

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 24 • DICIEMBRE DE 2020



Pablo Heras-Casado,
Socio 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 BORDÁS

TESORERO

JOSÉ M^a SANTO TOMAS

VOCALES

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

VIRGINIA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

MERCEDES OCEJA

SANTIAGO BELLO

JOSÉ LUIS VAREA

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS (†)

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER

EVA WAGNER—PASQUIER

ANJA KAMPE

PABLO HERAS-CASADO



aw@awmadrid.es – www.awmadrid.es



@AWagnerianaMad



AWM—Asociación Wagneriana de Madrid

NÚMERO 24 • DICIEMBRE 2020

CARTA ABIERTA, POR CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE	2
PABLO HERAS-CASADO, SOCIO DE HONOR DE LA AWM	4
LA VALKIRIA DESDE EL ATRIL, TERTULIA CON PABLO HERAS-CASADO	16
MIS IMPRESIONES DE LA TERTULIA CON PABLO HERAS-CASADO, POR ENRIQUE PIÑEL	30
AL ENCUENTRO CON UN GRAN MAESTRO, POR ARNOLDO LIBERMAN	33
UNA NOCHE INOLVIDABLE — NUESTRAS IMPRESIONES DE LA TERTULIA CON PABLO HERAS-CASADO POR MICHAEL JOSEPH JACKSON Y TIZIANA KRAUSE-JACKSON	36
LA TERTULIA DEL LUNES CON PABLO HERAS-CASADO Y EL PRIMER REPARTO DE LA VALKIRIA, POR LOLI CASTELLÓN PÉREZ	38
LOS HEREDEROS DE WAGNER, POR ARNOLDO LIBERMAN	43
EL MITO DE SIGFRIDO EN LA ÓPERA Y EN EL CINE: DE RICHARD WAGNER A FRITZ LANG, POR PALOMA ORTIZ-DE-URBINA	68
EL ANILLO DEL NIBELUNGO DE WAGNER EN MI VIDA, POR ENRIQUE PIÑEL	83
WAGNER EN LA LITERATURA (IV): LOHENGRIN EN LA NOVELA DULCE DUEÑO, DE EMILIA PARDO BAZÁN	92
CRÍTICA DE REPRESENTACIONES WAGNERIANAS: LA VALKIRIA, POR ARTURO REVERTER	97
BEETHOVEN: UN RETRATO VIENÉS, DE ARTURO REVERTER Y VICTORIA STAPELLS, POR PABLO J. VAYÓN	100
MEJORES GRABACIONES WAGNERIANAS DE 2020: TANNHÄUSER, POR MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO	102
LOS MAESTROS CANTORES DE NÜRNBERG, POR MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO	106
NOVEDADES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS	110
ENTRE BASTIDORES	112
LA WEB DE LA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID: WWW.AWMADRID.ES, POR ESTHER LOBATO BAÑEROS	114

CARTA ABIERTA

En pocos días, llegará nuevamente la Navidad y celebraremos (esperemos que felices y en compañía) la alegre y divertida fiesta de Fin de año. No hay duda de que despediremos el actual 2020 con mucha más alegría y esperanza con la que fue recibido.

Con la mirada y ánimo puestos en el futuro y con el deseo de que podamos muy pronto darnos un abrazo con los ojos brillantes de emoción, inauguraremos un año en el que, con la respiración contenida, estaremos a unas décimas de segundo de oír «in situ» los primeros acordes del *Oro del Rin* en Dresde, *Sigfrido* en Madrid, *Tristán* en Valencia o *Parsifal* en Berlín, Múnich, París, Bayreuth, Oviedo o cualquiera de los teatros en los que tanto hemos disfrutado, y podremos olvidarnos (ojalá sea así) de que este 2020 se ha ido encargando de prohibirnos disfrutar de momentos tan especiales.

Y mientras nos acercamos a la recuperación de tanto como añoramos, el nuevo número 24 de *Hojas Wagnerianas* no cabe duda de que nos puede hacer más llevadera la espera, con la seguridad de que su contenido nos va entusiasmar.

