempre se traslada al auditorio, contando con un centro poderoso y de calidad. Siempre ha estado apretada en las notas altas, que resultan calantes en la balada y apretadas en otras ocasiones. Hay que reconocer que uno casi se olvida de estos detalles ante su intensa interpretación, como ocurre con todas las suyas en este y en otros personajes.»

Jose María Irurzun, Beckmesser.com (Gran Teatre del Liceu, 2017).

KATERINA (*Lady Macbeth de Mtsensk*)

«El teatro muniqués reunió un sólido reparto encabezado por Anja Kampe, en su debut como Katerina Ismailova. Como es normal en ella, la soprano alemana se entregó a fondo, tanto a nivel escénico como vocal, en una composición de gran intensidad, superando con ímpetu los pasajes más agitados y siguiendo al detalle la evolución de la protagonista hasta llegar a los acentos más depuradamente conmovedores del cuarto acto, cuando Katerina lo ha perdido ya todo.»

Xavier Cester, *Ópera actual*, (Bayerische Staatsoper, 2016).

«Anja Kampe fue una Katerina ideal, ingenua, vulnerable y simpática. Su voz rica y cálida expresó cada nota de la desafiante música de Shostakovich con facilidad y belleza. Nunca resultó chillona. Describió la emoción conflictiva del personaje con una cuidadosa atención al texto. Fue una más que excelente cantante y actriz: una encarnación completa de Katerina.»

Ako Imamura, *Bachtrack.com*, (Bayerische Staatsoper, 2017).



FLORIA (*Tosca*)

«Hay pocas cosas que Kampe no pueda hacer si tiene la intención de hacerlo, y su Tosca es ardiente y apasionada, y también muy sensualmente agresiva. Cantó “Vissi d’arte” menos como un lamento y más como una seducción, mientras acariciaba la cara y el pecho de Scarpia. Su actuación fue excelente: todo un soplo de aire fresco.»

Christie Franke, *Bachtrack* (Staatsoper Berlin, 2014).

«Estoy de acuerdo en que Tosca solo será un éxito si reúne a tres cantantes de pura sangre. Tanto Anja Kampe en el papel principal como Michael Volle como Scarpia sobresalen en la ópera alemana en lugar de la italiana, pero son absolutamente convincentes. La soprano tiene una voz cálida y voluptuosa, canta con un *legato* maravilloso, y ni siquiera los arrebatos más dramáticos tienden a ser estridentes. Puede prescindir de cualquier verismo de corto alcance para triunfar. ¡Toda una sorpresa y revelación!

Lutz Nalepa, *GB Opera Magazine*, *gbopera.it* (Staatsoper Berlin, 2014).



ALREDEDOR DE *DIE SOLDATEN* DE ZIMMERMANN

DE WAGNER A ZIMMERMANN, LA CORCHEA DE LA TRAGEDIA

Arnoldo Liberman

Conferencia pronunciada en el Hotel Moderno
el 19 de abril de 2018

Antes que nada quiero aclarar que esta conferencia da mucha importancia al sentido del tiempo (como ya verán, gracias a Wagner y Zimmermann) y por ello está dedicada a Clara Bañeros, nuestra presidenta, que tanto **tiempo** ha dedicado a nuestra institución.

CITAS

→ «Sí, te han mentido. El diablo no es el príncipe de la materia. El diablo es la arrogancia del espíritu, la fe sin sonrisa, la verdad jamás tocada por la duda».

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*

→ «Lo que yo te veo / cielo / eso es el misterio. Lo que está de tu otro lado, soy yo, aquí, preguntando».

**Juan Ramón Jiménez
paráfrasis de *Cielo y piedra***

→ «Para lograr una reconciliación posible y siempre insuficiente pero necesaria con el tiempo, que nos constituye y destituye, hay que destronar su actual comprensión. Es preciso replantear la cuestión de su valor.

Dejar de entenderlo primordialmente como duración y empezar a reconocerlo como intensidad».

Santiago Kovadloff

→ «¿Te gustó *Le Petit Prince*?»

«No lo he leído»

«¿Te gustó *Le Petit Prince*?»

«No, se me hizo pesado».

«¿Te gustó *Le Petit Prince*?»

«Claro, ¿cómo podía no gustarme?»

Tras estas respuestas siempre se inicia una original complicidad, como si la humanidad estuviera dividida entre los que sueñan con la boa que se ha tragado al elefante, y los que no son capaces de imaginar un elefante dentro de una boa».

Rafael Argullol

→ «Esa ráfaga, el tango, esa diablura / los atareados años desafía / hecho de polvo y tiempo, el hombre dura menos que la liviana melodía / que solo es tiempo».

Jorge Luis Borges

→ «Tiemblen aquellos que sufren injusticias y solo sean felices aquellos que cometen maldades».

Bernd Aloys Zimmermann

→ «Su asombro es tanto mayor en cuanto que por primera vez se encuentra ante la idea de la muerte, y al lado de la finitud de toda existencia se le impone con mayor o menor fuerza la vanidad de todos nuestros esfuerzos. Con este asombro y estas reflexiones nace lo que se llama la necesidad metafísica, porque solo es el hombre, a quien podemos considerar, por consiguiente, un animal metafísico. [...] Tan pronto como comienza a reflexionar se manifiesta en él ese asombro ante el enigma del mundo, asombro del que nace necesariamente la metafísica. [...] El hombre es un animal metafísico porque es el único que tiene consciencia de la propia muerte y de su absoluta inevitabilidad. [...] El fundamento último sobre el que descansa toda nuestra ciencia y conocimiento es lo inexplicable. Este algo inexplicable aboca en la metafísica».

Arthur Schopenhauer

→ «Zimmermann es un artista y un hombre de convicciones éticas, políticas y religiosas determinadas, autor de una obra basada en una ideología sonora que propone una especie de brutal resumen de buena parte de la historia de un siglo. Los efectos están acumulados y se hace uso de ellos con propósito dramático. Y su sonoridad constituye una masa de sentidos, una especie de arma que percibimos como dirigida hacia nosotros. Se nos arroja un arma sonora como una piedra, o mejor, como una verdad dolorosa».

Ismael Gavilán,
ensayista y poeta chileno, 1973

DE WAGNER A ZIMMERMANN, LA CORCHEA DE LA TRAGEDIA

Quiero señalarles que he tratado de ser lo más transparente posible y he atendido a diversas variantes que permitan este esclarecimiento. De ahí que el conjunto resultante tenga, por momentos, una apariencia filosófica y a veces caótica, pero más bien diría que es un orden múltiple o un desorden contenido. En ciertas ocasiones juzgué más interesante tomar un desvío que seguir la carretera principal y en otras oportunidades un cruce de caminos me planteó alternativas insolubles y elegí desarrollar las dos vías de manera paralela, alternada o simultánea. Por fin, hubo veces en que creí desembocar en callejones sin salida, recorridos que me llevaban a puntos sin resolución a la vista y sin embargo decidí no eliminar esos hilos sueltos porque pueden muy bien disparar preguntas, estimular curiosidades, o simplemente mostrar que no se trata de llegar a alguna parte sino de seguir la filigrana de pensamientos que se van llamando unos a otros según lógicas no siempre evidentes.

No olviden que yo soy médico psicoanalista y Freud me ha autorizado estas maneras que él llamó asociación libre, es decir, la esencia de la creación, la riqueza misma del pensar, su posibilidad más liberadora y su más elevado ejercicio. Sería como darle la venia al inconsciente para

manifestarse en toda su riqueza. El mismo Wagner en *Los maestros cantores* hace decir a Hans Sachs a propósito del arte y su enigma inabarcable, el tiempo:

→ «Sentirlo y no poder entenderlo. No poder retenerlo pero tampoco olvidarlo. Y no poder medirlo al pretender abarcarlo».

Como dice Ruben Amón, el reino de Wagner no está en este mundo. El tiempo es la clave del mundo en que lo percibimos todo. Es el tiempo el que marca cada uno de los hechos, pensamientos y sucesos en nuestro viaje desde que nacemos hasta que morimos. Nos podemos imaginar el universo sin color o sin luz, pero es prácticamente imposible imaginarnos un mundo sin tiempo. Y sin embargo, hasta donde la física parece saber y desde el mundo de Wagner (*Parsifal* es su culminación) puede que haya que imaginarse un mundo sin tiempo.

La naturaleza real del tiempo sigue siendo un concepto equívoco e inalcanzable. Y no hemos avanzado mucho desde el tiempo de los griegos. El mismo Platón creía que el tiempo era una ilusión. ¿Se dieron cuenta ustedes que en verano el tiempo se estira? ¿Saben por qué? Porque miramos menos el reloj. Sin embargo, otros en vacaciones sienten que los días van más rápido y eso quizá porque están más distraídos y no miran el reloj. Cuando nos damos cuenta, el verano ha llegado a su fin.

Otro ejemplo, cuando estamos ante una ópera que nos aburre durante un segundo, este dura fatigantes horas, pero si estamos ante un aria fascinante, el tiempo dura mucho menos de un segundo. Hasta existe una psicopatología del tiempo: les doy dos ejemplos: **gerascofobia** es el miedo irracional e inquietante a hacerse mayor, cosa que en dosis válidas o tóxicas vemos en la lucha del ser humano: parecer más joven a todo coste y algunas veces los síntomas son intensos y graves; y **cronofobia** es cuando se sufre un miedo intenso y atroz a la vida de no poder controlar el tiempo al paso del mismo o a la idea de estar atrapado y tiene dos vertientes: una persona que siente miedo por el paso lento del tiempo y otra persona que teme que pase demasiado rápido. Estas dos vertientes llevadas a lo enfermizo, es decir, a la ansiedad, a la taquicardia, a la obsesión, a los escalofríos, a la sensación de ahogo.

Este tipo de fobias se dan más particularmente en los presos, cuando el tiempo transcurre en la celda siguiendo la misma rutina una y otra vez y se pierde la conciencia del tiempo. El encierro hace que el campo de la percepción esté afectado. Y lo más grave, el cronofóbico, como todos nosotros, lleva el tiempo puesto en las espaldas (no es como, por ejemplo, alguien que teme viajar en avión y simplemente no viaja), en el cronofóbico no hay forma de alejar

su tiempo ni su fobia. Es una condena a perpetuidad.

Regresemos al tema: si nos volvemos un poco más racionales, podemos pensar que el pasado ya no existe y no es más real que nuestra imaginación. Del mismo modo podemos establecer que el futuro no existe porque aún no ha sucedido. En consecuencia, todo lo que es real es simplemente un punto infinitesimal que se sitúa entre el pasado y el futuro, que conocemos como presente, y como el tiempo nunca se detiene, podemos determinar que la cantidad que define a esta rodaja infinitamente delgada es cero. Así el tiempo es real pero nada más lo es.

Gracias a Wagner y Zimmermann habrá que aprender la posibilidad de que el tiempo sea algo muy distinto al concepto históricamente conocido. Esta reflexión llevó a Zimmermann a plasmar su pensamiento en un método de composición propio al no encontrar entre los existentes ninguno que cumpliera sus necesidades. Se trata del «método plural» que concreta en la obra musical la simultaneidad temporal expresada a través de la cita, el *collage* y el montaje escénico. Y Zimmermann considera su técnica como una evolución natural del método serial.

La cita musical en Zimmermann no es un elemento gratuito ni ornamental, ni tampoco adquiere la función de homenaje: se trata de un pará-



Zimmermann, *Die Soldaten*, puesta en escena de Calixto Bieito. Teatro Real, 2018.

metro estructural más que ayuda a la construcción del tiempo plural. Ningún otro elemento podría resultar más adecuado que la cita para el objetivo de Zimmermann, ya que la maleabilidad del sonido de las melodías le permiten sortear la frontera entre pasado y futuro en el presente permanente —así él lo llama— que se une al sonido plural.

Escribe Konold en su libro sobre este compositor:

→ «Para Zimmermann la noción de pluralismo sobrepasa el cuadro restringido de la composición y el estilo para concebirlo como una simultaneidad de medios de creación que exigía —como teatro total— a la manera de su ópera *Die Soldaten* y en la óptica de una ópera del futuro».

Una forma panacústica de la escena musical que fundiría en conjunto todos los elementos del lenguaje, del canto, de la música, de las artes plásticas, del cine, del ballet, de la pantomima, de los montajes sonoros, de las cintas magnéticas, en el torbellino plural del tiempo y de lo vivido (una concepción absolutamente wagneriana).

Escribe Leticia Sánchez de Andrés, Doctorada en Ciencias Musicales de la Universidad Complutense de Madrid, en un estupendo ensayo sobre el concepto del tiempo en Zimmermann y citando a Konold:

→ «El objetivo de Zimmermann es doble: por un lado se trata de un intento de escapar de la enorme estrechez del material tal y como era practicado por el serialismo dogmático y, por otra parte, esa búsqueda de un «sonido plural» que busca la simultaneidad de materiales sonoros de lo más diverso organizados en estrato de tiempo en desarrollo diferente y unidos entre ellos gracias a la técnica asociativa de la cita y el collage, tal como se hacía en la literatura y en las artes plásticas. De esta manera el tiempo y la pluralidad armónica se transforman en el elemento director del método compositivo de Zimmermann adquiriendo un valor fundamental no siempre señalado».

Hasta aquí Leticia, destacando la fuerte personalidad y enorme independencia de Zimmermann y *Die Soldaten* nos muestra su obra central, marcando el clímax de madurez

compositiva y autonomía del lenguaje del compositor.

La relatividad de Einstein terminó de confirmar que existe un nuevo concepto de espacio y tiempo, demostrando que ambas magnitudes no son más que dos caras de una misma moneda. Así llegó Einstein al mismo concepto que tenía Platón y este notable físico y sabio resultó ser la rúbrica de Wagner. Y antes de Wagner, es justo señalar el *Fausto* de Goethe, notable intento de aprehender el tiempo en el interior de un proyecto operístico (que eso es el *Fausto*) con ambición de obra de arte total.

Compartan conmigo esta expresión de Jean Améry (que seguramente Zimmermann haría suya):

→ «Lo que ha sucedido, ha sucedido. Pero el hecho de que haya sucedido no es fácil de aceptar. Yo me rebelo contra mi pasado, contra la historia, contra un presente que congela históricamente lo incomprensible y con ello lo falsea del modo más vergonzoso. Ninguna herida ha cicatrizado y lo que en 1964 parecía a punto de sanar, vuelve a abrirse como una pústula».

Recuerden ustedes la significación esencial del pasado en Wagner: en la mayoría de sus libretos no solo una parte de la acción ha transcurrido antes de la acción dramática sino que ha transcurrido gran parte de ella, su núcleo esencial. Ya sobre el Holandés errante ha recaído la maldición antes de arribar al pueblo de Senta, ya Tannhäuser anda enredado

en los brazos de Venus antes de que comience la acción, ya Elsa ha visto a Lohengrin como su pareja antes de ser acusada de haber matado a Gottfried, ya Tristán ha matado a Morold, el prometido de Isolda, y esta no se ha vengado de él antes de que ambos viajen a Cornualles, ya Wotan ha concertado con los Gigantes el pago por el Walhalla de Freia antes de que empiece *El Oro del Rhin*, ya han sido separados Siegmund y Sieglinde antes de que comience *La Walkyria*, ya Siegfried ha sido criado por Mime antes de que comience su historia en el homónimo drama musical, ya Amfortas ha sido herido por Klingsor antes de que comience el discurrir de *Parsifal*, ya Eva está comprometida con quien gane el concurso de Minnesang antes de que Walter se enamore de ella: siempre una prefiguración de la trama.

La acción del drama consiste en evocar aquellos hechos que ocurrieron, en reconocerle y en hallar su significado. Es llevar la acción a un punto en el que el protagonista o los protagonistas de la historia alcanzan el conocimiento de algo que hasta ese momento les ha permanecido oculto. Que Wagner ubique el desarrollo de sus dramas musicales en el mundo interno de sus protagonistas no es un capricho sino la afirmación del principio básico de su estética musical. Para él, la esencia de su música es el discurrir del sentimiento en el tiempo. No el discurrir del tiempo

sino de algo en el tiempo. Y lo que discurre en el tiempo lo hace en nuestros sentimientos y nuestra *psique* a través de un proceso donde el tiempo es protagonista príncipe.

La esencia de su música no es el tiempo cronológico, homogéneo y abstracto sino el tiempo sentido, vivenciado y siempre moldeable y susceptible de procesamiento por el aporte que propician nuevas vivencias, recuerdos y proyecciones. Cuando decimos «¡Cómo pasa el tiempo!» o «¡Cómo se panta la vida!» (que dicen en el tango), no es lo mismo, cualitativamente, que decir, por ejemplo, cuando algo es muy aburrido: «¡El tiempo no pasa nunca!» (espero que no sea esta noche). Yo siempre digo en mis conferencias que no me molesta que la gente bostece pero sí que sacudan el reloj como si el tiempo se hubiera detenido. Wagner no se hubiera preocupado por esto porque, en realidad, vivimos un tiempo continuo y perpetuo. Einstein, cuando murió su viejo amigo, su mejor amigo, Michel Besso escribió a su mujer:

→ «Michel se me ha adelantado en dejar este extraño mundo. Es algo sin importancia. Para nosotros, físicos convencidos, la distinción entre pasado, presente y futuro es solo una ilusión obstinadamente persistente».

Y Einstein murió algunas semanas después.

Lo sorprendente en el genio de Wagner es cómo consigue que pro-

cesos internos y en buena medida introspectivos habiliten una resolución dramática tan efectiva y brillante. Como ustedes saben en *Tristán* no hubiera hecho falta el filtro: habría valido simplemente el agua. Muchas de estas ideas me las ha sugerido el hermoso trabajo de Miguel Salmerón Infante, de la Universidad Autónoma de Madrid sobre Wagner y la filosofía (Miguel Salmerón Infante es profesor contratado, Doctor del Área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma y auténtico especialista en Wagner).

Esta reflexión donde el pasado se hace presente (quizá del mismo modo en que el tiempo se hace espacio en el comentario de Gurnemanz) configura la acción de los protagonistas y es sustancial al pensamiento wagneriano y antecedente de lo que diagramará Zimmermann en *Die Soldaten*.

Humorísticamente siempre me hace reír cuando el camarero del restaurant donde voy a cenar algunas veces me dice, cuando me voy: «Que pase un buen día» y ya son las 11 de la noche. ¿Cuál será el concepto del tiempo de este amigo? San Agustín proclamó mucho tiempo atrás que el mundo fue creado con el tiempo pero no en el tiempo y esa es justamente la posición moderna de la ciencia, pero la ciencia por sí sola nunca podrá resolver esta cuestión. «En ti, alma mía, mido yo el tiempo», dice San Agustín en *Las Confesiones*.

El tiempo está, pues, inevitablemente vinculado con la experiencia y el mundo interno del propio sujeto que lo piensa y lo siente. Un tiempo subjetivo que no es mensurable en sí mismo y eso es lo que hace que Einstein en la teoría de la relatividad señale el carácter relativo de las mediciones del tiempo y el espacio.

Wagner y Zimmermann representan los portadores del tiempo filosófico donde se mezclan la eternidad y el presente en un *collage* que Zimmermann llamó «música pluralista» y donde se simbiotizan la simultaneidad temporal, el pentagrama musical y el concepto musical. Les doy un ejemplo: en su «Réquiem por un joven poeta» (una de las obras más notables de Zimmermann) se puede oír —en ese revolucionario pentagrama llamado *collage* de más de una hora de duración— una impresionante plantilla que incluye tres recitadores, dos cantantes solistas (una soprano y un barítono), tres coros completos, orquesta sin violines, una orquesta de jazz, un órgano y una cantidad altísima de equipo electrónico con cuatro grandes altavoces en el escenario, proscenio y foso, de donde salen arengas de personajes como Mao, Hitler, Churchill o Juan XXIII. Además los actores declaman a Joyce, Ezra Pound, apologías a muertos ilustres, Camus, Wittgenstein y un extenso homenaje al suicidio en las voces de tres poetas suicidas (Bayer, Mayacovskski y Essenin). La obra



Zimmermann, *Die Soldaten*, puesta en escena de Calixto Bieito. Teatro Real, 2018.

incluye meditaciones filosóficas, trozos de liturgia católica (a cargo de los coros) y citas frecuentes interpretadas en vivo o grabadas de *La creación del mundo* de Darius Milhaud, *Tristán e Isolda* de Wagner y *La ascensión* de Messiaen, la sinfonía en un movimiento del propio Zimmermann, *Hey Jude* de los Beatles y la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

Zimmermann explora las posibilidades sonoras del jazz y la tímbrica de instrumentos no convencionales de la orquesta. Las impresiones acústicas son, para él, fundamentales, desde la disposición de los instrumentos en el escenario, el foso o las salas contiguas con transmisión por altavoces incluidos golpes de objetos o tacóneos.

Lógicamente lo difícil es lograr cierta coherencia a partir del abigarrado material pero, si se consigue, es una obra estremecedora, quizá la mejor

de Zimmermann. A esta técnica musical de «cortar y pegar», Zimmermann la llamó «Klangkomposition» y la empleó abundantemente (mi abuela cuando yo era pequeño me enseñó a «cortar y pegar», enseñanza que aún conservo).

Quiero anticiparles que esta conferencia es compleja —también por respeto a vosotros— porque trata de uno de los temas más profundos de la filosofía y la música que es el concepto del tiempo y una de las presencias e influencias más notables en la historia del pensamiento, que también en este sentido, es la de Wagner, como ya veremos.

La subversión del concepto del tiempo que produjo Wagner en su época (y en la nuestra) ha sido comentario príncipe de muchos notables investigadores. Yo vengo de un país que narra esta anécdota: el gordo Troilo, el más notable bandoneonista de

Argentina y al que todos los argentinos aprendimos a querer, contaba que en un ensayo de su orquesta de tango, le dijo al contrabajista: «Juan, ¡¡¡el tiempo, el tiempo!!!» y Juan se asoma a la ventana y le responde: «Está por llover, maestro». Hoy hablaré de otra consideración sobre el tiempo más filosófica y más compleja.

El acorde de *Tristán* no solo da comienzo a una nueva manera de interpretar la realidad sino que es el puntapié inicial de la modernidad y uno de los momentos más fascinantes de la historia de la música y devela capas del inconsciente colectivo. Ustedes saben que hasta *Tristán e Isolda* no había existido una ópera de la magnitud, intensidad, complejidad armónica e instrumentación semejante, con esa sensualidad, ese vigor mitológico y esa imaginación. Con esta música Wagner marcó un hito definitivo en el desarrollo del pentagrama moderno.

Cuando Schönberg presentó su hermosa obra *Noche transfigurada* a un concurso, uno de los jueces dijo algo que no era precisamente un elogio pero muy acertado: «Es como si alguien hubiese tomado la partitura de *Tristán e Isolda* cuando todavía estaba húmeda y la hubiese emborronado».

Quiero señalar, además, en una breve reflexión, que a nadie se le ocurre decir nada si en los escaparates de las tiendas de moda la decoración recuerda a Léger o Picasso, ni nadie

dice ni mu ante una puesta en escena operística donde el mobiliario tiene acentos de Bauhaus o el telón una reproducción de un lienzo de Miró o Kokoshka o la soprano de turno está vestida por Jesús del Pozo. La diferencia es notable. Que Miró tenga un inmenso público visitando una exposición es cotidiano pero no lo es si el Teatro Real pone en escena *Pierrot Lunaire* de Schönberg.

Volvemos al núcleo de estas palabras, porque por eso somos quienes somos, siempre batallando, no porque siempre se quiere más sino porque nunca obtenemos lo suficiente. Como dice Salmerón Infante:

→ «La melodía se ve incapacitada para retornar a la tónica y ese hecho —tan marcado en el *Anillo*— es una liberación: la melodía se libera del círculo tradicional y la disonancia queda sin resolución tonal a diferencia de lo que ocurría en la época del clasicismo. Se produce eso que los manuales de historia de la música llaman la emancipación de la disonancia, eso que conecta a Wagner con la Segunda Escuela de Viena, con el primer Schönberg y con la nueva música».

El mismo Wagner se declara parte de una tradición que lo ubica en el pasaje de la música tonal a la atonal, en una línea que continúan Schönberg y sobre todo Alban Berg, emancipación de la disonancia, que es uno de los momentos capitales de la música occidental y esta se produce desde Wagner y a partir de Wagner: por eso se ha dicho muchas veces que

la historia de la música se divide en dos períodos: antes y después de Wagner.

Wagner escribió una secuencia para *El Anillo*, parte final del papel de Brunhilde, que fue sustituido en su versión definitiva por corcheas, por un largo pasaje musical, pero les interesará que se lo lea porque, a pesar de no figurar en *El Anillo*, es Wagner de punta a punta:

→ «¡Oh, vosotros, que aún estáis en la flor de la vida, raza poderosa, escuchadme! Cuando la ardiente pira haya consumado los cuerpos de Sigfrido y Brunhilde y veáis a las hijas del Rin que llevan el anillo a lo profundo, mirad hacia el norte, a través de la noche. Si resplandece en el cielo fuego sagrado, contemplaréis el fin del Walhalla. Mas si se desvanece cual un soplo la raza de los dioses, quedándose el mundo sin dominador, legaré a cambio al universo el sublime tesoro de un saber: que no se halla la dicha en las riquezas ni en el oro ni en el divino esplendor ni en las mansiones y las pompas señoriales ni en el poderío ni en los engañosos lazos de pactos oscuros ni en la dura ley de las hipócritas costumbres: la felicidad en la alegría y en el llanto solo la procura el amor».

Y el oro volvió al fondo de Rin.

Sirva de aviso seguir perfilando el ideograma de estas palabras. Pero antes aún quiero aclararles brevemente lo que se considera «inconsciente», el «inconsciente», que tendrá notable presencia en la ópera que hoy tratamos. Porque quiero aclararles que el tema de *Die Soldaten* no

es sencillo aunque la trama parezca lineal. Es una ópera revolucionaria que, en lo profundo, se manifiesta en el sentido del tiempo y su múltiple significación, así que les ruego —si desean compenetrarse de ella— un poco de atención concentrada porque estamos hablando de una filosofía a través de un drama, de una historia terrible que nos hace pensar filosóficamente, que nos exige vivir junto a ella, que nos debe transformar en frecuentadores de abismos y cazadores de instantes. Se trata —como dice Wagner— que el territorio (wagneriano) nos sirva como campo de pruebas para intentar explicar y explicarse cuestiones de fondo: la angustia frente al tiempo, el valor de lo efímero, del descubrimiento y la renuncia, el significado del pasado, de aquello que la memoria atesora, administra y ordena.

El tiempo es un recurso habitual en la dramaturgia wagneriana y su artificio es realmente complejo, como todos los que conforman su obra. Wagner aprovecha la música para desestabilizar el drama provocando a través de la escucha la continua presencia del pasado y la anticipación del futuro (Zimmermann será su notable discípulo) y el maestro consigue así que el tiempo fluctúe constantemente, que el reloj se reblandezca y olvide su función, lo que arroja al operómano en la experiencia de un tiempo sin evidencias. Es lo que Enrique Gavilán llama «el no tiempo».

En una película de David Lynch titulada *Carretera perdida* —no sé si vosotros la habéis visto— se crea un universo misterioso y alucinante por medio de la manipulación de nuestro sentido del tiempo (no olviden que yo soy amante de las novelas y películas policíacas). Trata de un saxofonista pero no les narraré la trama. Mi intención es comentarles que en este film, con la música de fondo, podemos observar la carretera desplazándose permanentemente, tal vez para advertirnos que lo que sucederá en el futuro próximo se encuentra teñido de la subjetividad de los personajes. Si observamos detenidamente la carretera parece avanzar pero en realidad es una escena que se repite una y otra vez, es decir, que se trata de una carretera que no conduce a ningún lado, o mejor dicho, que se reitera sobre sí misma, vuelve siempre al mismo lugar. Esta escena se repite a lo largo del film como una suerte de mensaje. Se trata de una imagen, una metáfora del tiempo como habitante del inconsciente.

Dice David del Puerto, uno de nuestros más destacados compositores:

→ «Soy de los que creen que nuestro inconsciente actúa como fuente primera de la creación, determinando el curso de las tensiones y ciertas características de los elementos de la obra, por lo que existe siempre una especie de extramusicalidad esencial inexplicable».

Freud habló de dos instancias: consciente e inconsciente. Dadas las contradicciones de nuestra existencia, un mundo desprovisto de coordenadas sólidas, abandonado de la luz y saturado por el torbellino de vivir, Baudelaire hablaba —nos dice Argullol— de que somos seres duales, apuntando por un lado hacia el absoluto y por el otro hacia el subsuelo de lo efímero y muchas veces incapaces de caminar al borde del despeñadero sin precipitarnos en él. Un mundo que a Zimmermann producía extremo abatimiento, desengaño, tedio y desencanto de vivir, de ahí sus frecuentes depresiones. Decía Nietzsche:

→ «La verdad es fea: tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad».

Consciente es aquello que vivimos todos los días con los ojos abiertos, aquello que podemos explicar, aquello que nos resulta fácil darle un sentido, aquello que tenemos facultad de reconocer en la realidad. Quizá podemos hablar de lúcido, despierto, responsable, cuidadoso, consecuente, prudente, juicioso. Inconsciente es aquello que se expresa pero no sabemos cómo, aquello que dicta conductas que no podemos explicar, aquello que —y a todos nos pasa— no comprendemos muy bien por qué hemos hecho determinada cosa o actuado de tal manera, como si actuáramos maquinalmente, como lo desconocido para la consciencia «es un recuerdo escondido en la mente»,

decía Freud y que se expresa a través del chiste, del *lapsus* lingüístico, del acto fallido, o también de los sueños. Existen muchas formas o maneras de actuar que son incomprensibles para nosotros mismos. Como sabemos, no toda nuestra conducta o nuestro actuar es objetivo ni coherente ni del todo razonable. La película de Lynch lo expresa admirablemente. El inconsciente —dirá Freud— es atemporal: pasado, presente y futuro se resignifican en un constante proceso dialéctico en que un segundo tiempo otorga un sentido al primero, es decir, en un desdoblamiento de tiempos paralelos que confluyen de manera inesperada y sobrecogedora. Como en Wagner (Lynch fue un admirador suyo) y como en Zimmermann.

Ustedes conocen seguramente la anécdota de Wagner, joven revolucionario que en 1848, en el levantamiento de Dresden, incitaba a la rebelión y arengaba a los soldados: «¡No temáis por mí: soy inmortal!». Y no se trataba de una bravuconada sino una auténtica profecía. Profetizaba el propio destino, el de un inmortal, un personaje a perdurar en la memoria de los seres humanos que rebatía lo fatal del tiempo, un personaje que —al decir de José Luis Téllez— no solo transformó la música sino la concepción misma del espacio lírico.

Piensen ustedes en las múltiples maneras que tratamos y hablamos del tiempo: «Lieberman conferencia

mucho tiempo», «el tiempo hoy es primaveral», «ya llegó el tiempo de irme», «en tiempos de Franco» o en «otros tiempos» o en «cualquier momento de la próxima semana» o «no tengo tiempo» o «tiempo habrá para hacerlo» o «ganar tiempo», o «matar el tiempo» o «¡ay!, hace tanto tiempo» o «a mis años el tiempo vuela» o «no tengo tiempo para verte», son distintas formas que damos a la noción de tiempo y tienen poco en común unas con otras.

Nuestro corazón es un reloj cuyos latidos marcan aproximadamente los segundos, pero no es un reloj cabal pues se acelera en cuanto corremos o tenemos fiebre o cuando vemos a la mujer o al hombre de nuestros sueños o cuando atravesamos una situación de miedo. Y para más inri, como escribe Alicia Huerta:

→ «Vivimos un tiempo en el que estamos inmersos en la ecuación de velocidad igual a tiempo: cualquier respuesta con un retraso de media décima de segundo en una respuesta internauta nos parece una catástrofe y si alguien no responde a un mensaje en menos de tres minutos empezamos a ponerle de todos los colores. El mundo se nos ha acercado a golpe de clic de ratón y ya no nos acordamos de aquella época en la que los ratones eran solo malditos roedores».

Hasta aquí Alicia Huerta. Ni siquiera el reloj de todos los días que usamos en el brazo es totalmente fiel. Por eso mi abuela me decía: lo mejor es un reloj que no funcione porque

ese seguro que da bien la hora dos veces al día. Ahora lo que cuenta es no perder pie, agarrarse con fuerza a las gelatinosas riendas de la vida para que en su feroz cabalgata no acabe lanzándote a una remota cuneta de la que ya no sepas ni cómo salir ni encuentres tren que no sea de alta velocidad al que intentar encaramarte en una maniobra suicida (anécdota de Hannah Arendt).

Heidegger en una conferencia sobre el tiempo dictada en 1924 reconocía que la cuestión del tiempo escapa a una comprensión definitiva. Aún después de Einstein —observó una vez Gödel, su cercano amigo— la cuestión filosófica sigue siendo el tiempo, ese ente misterioso y aparentemente contradictorio que, por otra parte, parece constituir la base de la existencia del mundo y de nuestra propia existencia. La grandeza de Einstein está precisamente en esa voluntad de salir de la tierra firme de la concepción clásica de espacio y tiempo, en el intento de mirar el mismo problema desde otra perspectiva.

En lo fundamental tenemos dos tipos de experiencia con el tiempo: la primera, es que ciertos fenómenos de la naturaleza se repiten, y la segunda, que el cambio es irreversible en nuestras vidas, es decir, nada se repite. Seguramente ustedes recuerdan la argumentación de Heráclito: nadie se baña en el mismo río dos veces. En primer lugar, porque las aguas

fluyen. En segundo lugar, porque nosotros mismos somos seres fluctuantes. El problema del tiempo es ese. El problema de lo fugitivo, del tiempo que pasa. Por ejemplo, el tiempo en los antiguos griegos era mucho más abstracto que lo es para quienes tenemos relojes, mientras el alma era para ellos una cosa tangible y el cuerpo respondía a leyes. Ellos decían, con humor, una gripe dura siete días y, si no, una semana. Hoy eso es imposible de decir porque no hay tiempo para la gripe y no es lo mismo una gripe infantil que una gripe adulta, como no es lo mismo el tiempo de cicatrización de una herida de un niño que de un adulto como no es lo mismo el tiempo del amor que el tiempo del odio.

Cada ser posee su propio tiempo interno. Insisto: se trata de Wagner y de Zimmermann y el tiempo, el eterno problema del tiempo, el misterioso tiempo, un enigma físico y psíquico, ese tiempo circular del que hablaba Borges y del que hablaron San Agustín (en *Teoría de la eternidad* y en las *Confesiones*), Nietzsche (en *La doctrina de los ciclos eternos*), Bertrand Russell (en *El tiempo circular*), Schopenhauer —que mucho influyó en el sentido del tiempo de Wagner— y Hume (*Nueva refutación del tiempo*).

Científicos actuales como John Gott con su teoría de los universos auto-generados, Roger Penrose con su cosmología cíclica, Peter Lynds con

la repetición infinita del tiempo y Henri Poincaré con su teorema de la recurrencia, contemplan, cada cual a su manera, una visión circular e interminable del tiempo y el universo que viene a coincidir llamativamente, en lo fundamental, con la de las culturas antiguas. «Tu materia es el tiempo, el incesante tiempo» dirá Borges en su poesía:

→ «Mirar el río hecho de tiempo y agua / y recordar que el tiempo es otro río / saber que nos perdemos como el río / y que los rostros pasan como el agua».

Borges —y Zimmermann era muy borgiano— llega a negar el tiempo, señala que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente. Lo que en estos años se llama el presentismo.

El tiempo es el escenario de lo posible, es subjetivo, se rige a través de nuestras emociones y sentimientos y es esencialmente una abstracción. Esa prioridad absoluta de la abstracción es esencial, lo que no descarta la percepción sensible. San Agustín dijo algo definitivo en este sentido:

→ «No existen tres tiempos, sino solo tres presentes: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro».

Y —dice San Agustín— que el ser se identifica con el presente, que es una única dimensión donde el triple presente es una dimensión psicoló-

gica. Y aunque San Agustín remitía finalmente todo en sus *Confesiones* al proyecto divino, su especulación filosófica fue de enorme significación. Para él la razón de ser del tiempo no parece poder deducirse de su posibilidad de medirse sino que debe exponerse a partir de una determinada concepción del ser.

El tiempo, en una palabra, se insinúa por todos los costados de la existencia humana, nos plasmamos con el tiempo, nos hacemos cargo de él constantemente, y hasta llegamos a comprender mínimamente de qué se trata, por lo menos a través de una comprensión ingenua. Siempre recuerdo aquella *boutade* de San Agustín, cuando escribió:

→ «Pregunta: ¿Qué hacía Dios antes de hacer el cielo y la tierra? Respuesta: Preparaba el infierno para aquellos que hacen preguntas estúpidas».

Por otro lado, Heidegger determina que el tiempo no es algo que debería ser definido ni calculado y, por consiguiente, no tendría que ser relacionado con las palabras «qué» ni «cuándo». Heidegger le da primacía al mundo interno, es decir, al yo subjetivo. Pero ese yo subjetivo es, en Zimmermann, un modo de agarrar la vida por la garganta y a la vez una llamada de socorro, una protesta sin esperanzas ante las mentiras de la existencia, intentando gritar aquello que la música no pudo darle totalmente: el deseo de sobrevivir.

Claro que esta concepción, por otra vertiente, se vincula científicamente con la Teoría de la Relatividad de Einstein y el Principio de Incertidumbre de Heisenberg. Es decir, concebir el universo como una serie de procesos mentales que no se desenvuelven en el espacio sino en el tiempo, y por eso los chinos —iniciadores de esta actitud— aprecian más el aspecto cualitativo del tiempo que el cuantitativo. Wagner y Einstein transformaron el tiempo en una dimensión del espacio.

Otro ejemplo de la disparidad existente ante los distintos modos de entender el tiempo lo encontramos en el tiempo del científico en oposición al tiempo del poeta. Así, mientras el físico trabaja con un tiempo cuantitativo, operativo y lleno de precisión, por su parte el poeta juega con un tiempo cualitativo, creativo, metafórico, subjetivo. Dice Gastón Bachelard: el tiempo objetivamente manifiesto de los físicos —como nos ha mostrado Henri Bergson— descuartiza la duración, la diseca, la secciona, la espacializa y la deforma, la objetiviza en vista a fines pragmáticos, un tiempo uniforme, sin vida, sin término ni discontinuidad. Entregan entonces ese tiempo deshumanizado a los matemáticos. En cambio, casi en contrapunto de este tiempo físico, segmentado, encadenado, objetivado, se sitúa el tiempo poético que es un tiempo vertical y metafísico, un tiempo que nace de

la profundidad del instante. El poeta —dice Bachelard— destruye la continuidad simple del tiempo encadenado para constituir un instante complejo, para unir en ese instante diversas simultaneidades (como lo hace el mismo Zimmermann y que rubricará Stephen Hawking —muerto hace pocas semanas— que intentó responder a las más importantes preguntas que se han planeado tradicionalmente sobre el cosmos, la naturaleza del tiempo y del espacio-tiempo, si el tiempo tuvo un principio y tendrá un final, si el espacio es infinito o tiene límites, la flecha del tiempo y el significado de los agujeros negros. La teoría cuántica de la gravedad ha abierto la posibilidad en la que no habría ninguna frontera del espacio-tiempo.

El problema del tiempo salpica prácticamente todos los estratos del pensamiento y la existencia. El tiempo es una de las dimensiones del sistema de referencia espacio-temporal que usamos para describir la realidad. Es la dimensión que nos permite comprender el aspecto dinámico de las cosas. En un mundo estático no haría falta la noción de tiempo. Introducimos el tiempo en nuestro aparato conceptual para poder hablar de cambios y movimientos.

Borges lo dice en poemas muy expresivos y significativos (que bien podría haber escrito Zimmermann y que ya diagramó Wagner en *Parsifal*: ¿recuerdan ustedes la caminata de

Gurnemanz y Parsifal por el bosque?: «Apenas he caminado y lejos me encuentro ya», dice Parsifal, a lo que Gurnemanz responde: «¿Lo ves, hijo mío? Aquí el espacio se convierte en tiempo». Convertir el espacio en tiempo —presupuesto filosófico del genio de Wagner y a la vez enigma de su motivación— implica no recorrer una forma en instantes sucesivos sino llegar a aprehenderla en un único instante de una manera intuitiva y por tanto no analítica. En ese sentido Wagner devela capas del inconsciente. Insisto, el acorde de *Tristán*, por ejemplo, es un acorde atonal (el primer paso hacia el dedecafonismo) que Schönberg llamó «el acorde vagabundo», que puso en entredicho el sistema de la armonía tonal y constituye el primer paso hacia la emancipación de la disonancia. Años después el genio judío de Einstein sabrá realizar científicamente y explicar también científicamente la singular y enigmática indicación de Wagner: el espacio genera el tiempo. Lo mismo hará Sigmund Freud. Por eso Joseph Soler señala que Wagner es «el supremo dramaturgo de lo freudiano», un preludio profético de Freud.

En la actualidad ese pensamiento en cuanto a la forma de concebirlo y realizar una obra de arte se ha afirmado rotundamente. La vanguardia artística hace hincapié en los mismos ingredientes recurriendo a la invención. Sin profundizar en el tema, quiero decirles que el psicoanálisis, por ejemplo, habla del tiempo futuro anterior. Es decir que



Zimmermann, *Die Soldaten*, puesta en escena de Calixto Bieito. Teatro Real, 2018.

no es el pasado como pasado el que determina el presente sino que en un concepto actual vigente: doy sentido a la experiencia pasada a través de una interpretación en presente, rompo con la cronología del tiempo y transformo el tiempo real en tiempo histórico. Es decir, que el presente puede contener todos los tiempos.

La ópera como arte escénico no se mantiene al margen de este proceso. La apertura y permeabilidad de la ópera a la técnica y recursos de otros medios como el cine, el vídeo y las posibilidades del tratamiento digital de los mismos, están en la base no solo de la transformación de este género escénico sino del nacimiento de formas totalmente nuevas (como verán en *Die Soldaten*). Zimmermann supo aunar su conocimiento profundo de la composición musical y como humanista cristiano resistirse a las atrocidades del mundo moderno. Años más tarde, Lorentz y Minskowski dirán (una réplica del pensamiento de Wagner en este sentido):

→ «Las ideas sobre el espacio y el tiempo que deseo mostrarles hoy descansan en el suelo firme de la física experimental. Son ideas radicales. Por lo tanto, el espacio y el tiempo por separado están destinados a desvanecerse entre las sombras y tan solo una unión de ambos puede representar la realidad» (Minkowski, 1923).

Parsifal fue el antecedente y si el tiempo se podía mezclar con el espacio, parece plausible suponer que la variable temporal tenía las mismas propiedades que tenían las variables espaciales. Esto lleva a la filosofía de la física dando lugar a la espacialización del concepto tiempo.

¿Qué es el tiempo? ¿Una línea que se prolonga indefinidamente o un círculo que no tiene principio ni fin? ¿Nunca se cansa el tiempo de viajar?, son preguntas príncipes de la filosofía junto al sentido del ser y le han robado el sueño a innumerables filósofos, físicos y matemáticos. Del tiempo surgen más preguntas que respuestas.

Heráclito habló del tiempo como metáfora: que nunca, reitero, podemos bañarnos en las mismas aguas de un río. Platón lo definió como «la imagen móvil de la eternidad inmóvil». Aristóteles como «el orden del movimiento según el antes y el después». Según Borges no es tanto que el tiempo fluye como las aguas de un río sino porque nosotros mismos somos también un río. El problema del tiempo es ese: lo fugitivo, el tiempo

que pasa, lo presente que deja de serlo. ¿Fluye el tiempo por un campo definido y que por lo tanto es posible organizar los eventos como si se tratara de una progresión del pasado hacia el futuro o el paso del tiempo es una ilusión y por lo tanto no existe un orden objetivo de tal manera que nuestra noción de orden temporal es meramente subjetiva pues se basa en eventos que recordamos voluntaria o involuntariamente? ¡Cuántas veces hemos vivido el tiempo en cámara lenta y cuántas otras a velocidades supersónicas!

Jacques Derrida, el psicoanalista francés, lo dirá así:

→ «La presencia no es solo el ahora sino que tiene unas prerrogativas con consideraciones en lo que llamamos pasado y lo que llamamos futuro, es un presente extendido, un siempre presente o acaso un tipo flexible de eternidad».

O como decía San Agustín: sé comprender lo que es el tiempo pero no sé explicarlo. «¡Detente, instante—decía Goethe— eres tan bello!». El tiempo es una forma de intuición, decía Emmanuel Kant. La doctrina del eterno retorno de lo idéntico, decía Nietzsche. O como asegura Heidegger, estamos hechos de tiempo.

A lo largo de la historia del pensamiento las definiciones filosóficas se han sucedido de forma prolífica y el hombre ha expresado una singular sensibilidad respecto del tiempo y el tiempo mismo ha variado a tra-

vés de los propios instrumentos de su medición. Se ha hablado de un tiempo profundo en la geología, de un reloj biológico desde los estudios del cuerpo, de la cuarta dimensión en la física, pero también se habla de un tiempo histórico, de un tiempo sociológico, de un tiempo psicológico, de un tiempo cosmológico, de un tiempo filosófico, de un tiempo teológico. Pero lo que permanece es el enigma, la perplejidad que el significado del tiempo nos produce, su dimensión fundamental como imprescindible a la hora de orientarnos y ordenar el devenir del mundo.

Bergson consideraba que la cuestión del tiempo era acaso el problema nuclear de la metafísica. San Agustín refrendaba dicha perplejidad diciendo:

→ «Pasado y futuro ¿cómo pueden existir, si el pasado ya no es y el futuro no existe todavía? En cuanto al presente, si el presente para ser tiempo es necesario que deje de ser presente y se convierta en pasado, ¿cómo decimos que el presente existe si su razón de ser estriba en dejar de ser? No podemos, pues, decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser».

Es evidente que para San Agustín —como para muchos— el tiempo es un misterio que palpita entre la existencia y la inexistencia, entre el conocimiento y el desconocimiento. Como decía él, lo reitero:

→ «¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé. Pero si quiero explicarlo a quien me lo pregunta no lo sé».

Al parecer, como dice Lewis Carroll, «el Tiempo no soporta que lo marquen ni que lo clasifiquen». Digo yo: el tiempo no se deja congelar en la cárcel del concepto. Quizá el problema es que buscamos algo así como la verdad del tiempo, pero ¿el tiempo es susceptible de ser verdadero o falso? Quizá es como decir que un automóvil o un río son correctos o incorrectos. Parece casi seguro que por ahora —después de siglos— no hay respuesta válida, una verdad única y transparente. San Agustín ansiaba tanto dar con esa verdad que decía, suplicando a Dios:

→ «Estoy ardiendo en deseos de solucionar este intrincadísimo problema. Te pido por Cristo que pueda penetrar en él».

En un libro de Jean Améry —sobreviviente de Auschwitz y suicida como Zimmermann— titulado *Revuelta y resignación. Acerca del envejecer*, escribe:

→ «**A** tiene la sensación de que el tiempo casi insensiblemente se le ha escapado de las manos, se ha desvanecido, ha pasado demasiado rápido. Entonces **A** busca la respuesta en el hombre de ciencia, en el físico, pero su amigo el físico, para quien el tiempo es definible y expresable por medio de fórmulas y no reviste mayor misterio, no lo puede ayudar. **A** habla del paso de los años y del peso de la muerte y ninguna descripción física y objetiva del tiempo lo puede consolar. Su amigo físico, que tan seguro de su ciencia y de sí mismo se siente, es también un ser de carne y hueso que envejece. Y es el mismo físico, años más tarde, que exclama ante **A**:

“El tiempo ha pasado, incluso demasiado y me queda tan poco. ¡Oh, tiempo extraño, tiempo consumado!”.

Pero lo que más moviliza al personaje **A** es que el mundo es cruel, hostil, decadente, inmoral y que no es más que un callejón sin salida. El tiempo es, pues, un sinsentido que nos arrastra y nos mata. Cuando Améry publicó en 1976 su libro *Levantar la mano sobre uno mismo* que trataba del suicidio, un estudiante le preguntó: «¿Por qué ha escrito usted este libro sobre el suicidio y no se ha suicidado?», a lo que Améry respondió: «¡Paciencia!». En Salzburgo, en el hotel Osterreichischer Hof, en 1978, Améry se suicidó. Sobre su tumba en una roca, en el Cementerio Central de Viena, debajo de su nombre, puede leerse una inscripción: Auschwitz nº 172364 (ciento setenta y dos mil trescientos sesenta y cuatro).

Dice Mircea Eliade:

→ «El tiempo plantea la cuestión antropológica de la desesperación del hombre moderno, al que faltan mitos vivos que le puedan justificar, explicar o recompensar los sufrimientos, las decepciones e injusticias soportadas a causa de la historia. Pero no solo es esta cuestión del “terror de la historia” la que exige resolución, sino también la otra, tan urgente como ella, de la reconciliación del hombre por el tiempo, de su salvación por el simple hecho de participar en un cosmos temporal rítmico y rico en alternancias».

Debemos reconocer que Zimmermann da testimonio que el yo no

completa su proceso de formación sino que la historia lo desintegra lentamente en un ambiente de corrupción generalizada como el que vive Marie, el personaje central de *Die Soldaten*, para descubrir —como lo dice Améry— que «nada tiene sentido».

Hay quienes se niegan a vivir ese clima y son náufragos que renuncian a sobrevivir en un ambiente hostil y degradado, de ahí el suicidio. Otros asumen la historia con sus vicisitudes y despropósitos a costa de cualquier cosa porque, como dice Hugo von Hofmannsthal:

→ «Amo la vida y más aún, amo solo la vida».

Admiten perseverar —dice Thomas Mann— en el descubrimiento de que nada tiene sentido. Zimmermann —que inicialmente no admitió ceder— asumió durante años lo áspero y desnudo de los desgarros europeos, con grandes dotes introspectivas y una demoledora desesperanza y al fin la muerte resultó más tentadora que oponer resistencia. *Die Soldaten* es su resistencia y su renuncia, una ópera nacida de la necesidad y el espanto. Se trata de una impugnación de la vida, donde la conciencia es una maldición y el hombre un trágico error. Zimmermann no ofrece ningún consuelo. Esta espantosa verdad nace de la reflexión sobre el tiempo, una actividad intelectual que, al decir de Améry, «no es natural ni quiere

serlo». El hombre moral exige la suspensión del tiempo. Dirá:

→ «Auschwitz es el pasado, el presente y el futuro de la humanidad [...] Sobre mi antebrazo izquierdo llevo tatuado mi número de Auschwitz y es de lectura más sucinta que el *Pentateuco* o el *Talmud* y sin embargo contiene una información más exhaustiva».