La primera parte se dedica, casi en exclusiva, a la trayectoria profesional del maestro Pablo Heras-Casado, como sabéis, ratificado por la recientemente celebrada Junta General como Socio de honor. Le sigue la transcripción y algunas de las opiniones de los socios que han querido testimoniar la única, exclusiva y exitosa «Tertulia del Moderno», poco antes de que tuviéramos que cambiar nuestra habitual forma de vida.

Este número 24 de las *Hojas Wagnerianas* continúa con el magnífico artículo «Los herederos de Wagner» de nuestro clásico e insustituible amigo Arnoldo Liberman, del que estaba prevista una «Tertulia del Moderno» anulada por la Covid. A renglón seguido, otro gran artículo que no podéis dejar de leer, en el que Paloma Ortiz-de-Urbina nos acerca a Sigfrido: «El Mito de Sigfrido en la Ópera y en el cine: De Richard Wagner

a Fritz Lang». Ambos artículos están dedicados especialmente a vosotros, para esos momentos mágicos de las tardes, tardes de estar en casa disfrutando de la lectura, en los que se ha hecho imposible estar en el Teatro Real o en el de la Zarzuela ante una prometedora tarde de *Lieder*, o escuchando una magnífica sinfonía en el Auditorio.

También Enrique Piñel colabora y comparte con nosotros, en estos difíciles momentos, lo que para él representa *El Anillo del Nibelungo*, lo que le agradecemos profundamente.

Cuenta este número con las transcripciones habituales de nuestro entrañable e incansable José Luis Varea y las también habituales críticas de representaciones wagnerianas publicadas en diferentes medios por Arturo Reverter y Miguel Ángel González Barrio.

Transcripciones que junto, a la Discografía Wagneriana reciente y la sección «Entre Bastidores», completan este nuevo número de *Hojas Wagnerianas*.

Mención aparte merece la reseña del libro *Beethoven: Un retrato vienés*, de Arturo Reverter y Victoria Stapells, por Pablo J. Vayón.

No quiero terminar esta Carta sin haceros la recomendación expresa de que os familiaricéis con la nueva Web de la Asociación, www.awmadrid.es, que es muy sencilla de utilizar y cuenta con una información sobre lo que somos y lo que hacemos, además de que nos proporciona la posibilidad de tener a mano cualquier ejemplar de *Hojas Wagnerianas* de los publicados hasta ahora. No temo exagerar si os digo que es una página verdaderamente alegre, amena y sencilla de consultar.

Mientras llega el momento de poder brindar todos por el nuevo año y darnos un abrazo, aunque sea con mascarilla, os deseo encarecidamente mucha salud y una muy feliz Navidad.

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

PABLO HERAS-CASADO

SOCIO DE HONOR DE LA AWM

«¡Qué alegría personal y qué honor profesional tan grande me produce este nombramiento! Estoy contento y orgulloso de este reconocimiento que acepto con responsabilidad. Os lo agradezco de corazón. Desde La Scala, os envío un abrazo.»



UNA CARRERA FULGURANTE

Inicios

Nuestro nuevo Socio de Honor nació el 21 de noviembre de 1977 en Granada. Estudió en el centro Juan XXIII del popular barrio del Zaidín. Comenzó a cantar en el coro escolar a los siete años y con lecciones de piano a los nueve años. Prosiguió su formación musical en el Real Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de su ciudad natal, y estudió dirección orquestal con Harry Christophers y Christopher Hogwood, completando su educación con Historia del Arte en la Universidad de Granada.

Interesado en la música antigua, fundó en 1994 la *Capella Exaudi* (luego, *La Cantoría*), destacando en la interpretación de compositores barrocos y renacentistas como Agustín Contreras, Juan Manuel de la Puente, Rodrigo de Ceballos, Santos de Aliseda, Jerónimo de Aliseda, Luis de Aranda y Tomás Luis de Victoria. Asimismo, fue integrante del grupo vocal granadino *Parodiae Musica*.

Fundó la Orquesta Barroca de Granada y el Ensemble SONÓORA para música contemporánea. Debutó en la iglesia de San Ildefonso de Granada dirigiendo música de Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero y

Cristóbal de Morales. Además recibió el Premio Nacional por su composición *La mitad de la verdad está en los ojos*. Muy joven, recibió el encargo de dirigir la capilla musical *Los Extravagantes* y, posteriormente, fue invitado a dirigir la Orquesta Ciudad de Granada. Entre 2003 y 2005 fue director titular de la Coral Belles Arts de Sabadell, y debutó asimismo al frente de la Orquesta de Girona.