Como vemos, para ellos no hay salida al tatuaje de la muerte.

Y es así que debemos aceptar que hay tres vertientes fundamentales de la problemática del tiempo: el tiempo como fluir (Heráclito), el tiempo como eterno retorno (Nietzsche) y el carácter ilusorio del tiempo (Wagner y luego Zimmermann). El carácter cíclico de esta última vertiente, el carácter cíclico de los destinos humanos, presupone la negación del pasado y del porvenir. El tiempo es aquí lo que Borges llama «misterio metafísico» y que nos libera de lo que él llama «la intolerable opresión de lo sucesivo». Borges finaliza su poema *La noche cíclica* así:

→ «Vuelve la noche cóncava / que descifró Anaxágoras / vuelve a mi carne humana la eternidad constante / y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante / Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras».

El poema finaliza exactamente igual que comienza y los puntos suspensivos al final nos hacen suponer que este poema seguirá repitiéndose infinitamente.

→ «Negar la sucesión temporal / negar el yo / negar el universo astronómico / son desesperaciones aparentes y consuelos secretos / [...] El tiempo es la sustancia de que estoy hecho / El tiempo es un río que me arrebató / pero yo soy el río; / es un tigre que me destroza / pero yo soy el tigre; / es un fuego que me consume / pero yo soy el fuego / El mundo, desgraciadamente, es real / Yo, desgraciadamente, soy Borges».

El tiempo circular significa que el tiempo no es una concatenación absoluta en la que se puede reconocer un antes y un después, sino que es un concepto cíclico en tanto el retorno es eterno. Julio Cortázar en su novela *Las armas secretas* escribe:

→ «Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar —Cortázar habla por boca del gran trompetista Charlie Parker— cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba. Eso se lo conté una vez a Jim y me dijo que todo el mundo siente lo mismo y que cuando uno se abstrae, dijo así, cuando uno de abstrae. Pero yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno y la ciudad se quedó ahí abajo y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo [...] El tiempo depende de ti, de cómo tú te sientes lo percibas, de cómo te sientas. ¿Sabes qué? Los científicos y físicos

han estudiado mucho sobre el tiempo. Hace más de un siglo. Albert Einstein dijo que el tiempo es relativo y que si viajaras a la velocidad de la luz, viajarías en el tiempo. Hoy día se conocen multidiversos desdoblamientos en el tiempo, vivir en realidades simultáneas. El tiempo es algo más que relativo».

Y quiero señalar enfáticamente que estas idas y vueltas en la concepción del tiempo las desarrolla Zimmermann en su ópera en un continuo y masivo proceso de deshumanización, en un clima de opresión, desgobierno y abuso que lo inunda todo en una degradación constante y en una propuesta intensamente abrasiva y cáustica. Es el tiempo de un poeta trágico, el tiempo vertical y metafísico, un tiempo que nace de la profundidad del instante.

Es evidente que tiempo se dice de muchas maneras, según autor, disciplina, época y cultura. Yo llamaría al tiempo de Zimmermann como tiempo trágico (por eso he titulado a esta conferencia «La corchea de la tragedia»), el tiempo que se define por circunstancias terribles, inexorables, sin salida. Zimmermann seguramente compartiría aquel pensamiento de Cioran:

→ «¿No resultaría mejor no haber nacido, permanecer en un estado de pura posibilidad?».

Así es la vida: unos quieren vivir para siempre, otros quieren morir absolutamente, mientras que otros preferirían no haber nacido. Al final lo que

condiciona estos distintos deseos es el límite del tiempo que es la muerte. No existe una realidad inmutable debajo de las cosas: simplemente devienen. La música misma no es el movimiento fatal del devenir pero es su dibujo sonoro —escribe Picó Sentelles— y agrega: la música arrastra al oyente, anulando su conciencia individual hasta el flujo eterno del devenir y cuando Apolo y Dionisos se unen todo lo asombroso es posible y toda belleza es accesible. Y según Nietzsche, la lucha y la simbiosis entre Apolo y Dionisos crea una posibilidad más alta de existencia. Paul Ricoeur hace una distinción entre los filósofos analíticos, preocupados de reducir nuestras reflexiones sobre el tiempo a un mínimo conceptual y los filósofos reflexivos, más preocupados por elevar nuestra experiencia del tiempo a un *maximum* espiritual. No es que el filósofo analítico y el reflexivo se contradigan, es más bien que no se encuentran. Uno se interesa por nuestro hablar sobre el tiempo, el otro por nuestra experiencia profunda del tiempo. Uno tiene en cuenta la economía conceptual y el otro la intensidad espiritual.

Quiero aclararles que he desarrollado estas líneas como una espiral de serpentina, de acuerdo a mi manera de pensar, es decir, asumiendo que no es la rigurosa coherencia y la obligada racionalidad la que debe presidir estas reflexiones sino la inmediatez de un pensamiento asociado que

se relacione con el tema de manera diagonal, es decir, admisible, vincular, pero no incuestionable, dada la riqueza de su contenido y la complejidad del planteo de Wagner y Zimmermann. Por eso pudo haber incursiones laterales, idas y vueltas y empréstitos que armen una trama cuyo centro es siempre evasivo, porque el pasado y el presente (y el futuro, según *Die Soldaten*) adquieren múltiples direcciones que no apuntan a un solo centro. Este es uno de los elementos revolucionarios en la concepción de estos músicos: un tiempo inmanente en el cual las cosas del presente se despliegan inevitable y simultáneamente hacia su pasado no solo como memoria sino como expectativa de futuro, una fusión de presente, futuro y pasado, un encuentro de tiempos que trasciende el límite temporal y espacial. El pasado no existe como algo eternamente fijo y congelado sino como algo en permanente transformación a través de nuestros actos del presente que le dan o cuestionan el sentido y confieren al futuro su rostro siempre expectante.

También recuerdo la famosa parábola de San Agustín «punzando en el corazón del tiempo»: el tiempo nos es de sobra conocido mientras nadie decida poner a prueba nuestra comprensión. O como diría Edmund Husserl:

→ «Nadie duda de la existencia del tiempo pues nos es de sobra conocido, como bien señala

Agustín en las *Confesiones*: el problema consiste en comprender cómo llegamos a tener conciencia de él y cómo en esa dirección se abre una referencia explícita a la experiencia vívida de la conciencia».

Quiero señalar que la idea filosófica que desarrolla Husserl parte del reconocimiento de que la modernidad llegó a un olvido del hombre, de su subjetividad operante y del mundo de la vida (*Lebenswelt*), lo que lleva inexorablemente a una crisis que afecta la totalidad del mundo europeo. El tiempo es —como diría Czeslaw Milosz— la causa de nuestra desesperación y nuestra rebelión contra la estructura insensata e inmutable del mundo, es decir, digo yo, de alcanzar un estado definitivo y concreto que apacigüe nuestros interrogantes metafísicos. En esas coordenadas me he movido. Y Wagner y Zimmermann me han ayudado. Y quiero señalar que pronto tendremos en nuestro Teatro Real y por primera vez esta inquietante y fascinante ópera donde desde una humanidad conmovedora que se filtra a través de un lenguaje musical duro y áspero (acaso ligado a la tradición del estricto catolicismo renano en el que se educó Zimmermann), emerge una obra maestra en la que un *loser*, un «perdedor» o un «fracasado» —como lo llamaron algunos críticos— nos demuestra la validez del estremecimiento humano.

ARNOLDO LIBERMAN



EN DEFENSA DE WAGNER

**Michael Joseph Jackson
y Tiziana Krause-Jackson**

**Conferencia pronunciada en el Hotel Moderno
el 4 de octubre de 2018**

Introducción

Buenas tardes, señoras y señores. Es para mí un placer y un honor estar aquí con ustedes y por ello agradezco de todo corazón a la presidenta doña Clara Bañeros de la Fuente, al tesorero don Alejandro Arráez y a todo el público presente. Espero entretener y no aburrir demasiado.

La misión original de las primeras Asociaciones Wagnerianas era más bien divulgativa y ahora sigue siéndolo, pero con la intención añadida de explicar y defender el nombre y la obra de Wagner, particularmente en el mundo anglosajón, donde hay resistencia y hasta hostilidad hacia Wagner en ciertos ambientes, sobre todo los académicos. En el mundo hispánico no parece que sea así, y hay más neutralidad. En esta ponencia espero poder ofrecer unos argumentos y datos para que se pueda cumplir con esta intención, quiero decir defender a Wagner.

La historia no es una ciencia empírica pero, entre otras cosas, nos ayuda a examinar, trazar y controlar el valor cambiante de lo que en cada época es considerado «normal». En la primera parte, quiero considerar algunos conceptos y fenómenos muy actuales en nuestro mundo que eran reales en otro tiempo y que se refieren a Wagner. Utilizando la historia debemos cuidarnos de no cometer el error de la retroactividad, que es interpretar el pasado con criterios contemporáneos. Hablando de Wagner, debemos tener en cuenta los siguientes conceptos generales: el nacionalismo, el socialismo y el populismo, la religión y en particular el cristianismo y el antisemitismo. En la segunda parte, Tiziana va a considerar algunos aspectos personales de Wagner.

1. Primera parte

1.1. El Nacionalismo

Después de la Segunda Guerra Mundial en Europa, se suele asociar



el nacionalismo con políticas de derecha. Recientemente notamos otros ejemplos en Europa donde la causa nacionalista se disfraza con el lenguaje y la política de la izquierda: se encuentran ejemplos en Escocia, en Catalunya y en el País Vasco, mientras en Italia los medios suelen calificar la Liga Norte de Salvini como *extrema derecha radical* y *xenófoba*. Wagner pertenecía al movimiento llamado «Jóvenes Alemanes», descaradamente nacionalista. Sin embargo, sería aconsejable evaluar este nacionalismo en el contexto histórico de las fuerzas nacionalistas que fueron desencadenadas por la revolución francesa y la supresión del Sacro Imperio

Romano, que nunca fue un estado pero transmitió un fuerte sentido de identidad alemana a la población.

Es incorrecto, en mi opinión, ver el nacionalismo de Wagner a través de los prismáticos del Tercer Reich. El nacionalismo de Wagner se podría comparar más propiamente con el de su contemporáneo, Giuseppe Verdi.

Verdi incorporó un mensaje nacionalista de manera brillante en su ópera *Nabucco* para evitar la censura austriaca. Nadie, de izquierda o derecha, del norte o del sur de Italia, se quejaría del nacionalismo de Verdi.

Esto es porque la reputación de Verdi no se vio comprometida por la política durante los años 30 del siglo xx, pero la de Wagner sí lo fue. Trataremos explícitamente este punto más tarde.

1.2. Socialismo y Populismo

Hoy en día estamos acostumbrados a diferenciar entre socialismo y comunismo. El socialismo se considera de matriz centro-izquierda y se ha manifestado, entre otras cosas, en Europa en la defensa y el desarrollo del estado de bienestar, mientras el comunismo ha sido vinculado durante y después de la guerra fría con el totalitarismo. Como joven alemán, Wagner creía en el progreso y en un mundo mejor. Era un autoproclamado socialista. Posteriormente, Engels diferenció el socialismo científico del socialismo utópico. Naturalmente,



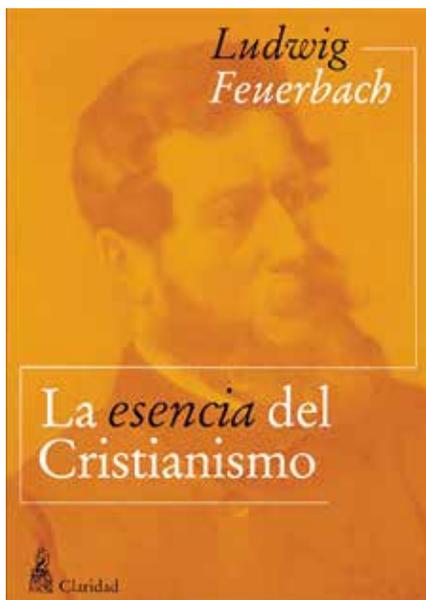
Friedrich Engels (1820-1895).

Engels y Marx se definieron socialistas «científicos» y despreciaron a los «utópicos» y las sublevaciones de 1830 y 1848. Engels no nombró a Wagner pero es evidente que según su óptica se puede considerar a Wagner y su generación como «socialistas utópicos» o «soñadores».

1.3. El Cristianismo y la Religión

Hoy se encuentran estados confesionales en el Oriente Medio pero no en Europa. El Reino Unido tiene un jefe de estado que es también jefe de la Iglesia Anglicana y naturalmente el Vaticano tiene una configuración parecida, pero son ejemplos atípicos. Vivimos en una Europa esencialmente republicana (con la

excepción de las monarquías del Norte y la de España) y laica. Esto no era el caso en la Europa de Wagner que vivía en un siglo de fuerte secularización, sobre todo en Alemania. El mundo intelectual del joven Wagner era rigurosamente hegeliano y Wagner cayó bajo la influencia de los «Jóvenes Hegelianos», entre los cuales el más influyente era Ludwig Feuerbach, el autor de *La Esencia del Cristianismo*. Feuerbach, licenciado en teología, fue un ateo militante pero no menospreciaba las religiones. Creía que las religiones no se tenían que interpretar en un sentido literal, pero que sí contenían grandes y profundas verdades de carácter necesario y utilitario. En su obra afirma que el libro del *Génesis* se debe poner al revés.





Entrada de los dioses en el Walhalla, de *El Oro del Rin*. Producción de Otto Schenk (MET, 1986).

Según Feuerbach, Dios no creó al hombre y no lo creó a su imagen; es el hombre quien creó a Dios (en sistemas monoteísticos) y dioses (en sistemas politeísticos) a su imagen y para atender a sus necesidades, aspiraciones y preocupaciones.

Esto representó un enfoque de la *Biblia* que abre la pista a una interpretación socioantropológica de un texto sacro. Esta influencia antropológica se nota muy bien en el ciclo del *Anillo del Nibelungo*, considerado por detractores y admiradores como una de las grandes obras de arte de todos los tiempos.

Para G. B. Shaw *El Ocaso de los Dioses* representó el derrumbamiento final del capitalismo. Para Hitler, en

Bayreuth, la *Entrada de los Dioses en el Walhalla* significaba la victoria de su ejército en la Operación Barba Roja. Se trata aquí de típicos eslóganes políticos de la primera parte del siglo xx que se apropiaron de la música de Wagner por motivos ideológicos, y no de hipótesis.

Pues, a causa de su situación financiera, Wagner vendió los derechos del libreto de la ópera, antes de escribir su música. Tomando como base dicho libreto del *Anillo*, Feuerbach elaboró una hipótesis y a diferencia de otros (como Shaw y Hitler) no se trata de un eslogan político.

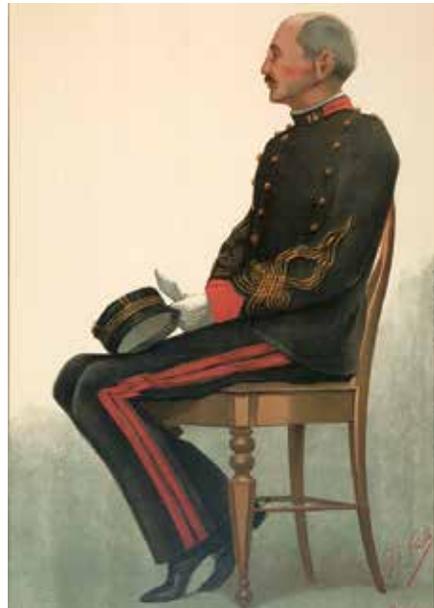
Feuerbach sostiene que el ciclo del *Anillo* marca el traspaso del hombre de un estado de gracia en la

naturaleza como cazador recolector a la sociedad civil y al estado de derecho (aquí hay un guiño a Rousseau, a quien los hegelianos admiraban), y que Wotan no es solo el padre de todos sino también el autor de las leyes. Por eso lleva siempre su lanza con las leyes talladas en el asta. Hace esto no para matar a la gente, sino para recordarles la existencia del estado de derecho. Puede que ustedes estén de acuerdo o no con la hipótesis de Feuerbach pero hay que admitir que es mejor que un eslogan político y hay que reconocer que Feuerbach fue más influyente en la formación religiosa de Wagner que la iglesia luterana.

1.4. Antisemitismo

Es un tema difícil y delicado pero hay que abordarlo. Desde la Segunda Guerra Mundial, el antisemitismo ha sido naturalmente muy mal visto en Occidente, y en algunos países la denegación del Holocausto ha sido justamente proclamada ilegal. Eso corresponde paradójicamente con el crecimiento de peligrosas y desagradables recientes incidencias del antisemitismo en Europa. Por ejemplo, Le Pen y su hija Marina en Francia, y también desde hace años el mismo Partido Laborista en Inglaterra se encuentra asolado por acusaciones, en mi opinión justificadas, de antisemitismo. Acusaciones que fueron repetidamente desmentidas en palabras, pero sin que se hiciera nada para sa-

nearlas. La polémica sigue y puede que pague factura en las próximas urnas. También es verdad que varios nuevos países del Este en la UE no comparten el mismo sentido de culpa que tenemos en Occidente. En el siglo XIX el antisemitismo era endémico y, entre comillas, «normal» en Europa y todos conocemos el notorio y emblemático caso Dreyfus en Francia. Sin embargo, tenemos que reconocer que una defensa del antisemitismo de Wagner basada en una supuesta, entre comillas, «normalidad» del antisemitismo en el siglo XIX no puede en absoluto funcionar como coartada para disculpar o defender su innegable, deplorable antisemitismo. El problema para los



Richard Dreyfuss (1859-1935).

wagnerianos es que el antisemitismo de Wagner, que no era en solitario, se encuentra bien documentado en el conocido panfleto *El Judaísmo en la Música*, que fue luego reeditado contra la voluntad de Cósima. En este panfleto, sin nombrar de forma explícita a su rival Meyerbeer pero nombrando al fallecido Mendelssohn, Wagner lanza su ira contra lo que considera el poder judío en la Ópera de París que, según él, le impide representar sus óperas allí.

No podemos defender lo que es indefendible y ni vale la pena intentarlo. Lo que podemos hacer es explicar e intentar defender la obra musical de Wagner contra la crítica de antisemitismo.

Esta línea de crítica antisemítica contra la obra de Wagner empezó con Nietzsche y su polémica contra *Parsifal* —una forma de venganza después del fallecimiento de Wagner— porque, según él, era demasiado cristiano, principalmente por celebrarse en la ópera dos veces el rito de la comunión.

Pero Nietzsche no se para aquí y desarrolla uno de sus típicos argumentos por omisión, afirmando que la glorificación del Cristianismo en *Parsifal* es una especie de código, y que la verdadera intención es criticar y menospreciar a los judíos en general y en particular a su gran amigo, el psicólogo Paul Réé.



Friedrich Nietzsche, Paul Réé y Lou Andreas Salomé en 1882.

El hecho es que Nietzsche aquí se equivocó completamente y por una buena razón: era un filólogo que privilegiaba la palabra escrita y no le gustaba para nada el teatro.

Wagner era, sobre todo, un hombre de teatro como Shakespeare, y valoraba la palabra hablada. Para el filólogo Nietzsche la palabra solo tenía un valor transmisivo en el texto: *verba volant, scripta manent*.

Para Wagner compositor, la palabra tenía un valor transformacional en el espectáculo. He tratado de la relación Wagner y Nietzsche en mi precedente ponencia en el Casino de Madrid y no voy a repetirla aquí. Basta decir que aunque Nietzsche se equivocó totalmente en su evaluación de *Parsifal*, otros han imitado su método de omisión para montar y perpetuar una crítica antisemítica contra

la obra de Wagner. Uno de los más conocidos es el libro *Wagner, Raza y Revolución* en el cual el profesor Lawrence Rose, un académico americano, intentó demostrar que toda la obra de Wagner se caracteriza por un odio hacia los judíos. Inicia Rose su tesis afirmando que «La Cuestión Judía» fue central en la revolución de la filosofía que Immanuel Kant desencadenó en la *Crítica de la Razón Pura*. Rose insiste en que esta cuestión fue fundamental en el siglo XIX y permeó toda la obra de Schopenhauer, lo que se debe interpretar como una tentativa de liberación de la supuesta influencia de poderosos judíos en la sociedad germánica. Por eso y según Rose, todas las óperas de Wagner escritas durante su fase bajo la influencia de Schopenhauer, como *Tristán e Isolda* por ejemplo, son antisemitas. No faltan ejemplos, según él: en *Parsifal* Kundry y Amfortas son judíos y en *Los Maestros Cantores* Beckmesser es también judío. Mime, enano, feo y hermano menor del ladrón Alberich, el responsable del desastre final, es seguramente judío. Rose y sus seguidores han presionado con éxito para llegar a la prohibición de la representación de las óperas de Wagner en Israel. Artistas como Daniel Barenboim y James Levine han dirigido en Bayreuth y Zubin Mehta, director de la Orquesta Filarmónica de Israel, ha intentado cuatro veces programar Wagner en Tel Aviv, pero ha sido bloqueado en cada ocasión.

Uno de los argumentos de Rose y otros detractores de Wagner es que el público de Wagner estaba culturalmente programado y preparado para establecer este tipo de vínculos y conexiones porque era un público condicionado por Kant y Schopenhauer. Es verdad que el impacto de Kant no puede ser subestimado en la Historia de la Filosofía pero se trata de un impacto epistemológico, y no sociocultural.

Una réplica a la tesis de Rose (y otros detractores de Wagner):

1. Se defiende, en algunos sectores de crítica musical, una separación en la evaluación del hombre y de su obra. Pero Rose afirma que no se puede hacer esta separación; según él, el hombre contagia la obra.
2. Sin embargo, Rose parte de una falsa premisa: la vida intelectual del siglo XIX en Alemania se reduce a la «Cuestión Judía».

Primero, y como ya he dicho, el mundo intelectual y cultural del joven Wagner era hegeliano no «kantiano-schopenhaueriano».

3. Hegel violó la así llamada «prohibición kantiana» (o sea, que no podemos saber lo que hay en el plano metafísico) afirmando que la historia es una ciencia empírica. Llegamos luego al materialismo histórico que Marx, canalizado por Feuerbach, transformó en mate-

rialismo dialéctico. Schopenhauer publicó su libro con veintiocho años y fue ignorado totalmente por el mundo académico hegeliano en Alemania. Fueron los británicos, a través de las traducciones de la escritora George Eliot en la *Westminster Review*, quienes descubrieron y divulgaron la obra de Schopenhauer.

La «Cuestión Judía» fue formulada por los británicos después de la caída del Imperio Otomano en la famosa Declaración de Balfour durante la Primera Guerra Mundial (publicada el 2 de noviembre de 1917) y más tarde reconsiderada por el Tercer Reich de manera radical: su respuesta a la «Cuestión Judía» fue trágicamente la «Solución Final». Rose es anacrónico en la defensa de su tesis. En Alemania en el siglo XIX, había cuestiones más relevantes que la judía, lo primero era el establecimiento de un imperio terrestre en Europa, luego la guerra contra Francia, y la consolidación de un sistema de seguridad social. Estos asuntos tuvieron prioridad sobre la «Cuestión Judía» durante todo el Primer Reich de Bismarck.

4. La respuesta de que no hay judíos en *Parsifal*, por ejemplo, no vale para Rose y sus seguidores. Ellos responden que el público de Wagner estaba culturalmente condicionado para identificar las pistas y símbolos, para descifrar la obra y hacer las debidas conexiones. Con

esta forma de lectura el *Holandés Errante* no sería realmente un holandés sino una clara invocación del estereotipo medieval del judío itinerante y sin patria. Como arma para atacar a Wagner, esta forma de argumento es deshonesta. Es verdad que Shakespeare utilizó la historia romana para criticar la política contemporánea y ya hemos comentado el simbolismo en clave nacional de *Nabucco*. En el famoso coro «Va pensiero», Verdi sabe que el público italiano es capaz de identificarse con los judíos oprimidos mientras los opresores egipcios no simbolizan otra cosa que el Imperio Austrohúngaro. Pero no es para nada evidente que el público alemán pueda entender que Beckmesser es judío. El argumento de Rose procede aplicando un típico silogismo como este:

1. Beckmesser es malo, abusa del poder y por eso merece castigo y humillación.
2. Los judíos son malos, abusan del poder y por eso merecen castigo y humillación
3. En conclusión Beckmesser debe ser judío.

En resumen, Rose y sus seguidores repetidamente utilizan esta artificial forma de argumentación contra Wagner porque faltan verdaderas pruebas de antisemitismo en la obra de Wagner: por eso hay que inventarlas.

En realidad, el joven Wagner era nacionalista, antisemítico, socialista y cristiano por conveniencia. Creía en el progreso y en la posibilidad de crear un mundo mejor a través de la revolución. Como muchos jóvenes, el joven Wagner hacía un paralelismo entre el cambio social y el progreso. Con la edad, aprendió que cada cambio tiene consecuencias sociales y políticas que no son automáticamente beneficiosas y que no siempre el cambio es sinónimo de progreso.

Termina aquí la primera parte de esta ponencia y doy la palabra a Tiziana.

2. Segunda parte

Buenas tardes queridos consocias y consocios. Procedo yo con la segunda parte. Trataré de algunos aspectos individuales de Wagner.

Con un hombre tan polifacético como él, no se pueden considerar todos los aspectos de su personalidad y actividad en una sola ponencia, por eso aquí voy a tocar solo cuatro temas específicos:

- Wagner y el Medievo.
- Wagner y las mujeres.
- Wagner y el dinero.
- Wagner y su relación con Ludwig II.

2.1. Wagner y el Medievo

Wagner utilizó el Medievo como una metáfora para lo metafísico. La literatura medieval era aristocrática (la tardía edad de caballería tan satirizada por Cervantes en el *Quijote*). Los poe-

tas más influyentes en la investigación del Medievo de Wagner fueron Wolfram von Eschenbach y Gottfried von Strassburg. El interés inicial era filológico (los hermanos Grimm fueron los más famosos, ¡probablemente a causa de Walt Disney!) y luego con el Romanticismo en el inicio del siglo XIX hubo una apreciación y explotación del valor literario. El deseo de alcanzar una Alemania unificada, poderosa y respetada como bajo los Hohenstaufen en los siglos XII y XIII, se materializó. Wagner asimiló las fuentes medievales durante los años 40 (1840s), lo que se nota en *Tannhäuser*, *Lohengrin*, el ciclo del *Anillo*, *Tristán e Isolda*, *Los Maestros Cantores* (aunque se sitúe en el Renacimiento) y *Parsifal*. En estas obras hay una destilación de su investigación que consiste en:

- La inevitabilidad del destino.
- La perversidad de las mujeres.
- La naturaleza destructiva del amor.

Los escritores del medievo nunca perdonaron a Eva desobedecer el mandato de Dios en el Jardín del Edén y esta actitud se nota en muchos personajes femeninos de Wagner, por ejemplo:

- Elsa de Brabante (*Lohengrin*): insiste en hacer la pregunta prohibida.
- Brunhilda: se niega a devolver el anillo aunque sepa que su devolución podría salvar a los dioses y al mundo.

- Isolde: extingue el fuego a pesar del aviso de Brangäne de que esta acción es peligrosa.
- Kundry: «perversamente» vuelve al territorio de Klingsor para seducir a los Caballeros del Santo Gral.

Wagner también estaba influido por modelos provenzales, una forma poética que celebra el amor, normalmente fuera del matrimonio, en el cual inicialmente el caballero acepta que su dama pertenezca a una casta social superior e inspire cualidades como honor, lealtad y clemencia.

Esta poética fue reemplazada al inicio del siglo XIII por otro género literario en el cual el amante es socialmente inferior al caballero/poeta. La abjuración del amor por Eva y su refugio en el arte por parte de Hans Sachs, está basado en fuentes del Renacimiento, y no en fuentes medievales.

2.2. Wagner y las mujeres

Existe una idea popular de Wagner que lo pinta como una especie de Don Juan Tenorio, especialmente con mujeres casadas. Esta idea necesita una revisión. Wagner tuvo tal vez como máximo una docena de relaciones, y no todas carnales. Las principales fueron: Jessie Laussott (la mujer británica de un mayorista de vino de Burdeos); Minna Planer (actriz alemana, cantante y primera mujer de Wagner); Cósima Liszt (segunda mujer de Wagner, hija ilegítima de Franz Liszt y mujer de Hans von Bülow,



Retrato de Judith Gautier, por John Singer Sargent (1885).

pianista y director de renombre); Mathilde Wesendonck, la mujer del rico empresario Otto, la que inspiró *Tristán e Isolde*, fue casi seguramente un gran amor que, se dice, no llegó a consumarse; Judith Gautier (autora francesa de éxito e hija del muy conocido escritor Théophile Gautier); Carrie Pringle (británica, una muchacha-flor en *Parsifal* en la producción de 1882). Las otras relaciones fueron flirteos y aventuras de juventud previos a su primer matrimonio.

Wagner, aunque se casó dos veces, en principio odiaba la idea del matrimonio al igual que aborrecía el concepto de la propiedad privada y solo cambió de idea cuando descubrió la felicidad tarde en su vida con Cósima y construyó su residencia Wahnfried en Bayreuth como proyecto auxiliar y relacionado estrictamente con el Festspielhaus.

2.3. Wagner y el dinero

Es otro tema que necesita una drástica revisión porque se han escrito muchas cosas incorrectas sobre él. Hasta 1870, casi al final de la carrera de Wagner, los compositores no podían esperar algún porcentaje como derechos de autor para la presentación de sus obras. Se pagaba una tarifa única al compositor y cualquier ganancia acumulada por posteriores producciones se destinaba a la editorial y al teatro, no al autor. Voy a tratar solo de los derechos del *Anillo* por lo cual Wagner ha sido fuertemente y, en mi opinión, injustamente criticado.

En agosto de 1859 Otto Wesendonk hizo una oferta, no solicitada, de financiación a Wagner para completar el ciclo del *Anillo*. Wagner no aceptó pero propuso un acuerdo alternativo. El acuerdo estipulaba que Wesendonk compraría los derechos de autor por 6.000 francos para cada ópera y disfrutaría de los beneficios mientras Wagner recibiría los beneficios de los espectáculos públicos.

Más tarde, en el mismo año, Schott, la famosa editorial, ofreció a Wagner 10.000 francos por publicar la partitura del *Oro del Rin*. Ingeniosamente, Wagner propuso a Wesendonk que se considerase los 6.000 francos como pago adelantado por la última parte de la *Tetralogía*, todavía no escrita.

Wesendonk, recientemente jubilado, aceptó, posiblemente con reservas, pero aún así Wagner no merece

el oprobrio que se le ha atribuido. Como hombre de negocios, valoró la obra de Wagner como una inversión de alto riesgo, pero no como un préstamo.

Al final, diría que hay que reconocer que, si no fuera por su relación con Wagner, nadie se acordaría de Otto Wesendonk, un importador de seda, y de su atormentada y romántica mujer Mathilde, una poetisa diletante.

2.4. Wagner y su relación con Ludwig II

Parece un cuento de hadas: la historia de un artista pobre rescatado por un monarca que cancela sus deudas, le establece en una vida de lujo y luego se sumerge en su obra.

Ludwig buscó a Wagner cuando ascendió al trono en marzo de 1864; Wagner evitó los emisarios de Ludwig creyendo que eran cobradores del estado. Ludwig le instaló en Villa Pellet adyacente al Lago Starnberg (en las afueras de Munich) y allí Wagner recibió la suma de 40.000 gulden, la primera de numerosas subvenciones para aliviar su precaria situación financiera. La orientación homosexual de Ludwig, inconfesada e inconfesable en la época, le empujó a buscar una satisfacción sustitutoria en la intensa emoción que la ópera suscitaba en él.

En 1865 Wagner, seguro en su posición, hizo una referencia indiscreta al rey Ludwig llamándole «mi chico», un comentario fielmente transmiti-

do al rey por su secretario del gabinete, quien, hostil al autor, lideró la oposición a Wagner, nacida a causa de la que se consideraba una indebida influencia, sobre todo por el altísimo coste que representaba el presupuesto de poner en escena sus óperas.

Eventualmente, la hostilidad de cortesanos y público obligó a Ludwig a «exiliar» a Wagner en Tribschen en Suiza (10 de diciembre de 1865). En la siguiente primavera, el rey disfrazado apareció en Tribschen anunciando que se llamaba Walther von Stolzing (el joven héroe romántico de los *Maestros Cantores*). Más alarmante para Wagner fue el anuncio del rey de que quería abdicar para vivir al lado de Wagner. La situación se agravó para Wagner cuando su relación con Cósima se hizo de dominio público a través de un artículo en el periódico *Volksbote* que hizo una referencia a «Madame Hans von Bülow con su amigo o lo que sea en Lucerna». Parece que Ludwig fue la última persona en Munich en darse cuenta de esta relación conocida por todos. Además, una fuente adicional de tensión era el proyecto de Bayreuth. Ludwig insistía en que *Lohengrin* fuera escenificado en Munich y los siguientes estrenos del *Oro del Rin* y *La Walkyria* también, pero hacia 1871 el proyecto de Bayreuth estaba bien consolidado con Ludwig involucrado con cierta renuencia. El proyecto que parecía imposible de Bayreuth, des-

pués de varios atrasos y problemas de financiación, se realizó en agosto de 1876.

La última reunión ente Wagner y el rey fue el 12 de noviembre de 1880 cuando los preludios de *Lohengrin* y *Parsifal* fueron escenificados privadamente en Munich para Ludwig. En 1886 (tres años después del fallecimiento de Wagner) Ludwig fue declarado demente y depuesto el 10 de junio. Tres días después fue encontrado ahogado en el lago Starnberg con su médico personal, los dos juntos. El ambiguo caso nunca ha sido resuelto.

2.5. Conclusión: Wagner como chivo expiatorio

Wagner ha sido acusado de egoísmo, oportunismo, ambición excesiva, racismo, codicia, celos, de ser mujeriego, rencoroso, etc. Como catálogo es formidable y hay una cierta base de verdad en todo esto, como se puede verificar en la amplia correspondencia de Cósima. También hay muchos ejemplos de su generosidad y capacidad para la amistad. Por ejemplo, a pesar de la ruptura con Nietzsche, le invitó al estreno de *Parsifal* y Nietzsche, algo despectivo, le respondió que solo aceptaría si fuera el invitado de honor y, además, el único.

Consideramos ahora brevemente dos aspectos del fenómeno del chivo expiatorio: el musical y el político.

1. El aspecto musical

Strauss y Mahler eran grandes admiradores de Wagner y como eran autores cuya fama, reputación y obra estaban bien consideradas y consolidadas, no se sentían ni inhibidos ni limitados por la personalidad compleja de Wagner. En su trayectoria musical se los puede considerar como post-wagnerianos. Otros se deben considerar como antiwagnerianos. Corre una anécdota, aparentemente verdadera, que cuenta cómo Stravinsky se aburría tanto con *Parsifal* que durmió durante el espectáculo, pero luego se inspiró en él para escribir *La Consagración de la Primavera*, obra verdaderamente de espíritu dionisiaco.

2. El aspecto político

El aspecto político fue fundamental en la póstuma transformación de Wagner en chivo expiatorio: instrumental en este proceso fueron dos británicos y la manipulación de Bayreuth después de la gestión de Cósima y luego de Siegfried. Houston Stewart Chamberlain se casó con la hija de Wagner, Eva, y Winifred Williams se casó con el hijo de Wagner, Siegfried. Ella asumió las riendas de Bayreuth y formó una relación personal y muy profunda con Hitler. Habría querido casarse con Hitler después de la muerte de Siegfried pero él no quiso comprometer su imagen pública. Este período representó el punto más negativo

en la historia de Bayreuth, cuando Hitler, animado por Winifred, hizo obligatorio un acto de presencia al Festspiel por parte de los altos (y algunos reacios) oficiales del partido. No solo la reputación de Wagner se vio comprometida a causa del Nazismo y los nazis imperando en Bayreuth, sino también la reputación de grandes directores de orquesta como Wilhelm Furtwängler resultó manchada y Bayreuth se precipitó a su más bajo nivel. Estos dos británicos fueron instrumentos decisivos para establecer y consolidar una vinculación póstuma entre Wagner y Hitler y lo hicieron explotando y abusando de la herencia cultural de Bayreuth.

Unas palabras finales

No está mal recordar que Arturo Toscanini aspiraba a ser un compositor de música hasta que asistió a una producción de *Tristán e Isolda*. Entonces se dio cuenta de la grandeza de Wagner y de su propia «inferioridad». Entendió que Wagner había destruido aquel sueño en su vida y se conformó con ser «solo» un director de orquesta, y sin embargo uno de los mejores, primero en La Scala de Milán y después en el Metropolitan de Nueva York.

Nada más. Gracias por su infinita paciencia, Michael y yo les agradecemos su amable atención.

**MICHAEL JOSEPH JACKSON Y
TIZIANA KRAUSE-JACKSON**



VIVA LA LIBERTÀ!

Encarnación Roca Trías

Artículo publicado en *La Tercera de ABC*
11 de octubre de 2018

A los amantes del arte, y muy especialmente a los que nos gusta la ópera, nos mira el resto de los mortales como seres raros, aficionados a los gorgoritos, al más difícil todavía. Al circo, en realidad. El arte de la ópera nació como una forma de recuperar la antigüedad clásica, los sonidos de la tragedia, que los hombres del Renacimiento querían identificar y reproducir. Pero a lo largo de sus más de cinco siglos de historia, la ópera no se ha limitado a servir de entretenimiento a los «raros», sino que ha servido también como vehículo para la transmisión de ideas políticas, sociales y filosóficas. No todo se limita a los divos más o menos insufribles; de hecho, casi ningún aficionado sabe quién estrenó la ópera que tanto le gusta. Si solo se tratara de eso, el siglo **xix** habría acabado con ella. Algo hay detrás que la sostiene. Así, Mozart lanzó un «Viva la Libertà!» por medio de Don Giovanni, para significar que una nueva época en lo político y lo social había nacido, y que esta época se fundará en la libertad.

Las ideas filosófico-políticas del siglo **xviii**, con el Iluminismo y los precursores de la Revolución francesa, ofrecieron productos importantes que transmitieron a los espectadores de toda condición social, los que se sentaban en los palcos y los que ocupaban el patio sin butacas, los anhelos de libertad y la necesidad de superar las formas de gobierno, monárquicas en general, basadas en un tirano, bueno o malo, pero que no dejaba al pueblo el gobierno que a este debería corresponder según las ideas democráticas que dieron lugar a la Revolución francesa de 1789. Algunas óperas de Mozart ofrecen ejemplos notables de esta técnica: en *Lucio Silla*, dictador y gobernante absoluto, utiliza la historia real de Lucio Silla que inesperadamente dejó su cargo un año antes de su muerte; pero aquí le hace ceder ante Cecilio y Giunia, cuyo amor ha intentado desbaratar. Tito Vespasiano, en *La clemenza di Tito*, acabará reconociendo que no puede gobernar en las condiciones en que se lo piden y acabará en el perdón, porque Tito es un «buen dictador», mientras que

Lucio Silla es malvado. En todo caso, los enamorados, que simbolizan al pueblo, acaban triunfando sobre el tirano. De buena o mala manera. Es una lección para todos: la libertad se impondrá sobre la monarquía absoluta y el aroma de la Revolución está presente. Una vez que la Revolución llegó, sin embargo, aun Beethoven nos presentará un canto a la libertad con *Fidelio*: el coro de los prisioneros que salen a tomar el aire desde sus celdas amontonadas y malolientes, donde se exalta el sol, símbolo de la libertad en el siglo XVIII, es una lección de lo que acontece cuando no se respetan los derechos ya proclamados en 1789.

Pero el Romanticismo, del que aún bebemos, trasladará la ópera a otros ambientes, con argumentos ultra románticos (*Norma*, *Lucia di Lammermoor*) o descontextualizados de la obra original (*El barbero de Sevilla*). *Viva la libertà!*, en este caso, de interpretar.

Y llegamos a Wagner, el denostado, criticado y peculiar autor del siglo XIX, contradictorio en sus planteamientos: desde el Romanticismo absoluto de *El holandés errante*, hasta la influencia de las tendencias sociales de la época de la Revolución de 1848, con Bakunin, Proudhon y otros, que se manifiestan en *El Anillo del Nibelungo*. De este modo, en Wagner se pueden observar las influencias de diversas tendencias filosóficas: las ideas de Schopenhauer, que se tra-

ducen en el texto de *Tristán e Isolda* con la exaltación de la muerte; las ideas político-sociales personificadas en la lucha entre dioses y hombres para conseguir el poder, que se desarrollan en *El Anillo del Nibelungo*; la dificultad de la creación y del arte, recogida de las lecturas de Nietzsche, que se manifiesta en *Los maestros cantores de Núremberg* y finalmente, la influencia de las ideas cristianas, en *Parsifal*.

De la misma forma como podemos encontrar el fervor patriótico en el *Nabucco* de Verdi o en *La Muette de Portici* de Auber, censurada por su contenido revolucionario, pero que a raíz de una representación en el teatro de La Monnaie, en Bruselas el 25 de agosto de 1830, provocó el inicio de la revolución que permitió la independencia de Bélgica. En todas estas obras se producen verdaderos intentos de transmitir una ideología por un vehículo aparentemente festivo o que ahora nos lo parece.

Hoy estamos en otro nivel: la ópera es el mundo de unos cuantos que repiten y repiten, vaya repetimos y repetimos obras, *pour le plaisir*. Nadie siente la necesidad de opinar sobre el trasfondo de un argumento archiconocido de una ópera que ha visto ¿cuántas veces? El poder didáctico ha desaparecido. Salvo cuando un productor toma el toro por los cuernos y nos pone ante nuestros fantasmas. ¿En qué puede consistir ahora la



Mozart, *Don Giovanni*, escena 22, final del Acto I: *Viva la Libertà!*
Ruggero Raimondi (Don Giovanni) y Edda Moser (Doña Ana).
Orquesta y Coro de la Ópera de París. Director: Lorin Maazel. Película de Joseph Losey (1979).

novedad? ¿En un gran cantante? ¿En una extraordinaria orquesta? ¿En un magnífico director? Eso es indispensable, pero no enseña nada. Nos proporciona placer, que ya es mucho, pero quizá no justifica la inversión. El auténtico intérprete en la actualidad es el productor, que es quien permite a la audiencia darse cuenta de las intenciones del autor. O de la propia interpretación del productor. Este o esta puede destruir la obra (véase el *Tristán e Isolda* de Katarina Wagner en escena en el Festival de Bayreuth), pero también puede sacudir nuestros más íntimos sentimientos y conectar con los más hondos problemas de la sociedad, como hace Barry Koski en

Los Maestros cantores de Núremberg, en escena también en el Festival de Bayreuth.

La ópera puede seguir teniendo, pues, una función educativa. Puede seguir advirtiéndonos del racismo que sigue imperando en la sociedad; de los efectos de la lucha por el poder; de la necesidad de reformar nuestras ideas tradicionales. En el fondo, sigue estando, como dice don Giovanni, «aperta a tutti quanti. Viva la libertà!».

ENCARNACIÓN ROCA TRÍAS

Vicepresidenta del Tribunal Constitucional y Académica de número de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.

Socia de la Asociación Wagneriana de Madrid.



EL MOTIVO DEL NIBELUNGO

Alejandro Arráez

Es sabido que Wagner centra su obra musical en motivos que no son otra cosa que los pasajes más brillantes de su creación. Son los trozos de sus óperas que se recuerdan y quedan en el archivo de lo más profundo de nuestra sensibilidad.

Sin duda, el motivo del nibelungo, que hemos escuchado impacta, cuando se oye en *El Oro del Rin*: el martillo de los nibelungos, desde las profundidades, transmite un hacer, un trabajo que contrasta con el dulce devenir de las orquestadas conversaciones del resto de la ópera.

Y, creo que este planteamiento tiene una trascendencia que no ha sido valorada por la amplia doctrina wagneriana.

En efecto, *El Oro del Rin*, que se estrenó en 1876, debió salir en la mente wagneriana en los cincuenta o sesenta. Sabido es cómo se establece el orden compositivo de *El Anillo del Nibelungo*, que empieza con *La Muerte de Sigfrido*, hoy *El Ocaso de los Dioses*; luego le antepuso *El Joven Sigfrido*, hoy *Sigfrido*; luego compuso *La Walkyria* como historia previa

y más tarde proyectó *El Oro del Rin*, a guisa de prólogo de los acontecimientos universales de que trataba la obra.

Veamos cómo estaba el mundo en aquella época:

- En los años 20 de aquella centuria comienza el proceso manchesteriano de la producción en serie o de la división del trabajo, que supuso la mayor transformación social quizá, en toda la historia de la humanidad: se trata de la revolución industrial.
- Por ello no es de extrañar que la nueva representación de *El Oro del Rin* coincidiera con la publicación en ese mismo año de 1876 de *La Riqueza de las Naciones* de Adam Smith donde, como es bien conocido con el ejemplo de los alfileres, se racionaliza, justifica y promueve, la división del trabajo.
- Es evidente, que Wagner conocía esta revolución económica que sin duda, estaba en el ambiente social.



La mayor sátira del mercantilismo laboral la reflejó Charles Chaplin en el film *Tiempos Modernos*: la secuencia de Charlot robotizado representa como nunca antes la alienación del ser humano como consecuencia de la repetición del movimiento de la faena del trabajador. Esa escena ha sido, probablemente, la secuencia más reproducida en la historia de la cinematografía.

Sin embargo, la música del motivo del nibelungo nunca se ha interpretado (con la excepción que a continuación se comenta) como una llamada de atención sobre la alienación

del trabajador como consecuencia de la revolución industrial.

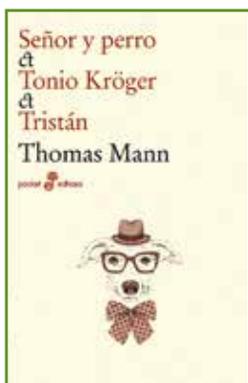
Wagner pone a los nibelungos / enanos como esclavos en los yunques forjadores de un anillo de oro. El contraste de su posición humilde con la riqueza es evidente. Y con su música (EL MOTIVO) reiterativa y monocorde refleja la baja de su trabajo.

La Fura del Baus, en su puesta en escena de *El Oro del Rin* de Valencia escenifica maravillosamente el mensaje de Wagner: mientras la orquesta interpreta el martilleo de los nibelungos sobre los lingotes de oro para producir el anillo, por la escena, en movimiento, pasa la cadena de producción de un matadero industrial con hombres desnudos en la serie.

El martillo de *El Oro del Rin* refleja la postura política de Wagner, que perteneció a la Alianza Internacional de la Democracia Socialista, del anarquista ruso Bakunin y que le llevó al exilio de Dresde durante muchos años.

ALEJANDRO ARRÁEZ



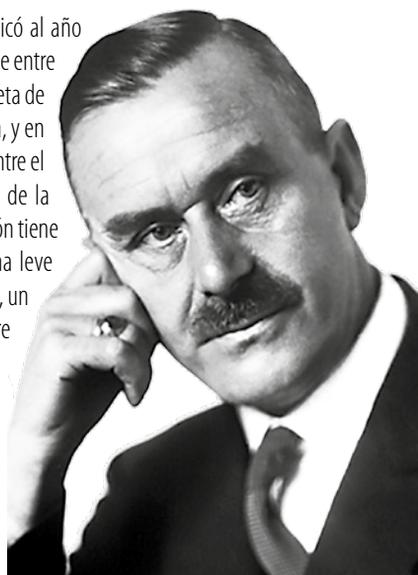


WAGNER EN LA LITERATURA (II)

TRISTAN UND ISOLDE EN LA NOVELA **TRISTAN** DE THOMAS MANN

Edhasa, 2015, capítulo VIII, págs. 151-158.

Tristan es una novela corta que Thomas Mann escribió en 1902 y publicó al año siguiente. Se trata de una sátira burlesca que describe el conflicto que surge entre la interpretación excéntrica del ideal de belleza estética y la realidad concreta de cada día. La novela contiene muchas referencias al mito de Tristán e Isolda, y en particular a la ópera de Richard Wagner, haciendo una paráfrasis irónica entre el heroísmo romántico de los personajes de Wagner con sus homólogos de la historia, individuos sin ningún rastro de heroísmo o romanticismo. La acción tiene lugar en el sanatorio Einfried. Gabriele Klöterjahn ingresa en él por una leve afección de la tráquea y para recuperarse de un parto. Allí conoce a Spinell, un extraño personaje, escritor fracasado y frustrado, con quien conversa sobre ideas estéticas y sobre música wagneriana que la van alejando de la realidad, de su marido y de su hijo, al que no puede cuidar por estar enferma. Spinell experimenta una profunda atracción por ella. En el capítulo VIII, que reproducimos, se entera de que fue una buena pianista pero tuvo que dejar la música cuando se casó con el socio de su padre. Intenta consumar el adulterio como si fuera Tristán, pero ella, que está totalmente dominada por su marido, no lo ama y lo rechaza.