Trayectoria profesional

En 2004, Pablo Heras-Casado fue uno de los tres directores seleccionados por Daniel Barenboim para la Orquesta del Diván Este-Oeste. Fundó las Clases Magistrales de Dirección Coral en Murcia, que impartió junto con Harry Christophers, y cuya dirección artística asumió durante dos años.

Entre 2005 y 2006, dirigió muchas de las orquestas más importantes de España, incluyendo la Orquesta Sinfónica de Galicia, la Orquesta Sinfónica de Murcia y la Orquesta de Girona, esta última como director principal, puesto que ocupó hasta 2008.

En 2006, fue nombrado director asistente tanto de la Deutsche Oper Berlin como de la Opéra de Paris. Con la Europa Chor Akademie llevó a cabo una gira por Alemania ese mismo año. Como él mismo nos cuenta en la tertulia que mantuvo con nosotros el pasado mes de febrero, y que transcribimos en este número (pági-

nas 16 a 29), tuvo la suerte de estar tres semanas en Bayreuth y allí pudo adentrarse más a fondo en la música de Wagner, que hasta entonces conocía muy superficialmente.

En 2007, le fue concedido el premio al mejor director en la Competición del Festival de Lucerna por su labor en *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen; el jurado incluía personalidades como Pierre Boulez y Peter Eötvös. Sus debuts en este año incluyeron la Orquesta Metropolitana de Lisboa, la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca y el Melk Barocktage.

En 2008, debutó en Estados Unidos con el Ensemble ACJW en Carnegie Hall, con Los Ángeles Philharmonic y con la New World Symphony en Miami Beach. Presentó el estreno absoluto del ballet de Marc-Oliver Dupin *Les enfants du paradis* en la Opéra National de Paris, y llevó a cabo su debut con la Orchestre National de Lyon y la Orchestre National de Bordeaux.

En 2009, Pablo Heras Casado se embarcó en diversos proyectos operísticos, tales como *La Périochole* de Jacques Offenbach con la Opéra National de Bordeaux y *Lisola disabitata* de Giuseppe Bonno con la Compañía Teatro Príncipe de Aranjuez, este último grabado por vez primera. Ese año hizo su debut con la BBC Philharmonic, la BBC Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France,

NHK Symphony Orchestra, Klangforum Wien, St. Paul Chamber Orchestra, Collegium Novum Zürich y Tonhalle Orchestre Zürich.

Pablo Heras Casado se ganó un reconocimiento adicional con el otorgamiento, en el año 2010, del premio «Ojo Crítico» de *Radio Clásica* de RTVE. Ese año, el repertorio operístico tuvo también cabida en su carrera: dirigió *L'elisir d'amore* con la English National Opera, *Rigoletto* con la Welsh National Opera y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* en el Teatro Real. Hizo su debut orquestal con la Dresden Staatskapelle, San Francisco Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, City of Birmingham Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Seattle Symphony y Residentie Orkest. Fue además uno de los directores participantes en el Festival Mostly Mozart de Nueva York.

Reconocimiento internacional

En el año 2011, fue nombrado Director Principal de la Orchestra of St. Luke's de Nueva York, cargo que desempeñó hasta 2017, en el que pasó a ser Director Laureado. Ese mismo año hizo su debut con la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Boston Symphony Orchestra, la Orquesta Filarmónica de Rotterdam y la Chicago Symphony Orchestra, entre otras.

En 2012 le fue otorgada la Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez

Acosta, premio que anteriormente recibieron figuras como Manuel de Falla y Andrés Segovia. En febrero de 2012, Pablo Heras Casado hizo su debut con el Ensemble Intercontemporain en París. Ese año dirigió, entre otras, la Mahler Chamber Orchestra, New World Symphony, Cincinnati Symphony Orchestra, NDR Sinfonieorchester, y la Staatskapelle Berlin. Dirigió por primera vez en el Festival de Salzburgo y en el Festspielhaus Baden-Baden, este último con *L'elisir d'amore*. Hizo también una gira europea con la Freiburger Barockorchester, con conciertos en Lisboa, St. Pölten, Friburgo, Stuttgart y Berlín.