A fines de febrero, en un día de helada, más claro y luminoso que los anteriores, reinaba en Einfried una inmensa alegría. Los señores cardiacos conversaban entre sí con las mejillas enrojecidas, el general diabético canturreaba como un chiquillo, y los caballeros de piernas incontrolables estaban fuera de sí. ¿Qué sucedía? Nada menos que

se estaba preparando una excursión colectiva a las montañas, en varios trineos, entre el tintineo de los cascabeles y el chasquido del látigo. El doctor Leander lo había decidido para esparcimiento de sus pacientes. Los casos «graves», naturalmente, debían quedarse en casa. ¡Pobres «graves»! Se hablaba solo por señas y se había acordado no decirles nada

del asunto; por lo general, agradaba poder demostrar cierta compasión y guardar miramientos. Pero, además, hubo algunos que se excluyeron voluntariamente de la diversión, a pesar de habrían podido participar de ella. En cuanto a la señorita de Osterloh, se la podía disculpar perfectamente. Alguien como ella, tan abrumada por múltiples obligaciones, no podía pensar seriamente en dar paseos en trineo. El gobierno de la casa exigía imperiosamente su presencia... En fin: se quedó en Einfried. La intención de la señora Klöterjahn de quedarse en casa fue una nota discordante en la armonía del conjunto. Inútiles fueron los esfuerzos del doctor Leander para convencerla de la conveniencia de dar un paseo al aire libre; ella afirmaba que estaba indispuesta, que tenía jaqueca y se sentía cansada, por lo que no hubo más remedio que ceder. Pero alguien cínico y guasón encontró en ello motivo para hacer esta observación:

—Ya verán ustedes cómo ahora tampoco vendrá el «niño bitongo».

Y acertó; puesto que el señor Spinell hizo saber que aquella tarde tenía intención de trabajar (le gustaba emplear la palabra «trabajar» para designar sus dudosas actividades). Por otra parte, nadie lamentó que se quedara, tampoco causó pesar la decisión de la consejera Spatz de quedarse y hacer compañía a su joven amiga, porque viajar la mareaba.

Inmediatamente después del almuerzo, que hoy excepcionalmente había tenido lugar hacia las doce, los trineos se detuvieron frente al sanatorio, y los huéspedes rebullían, en animados grupos, por el jardín, embozados en ropas de abrigo, llenos de curiosidad e impaciencia. La señora Klöterjahn estaba en compañía de la consejera Spatz junto a la puerta de vidrio, que daba a la terraza —y el señor Spinell tras la ventana de su habitación— para contemplar la partida. Miraban las pequeñas luchas que se desarrollaban, entre bromas y risas, para ocupar los mejores sitios, veían cómo la señorita de Osterloh, con una palatina en el cuello, corría de un trineo a otro para colocar cestas de provisiones bajo los asientos, cómo el doctor Leander, con la gorra de piel metida hasta la frente, contemplaba una vez más el grupo a través de sus brillantes gafas, y, tras tomar asiento, daba la señal... Los caballos arrancaron, dos señoras chillaron y cayeron hacia atrás; los cascabeles repicaron, los látigos de mango corto chasquearon y sus largas trallas se arrastraban por la nieve, tras las varas de los trineos. La señorita de Osterloh estuvo de pie, junto a la verja del jardín, agitando su pañuelo, hasta que los resbaladizos vehículos desaparecieron tras una revuelta del camino, dejando tras de sí su alegre eco. Luego atravesó de nuevo el jardín, para correr a sus obligaciones. Las dos damas se alejaron de la puerta de vidrio, y, casi al mismo tiempo, el señor Spinell abandonaba su mirador.

En Einfried reinaba una tranquilidad absoluta. La expedición no regresaría antes del anochecer. Los «graves» permanecían sufriendo en su habitación. La señora Klöterjahn y su íntima amiga emprendieron un corto paseo, tras el cual regresaron a sus aposentos.

El señor Spinell, por su parte, se encontraba en el suyo, ocupado en sus cosas. Hacia las cuatro, se les sirvió a las damas medio litro de leche a cada una, mientras el señor Spinell tomaba su té flojo. Poco después, la señora Klöterjahn golpeó repetidamente en la pared que separaba su habitación de la de la señora Spatz, y dijo:

—Señora consejera, ¿por qué no bajamos a la sala de estar? Ya no sé qué hacer aquí.

—En seguida, querida —respondió la consejera—. Permítame tan solo calzarme las botas. Es que me había echado en la cama, ¿sabe?

Como era de esperar, la sala de estar estaba vacía. Las dos damas se sentaron junto a la chimenea. La consejera Spatz se puso a bordar flores sobre un trozo de cañamazo y la señora Klöterjahn dio también un par de puntadas, pero en seguida dejó la labor sobre el regazo y se sumió en una especie de éxtasis, se apoyaba en el respaldo del sillón y su mirada se perdía en el vacío. Finalmente hizo una observación, que ni si quiera merecía la molestia de despegar los labios. Pero como, a pesar de todo, la

consejera Spatz preguntó: «¿Cómo dice?», tuvo que repetir toda la frase, muy a pesar suyo. La consejera Spatz preguntó una vez más: «¿Cómo dice?». Pero en ese instante se oyeron pasos en la antesala, se abrió la puerta y apareció el señor Spinell.

—¿Molesto? —preguntó desde el umbral, con voz dulce, mientras miraba exclusivamente a la señora Klöterjahn, e inclinaba su busto hacia delante con delicadeza... La joven dama respondió:

—¡No faltaba más! En primer lugar, esta habitación tiene entrada libre, señor Spinell, y luego, ¿en qué podría estorbarnos? Tengo el convencimiento de que estoy aburriendo a la consejera...

A esto el señor Spinell no supo responder; solo sonrió enseñando sus dientes careados y se dirigió, con paso un tanto embarazado por la mirada de las damas, hacia la puerta de vidrio, donde se quedó plantado, mirando al exterior y dando la espalda a las damas descortésmente. Luego dio media vuelta, pero continuó mirando hacia el jardín, mientras decía:

—El sol ha desaparecido. Sin darnos cuenta, el cielo ha quedado cubierto. Ya empieza a oscurecer.

—Es verdad, todo está en sombras —respondió la señora Klöterjahn—. Me parece que nuestros excursionistas tendrán nieve. Ayer, a esta hora,

estábamos todavía en pleno día, y hoy, sin embargo, anochece.

—¡Ah! —dijo él—, después de todas estas semanas de tanto sol, la oscuridad hace bien a los ojos. A decir verdad, estoy contento de que este sol, que brilla con pesada claridad tanto para lo bello como para lo feo, se haya velado un poco.

—¿No le gusta el sol, señor Spinell?

—Yo no soy pintor... Uno mira mejor en su interior sin el sol... Es una espesa capa de nubes ligeramente grises. Probablemente indica deshielo para mañana. Por lo demás, no le aconsejaría que se quedara allá al fondo mirando su labor, señora.

—¡Oh!, descuide usted; no me daba cuenta. Pero ¿qué otra cosa puedo hacer?

Él se había sentado en la silla giratoria, frente al piano, con un brazo apoyado en la tapa del instrumento.

—Música... —dijo—. ¡Quién pudiera ahora escuchar un poco de música! De vez en cuando los niños ingleses cantan algunas pequeñas canciones negras. Esto es todo lo que se oye.

—Ayer por la tarde la señorita Osterloh tocó a todo escape *Las campañas del monasterio* —observó la señora Klöterjahn.

—Pero también usted sabe tocar, señora —dijo el escritor suplicando,

mientras se levantaba—. En otro tiempo había usted tocado todos los días con su padre.

—Sí, señor Spinell, esto fue en otro tiempo... en la época del surtidor, ¿sabe usted?

—¡Hágalo hoy! —rogó él—. ¡Déjenos oír solo unos cuantos compases! Si usted supiera cuánto lo deseo...

—Tanto el médico de cabecera como el doctor Leander me han prohibido terminantemente que toque el piano, señor Spinell.

—Pero ni uno ni otro están ahora aquí. Somos libres... ¡Usted es libre, señora! Solo unos cuantos acordes...

—No, señor Spinell, de esto ni hablar. ¡Quién sabe qué maravillas espera usted de mí! Además lo he olvidado todo, créame. Casi no sé nada de memoria.

—¡Oh!, entonces toque ese «casi nada». Aquí hay partituras en abundancia, sobre el piano. No, esto no vale nada. Pero aquí hay algo de Chopin...

—¿Chopin?

—Sí, los *Nocturnos*. Y ahora solo falta encender las velas...

—No se haga ilusiones, señor Spinell, no voy a tocar. Lo tengo prohibido... ¡Podría perjudicarme!

Él calló. Con sus grandes pies, su larga levita negra y su cabeza canosa, borrosa e imberbe, permanecía quieto a la luz de dos candelabros del piano, y dejaba colgar sus manos.

—Bien, no voy a insistir más —dijo por fin en voz baja—. Si teme perjudicar su salud, señora, mate y enmudezca entonces la belleza que anhela manifestarse bajo sus dedos. No siempre ha sido usted tan prudente; si menos no lo fue cuando se trató de renunciar a la belleza. Al contrario: cuando abandonó el surtidor y se quitó la pequeña corona de oro, no se preocupó usted mucho de su cuerpo, y demostró tener una voluntad resuelta y firme... Escúcheme —dijo tras una pausa, y su voz se hizo aún más profunda—, si ahora se sentara usted ahí y tocara como en otro tiempo, cuando su padre estaba todavía a su lado y hacía brotar de su violín aquellas melodías que la hacían llorar..., entonces podría suceder que se viese brillar otra vez misteriosamente, sobre su cabeza, la pequeña corona de oro...

—¿De veras? —preguntó ella sonriendo... Casualmente se quebró su voz en este momento, por lo que las palabras salieron mitad roncas, mitad insonoras. Tosió un poco y dijo:

—¿Es cierto que son los *Nocturnos* de Chopin lo que tiene usted ahí?

—Sí. He buscado las páginas, y todo está listo.

—Pues bien... con la ayuda de Dios voy a tocar uno de ellos —dijo ella—. Pero solo uno, ¿me oye? Y espero que con esto estará usted satisfecho para siempre.

Diciendo esto, se levantó, puso a un lado su labor y se acercó al piano. Se sentó en la silla giratoria, sobre la cual había un par de cuadernos de música empastados, puso bien los candelabros y hojeó las partituras. El señor Spinell había acercado una silla a su lado y se sentó junto a ella como un profesor de piano.

Ella interpretó el *Nocturno* en mi bemol, opus 9, número 2. Si era verdad que había olvidado algunas cosas, su estilo, desde luego, tuvo que ser artísticamente perfecto en otros tiempos. El piano era medianamente bueno, pero ella supo manejarlo con gusto y seguridad tras los primeros acordes. Demostró poseer un sentido agudo para los diferentes matices de tonalidad y una afición por el ritmo movido que rayaba en lo fantástico. Su pulso era tan firme como delicado. Bajo el conjuro de sus manos brotaba la melodía con su más íntima dulzura, y los motivos artísticos se entrelazaban con graciosa flexibilidad.

Llevaba el mismo vestido de su llegada al sanatorio: la chaqueta oscura con arabescos de terciopelo, que confería a su cabeza y manos aquella delicadeza tan divina. La expresión de su rostro no se alteró mientras tocaba, pero parecía como si el perfil

de sus labios se hiciera más visible todavía, y las sombras en las comisuras de sus ojos se hicieran más intensas. Cuando hubo terminado, dejó caer las manos en el regazo y siguió mirando aún las notas. El señor Spinell permaneció sentado, mudo e inmóvil.

Ella tocó otro *Nocturno*, y luego otro. Después se levantó; pero fue solo para buscar nuevas partituras sobre la tapa superior del piano.

El señor Spinell tuvo la ocurrencia de examinar los tomos encuadernados en cartón negro que estaban sobre la silla giratoria. De repente prorrumpió en un grito ininteligible, y sus grandes manos blancas se posaron apasionadamente en uno de los cuadernos abandonados.

—¡No es posible!... ¡Increíble! —dijo—. ¡Y sin embargo no me equivoco... ¿Sabe usted qué es esto?... ¿Sabe lo que hay aquí?... ¿Lo que tengo en mis manos?...

—¿Qué es? —preguntó ella.

Con un gesto le señaló la portada. Estaba pálido como la cera, dejó caer el cuaderno y la miró con labios trémulos.

—¿De verdad? ¿Cómo ha venido a parar esto aquí? Démelo —dijo sencillamente la dama.

Puso el cuaderno en el atril, se sentó y se puso a tocar las primeras notas tras un momento de silencio.

El señor Spinell estaba sentado a su lado, inclinado hacia delante, las manos juntas entre las rodillas y la cabeza agachada. Ella tocó las primeras notas con una lentitud desconcertante y exasperante, con largas pausas a cada nota que inquietaban. Era un motivo de añoranza, una voz solitaria y errante, que dejaba oír quedamente su pregunta temerosa en medio de la noche. Silencio y espera. Escuchad la respuesta: el mismo tono nítido y solitario, solo que más claro, más dulce. Otra vez silencio. Entonces se inició, con aquel apagado y maravilloso *sforzato*, que es como un arrobamiento y una excitación beatífica de la pasión, el motivo de amor; subía hacia lo alto, tendía embelesado hacia el dulce enlace, se desprendía luego, se desplomaba, y sobresalían los violoncelos con su canto profundo, henchido de grave y doloroso gozo..., y la melodía continuaba.

La intérprete trató con acierto de imitar con su pobre instrumento los efectos de una gran orquesta. Las fugas de los violines en un gran crescendo sonaban con espléndida precisión. Ella tocaba con sublime devoción, se detenía piadosamente en cada figura musical y resaltaba los detalles humilde y manifestamente, como el sacerdote al levantar el

Santísimo por encima de su cabeza. ¿Qué sucedía? Dos fuerzas, dos seres embelesados se desean mutuamente en su dolor y en su gozo, y se abrazan en su anhelo estático y frenético de lo eterno y lo absoluto... El preludio se inflamó y se derrumbó. La pianista dejó de tocar allí donde se alzaba el telón y luego continuó mirando las notas en silencio.

Entre tanto, el aburrimiento de la consejera Spatz había llegado a aquel grado que desfigura los rasgos humanos, hace salir los ojos de sus órbitas y confiere a la persona una expresión cadavérica y aterradora. Además, aquel género de música atacaba sus nervios gástricos y ponía en estado de angustia aquel organismo dispéptico, de modo que la consejera temió caer en un ataque espasmódico.

—Me veo obligada a ir a mi habitación —dijo débilmente—. Adiós, ya volveré...

Y diciendo esto se marchó. Empezaba a anochecer. Fuera, en la terraza, caía la nieve espesa y silenciosa. Los dos candelabros daban una luz escasa y vacilante.

—El segundo acto —susurró el escritor.

Y ella volvió las páginas y empezó a tocar el segundo acto.

Un sonido de trompas se perdía en la lejanía. ¿Cómo? ¿O era quizás el susurro del follaje, el suave murmullo del

manantial? La noche había extendido ya su manto de silencio sobre el bosque y la casa, y no existía súplica y advertencia capaz de detener el ímpetu de aquel anhelo. El misterio sagrado se consumió. La lámpara se apagó; el motivo de la muerte descendió con una extraña mezcla de sonidos repentinamente velada, y con fogosa impaciencia el ansia hacía revolotear su velo blanco frente al amado, que se acercaba a ella con los brazos extendidos a través de la noche.

¡Oh, júbilo delirante e insaciable de la unión en el eterno más allá de las cosas! Despojados de la tortura del error, libres de las cadenas del espacio y del tiempo, del tú y del yo, de lo mío y lo tuyo, se fusionaban en un deleite sublime. Pudo separarles la insidiosa fascinación del día, pero su mentira presuntuosa ya nunca sería capaz de engañar a los videntes de la noche, desde que la virtud del filtro mágico santificó su mirada. Quien contempló con pasión las tinieblas de la muerte y su dulce secreto, a este no le quedó en la ilusión de la luz más que un ansia, la nostalgia de la noche sagrada, la eterna, la verdadera, la unificadora...

¡Desciende, noche del amor! ¡Concédeles el olvido que anhelan! ¡Cúbrelos con tu deleite y líbralos del mundo del engaño y la separación! Mira, se ha extinguido la última llama. Pensamiento e imaginación se hunden en un crepúsculo divino,

que se extiende sobre los suplicios de la ilusión redimiendo al mundo. Luego, cuando la fascinación se desvanezca, cuando mis ojos se hundan en éxtasis, entonces, ¡oh milagro de los deseos colmados!, yo mismo seré aquello de que la mentira del mundo me privó, lo que me brindaba engañosamente para martirio irresistible de mi anhelo; y en aquel momento yo seré el mundo... Y el tenebroso canto de Brangiana, «Tened precaución», fue acompañado de aquel inefable vuelo de violines, inasequible a la razón.

—No lo comprendo todo, señor Spinell. Hay muchas cosas que solo puedo entrever. ¿Qué significa, por ejemplo, este «y en aquel momento yo seré el mundo»?

El señor Spinell se lo explicó brevemente en voz baja.

—Sí, esto es. Pero ¿cómo es posible que usted, que lo comprende tan bien, no sea capaz de tocarlo?

Por extraño que parezca, el señor Spinell no pudo conservar su serenidad ante esta pregunta inocente. Se ruborizó, se retorció las manos y quedó como hundido en su silla.

—Esto rara vez coincide en una misma persona —dijo al fin angustiada—. No, no sé tocarlo... Pero continúe usted.

Y se hundieron de nuevo en los embriagadores cantos de aquella música misteriosa. ¿Moriría alguna vez el

amor? ¿El amor de Tristán? ¿El amor de Isolda? ¡Los zarpazos de la muerte no alcanzan a los que son eternos! ¿Qué otra cosa podría morir más que lo que nos perturba, lo que desune con engaños a los que están unidos? El amor los juntó con dulce lazo... Si la muerte lo rompiera, ¿de qué otra forma le sobrevendría a uno la muerte sino con la vida del otro? Y un dúo misterioso los enlazó en la inefable esperanza de la muerte de amor, del abrazo eternamente ininterrumpido en el reino maravilloso de la noche. ¡Dulce noche! ¡Noche eterna de amor! ¡Región beatífica que todo lo abarca! ¿Cómo podría despertar jamás sin temor a la soledad diurna quien alguna vez te presintió? ¡Conjura tú los temores, muerte favorable! ¡Libera ya de la congoja del despertar a los sedientos de amor! ¡Oh tempestad desencadenadora de los ritmos! ¡Oh éxtasis de la comprensión metafísica que sublimas a través de la música! ¿Cómo asir, cómo desprenderse de este goce alejado del tormento de la separación al amanecer?

¡Suave añoranza, sin engaño ni inquietud! ¡Muerte sublime y sin dolor! ¡Crepúsculo bienaventurado en el infinito! Tú eres Isolda, yo soy Tristán... Ya no hay Tristán, ya no hay Isolda...

De repente sucedió algo espantoso. La pianista se interrumpió y se llevó la mano a los ojos para atisbar en la oscuridad, y el señor Spinell se volvió bruscamente en su silla. La puerta del fondo, que daba al corredor, se

había abierto y entró por ella una tétrica figura, apoyada en el brazo de otra. Era un huésped de Einfried que tampoco estaba en condiciones de tomar parte en la excursión en trineo y empleaba estas horas vespertinas en una de sus rondas instintivas y apesadumbradas por el sanatorio. Era aquella enferma que había puesto en el mundo diecinueve criaturas y ya ni siquiera era capaz de pensar; era la esposa del pastor Höhlenrauch, que iba del brazo de su enfermera. Sin levantar la vista, recorrió con pasos indecisos e inseguros el fondo de la estancia y se alejó por la puerta opuesta, en silencio y rígida, extrañada e inconsciente. Hubo un gran silencio.

—Era la esposa del pastor Höhlenrauch —dijo él.

—Sí, la pobre Höhlenrauch —dijo ella.

Luego volvió las páginas y tocó el final de la obra, la muerte de amor de Isolda.

¡Cuán pálidos y lípidos estaban sus labios! ¡Cuán intensas se hacían las sombras en las comisuras de sus ojos! Sobre la ceja, en su transparente frente, la vena azulina se distinguía cada vez más claramente de aquella manera fatigosa e inquietante. Bajo sus laboriosas manos surgió el inaudito *crescendo*, interrumpido por aquel repentino *pianissimo*, casi profano, que es como un escurrirse del suelo bajo los pies y un hundirse en sublime de-

seo. Irrumpió un desbordamiento de liberación y plenitud infinitas, se repitió, se transformó como una oleada en una efervescencia aturdidora de satisfacción desmesurada, siempre insaciable, pareció querer desvanecerse, volvió a tejer el motivo de la nostalgia con todas sus armonías, expiró, murió, se extinguió, desapareció en el aire. Silencio profundo.

Ambos se pusieron a escuchar, la-dearon la cabeza y escucharon con más atención.

—Son cascabeles —dijo ella.

—Son los trineos —dijo él—. Me voy.

Se levantó y atravesó la sala. Al llegar a la puerta del fondo, se detuvo, se volvió y por un momento vaciló inquieto. Y luego sucedió que, a una distancia de quince o veinte pasos, cayó de hinojos en silencio. Su larga levita negra quedó extendida en el suelo. Tenía las manos juntas sobre su boca y sus hombros se contraían convulsivamente. Ella permanecía sentada, con las manos en el regazo, inclinada hacia delante, y, de espaldas al piano, lo contemplaba. Una sonrisa indecisa e inquieta se dibujaba en su rostro, y sus ojos atisbaban penetrantes en la oscuridad con tal esfuerzo, que descubrían propensión al estrabismo.

Desde lejos se acercaba el tintineo de cascabeles, el chasquido de látigos y el rumor confuso de voces humanas.



CRÍTICA DE REPRESENTACIONES WAGNERIANAS

José M. Irurzun

Críticas publicadas en *Opera World*

LA *TETRALOGÍA* DE THIELEMANN EN DRESDE I. *DAS RHEINGOLD*

Dresde, Semperoper, 29 de enero de 2018

El gran atractivo de este viaje no es otro que el de asistir a las representaciones del *Anillo del Nibelungo* en Dresde bajo la dirección de Christian Thielemann. Desde hace dos años comenzó a ofrecer los distintos títulos de la *Tetralogía* a razón de dos por año. Tuve ocasión de asistir a todos ellos, salvo a *Siegfried*, que tuve que cancelar por motivos que no vienen al caso. Ahora en Dresde se han programado dos ciclos completos, siendo este el segundo de ellos. El primero tuvo lugar hace unas semanas. Curiosamente, este *Anillo* viene a coincidir, aunque no totalmente, con el que está ofreciendo Kirill Petrenko en Munich y las comparaciones son inevitables.

Que la presencia de Christian Thielemann en la *Tetralogía* wagneriana es un acontecimiento en sí mismo es una obviedad, no en balde estamos

hablando de uno de los mejores directores de la actualidad, que en mi opinión no admite comparación en este campo sino con Kirill Petrenko. Así pues, nada tiene de extraño que las entradas para este ciclo las tuviera que haber conseguido hace ya más de un año.

Christian Thielemann no ha decepcionado en absoluto con su dirección de esta primera entrega o prólogo de la *Tetralogía*, sino que ha ofrecido una versión brillante como pocas, con algunos momentos verdaderamente mágicos. Entre ellos yo destacaría dos: la bajada de Wotan y Loge al Nibelheim y la entrada de los dioses en el Walhalla. Toda su dirección ha sido una ocasión de disfrute para el aficionado, contando, como es habitual, con una impresionante Staatskapelle Dresden, que no faltaría en ninguna selección de las me-

jores orquestas del mundo. En los últimos días se han conocido unas declaraciones de Thielemann protestando por haberle recortado ensayos y avisando de que posiblemente no vuelva a dirigir una nueva *Tetralogía* en Dresde. Esperemos que las cosas vuelvan a su cauce y no se cumplan estas amenazas.

El reparto vocal que ofrece Dresde queda por debajo del que hace unos días hemos visto y escuchado en Munich, con algunos fallos de importancia, que uno no espera de un teatro como el Semperoper y en una ocasión tan especial.

En *El Oro del Rhin* que dirigiera aquí Thielemann en octubre de 2016 Wotan fue interpretado por un poco brillante Markus Marquardt, mientras que ahora lo ha sido por el bajo ucraniano Vitalij Kowaljow, cuya actuación ha quedado claramente por encima de la de su colega citado anteriormente. No es un Wotan excepcional, pero sí un sólido intérprete vocal y escénicamente. Incluso me ha resultado más convincente en términos vocales que Wolfgang Koch en Munich hace unos días.

La gran decepción del reparto ha sido la presencia de Albert Dohmen en la parte importantísima de Alberich. Este bajo-barítono alemán hace ya tiempo que está en una clara cuesta abajo y hoy no ha podido ofrecer sino lo que tiene, que resulta muy escaso para un personaje como

Alberich. La voz se ha reducido considerablemente en los últimos años y sus aperturas por arriba son de sobra conocidas. No diré que su actuación ha sido decepcionante, porque no se podía esperar otra cosa. Simplemente, es un sorprendente error de reparto. Su comparación con John Lundgren hace unos días en Munich o con Tomasz Konieczny en 2016 en Dresde no tiene ningún sentido.

Kurt Streit volvió a ser Loge y volvió a resultar muy adecuado tanto en términos vocales como escénicos, dando perfectamente la imagen de este sibilino semidiós. El otrora estupendo tenor mozartiano se ha convertido en un notable tenor para este tipo de personajes. Siguiendo con las comparaciones, me resultó más brillante que Norbert Ernst en Munich.

Correcta, como siempre, la mezzo-soprano Christa Mayer en la parte de Fricka. Esta cantante, muy habitual en Dresde, es una auténtica garantía vocal y escénica en los personajes que interpreta.

Los Gigantes fueron correctamente cubiertos por Georg Zeppenfeld (Fasolt) y Karl-Heinz Lehner (Fafner). El primero es una auténtica institución en Dresde, aunque no fuera demasiado brillante en esta ocasión. El segundo cumplió con su cometido.

Buena la actuación de Janina Baechle como Erda, cantando con gusto y buenas dosis de misterio.



Regina Hangler fue una correcta Freia, mientras que Gerhard Siegel fue un Mime intachable. Derek Welton fue un sonoro Donner, cantando con gusto siempre. Algo reducido de volumen el tenor Tansel Akzeybek en la parte de Froh.

Lo hicieron bien las Hijas del Rhin que fueron nuevamente interpretadas por Christiane Kohl (Woglinde), Sabrina Kögel (Wellgunde) y Simone Schröder (Flosshilde).

Dresde nos ha vuelto a ofrecer la producción de Willy Decker, cuyo estreno tuvo lugar en el año 2001, siendo una coproducción con el Teatro Real, donde se pudo ver al año siguiente. La producción nos muestra en el escenario un patio de butacas, por donde andan los artistas (por cierto con algunas dificultades), convirtiendo el fondo en un escenario, que es donde se desarrolla la trama. Es decir, estamos una vez más ante la puesta en escena del teatro dentro del teatro, lo que no es muy original. Digo lo de original, porque es evidente que el regista lo ha querido ser, ofreciéndonos a los protagonistas como ac-

tores, unos más fáciles de identificar que otros. Las Hijas del Rhin eran calvas, además de poco atractivas y no vimos ni dragón ni sapo en la escena de las transformaciones de Alberich. El apilamiento del oro como pago a los gigantes resulta casi patético, teniendo que recurrir a que Freia se agache para que el oro la cubra. La citada escenografía se debe a Wolfgang Gussmann, mientras que el vestuario es un tanto atemporal y obra del propio Wolfgang Gussmann y Frauke Schernau. Al final uno se da cuenta —como tantas otras veces— que en las producciones escénicas no hay que distinguir entre tradicionales y modernas, sino entre buenas y malas, y esta no pertenece a las primeras.

La Semperoper había agotado sus localidades desde hacía mucho tiempo. El público dedicó una entusiasta recepción a los artistas, particularmente a Christian Thielemann y la Staatskapelle Dresden. Hubo una muy buena acogida a los cantantes.

JOSÉ M. IRURZUN

II. DIE WALKÜRE

Dresde, Semperoper, 30 de enero de 2018

Hoy hemos asistido a una magnífica dirección de Christian Thielemann en *Die Walküre* en Dresde en términos estrictamente musicales. El reparto vocal ha sido bueno, con algún lunar y algún artista muy destacado. Nuevamente, hemos tenido que aguantar la producción de las butacas.

Estuve en Dresde la última vez que dirigió Christian Thielemann *Die Walküre*, lo que tuvo lugar en febrero de 2016, y entonces no salí entusiasmado con su dirección, a la que faltó algo en el primer acto. En esta ocasión las cosas han ido mejor, o al menos así me ha parecido. El primer acto, ya desde su arranque, fue magnífico, aunque la emoción pudo faltar algo en el dúo de los gemelos. Los dos últimos actos fueron espectaculares. Especialmente, señalaría el emocionante *Anuncio de la Muerte de Siegmund* y el dúo de Wotan y Brünnhilde en el tercer acto, con un *Fuego Mágico* espectacular musicalmente. Christian Thielemann ha ofrecido una dirección de las que justifican cualquier viaje que se pueda hacer por verle. No cabe duda de que es un grande de la dirección, de los que se hablará cuando hayan pasado muchos años. Sobre lo que no tengo palabras adecuadas

es para calificar la prestación de la Staatskapelle Dresden. A las órdenes de Thielemann lo que salía del foso de la Semperoper era un sonido espectacular, de los que uno no se olvida fácilmente. Si magnífica fue la Walkyria de Kirill Petrenko hace unos días en Munich, la de Thielemann no se queda ni un milímetro por detrás.

El reparto vocal ofrecía nombres de importancia y algunas sorpresas. En conjunto, la cosa ha funcionado bien, aunque ha habido algún fallo y alguna sorpresa muy agradable.

Brünnhilde ha sido interpretada por Petra Lang. Bueno será recordar que en febrero de 2016 la hija de Wotan la interpretó Nina Stemme, mientras que Petra Lang cantó la parte de Sieglinde. Muchas veces he dicho que no se es soprano por tener determinadas notas y eso es lo que ocurre con esta cantante alemana. Tiene las notas, pero las más altas están un tanto destempladas, lo que se hizo notar en los *Hojotojos* iniciales. Por otro lado, a su timbre se le echa en falta una mayor belleza, lo que no importa en personajes malvados, como puede ser la Ortrud de *Lohengrin*, pero aquí se echa en falta otro tipo de voz. Desde luego no es mi Brünnhilde de elección.



Volvía a ser Wotan Vitalij Kowaljow, que había ofrecido una buena actuación el día anterior en *Das Rheingold*. Ayer escribía sobre su actuación diciendo que me había gustado, aunque no fuera un Wotan excepcional. Pues bien, hoy tengo que desdecirme. Su Wotan en esta ocasión ha sido espectacular de principio a fin, uno de los mejores —si no el mejor en absoluto— que puede escucharse hoy en día. Ha sido una gran sorpresa, ya que no le había visto en este personaje desde el año 2010. Pocas veces puede uno escuchar un *Adiós a Brünnhilde* como el que nos ha ofrecido el ucraniano. Ese canto a media voz, con pianísimos incluidos, está al alcance de muy pocos y él lo ha hecho de maravilla. Que yo recuerde no había tenido ocasión de escuchar un Wotan de estas características desde que disfruté hace unos 25 años con James Morris en el Metropolitan y más recientemente con Bryn Terfel en Munich hace cinco años. Una sorpresa muy agradable.

La soprano rusa Elena Pankratova fue una convincente Sieglinde, con voz amplia y de calidad, a la que se le pueden poner pocas pegas vocalmente. Como intérprete escénica se puede mejorar. Si no me equivoco, era su debut en el personaje. Tengo la impresión de que podíamos haber ganado, si ella hubiera sido Brünnhilde, ya que tiene voz suficiente para el personaje.

Una vez más fue Siegmund Peter Seiffert, uno de los tenores más sólidos en este repertorio durante muchos años. Sigue manteniendo su timbre atractivo y su buena línea de canto y únicamente se nota una inestabilidad en su emisión por la parte de arriba, especialmente en el primer acto de la ópera, moderándose en el segundo. Sus *Wälse, wälse* fueron interminables, si es que han terminado ya...

Buena también la actuación de Christa Mayer como Fricka. Sus actuaciones son siempre una garantía de bien hacer y no ha sido esta la excepción. También lo hizo bien Georg

Zeppenfeld como Hunding, mejor que el día anterior como Fasolt.

Las ocho Walkyrias eran un grupo sólido, con el único borrón de la voz de Christiane Kohl como Helmwige. Es sabido que es ella quien tiene que irse al Do al principio de la Cabalgata y siempre se busca una soprano fácil por arriba. Ella no tiene dificultades pero su voz resulta ahí muy ligera y de poco atractivo. El resto de sus hermanas eran Johanna Winkel (Gerhilde), Brit-Tone Müllertz (Ortlinde), Irmgard Vilsmaier (Waltraute), Julia Rutigliano (Siegrune), Simone Schröder (Rossweisse), Sabrina Kögel (Grimgerde) y Katharina Magiera (Schwerleite). En general, mejor las mezzos que las sopranos.

La producción escénica volvía a ser la bien conocida de Willy Decker. Uno entiende y acepta (aunque cada vez resulta más aburrido) la idea de una representación de teatro dentro del teatro, pero en este caso resulta una auténtica pesadez. La idea de que Wotan ha organizado toda esta representación y que él mismo es el director de escena, moviendo los personajes según sus deseos, no está mal traída, pero resulta pesada y aburrida en su desarrollo.

En el Acto I se nos presenta un patio de butacas y al fondo la sala de la morada de Hunding, con unos paneles desnudos de madera y una columna representando al fresno. El único elemento decorativo es una

fotografía en la pared con la boda de Hunding y Sieglinde. Al entrar la primavera, se levanta el panel del fondo y ¿qué creen que aparece? Pues ni más ni menos que más butacas, quedando la escena reducida a una simple pasarela. En la primera escena del Acto II volvemos a la pasarela con sus dos grupos de butacas delante y detrás, ocupando la escena maquetas y estatuas. El cambio de decorado para la escena segunda se hace simplemente corriendo una cortina negra, de modo que la escena entre los dos hermanos-amantes que huyen se desarrolla de nuevo en las butacas. El enfrentamiento con Hunding tiene lugar fuera del escenario y la muerte de Siegmund y Hunding en la pasarela. En el Acto III ya no hay pasarela ni escenario, sino que todo es butacas, por donde corretean las Walkyrias. Al final sale al fondo algo que quiere ser una roca y consigue el Fuego Mágico poniendo las butacas más rojas. Creo que se entenderá fácilmente que la obsesión por las butacas es mucho mayor que la de Alberich o Wotan por el *Anillo*. Yo insisto una vez más en que las producciones son de dos clases: buena y malas. Esta en particular corresponde sin la menor duda a la segunda categoría.

La *Semperoper* estaba a rebosar y el público tributó una entusiasta recepción a los artistas, especialmente a Christian Thielemann y a Vitalij Kowaljow.

JOSÉ M. IRURZUN

III. SIEGFRIED

Dresde, Semperoper, 1 de febrero de 2018

Avanza la *Tetralogía* wagneriana en Dresde. Hemos asistido a una destacada representación de esta tercera entrega, en la que hemos podido disfrutar de un tercer acto memorable y antológico, de lo mejor que he podido escuchar en mi vida. Por supuesto, me estoy refiriendo a la parte musical, ya que la escénica sigue sin convencerme, aunque casi prescindida de butacas en esta ocasión. El reparto ha sido muy bueno con un lunar de relieve, al que luego me referiré.

Que Christian Thielemann es uno de los mejores directores del mundo en la actualidad es una obviedad. Como lo es también decir que su gran especialidad es precisamente la música de Richard Wagner, no en balde lleva bastantes años siendo el director de referencia en los Festivales

de Bayreuth, que siguen ofreciendo interés gracias a su presencia. Esto significa que de sus actuaciones en una *Tetralogía* se espera lo mejor, como no puede ser de otra manera. Y, efectivamente, se cumplen las expectativas por altas que estas sean. Casi me atrevería a decir que en este *Siegfried* las expectativas se han visto superadas en un tercer acto impresionante e insuperable. Ya desde los primeros acordes que nos llevan a Wotan en busca de Erda aquello era un sonido excepcional y así siguió durante todo el acto. No es que los dos anteriores fueran decepcionante ni mucho menos, pero insisto en decir que este tercer acto vale por toda la *Tetralogía* y por muchas de ellas, a pesar de que la escena final ha tenido un lunar vocal de mucha importancia. La Staatskapelle Dresden fue un



orquesta excepcional, que no puede faltar en el podio de las mejores del mundo y más todavía si de Wagner se trata.

Como Siegfried estuvo siempre anunciado el tenor austriaco Andreas Schager, pero parece ser que en el último mes surgieron problemas por la proximidad de las representaciones de los dos Sigfridos en este ciclo del *Anillo*. Buscar un sustituto a uno de los pocos Sigfridos espectaculares de la actualidad se me antoja casi una tarea imposible. No ha sido así, sino que hemos tenido como el joven Sigfrido al tenor americano Stephen Gould, que posiblemente sea el mejor de todos ellos Su voz sigue siendo amplia y hermosa y supera todas las innumerables dificultades que trae consigo este personaje. Pocas pegas se le pueden poner a su actuación, si es que alguna.

Otra cosa es la presencia de Petra Lang en la parte de Brünnhilde. La verdad es que su presencia en unas representaciones como estas se me hace incomprensible. No voy a volver a insistir en su falta de adecuación a los personajes de soprano. Simplemente, no está a la altura exigible y acabó ofreciendo un auténtico recital de notas destempladas y hasta gritadas. Un error, que lamentablemente lo seguiremos sufriendo en *El Ocaso de los Dioses*.

A destacar nuevamente la actuación de Vitalij Kowaljow en la parte del

Wanderer. La voz es poderosa, atractiva y muy bien manejada. No llegó al nivel de matices que ofreció en *La Walkyria*, pero su actuación fue digna de destacarse en cualquier caso.

El tenor alemán Gerhard Siegel volvió a demostrar que no tiene rival hoy en día como Mime. Es una voz muy adecuada al personaje, magníficamente emitida y estamos ante un gran intérprete.

Buena la actuación de Christa Mayer como Erda. La voz es adecuada para el personaje y es una notable cantante.

Bien también el bajo Georg Zeppenfeld en la parte de Fafner, que posiblemente ofreció su mejor actuación vocal de las tres que nos ha ofrecido hasta ahora.

Finalmente, El Pájaro del Bosque fue interpretado desde el interior por la soprano Tuuli Takala, de voz adecuada y atractiva, mientras un actor lo hacía en escena.

Nuevamente se nos ha ofrecido la producción escénica de Willy Decker, que en esta ocasión nos ha dado la sorpresa de casi prescindir de las butacas, lo que siempre es bien recibido, al menos por mi parte. De hecho no aparecen sino en la escena final y en la parte de atrás, quedando ocultas en el dúo de Siegfried y Brünnhilde. La desaparición de las butacas es algo positivo, pero la producción sigue sin convencerme.



La escenografía de Wolfgang Gussmann ofrece prácticamente un escenario único, consistente en dos paredes laterales e inclinadas, que junto con un panel de cierre por detrás ofrecen un escenario reducido en la cueva de Mime, donde más se adivina que se ve la fragua, resultando penosa la entrada de Siegfried con un oso de peluche. En el segundo acto estamos con las mismas paredes, quedando la parte delantera cubierta por sillas (parecen una obsesión del regista), cerrando la escena una especie de teatrillo, que se supone es la caverna de Fafner. ¿Qué hacen estas sillas en medio del bosque? No es fácil de adivinar, la verdad. Finalmente, las dos primeras escenas del tercer acto nos llevan prácticamente al escenario del primero, pero sin elementos de atrezzo, estando bien resuelta la aparición de

Erda. Finalmente, el dúo de Siegfried y Brünnhilde tiene lugar en el escenario anterior, ahora totalmente cerrado y con nubes proyectadas en todas las paredes. El vestuario sigue siendo obra de Wolfgang Gussmann y Frauke Schernau y no tiene relevancia, llamando la atención que ahora Brünnhilde se despierte con un vestido rojo, que nada tiene que ver con el que llevaba cuando Wotan la durmió. No sé si aquí ocurre también que no estaba dormida, sino que estaba de parranda. Mejor sin butacas, pero producción sin interés.

La Semperoper volvió a agotar sus localidades. El público dedicó una entusiasta acogida a los artistas en los saludos finales, siendo las mayores ovaciones para Thielemann, Gould y Kowaljow.

JOSÉ M. IRURZUN

IV. GÖTTERDÄMMERUNG

Dresde, Semperoper, 4 de febrero de 2018

Llega a su final la *Tetralogía* wagneriana en la versión musical de Christian Thielemann y lo ha hecho de manera brillante musicalmente, pudiendo decir que en este caso apenas hay butacas en la producción escénica, mientras que el reparto vocal ha ofrecido luces y sombras.

Así pues, Christian Thielemann ha coronado su versión musical del *Anillo*. No creo que sea para nadie una sorpresa que yo diga que su dirección ha sido brillante como pocas y ha respondido a las muy altas expectativas que existían de antemano. Para mi gusto su lectura ha sido espectacular en los dos últimos actos, particularmente en un último acto que quedará para el recuerdo. El *Funeral de Sigfrido* fue de cortar el aliento y lo mismo se puede decir de la *Inmolación de Brünnhilde* y del tema de la *Redención final*. Ese último acto valió por muchas *Tetralogías*. Si espectacular fue su dirección de los dos últimos actos, no estuvo al mismo nivel en el primero, donde pudo faltar mayor emoción, aunque hay que reconocer que tampoco la música de este primer acto es de lo mejor que escribiera Wagner, si exceptuamos algunas escenas y, particularmente, la de Brünnhilde y Waltraute.

Hay que decir que hemos sido muchos los que hemos acudido a Dresde a este *Anillo* y nadie viene hasta aquí, si no está convencido de que el esfuerzo merecerá la pena. Lo cierto es que ha merecido la pena y que Christian Thielemann se ha consagrado como uno de los grandes directores wagnerianos de la historia. Sobre la Staatskapelle Dresden no sé qué puedo decir de ella, salvo que su prestación bajo la batuta de su director titular fue simplemente insuperable. Muy buena también la actuación del Staatsoperchor de Dresde.

Como digo más arriba, el reparto vocal ha ofrecido luces y sombras, con algunos cambios de importancia respecto de la ocasión anterior del mes de octubre pasado.

Como en todo el *Anillo*, volvía a ser Brünnhilde la alemana Petra Lang, mientras que en la ocasión referida de octubre lo fue Nina Stemme. No ha estado en esta ocasión la soprano sueca en Dresde, ya que está en Munich en el *Anillo* del Nibelungo que está ofreciendo en estas fechas Kirill Petrenko. La diferencia entre ambas cantantes es muy grande. Me he venido refiriendo los días anteriores a las carencias de Petra Lang para la parte de Brünnhilde y no podría



hacer sino repetir mis comentarios de los días anteriores. Simplemente, insuficiente.

Siegfried fue interpretado por el tenor austriaco Andreas Schager, como lo fuera también en el pasado mes de octubre. Una vez más demostró que es un excelente Siegfried, con voz poderosa y brillante, fácil por arriba y resolviendo todas las dificultades del personaje, que son muchas. Destacaré el relato final sobre el Pájaro del Bosque, donde tantos tenores pasan enormes dificultades, y no fue así en su caso. La voz es menos heroica que la de Stephen Gould, que fue el joven Sigfrido hace unos días.

Uno de los puntos débiles del *Ocaso* de octubre fue la actuación de Falk Struckmann en la parte de Hagen. Ocupó su lugar el bajo danés Stephen Milling, cuya actuación fue mucho más convincente en términos vocales. Aquí podemos hablar de un Hagen con voz adecuada para el

personaje, ofreciendo una excelente prestación vocal.

Repetía actuación como Guttrune la soprano alemana Edith Haller, que ofreció una convincente actuación vocal y escénica, aunque las notas más altas resultan un tanto destempladas.

También hubo cambio en el personaje de Gunther, interpretado ahora por Martin Gantner, de medios un tanto modestos y que no pasó de la corrección.

Una vez más la mezzo-soprano Christa Mayer nos ofreció una intachable actuación, en esta ocasión como Waltraute, emocionante en su escena con Brünnhilde.

Albert Dohmen lo hizo bien en la parte de Alberich en la escena con Hagen que abre el segundo acto de la ópera. Tanto aquí como en Siegfried su actuación resulta correcta, lo que no lo fue en *Das Rheingold*.

Las Nornas fueron bien cubiertas por Monika Bohinec, Simone Schröder



y Christiane Kohl. Finalmente, las Hijas del Rin resultaron adecuadas. Eran sus intérpretes Christiane Kohl (Woglinde), Sabrina Kögel (Woglinde) y Simone Schröder (Flosshilde).

La producción que nos ha ofrecido Dresde es, como todo el resto de la *Tetralogía*, la que se hizo en coproducción con el Teatro Real de Madrid, donde se pudo ver entre mayo de 2002 y marzo de 2004. La producción lleva la firma de Willy Decker y muchos aficionados la recordarán como la de las butacas, ya que muchas escenas se desarrollan justamente en un patio de butacas de un teatro. Tengo que decir que Willy Decker casi prescinde de las butacas en esta última entrega. Apenas aparecen en las escenas inicial y final de la ópera.

Como en las entregas anteriores, la escenografía es obra de Wolfgang Gussmann, debiéndose el vestuario al propio Wolfgang Gussmann y a Frauke Schernau. Vista en su conjunto, la primera sensación que uno tiene es que esta es la puesta

en escena mejor conseguida de la *Tetralogía*. Está bien hecha la escena de las Nornas, así como las tres escenas en la Roca de Brünnhilde. Moderno y atractivo el palacio de los Gibichungos y vuelta a la idea del teatro dentro del teatro en todo el último acto.

Hay aportaciones interesantes, como es la aparición de Wotan en escena en la muerte de Siegfried mostrando su pesar. Es un momento emocionante, que se vuelve a repetir durante la *Inmolación de Brünnhilde*, donde también aparece en escena Erda, mientras que ocupan las butacas en el fondo durante la *Inmolación de Brünnhilde* Wotan y las ocho valquirias.

La *Semperoper* estaba totalmente repleta y el público dedicó una entusiasta acogida final, especialmente a Christian Thielemann y la maravillosa Staatskapelle Dresden. Hubo también grandes ovaciones para los tres principales protagonistas.

JOSÉ M. IRURZUN

TRISTAN UND ISOLDE

Berlín, Staatsoper Unter den Linden, 25 de febrero de 2018

Tras más de cinco años de cierre por obras de remodelación, la Staatsoper Unter den Linden de Berlín abrió sus puertas hace unos meses, volviendo a su sede tras el exilio en el Teatro Schiller. Tenía curiosidad por ver cómo había quedado el teatro y tengo que decir que lo más sorprendente ha sido la acústica, que es verdaderamente espectacular. Había estado varias veces en el pasado en esta sala y no recordaba una acústica tan excepcional. Así da gusto ver una ópera. No recuerdo un sonido tan bueno en mi larga frecuentación de teatros de ópera.

Se ha ofrecido una nueva producción de *Tristan und Isolde*, de la que se ha encargado el director de escena ruso Dmitri Tcherniakov, que parece tener una buena entente con Daniel Barenboim, ya que ha dirigido ya varias óperas para esta compañía, la última de ellas *Parsifal*. La acción se traslada a tiempos actuales, contando con escenografía del propio Dmitri Tcherniakov, que resulta a ratos brillante.

El primer acto se desarrolla en una sala de reuniones del barco que lleva a los héroes a Inglaterra, con una pantalla donde se puede ver la marcha del barco.

En el segundo acto estamos en el palacio del Rey Marke, donde se celebra una fiesta como despedida de los invitados para la partida de caza. La sala ofrece al fondo, separada por una puerta, una gran mesa de comedor.

En el tercer acto estamos en una habitación en Kareol, un tanto simple con paredes con papeles pintados, un sofá donde está Tristán, un cubículo al fondo y una ventana a la izquierda desde donde se divisa el océano.

Resulta una producción moderna y atractiva. La dirección escénica de Dmitri Tcherniakov no presenta excesivas originalidades en los dos primeros actos. Resulta sorprendente la reacción de nuestros héroes al beber el filtro del amor, ya que les da casi un auténtico ataque de risa. La entrada de Tristán en el segundo acto nos ofrece un personaje un tanto desenfadado, algo parecido a lo que ocurre con Isolde, aunque en el dúo de amor la cosa parece ponerse más seria. Las originalidades parece guardarlas Tcherniakov para el acto de Kareol. Para empezar hace que el intérprete del cuerno Inglés salga a escena. Situándolo en el cubículo del fondo hasta que aparece Isolde.



Por otro lado y en pleno monólogo de Tristán, el regista hace aparecer en escena a los padres del héroe: ella muy embarazada. Esto no aporta nada sino distraer la atención sobre la música. A juzgar por los movimientos, Tristán se diría que muere de infarto, ya que no se puede entender tanto salto estando moribundo. La otra originalidad de Tcherniakov es hacer que Kurwenal y Melot no mueran, lo que hace perder todo sentido a la expresión del Rey Marke a su entrada en Kareol: *Todos muertos*. Salvo aspectos puntuales, la producción funciona bien y cuenta con una buena dirección de escena, como es habitual en las producciones de Tcherniakov.

El vestuario es actual y atractivo y se debe a Elena Zaytseva, mientras que la correcta iluminación es obra de Gleb Filshinsky. Hay unas proyecio-

nes de videos sobre los protagonistas que nada aportan.

Como siempre, la dirección musical corrió a cargo del director titular de la casa, es decir Daniel Barenboim, Su dirección ha sido magnífica, sacando un partido espectacular de la excelente Staatskapelle Berlín. Fue un auténtico placer, de los que pocas veces uno puede disfrutar, asistir en este teatro a esta interpretación musical, ya que su excepcional acústica convertía el sonido en algo milagroso. Fue una gran noche musical.

El tenor austriaco Andreas Schager fue un Tristán que podría calificar de excepcional. Ya el hecho de poder superar las dificultades de la partitura, especialmente en el dúo del segundo acto y en el inmenso monólogo del tercero, únicamente está dado poder hacer a auténticos héroes. Andreas Schager es hoy por

hoy, junto a Stephen Gould, el gran Tristán de la actualidad. Además resulta un convincente intérprete escénico. Un gran Tristán.

La soprano alemana Anja Kampe fue una muy convincente intérprete del personaje de Isolde, viviéndolo con una rara intensidad. Su centro funciona perfectamente, con amplitud más que suficiente y sabe transmitir emociones. Es una pena que la parte de arriba ofrece claras destemplanzas, apreturas y hasta sonidos descontrolados. Es verdad que hubo aviso de indisposición al iniciarse la representación, pero me temo que no fue sino poner la venda antes de que se produjera la herida. En cualquier caso, fue una gran Isolde, si nos olvidamos de estos detalles.