En el año 2013, dirigió por primera vez la Orquesta Filarmónica de Múnich, la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Debutó en el Metropolitan Opera House, con *Rigoletto*. En el mes de diciembre, recibió el premio al Mejor director del Año, por la prestigiosa revista estadounidense *Musical America*, y dirigió la *Novena Sinfonía* de Beethoven en los conciertos de Fin de Año y de Año Nuevo con la Staatskapelle Berlin, por invitación expresa de Daniel Barenboim.

En marzo de 2014, vio la luz una nueva grabación con el sello *harmonia mundi*, en la que Heras Casado dirigía la *Sinfonía n.º 2*, «Canto de alabanza» de Mendelssohn, con la Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. En octubre de ese año,



dirigió *Carmen* de Georges Bizet en el Metropolitan Opera de Nueva York.

Entre febrero y marzo de 2015 se embarcó en el proyecto *El público*, la pieza teatral inacabada del poeta Federico García Lorca, convertida en ópera, con libreto adaptado por Andrés Ibáñez y música de Mauricio Sotelo. Fue representada en el Teatro Real.

En el año 2016, dirigió por primera vez a la Orquesta Filarmónica de Viena y a la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca.

En 2017 fue nombrado director del Festival Internacional de Música de Granada, cargo al que renunció en 2019.

En 2018, fue distinguido como «Caballero de la Orden de las Artes y las Letras» del gobierno francés. Ese mismo año dirigió *Die soldaten* de Bernd Alois Zimmermann en el Teatro Real.

En la temporada 2018/19, fue Artista Destacado de la serie NTR Martinee en el Het Concertgebouw de Ámsterdam, dirigiendo a la Radio Filharmonisch Orkest, la Freiburger

Barockorchester y la Mahler Chamber Orchestra. Entre sus proyectos especiales figuraron la apertura del año Berlioz con su *Gran Messe des Morts* junto a la Orchestre de Paris en la Philharmonie, así como un ciclo completo de las sinfonías de Schumann con la Münchner Philharmoniker. En enero de 2019, Heras-Casado dirigió *Das Rheingold* de Wagner en el Teatro Real, iniciando así su primer ciclo completo de *El Anillo*. En febrero de 2020, prosiguió con la *Tetralogía* y dirigió *Die Walküre* en el Teatro Real.

El 9 de junio de 2019 dirigió su concierto número 1.000, celebrado al frente de la Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker y la soprano Nika Gorič en la Berliner Philharmonie.

En 2020, a pesar de la pandemia del Covid-19, sigue con su actividad imparable. En marzo, dirige a la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE en el Auditorio Nacional de Música en un concierto extraordinario en homenaje a las víctimas del terrorismo en el que interpretan la *Sinfonía nº 2 Resurrección* de Mahler. En julio se une a

Premios y reconocimientos

- 2007** Ganador del premio en la competición de director de orquesta en el Festival de Lucerna, Suiza por *Gruppen* de Stockhausen.
- 2010** Premio «El ojo crítico» a mejor artista de música clásica en *Radio Clásica* de RTVE.
- 2011** Premio *Diapason d'Or* otorgado por la revista de música francesa *Diapason* por la grabación de *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* de Kurt Weill.
- 2012** Incluido en la lista «Las 100 personajes del año» del periódico *El País Semanal*.
- 2012** Medalla de Honor de la ciudad de Granada.
- 2012** Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez Acosta.
- 2012** Incluido en la lista «40 under 40» de *Crain's Magazine New York*.
- 2013** Ganador del Premio *Imagen* de Granada.
- 2013** Nombrado director del año por la revista estadounidense *Musical America*.
- 2015** Presse musicale internationale (PMI): *Grand Prix Antoine Livio*.
- 2015** Nombrado «Hijo Predilecto» de la provincia de Granada.
- 2016** Nombrado «Embajador» de Granada.
- 2016** Nombrado «Embajador» de Andalucía.
- 2016** Premio *Prestigio Turístico* de Granada.
- 2017** Nombrado primer «Director Laureado» de la Orchestra of St. Luke's.
- 2018** Distinguido como «Caballero de la Orden de las Artes y las Letras» (*Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*) del gobierno francés.
- 2018** «Embajador Solidario 2019» de la Fundación *Ayuda en Acción*.
- 2019** Dirige el concierto nº 1.000 de su carrera con la Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker.
- 2019** Medalla de Andalucía.