El rey Marke fue interpretado por Stephen Milling, que tuvo una buena actuación, cantando con empaque, sonoridad y elegancia su gran monólogo del segundo acto. Es hoy por hoy una de las mejores alternativas para estos grandes bajos wagnerianos.

La mezzo-soprano rusa Ekaterina Gubanova fue una magnífica Brangäne. Creo que es la mejor actuación que le recuerdo. Siempre me ha dejado un tanto frío con sus actuaciones, aunque la voz tiene una indudable calidad, pero en esta ocasión me ha resultado plenamente convincente.



Buena también la actuación de Boaz Daniel como el fiel Kurwenal, con voz adecuada y sonora. En los personajes secundarios Stephan Rügamer fue un adecuado Melot, mientras que Adam Kutny lo hizo bien como Timonel. Correcto el Pastor de Linard Vrielink. El teatro estaba abarrotado, habiendo agotado sus localidades. El público dedicó una entusiasta recepción a los artistas.

Todos recibieron su ración de bravos, siendo los mayores para Barenboim, la orquesta y los dos protagonistas. La representación comenzó con 6 minutos de retraso y tuvo una duración de 5 horas y 31 minutos, incluyendo dos largos intermedios. Duración musical de 4 horas y 3 minutos. Diez minutos de aplausos. El precio de la localidad más cara era de 162 euros, habiendo butacas de platea desde 102 euros. La localidad más barata costaba 37 euros.

JOSÉ M. IRURZUN



BAYREUTH 2018: LOHENGRIN SIN CHISPA

Miguel Ángel González Barrio

Crítica publicada en *Scherzo*, septiembre de 2018

Lohengrin no tiene suerte en Bayreuth. Tras el «Lohengrin de las ratas» de Hans Neuenfels, que, protestado en su estreno, inexplicablemente acabó convirtiéndose en un clásico (?!), la hermosa “*ópera romántica*” ha retornado este año a la colina verde en forma de inane pastiche de extraña gestación. Escenografía y vestuario se encargaron a los pintores Neo Rauch y Rosa Loy, matrimonio y, en ocasiones, pareja artística, que comenzaron a trabajar en el proyecto en 2012. La renuncia en 2015 del director de escena letón Alvis Hermanis (en protesta por la política migratoria de Merkel) propició la incorporación al equipo escénico de Yuval Sharon, primer *régisseur* estadounidense que trabaja en el Festspielhaus. Sharon es uno de esos directores de escena, por desgracia cada vez más abundantes, que están en la ópera porque les aporta más *glamour*... y caché, pero que en-

tienden la ópera únicamente como teatro. En una reciente entrevista en *The New York Times*, Sharon dijo: «¿Por qué representar *El elixir de amor*? A mí no me dice nada. Supongo que hay gente a la que le gusta la música. Pues si te gusta la música, puedes hacerla en versión de concierto». Solo les interesan las óperas cuyos argumentos pueden deformar, manipular, tergiversar, hasta obligarlas a decir lo que a ellos les interesa, no lo que nos cuenta la obra. Muchas veces, y no tienen empacho en confesarlo, la obra no les interesa. Esto es deshonestidad artística, terrorismo cultural y una forma letal de parasitismo. Wagner se presta mucho a todo esto. El campo es amplio, y arrimarse a Wagner y traicionarlo da prestigio. Lo de siempre.

Rauch y Loy han elaborado una escena de color azul Delft. Todo, decorado, vestuario, cabellos, telones pintados de fondo, es azul en los

dos primeros actos. Nada nuevo. Ya Nietzsche y Thomas Mann asociaron *Lohengrin* con este color (pero bajo ningún concepto podrían haberse imaginado esto). Y azul fue el color de una celebrada producción de Wieland Wagner. El heterogéneo vestuario combina eclécticamente épocas y estilos: trajes con gorgueras inspiradas en los cuadros de Van Dyck se mezclan con zapatillas Converse y capuchas con visera que dan a los miembros masculinos del coro un aspecto grotesco. Los vestidos de las mujeres son igualmente variados, aunque menos llamativos. Los nobles llevan en la espalda alas de insecto. Enormes las de ellos, más pequeñas las de ellas. Telramund pierde una de las suyas en su lucha con Lohengrin, a quien le imponen un lustroso par tras su victoria. Después de las ratas vinieron los insectos. ¿Qué será en el próximo *Lohengrin*? El decorado del primer acto está dominado por una enorme estación transformadora que parece directamente sacada de *Metrópolis*, la película de Fritz Lang. Lohengrin llega disfrazado de mecánico. No porta una espada, sino una ridícula "arma" con forma de rayo, a modo de superhéroe cutre. Él trae la electricidad, la luz, a este mundo decadente. El cisne, ni está ni se le espera. Es una cosa blanca y fea, como papel plegado, suspendida sobre la estación. El segundo acto, nocturno, con setos en movimiento que recuerdan al bosque de Birnam de *Macbeth*, es tolerable. La escena del

dúo Elsa-Ortrud es un guiño al surrealismo y al mundo del cuento que tiene su gracia. Como era de esperar, no hay catedral: la procesión nupcial se encamina hacia un horrendo edificio industrial con escaleras de hierro y pintadas en las paredes. ¡Cómo añoro la producción de Werner Herzog de 1987! Él sí entendió esta obra, su romanticismo y su radical pesimismo, perfectamente. El cuadro final es de un *kitsch* digno de teatro de variedades. El tercer acto combina el azul con el naranja chillón, hiriente, de la habitación nupcial. Naranja es el "color del cambio", el del vestido de Elsa en la última escena.

Como ya se ha comentado, Yuval Sharon se incorporó a un proyecto ya iniciado. Tenía poco margen de maniobra, pero tenía que dejar su impronta, justificar el sueldo. ¿Cómo? Con un recurso facilón, un guiño a la actualidad, una "morcilla global", algo consustancial a Wagner y su *Lohengrin*: un homenaje a las mujeres fuertes. Para Sharon, Ortrud es «una luchadora por la libertad» que ayuda a Elsa a emanciparse del yugo masculino. ¡Ahí queda eso! Durante el dúo nupcial, ella lee piadosamente la Biblia; él quiere sexo. El caballero Lohengrin resulta ser un maltratador que ata a la pobre Elsa a una bobina de Tesla y exige ser complacido. Como es habitual, el concepto escénico se impone como sea sobre música y texto (*Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte?*) que chocan

con lo que uno ve. Para algunos, esto debe ser la ópera. A fin de cuentas, el autor está muerto y su "mensaje" necesariamente caduco. Música y texto son siempre los mismos (de momento), pero la escena ha de contar algo nuevo, distinto, "actual". El muerto al hoyo, y el vivo al bollo. Al final aparece Gottfried, el hermano desaparecido de Elsa (¿y quién lo hizo desaparecer, sino la «luchadora por la libertad»? como un hombrecillo verde (disfrazado de césped) con un cactus en la mano. Un poco de #MeToo, un poco de ecologismo, y ya tenemos *Lohengrin*. Que no cunda el pánico, porque Katharina Wagner, la biznietísima y directora del Festival de Bayreuth, ha decretado que el Sr. Sharon tiene una visión convincente y una profunda comprensión de las obras de Richard Wagner. Tal para cual.

En el terreno musical todo funcionó mucho mejor, afortunadamente, y compensó parcialmente el desastre escénico. El anunciado Roberto Alagna, extraña y mediática elección, canceló un mes antes del estreno, alegando no haber tenido tiempo para estudiar el papel. Su sustituto fue el tenor polaco Piotr Beczala, que había debutado el papel hace dos años en Dresde. Con su *Lohengrin* lírico, en la línea de Sándor Kónya, de voz bellísima, fraseo exquisito, buenas medias voces, agudo fácil, y mayor seguridad y presencia escénica (un tanto melifluo, lo que colisiona con la

visión de Sharon del personaje) que las mostradas en Dresde, Beczala se convirtió en el gran triunfador de la velada. Su debut en Bayreuth, en un rol ideal para sus medios, no ha podido irle mejor. Debutaba también en Bayreuth Anja Harteros, otrora Elsa notable, cuya voz ha perdido, con el tiempo y su desempeño en papeles más duros y exigentes, la pureza de emisión, la dulzura y suavidad de antaño. En el primer acto estuvo incómoda. La voz sonó metálica, algo dura y ligeramente abierta. Mejoró en el segundo, y ya en el tercero exhibió sin reservas su indudable clase. Otro polaco, el barítono Tomasz Konieczny, buen actor, de voz enorme, mal emitida y proyectada, dura, nasal y en posición retrasada, ofreció su habitual Telramund rudo, monocorde, sin apenas matices. Con todo, no mereció el injusto abucheo de un sector del público, lo que motivó un visible enfado y que no volviera a salir a saludar, ni solo ni con el resto del elenco. He visto cantantes mucho peores en Bayreuth que no fueron protestados, sino todo lo contrario.

La gran Waltraud Meier volvía al Festival de Bayreuth tras dieciocho años de ausencia (desde la *Walkyria* de 2000, con Domingo y Sinopoli). Ya en claro declive, mostró su categoría de superclase. En un montaje con una dirección de actores desnortada, caprichosa e irregular, ella era la única que sabía en cada momento lo que había que hacer, lo correcto. Sigue



teniendo una presencia magnética y, pese al natural desgaste, la voz sonó lozana y caudalosa. Los agudos de la invocación a los dioses paganos (¿sabe el Sr. Sharon lo que es eso?) aún resuenan en el Festspielhaus. Georg Zeppenfeld, bajo de voz clara y extensión considerable, fraseo noble, agudos impactantes e imponente presencia, fue un excelente Rey Enrique. Completó el reparto el bajo-barítono letón Egils Silins, Heraldo notable, de voz tonante, que acaso podría ser un buen Telramund.

Con este *Lohengrin*, Christian Thielemann completaba su primer canon wagneriano (de *Holandés* a *Parsifal*) en la colina verde (ya lo había dirigido en la Deutsche Oper), desde que debutó con *Maestros cantores* en 2000. En el primer acto parecía contagiarse del tedio escénico. Todo cambió con la llegada de *Lohengrin*. A partir de ahí, Thielemann impuso su ley con una lectura en sintonía —esta sí— con el romanticismo de la obra, atenta al detalle, llena de

tensión dramática, con finales desenfrenados en los actos extremos y un prodigioso dominio de la proporción, de las transiciones, y colosal construcción de la última escena del segundo. Prodigó, cómo no, detalles marca de la casa, como las violas ásperas, algún calderón atlético (aún se recuerda el *Wach auf!* de los *Maestros cantores* de su debut) o el carácter enfático del tema de la pregunta prohibida al final del segundo acto. En una ópera como *Lohengrin*, escuchar el coro del Festival de Bayreuth, el mejor coro del mundo, es una fiesta para los oídos. Para ellos, junto con Beczala y Meier, fueron las ovaciones más calurosas.

Mucho tienen que cambiar las cosas para que esta producción mejore y se consolide. Le auguro un corto recorrido. Las escasas ideas son pobres, de un oportunismo barato y ortogonal a la obra, y escena y dirección de actores no encajan. Menos mal que nos queda la música.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



MEJOR GRABACIÓN WAGNERIANA DE 2018

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Barrie Kosky / Armin Jordan, Festival de Bayreuth, 2017
2 DVD, 1 Bluray, Deutsche Gramophon

Erns Van Beck

Traducción de la crítica publicada en *Classiquenews.com*

Esta magnífica grabación refleja con fidelidad y en alta definición la nueva producción de *Los Maestros Cantores de Núremberg* de Wagner estrenada en el Festival de Bayreuth de 2017 y firmada por el director escénico judío Barrie Kosky. Hay quien afirma que esta producción está «desnaturalizada» (aunque el resultado del espectáculo sea coherente) por la influencia de todo lo que siguió y se realizó después de la muerte de Wagner. La pregunta que plantea el espectáculo es esta: ¿Se puede seguir interpretando a Wagner, sin inclinar la realización hacia su instrumentalización por parte de los nazis, y sin tener en cuenta sus comentarios antisemitas? Porque, a fin de cuentas, la única comedia (genial) de Wagner, creada en Munich en 1868, es un manifiesto que demuestra la naturaleza sagrada del arte y la vocación profética del artista, para transmitir esta visión a los espectadores: «El arte conserva los más altos valores de la humanidad, cele-

bra el amor, la fraternidad, la concordia y la paz de los pueblos, más allá y al contrario de todas las ideologías políticas y de las religiones que tienden a oponerse y a confrontar a los hombres entre sí». El arte reúne y refuerza el sentimiento de fraternidad y de entendimiento. Si nos atenemos a este único tema (central) a través de la figura clave del zapatero y maestro del gremio de cantores, Hans Sachs, la ópera de Wagner es una manifestación sublime que sacraliza tanto la poesía como el canto, y el estatus del artista (el mismo Wagner) se constituye en apóstol de esta única religión válida: el humanismo (y la cultura).

Ateniéndonos a los hechos, cuando Sachs celebra el amor de Eva por Walther, renuncia a todo deseo y prefiere dedicarse a la transmisión de su arte para conseguir el advenimiento de una sociedad radiante, educada, sublimada por su culto a la belleza y a la poesía. Un ideal supremo que supone el objetivo y el gran anhelo de toda civilización en el sentido más



noble de este término. Ideal noble también para nosotros, pero con la constatación de que nuestra sociedad está muy lejos de alcanzar este objetivo.

Las referencias que Kosky nos presenta en este espectáculo, desarrollado en tres épocas distintas, una para cada acto, puede parecer a algunos que desordenan y contaminan la acción, como es el caso de muchas otras producciones, incluida la anterior de Bayreuth, firmada por Katarina Wagner (demasiado distante, demasiado transgresora, también en exceso modernizada). Por el contrario, aquí abundan las ideas inteligentes —aunque a veces no pasen de la mera anécdota— que van complicando la acción. Es tanto lo que nos cuenta Kosky, que hay que prestar una atención constante a lo que pasa para que la trama se clarifique y no nos resulte confusa, bajo la acumulación de referencias y alusiones de todo tipo.

Para quien sueñe con ver una versión de *Los Maestros Cantores* ambientada en su época renacentista, despojada

de cualquier elemento «espúreo», y fiel al libreto de Wagner, esta no es su versión. Pero sí lo es para quien desee encontrar el tema central que define Wagner: el «perturbador» joven Walther, con su incipiente pasión por Eva, «se atreve» a transgredir el arte venerado por Hans Sachs, pero con un nuevo talento, capaz de enriquecerlo en vez de amenazarlo. Esta visión que promueve Wagner nos debería hacer pensar a más de uno sobre nuestra tolerancia y ayudarnos a reenfocar esta inteligente puesta en escena para destacar los verdaderos problemas planteados por la ópera: el sentido y el valor moral, ciudadano, la ética del arte, la contribución de lo que nos viene de fuera, la relación con los demás, la compasión y la trascendencia...

Resulta magnífico el trabajo de los cantantes, verdaderos actores muy bien dirigidos por Kosky, pero la idea de circunscribir toda la acción de los *Maestros* a la relación ambigua de Wagner con los judíos, reduce en gran medida el alcance y el significado de una acción lírica cuyo tema

principal es la sacralización del arte poético y lírico.

En torno al excelente Sachs de Michael Volle, humano, tierno, profundo (que había interpretado en Bayreuth a Beckmesser y al mismo Sachs en Salzburgo en 2013), brillan con mayor o menor fortuna algunas voces habituales en Bayreuth, como el angelical y cándido tenor Klaus Florian Vogt, elogiado por su etéreo y adolescente Lohengrin, que encarna a un Walther inocente, un poco demasiado frágil. Por otro lado, su pareja, transida de amor, Anne Schwanewilms, Mariscala en *El Caballero de la Rosa* de Salzburgo hace unos años, no tiene la pureza ni el candor juvenil que exige el papel de la persona cuyo amor se pone en juego.

En la visión de Barrie Kosky, con una lectura que puede tener hasta tres o cuatro significados, Eva es Cosima en 1875, en la época de Wagner, el propio Wagner es Hans Sachs... (lo que enriquece considerablemente la relación ¿amorosa? entre el venerable zapatero y la bella muchacha, trofeo en el concurso de canto), pero habría sido más convincente presentar una voz más joven y clara para encarnar a Eva: un papel, con sentimientos intensos y emocionantes con respecto al venerable y tan cercano Hans Sachs, para el que se requiere una angelical incandescencia, una femineidad tan turbadora como inestable.

Saludamos, sin reservas, al muy buen David de Daniel Behle, al no menos convincente Beckmesser de Johannes Martin Kränzle: exacto, cercano al texto, cuyo aplomo y precisión vocal acentúan un papel en el que muchos ven al judío malvado, y también al director Hermann Levi, que dirigió el primer *Parsifal* en Bayreuth

Philippe Jordan, que ya había dirigido la obra en París, despliega precisión y fluidez en una partitura más refinada y sutil de lo que parece, al tiempo que ilumina la dimensión psicológica, turbadora y profunda (vale la pena ver y escuchar el admirable dúo entre Sachs y Eva). Sin embargo, nos hubiera complacido más una mayor desenvoltura y libertad gestual, que aquí solo ve el manifiesto sacralizante del arte y el lugar del artista en la sociedad, olvidándose de la vertiente cómica, graciosa y paródica de la obra que Wagner creó. La dirección se nos antoja un tanto escrupulosa y seria.

A pesar de nuestras reservas (una Eva poco creíble, un Walther demasiado sabio...), el espectáculo es brillante y muy trabajado, cuestionable en su posicionamiento semántico, pero visualmente coherente, gracias tanto a la escenografía y al vestuario, como a la maravillosa intervención del coro del Festival, que parece encontrar su lugar natural en este espectáculo, menos abstruso que los que lo precedieron. Un DVD de visión obligada.

ERNS VAN BECK

NOVEDADES Y REEDICIONES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS



Der fliegende Holländer

Samuel Youn, Ingela Brimberg, Kwuangchul Youn, Nikolai Schukoff, Kai Rüütel.
Coro y Orquesta del Teatro Real. Director musical: Pablo Heras-Casado. Director escena: Alex Ollé. HARMONIA MUNDI 9809060.61 (1 DVD + 1 Blu-ray). 2016.



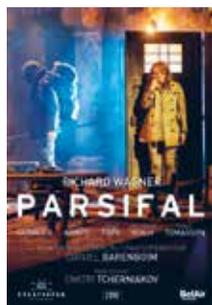
Tristan und Isolde

Peter Hofmann, Hildgard Behrens, Yvonne Minton, Bernd Weikl, Hans Sotin.
Orquesta de la Radio de Baviera. Leonard Bernstein. C-MAJOR 746208 (3 DVD + 1 Blu-ray). 1981.



Die Walküre

Peter Seiffert, Anja Harteros, Anja Kampe, Vitalij Kowaljow, Christa Mayer.
Staatskapelie Dresden. Director musical: Christian Thielemann. Directora de escena: Vera Nemirova. CMAJOR 742808 (1 DVD). 2017.



Parsifal

Andreas Schager, Anja Kampe, René Pape, Wolfgang Koch, Tómas Tómasson.
Staatskapelle Berlin. Director: Daniel Barenboim. Escena: Dmitri Tcherniakov. BEL AIR CLASSIQUES BAC 428 (2 DVD). 2016.



Fragmentos operísticos para barítono

Matthias Goerne
Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca. Director: Daniel Harding. HARMONIA MUNDI 902250.51 (2 CD). 2017.



Fragmentos operísticos para soprano

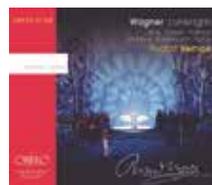
Nina Stemme
Coro y Orquesta de la Ópera de Viena. Directores: Seiji Ozawa y Franz Welser-Möst. ORFEO 937 171 (1 CD). 2003-2013.



Der Ring des Nibelungen

Simon O'Neill, Matthias Goerne, David Cangelosi, Werner Van Mechelen, Heidi Melton, Gun-Brit Barkmin, Michelle DeYoung, Stuart Skelton, Eric Halfvarson.

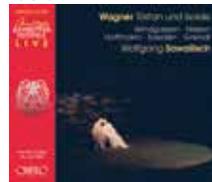
Hong Kong Philharmonic Orchestra. Jaap van Zweden. NAXOS 8.501403 (14 CD). 2018.



Lohengrin

James King, Heather Harper, Grace Hoffmann, Donald McIntyre, Karl Ridderbusch.

Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Rudolf Kempe. ORFEO 850113D (3CD). 1967.



Tristan und Isolde

Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, Grace Hoffmann, Erik Saedén, Josef Greindl, Fritz Uhl.

Orquesta del Festival de Bayreuth. Director musical: Wolfgang Sawallisch. ORFEO 951 183 (3CD). 1957.



LA PERDURABLE FASCINACIÓN

BARENBOIM Y CHÉREAU DIALOGAN EN TORNO A *TRISTAN UND ISOLDE*

DANIEL BARENBOIM Y PATRICE CHÉREAU *Diálogos sobre música y teatro: «Tristán e Isolda»*

Edición de Gastón Fournier-Facio.

Traducción de Francisco López Martín y Vicent Minguet.
Editorial Acanalado, Barcelona, 2018, 208 páginas.

Miguel Ángel González Barrio

Reseña publicada en *Scherzo*, julio 2018

Tristán e Isolda reunió por primera vez a Daniel Barenboim y Patrice Chéreau. Tras el estreno de la mítica producción de Chéreau de *El anillo del Nibelungo* en Bayreuth (1976), a instancias de Wolfgang Wagner hablaron en 1979 de la posibilidad de montarlo en Bayreuth. Por diversos motivos el proyecto no cuajó. Barenboim debutó con *Tristán e Isolda* en Bayreuth en 1981, en una no menos célebre producción de otro francés, Jean-Pierre Ponnelle, pero desde entonces *Tristan und Isolde* se convirtió en *leitmotiv* de su relación.

Después de colaborar en montajes de *Wozzeck* (1992, París y Berlín) y *Don Giovanni* (1994, Salzburgo), Barenboim y Chéreau pudieron al fin poner en pie *Tristan und Isolde*. Fue La Scala de Stéphane Lissner, que en 2006 nombró a Barenboim *maestro*

scaligero o principal director invitado, tras la espantada de Riccardo Muti. *Tristan und Isolde* (¿acaso podría haber sido otro el título escogido?) fue la carta de presentación de Barenboim, el título que abrió temporada el día de San Ambrosio (así lo manda la tradición) de 2007.

Con motivo de este acontecimiento el costarricense Gastón Fournier-Facio, entonces coordinador artístico de La Scala, organizó una serie de conversaciones con Barenboim y Chéreau desde los primeros momentos de la preparación del montaje, conversaciones que constituyen la base de este libro único, apasionante, en el que Barenboim y Chéreau dialogan en torno a *Tristan und Isolde*, destilando sus experiencias, sus dudas, la perdurable fascinación que esta ópera (perdón, drama musical) ha ejercido sobre ambos. Nada que-

da sin tratar: el trabajo en los ensayos, el necesario entendimiento entre el director musical y escénico, la música de *Tristan und Isolde*, la dramaturgia, los problemas de la interpretación... La traducción de Francisco López Martín y Vicent Minguet es excelente. Solo he apreciado un importante desliz en la página 172, donde traducen *Sühnetrank* por «bebida de la reconciliación», en vez de «filtro (bebida) de expiación», lo que cambia por completo el sentido de la última escena del primer acto, añadiendo un involuntario toque irónico.

Las ideas de mayor calado suelen proceder del argentino, que atesora décadas de relación con la obra, y es el director actual que mejor la conoce y dirige. Además, tuvo una fecunda relación con dos genios complementarios, Celibidache y Boulez, que marcó su concepción del sonido y de la interpretación musical; y con Dietrich Fischer-Dieskau, con quien grabó mucho y de quien lo aprendió todo sobre la prosodia del alemán cantado. Los comentarios de Barenboim a este respecto son reveladores, y delatan a un músico que no solo domina los resortes de su arte, sino que ha reflexionado en profundidad sobre todos los aspectos de la interpretación. Sus comentarios sobre el *tempo*, el *rubato*, el *legato* en Wagner, la dinámica o la «presión armónica» en *Tristan und Isolde* son de gran interés y están expuestos con claridad meridiana: esto es pedagogía musical de



alto nivel. Por su parte, Chéreau se explaya sobre su método de trabajo (físico y psicológico) con los cantantes-actores, su visión de la obra, fruto de un minucioso análisis del texto, y los cabos sueltos. Se muestra humilde: este «guardián de la coherencia» reconoce que no ha sabido resolver satisfactoriamente el final del segundo acto, y considera que su trabajo consiste en «contar la historia de manera correcta».

Si hay algo en lo que Barenboim y Chéreau coinciden es en el rigor en el acercamiento a la obra, en el análisis profundo y en el respeto al texto (partitura y libreto), que es en última instancia el árbitro que dirime si una «interpretación» es válida o no. Me pregunto cómo, después de trabajar con Chéreau, y a la vista de este credo irreprochable, ha podido Barenboim volver este año sobre *Tristan und Isolde* en compañía de Dmitri Tcherniakov. Para mí es un misterio.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



WAGNER Y EL CINE

DE LAS PELÍCULAS MUDAS A LA SAGA DE *STAR WARS*

Edición de Jeongwon Joe y Sander L. Gilman
Prólogo de Tony Palmer

Traducción de Juan Lucas y David Rodríguez Cerdán

Editorial Fórcola, Madrid, 2018, 608 págs.

Pablo J. Vayón

Diario de Sevilla, 3 de julio de 2018

La editorial Fórcola publica una colección de ensayos en los que se analiza desde diversos puntos de vista la relación de la figura, la personalidad y la música de Wagner con el universo del cine, desde los pioneros hasta nuestros días.

Roma. El Coliseo. La masa grita enardecida ante un escenario salpicado de cadáveres. El emperador Cómodo (Joaquín Phoenix) baja sonriente a la arena para preguntar al vencedor del combate por su filiación. «Mi nombre es Gladiador», responde Máximo (Russell Crowe) antes del famoso alegato en el que desvela a su rival tanto su identidad como su sed de venganza. De fondo, unos oscuros acordes en modo menor han ido desenvolviéndose hasta configurar un perfil melódico que a cualquier melómano le resultará familiar como reminiscencia de la *Marcha fúnebre* de Sifrido, esa

misma que dos décadas antes había explotado de forma intensa John Boorman en *Excalibur*.

En efecto, en su banda sonora para *Gladiator* de Ridley Scott, Hans Zimmer evoca intencionadamente el ciclo del *Anillo* de Wagner, y no lo hace solo por el hecho de que los sonidos wagnerianos hayan quedado ligados en nuestra cultura a determinados significados estéticos (la majestuosidad, el heroísmo, la lucha...), sino también por una elemental asociación política, la del compositor alemán con el nazismo, que es soportada tanto por la banda sonora como por otra infinidad de

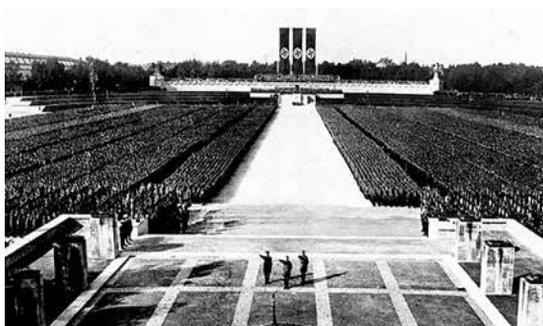


En *Gladiator* (2000), Ridley Scott recrea una Roma imperial con referencias a la Alemania nazi.

detalles de la película, hasta el punto de que, por momentos, la Roma de Scott parece el Núremberg de 1934, tal y como Leni Riefenstahl lo mostró en *El triunfo de la voluntad*.

Antes de que esta simple asociación política fuera posible, en la época del cine mudo, Wagner había sido ya invocado por teóricos de las primeras experiencias musicales cinematográficas, sobre todo por tres razones:

1. El uso del tan wagneriano *leitmotiv*, que aportaba linealidad a la trama, reforzando así el montaje en continuidad.
2. La orquesta oculta al público en el foso hundido de Bayreuth, que era solo una parte del deseo de invisibilidad del propio espacio teatral, algo que cumple perfectamente el cine.
3. La idea de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, aspiración máxi-



El triunfo de la voluntad (1935), famoso documental de Leni Riefenstahl sobre el Congreso del Partido nacionalsocialista en Núremberg en 1934.

ma del compositor alemán, que muchos pensaron que el nuevo arte cinético había pasado a representar.

Todas estas ideas han sido luego puestas en duda y pasadas por el tamiz de la crítica rigurosa. Para Adorno y Horkheimer, por ejemplo, la fragmentación incluso de las óperas más pretendidamente fluidas de Wagner rompe de raíz la idea de la *Gesamtkunstwerk*. Adorno iba incluso más allá, al acusar a Wagner de preparar el arte absoluto, autónomo de la música para su degradación en el cine. Algunos teóricos han rechazado también que sea la concepción de los motivos conductores la aportación más evidente de Wagner al universo cinematográfico, y apelan al juego de significados retóricos, que proviene de la *teoría de los afectos*, heredada por Wagner del Barroco e incorporado a la música fílmica desde sus inicios.



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.

De cualquier modo, más allá de consideraciones formales o estéticas sigue siendo la política una de las referencias históricas esenciales en esta relación del compositor con el cine. Las películas de Hollywood de los años 40 citaban a Wagner para significar la Alemania de Hitler, pero a la vez trataron de replicar la propaganda nazi, que por supuesto incluía su música, reinterpretándola en un sentido opuesto al que se le otorgaba en el imaginario alemán. Así, la música de Wagner llegó a funcionar como símbolo de las estrategias representativas tanto del nazismo como del antinazismo. Esta carga política afectó notablemente a la recepción de la música wagneriana de la posguerra, también en los autores del nuevo cine alemán de los años 70, que con excepciones optaron por eludirla. Esas excepciones son desde luego formidables: Syberberg, Herzog, Reitz o Kluge no solo aceptaron el reto de reintegrar a Wagner en la cultura alemana a través de sus películas, sino que lucharon por rescatarlo de la trivialización en la que lo había convertido Hollywood, con sus marchas nupciales y sus valquirias cabalgando por doquier.

Este libro que ahora edita Fórcola en español apareció en Estados Unidos en 2010 y analiza desde diversos puntos de vista la poliédrica relación de la música y la figura de Wagner con el universo del cine. Son en total dieciocho ensayos divididos en cinco partes (*Wagner y el cine mudo,*

Resonancias wagnerianas en la música de cine, Wagner en Hollywood, Wagner en el cine alemán, Wagner más allá de la banda sonora), por los que desfilan Max Steiner, Dmitri Tiomkin y Bernard Herrmann, Fritz Lang, Thea von Harbou y sus nibelungos, se estudia la especial relevancia de Wagner para el cine negro y la ciencia ficción, se analiza el hiperrealismo viscontiano en *Ludwig*, se atiende a la caricaturesca y deformante presentación del enemigo japonés en historietas de Bugs Bunny durante la Segunda Guerra Mundial o se profundiza en cómo un convencional biopic de ficción de Jean Negulesco (*Humoresque*) se transfigura en un final apoteósico gracias en buena medida al uso del *Liebestod* de *Tristán e Isolda* (que inspiró el título en español de la película: *De amor también se muere*). Es sin duda este gran drama musical wagneriano el que más estudios ha acaparado. El *Tristan Project* del videoartista Bill Viola, estrenado en 2007 y que el Teatro Real de Madrid propuso hace cuatro años, es materia de los dos últimos ensayos del volumen. Una entrevista con Viola, que figura como apéndice, apuntala esta mirada final sobre uno de los elementos esenciales de la dramaturgia wagneriana, eso que Adorno llamó el *tiempo detenido*, mejor atrapado por el arte visual de Viola y su *tiempo cautivo* que por la perspectiva lineal que ha alimentado de forma general la historia fílmica de occidente.

PABLO J. VAYÓN



ISIDORO FAGOAGA, EL TENOR OLVIDADO

Germán Ereña Mínguez

Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2018, 572 págs.

Miguel Ángel González Barrio

Reseña publicada en *Wagnermanía*, noviembre de 2018

Isidoro Fagoaga (Vera de Bidasoa, 1893 – San Sebastián, 1976) tomó el testigo de Giuseppe Borgatti y Francisco Viñas y, en los años 20 y 30 del pasado siglo, se convirtió en uno de los primeros tenores wagnerianos de los principales teatros de Italia, con apariciones en el Colón de Buenos Aires, el San Carlo de Lisboa y escenarios españoles. En el Coliseo Albia de Bilbao cantó en el estreno mundial de *Amaya*, de Guridi (1920), papel que cantó en 1923 en su única aparición en el Teatro Real de Madrid. Sin duda ha sido el mayor cantante wagneriano (Erik, Siegmund, los dos Siegfried, Tristán, Parsifal) nacido en nuestro país. Siempre en italiano, como era costumbre en la época fuera de Alemania. Cantó en La Scala bajo la batuta de Arturo Toscanini, Siegfried Wagner, Karl Elmendorff y Victor de Sabata, entre otros. En 1928 visitó el Festival de Bayreuth. Siegfried Wagner le escuchó en audición privada y le recomendó estudiar en alemán el papel de Tannhäuser, con posibilidad de cantarlo en Bayreuth en 1930. No pudo ser: a Fagoaga le

superaron Tannhäuser y el alemán, y Siegfried murió en agosto de 1930. La importante carrera de Fagoaga se cortó en 1937, tras el bombardeo de Guernika. Fuertemente impresionado, en un gesto de protesta y de compromiso con su pueblo, en plenas facultades vocales Fagoaga tomó el camino del exilio y dejó de cantar, dedicándose desde entonces al periodismo y a la escritura (básicamente ensayo), su segunda vocación.

Germán Ereña Mínguez ha escrito una monumental biografía de Isidoro Fagoaga, que lleva el apropiado sub-



Isidoro Fagoaga, con Siegfried Wagner, Rudolf Deman y Evelyn Faltis, en 1928, a la entrada del Festspielhaus de Bayreuth.

título de *El tenor olvidado*. Un trabajo minuciosamente documentado y profusamente ilustrado, coeditado primorosamente por el Gobierno de Navarra y el Ayuntamiento de Vera para conmemorar el 125 aniversario del nacimiento del tenor navarro. Esta obra imprescindible, que recrea el ambiente cultural de la época con hábiles pinceladas, es fruto de una amorosa dedicación y, sobre todo, largos años de investigación (hay casi 600 notas a pie de página). El autor ha rastreado, localizado y consultado abundante material bibliográfico, cada libro y artículo sobre y de Fagoaga, y ha tenido acceso al legado del tenor navarro. La pluma ágil y amena de Ereña nos lleva en volandas por los primeros años de la vida de Fagoaga, de los que apenas hay documentación; traza un rico retrato de su carrera y sus éxitos; analiza las causas del abandono de la vida artística y el autoexilio, primero en el País Vasco francés, luego en Argentina, hasta su retorno definitivo a su querida tierra vasca en 1964, deteniéndose en su intensa actividad periodística y comentando sus obras de ensayo. El pormenorizado relato de la vida y carrera de Fagoaga se enriquece con reseñas de la prensa de la época y cartas de nuestro protagonista, alguna tan reveladora como la de agosto de 1928 en la que describe con detalle su estancia en Bayreuth. Ningún cantante español había sido objeto hasta la fecha de tan completa biografía.



Isidoro Fagoaga, intérprete de Sigfrido en *El ocaso de los dioses*, en La Scala de Milán (1926), bajo la dirección de Arturo Toscanini.

Dos cronologías de representaciones operísticas, una por fechas, otra por teatros (utilísima), la relación de los lamentablemente escasos registros fonográficos de Isidoro Fagoaga y una extensa bibliografía redondean una obra excepcional, que lo sería aún más si tuviera índice alfabético para facilitar la consulta.

En la web de la Dirección General de Cultura del Gobierno de Navarra se encuentran en edición digital los nada menos que 107 apéndices que no han tenido cabida en el libro impreso por razones de espacio. Suman un total de 340 páginas, a añadir a las más de 572 del libro.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



ENTRE BASTIDORES

Anécdotas en torno a Wagner y el Festival de Bayreuth

Medio dragón en Beirut

En 1876, poco antes del primer Festival, los responsables de la escenografía encargaron a una empresa inglesa la confección del enorme dragón Fafner, de cartón piedra, que aparece en el segundo acto de *Siegfried*. Después lo enviaron en distintos paquetes a Bayreuth por correo, con tal mala suerte que el sistema postal leyó mal la ciudad en uno de ellos y la cabeza del dragón terminó... en Beirut (Líbano). Se tuvo que improvisar otra deprisa y corriendo para el estreno.

A propósito de la triscaidecafobia de Wagner.

En un banquete dado a los compositores en Weimar en 1861, se juntaron trece comensales. Uno de los invitados quiso marcharse, pero el Maestro dijo: «¡Quédense todos, no se vayan! ¡Yo seré el décimotercero!».

¿Triscaidecafobia?

Wagner nace en 1813, su nombre y apellido tienen 13 letras y compuso 13 óperas. Estuvo en el exilio 13 años. Llegó a Wahnfried un 13 de agosto,

Liszt le visitó por última vez un 13 de enero y murió un 13 de febrero.

Un teatro de tablas para destruir

Tras el estreno de *Lohengrin* en Weimar, en 1850, el Wagner más malhumorado tuvo claro que quería levantar un teatro hecho de tablas, hacer venir a los cantantes más idóneos, dar tres representaciones gratuitas de su ópera y destruir la sala inmediatamente después. Menos mal que no lo hizo...

Autoepitafio de Wagner

Durante la composición de *Los Maestros Cantores de Núrenberg*, Wagner se autodedicó este epitafio: «Aquí yace Richard Wagner, que no ha sido nada, ni caballero de una miserable Orden, ni capaz de sacar al perro de detrás de la estufa, ni siquiera Doctor de una Universidad».

Encuentro de Egusquiza y Wagner

Rogelio de Egusquiza tuvo un encuentro con Wagner en Venecia en 1880. Lo cuenta así: «Entró en el salón el Maestro a saludarme y tendiéndome la mano y abrazándome dijo:

«Ah, voici l'Espagne!» y después, por segunda vez me dio la mano, preguntándome: «Vous êtes toujours aussi épris de *Tristan*?».

Wagner y Schumann

Wagner de Schumann: «Externamente nos entendemos muy bien; pero no es posible comunicarse con Schumann: es un hombre imposible, no dice absolutamente nada». Schumann de Wagner: «Para mí, Wagner es imposible; ciertamente, es hombre ingenioso pero no para de hablar. No se puede estar charlando continuamente».

Bakunin y Wagner

Bakunin a Wagner, tras escuchar su ensayo general de la Novena Sinfonía de Beethoven: «Si toda la música ha de perderse en el gran incendio que se espera, usted y yo debemos unirnos para conservar esta Novena de Beethoven, con riesgo de nuestras vidas. Es lo único que debería permanecer».

Astrid Varnay y Wieland Wagner

En referencia a la admirada soprano wagneriana Astrid Varnay, se suele citar una respuesta de Wieland Wagner, cuando se le preguntó por la austeridad de su escenografía para *El anillo del Nibelungo*: «¿Para qué necesito un árbol sobre el escenario si tengo a Astrid Varnay?».

Wagner a Friedrich Nietzsche

«Mi querido amigo, está Vd. en mi corazón, entre mi mujer y mi perro»

Siegfried Wagner y Richard Strauss

Un día, Siegfried Wagner estaba hablando con Richard Strauss sobre la situación de la ópera en aquellos momentos y le dijo: «¡Mi padre es una montaña difícil de atravesar!» A lo que Strauss replicó amable: «¡Yo me las he arreglado para rodearla!»

Admiración de Liszt por Wagner

«Tu *Lohengrin* es, desde el principio hasta el fin, una obra sublime. En muchos pasajes las lágrimas me venían al corazón». «Todo lo que me sea posible hacer, bien en interés de tu reputación y gloria, lo haré sin omitir esfuerzo, puedes estar completamente seguro de ello». Mantuvo su palabra hasta el fin, llevando el *Lohengrin* a los altares y pagando 300 francos a su sastre de París.

Wagner piensa en Bayreuth

El 5 de marzo de 1870 Richard Wagner considera por primera vez la posibilidad de ubicar en Bayreuth el teatro del festival que acogiera la representación de *El Anillo del Nibelungo*. La ciudad cumplía el requisito de estar en Baviera, para así contar con el apoyo real de Ludwig II. Además, casi equidistaba de Berlín y Múnich, ciudad, esta última, primera opción en la que el compositor pensó para su Festival. El 17 de abril del año siguiente, Wagner visitaría la ciudad personalmente para valorar sus posibilidades.

NUESTROS VIAJES MUSICALES

Crónica de algunos viajes realizados en 2018



Viaje a Dresde para asistir a las representaciones de la *Tetralogía* dirigida por Christian Thielemann

Relato de José Castán



El viaje a Dresde para asistir a la *Tetralogía* de Thielemann congregó a más de veinticinco miembros de nuestra asociación, un número importante que revela la excelente movilización de esta ante un proyecto musical tan bien escogido. En efecto, se trataba de un programa redondo y de ahí el esfuerzo que tantos hicimos (era un viaje de nueve días, sin vuelos directos) que se vio cumplidamente satisfecho. Aunque algunos asociados no pudieron quedarse a las cuatro representaciones y tuvieron que conformarse con las dos primeras.

El *Anillo* se representó entre los días 29 de enero y 4 de febrero. Como del análisis musical se ocupa José M. Irurzun (en una de sus magníficas crónicas que generosamente nos hace llegar, véase páginas xx a xx), haré solo una breve reseña de la estancia.

Casi todos llegamos a Dresde la tarde-noche del domingo 28 y nos alojamos en el hotel Inside que Clara y Esther nos habían aconsejado. Hotel moderno, de trato amable, servicio eficiente y de inmejorable ubicación, apenas a cinco minutos del teatro. Una vez aposentados se organizó rápidamente la cena de comienzo de viaje. La hicimos en la Augustiner junto a la Frauenkirche, digna embajadora de la célebre cervecera muniquesa del mismo nombre, que combina su reputada cerveza y los platos bávaros con los propios de la cocina de Sajonia (aunque a fuer de sincero he de indicar que la contundente comida sajona no suscitó una aprobación unánime). Dado nuestro elevado número, tuvieron que separarnos en dos largas mesas, donde en una prolongada cena en animadísima conversación y con las expectativas de todo el viaje por delante, tuvimos nuestro primer acto colectivo.

La circunstancia de que algunos asociados solo pudieran quedarse al *Oro* y *La Walkyria* condicionó una diversa planificación de la estancia, en función de los distintos márgenes de tiempo con que se contaba: para ellos se imponía una «visita exprés» a la ciudad; para los restantes, una más calmada, con la posibilidad de aprovechar la buena conexión ferroviaria para visitar otras ciudades. Recordemos que Dresde se encuentra a una hora y media en tren de Leipzig (donde se podía ver la Opernhaus, la Iglesia de Santo Tomás que acoge la tumba de Bach, además de comer en el Auerbach Keller, citado en el *Fausto* de Goethe, haciéndose, por qué no, un *selfie* ante la estatua de Fausto y Mefistófeles), a media hora de Meissen (con su famosa fábrica de porcelana) y a dos horas en autobús o tren de Praga. Dresde es una ciudad cómoda para el turismo, con sus monumentales palacios y museos reconstruidos, grandes zonas peatonales y unos ciudadanos atentosísimos, siempre dispuestos a echar una mano al visitante.

Al término de *La Walkyria* tuvimos una cena cóctel de todo el grupo, que Clara y Esther, con su buen hacer habitual, se habían encargado de organizar en los salones del hotel. Fue la despedida de aquellos que tenían que regresar ya.

Para los que nos quedamos, la semana pasó con rapidez hasta llegar a su cierre: un *Ocaso* con un inspiradísimo Thielemann que nos brindó una Inmolación que nos dejó literalmente sobrecogidos. Salimos del teatro en silencio, aturdidos, conscientes de las sensaciones que acabábamos de experimentar. Bien es verdad que según hacíamos el camino de vuelta al hotel nos fuimos acordando de esa costumbre tan bayreuthoniana de completar la emoción artística con un generoso ágape, de manera que honramos esa tradición bávara con una consistente cena en la casa Augustiner, en la que no faltó una seria degustación de su magnífica cerveza mientras repasábamos juntos tantos buenos momentos del viaje.

Me gustaría terminar dirigiéndome a todos aquellos que todavía estén indecisos respecto a la *Tetralogía* de Budapest que se está preparando para el próximo mes de junio. ¡Qué se animen! Puede ser un viaje tan atractivo como el que estamos comentando.

JOSÉ CASTÁN





Viaje a Berlín para asistir a la representación de *Tristan und Isolde* dirigida por Daniel Barenboim

Un numeroso grupo de socios viajamos a Berlín para asistir a la representación de *Tristan und Isolde* dirigida por Daniel Barenboim en la Staatsoper Unter den Linden. La parte musical nos pareció una auténtica maravilla. José M. Irurzun hace la crítica de esta producción en las páginas 89 a 91. La pareja wagneriana de moda, la soprano Anja Kampe —nuestra admirada nueva Socia de Honor— y el tenor Andreas Schager, encarnaron con plenitud y pasión a los dos enamorados. La parte escénica, fruto de la imaginación sin límites del provocador Dmitri Tcherniakov, cosechó división de opiniones. Mientras a unos les pareció una genialidad, otros se quedaron perplejos ante la transformación de la historia inmortal de los dos amantes. Como es costumbre en los viajes de la Asociación, la música combinó a la perfección con la gastronomía. Juntos departimos muy buenos momentos de descanso, con excelente comida y bebida en el hotel en el que estábamos alojados.



IMÁGENES PARA EL RECUERDO

Algunas actividades realizadas en 2018



Conferencia de Arnoldo Liberman en el Hotel Moderno: «En torno a *Die Soldaten*: De Wagner a Zimmermann, la corchea de la tragedia»

Con motivo del estreno en el Teatro Real de la única ópera de Bernd Aloys Zimmermann, *Die Soldaten*, nuestro querido y admirado socio Arnoldo Liberman nos ayudó a desentrañar la rica complejidad de una de las partituras más extraordinarias y difíciles de toda la Historia de la Música. Su conferencia fue profunda —como todas las suyas— y nos mantuvo interesados y atentos a sus disquisiciones sobre el tiempo.

Al término de su exposición se produjo un animado coloquio en torno a los diversos temas suscitados, en especial sobre la posibilidad de que el tiempo sea algo muy distinto al concepto históricamente conocido. Se polemizó sobre la concepción esférica del tiempo, según la cual todo lo que ha acontecido en el pasado volverá a hacerlo en el futuro, y existe de forma simultánea.

El texto completo de su disertación está en las páginas 4 a 25 de estas *Hojas Wagnerianas*.





Conferencia de David Durán en el Hotel Moderno: «Las joyas en la ópera»

David Durán, Gemólogo por el IGE (Instituto Gemológico Español) y responsable de producto de Durán Subastas, nos deleitó con su conferencia sobre las joyas en el mundo de la ópera. Su intervención versó acerca de aquellas joyas, metales y minerales que han aparecido en el mundo de la ópera, tanto en sus representaciones escénicas como en el contexto que los rodea. Sin duda, fue un interesante punto de vista desde el que estudiar las tendencias, modas y obras más importantes.





Tertulia de Michael Joseph Jackson y Tiziana Krause en el Hotel Moderno: «En defensa de Wagner»

De nuevo, otra Tertulia del Moderno dedicada a explicar y defender el nombre y la obra de Wagner, para argumentar y contrarrestar la resistencia y hasta cierta hostilidad hacia su figura en ciertos ambientes, sobre todo los académicos. En esta ponencia, Joseph Michael Jackson y Tiziana Krause, socia de la AWM, nos ofrecieron unos argumentos y unos datos de utilidad para poder cumplir con la sana intención de defender el buen nombre de Wagner.

El texto de la ponencia está en las páginas 32 a 42 de esta revista.





Noviembre
15

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



Participaron seis finalistas, seleccionados entre todos los candidatos presentados al Concurso. El Jurado concedió los dos Premios al pianista Eduardo Alemany Ramada y al violinista Pablo Díaz Sánchez. Ambos disfrutarán de un curso en la edición del Festival de Bayreuth de 2019.

Eduardo y Pablo compartirán, junto a becados de diferentes países, la experiencia única de convivir durante unos días de agosto de 2019 el complejo y apasionante mundo que rodea al Festival de Bayreuth. Acudirán a varias representaciones y tendrán la posibilidad de participar en un concierto abierto al público. Además, asistirán a diferentes encuentros con profesionales consagrados del mundo de la orquesta y del canto.



Clara Bañeros de la Fuente, Presidenta de la Asociación Wagneriana de Madrid, hizo entrega a los dos ganadores de los Diplomas y los cheques de 500 € en concepto de bolsa de viaje.



El jurado, presidido por Eva Wagner-Pasquier, estuvo compuesto por Eva Märtsen, Juan Cambreleng, Arturo Reverter, Clara Bañeros de la Fuente y Miguel Ángel González Barrio.

Los seis finalistas interpretaron cada uno dos obras previamente elegidas por ellos.



Yolanda Sánchez Cadenas, soprano.



Moisés Lee Cheon, violonchelo.



Fernando Espino Muñoz, clarinete.



Elvira Padrino Davia, soprano.



Eduardo Alemany Ramada, **premiado con una beca**, interpretó al piano el tercer movimiento de la *Sonata nº 17* de Beethoven y el Estudio de concierto nº 3, «La Campanella», de Liszt.



Pablo Díaz Sánchez, **premiado con una beca**, interpretó un arreglo para violín de «Träume», nº 5 de los *Wesendonck Lieder* de Wagner y el primer movimiento de la *Sonata para violín y piano* de Debussy.



Los seis finalistas esperaron con nerviosismo y concentración el fallo del Jurado.

Terminamos la jornada con una cena en el Asador Real en honor de Eva Wagner-Pasquier y de Eva Mårtson a la que asistieron unos cincuenta socios. Invitamos a Joan Matabosch, Director artístico del Teatro Real y a Juan Cambreng, primer Gerente del Real y Jurado del Concurso.





ASOCIACIÓN

Wagneriana

DE MADRID