la Freiburger Barockorchester para dirigir el *Triple Concierto* de Beethoven. En septiembre debuta en Noruega dirigiendo dos semanas de conciertos con la Bergen Filharmoniske Orkester. En febrero de 2021, volverá al Teatro Real para dirigir *Siegfried*, la tercera ópera de su primera aproximación a la *Tetralogía* wagneriana.

Comprometido personalmente con los músicos más jóvenes de todo el mundo, trabaja habitualmente con la Juilliard School of Music Orchestra y Juilliard415 ensemble, RCO Young, Karajan Akademie der Berliner Philharmoniker, Escuela de Música Reina Sofía, Fundación Barenboim-Said, Orquesta Joven de Andalucía, Pan-Caucasian Youth Orchestra o Gustav Mahler Academy.

Cada año celebra un importante concierto en el Teatro Real para la ONG española *Ayuda en Acción*, con la que desarrolla desde hace años una labor activa y de la cual es Embajador Mundial, apoyando y promoviendo el trabajo de la organización para erradicar la pobreza y la injusticia en el mundo.

Ostenta la Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez Acosta y el reconocimiento del gobierno andaluz como Embajador de Andalucía. Es Embajador Honorario y Medalla de Oro al Mérito por el Ayuntamiento de su ciudad natal, Granada, así como Ciudadano Honorario de la Provincia de Granada.

EL RECONOCIMIENTO DE LA CRÍTICA

SHOSTAKÓVICH, *SINFONÍA Nº7 «LENINGRADO»* Palau de les Arts, 17 de octubre de 2020

[...] «Heras-Casado, en esta ocasión se acompañaba de partitura, pero no se le vio pegado a esta, sino que la empleó como guía de esta compleja y extensa obra. El granadino desarrolló una magistral dirección llena de intensidad en la que profundizó en los aspectos más líricos y reflexivos, sin dejar de potenciar la sobrecogedora fuerza expresiva de esta gran sinfonía. [...] Todo el obsesivo y prolongado crescendo [del primer movimiento], que nos remite al *Bolero* de Ravel como recurso formal, fue traducido con maestría tanto por parte de Heras-Casado, quien recordemos ya estuvo entre nosotros el año pasado con la orquesta de Valencia y una sensacional *Tercera* de Bruckner, y, cómo no, por una entregada y excelsa OCV convenientemente reforzada para la ocasión. [...] Original coral de las maderas, en cierta forma religioso por el carácter de órgano que nos evoca, y la entrada de las cuerdas en un tema lleno de tragedia y desolación abren un *Adagio* que supo conducir Heras-Casado por los terrenos de la belleza más desolada sin abandonar, de nuevo, la evocación a la guerra y su crueldad. [...] Éxito formidable, más que merecido, que obligó al director a salir en varias ocasiones y, en una de estas a levantar, para recibir su premio, a cada uno de los aátiles solistas».

JOAQUÍN GUZMÁN, VALENCIAPLAZA.COM

DEBUT EN EL RUDOLFINUM DE PRAGA 4 de diciembre de 2019

«Debut en el Rudolfinum praguense del nuevo fenómeno mediático de la música española: el director de orquesta Pablo Heras-Casado.

Lo precedía su fama, su carisma y su ascenso meteórico a la cumbre del mundo musical en los últimos años. Tres conciertos dio con la Filarmonía Checa y en los tres el público llenaba prácticamente la sala. Pero el director granadino no intentó ganárselo con un programa previsible, en clave española. Optó por lo más difícil: dos obras fundamentales del repertorio sinfónico centroeuropeo: el *Segundo concierto para piano* de Brahms y la *Cuarta sinfonía* de Bruckner. Un desafío y una clara afirmación de la forma que tiene Heras-Casado de vivir la música: como reto, como aventura. [...] Fue una dirección nerviosa, enérgica, llena de acentos, de aristas, con ataques cortantes y notable variedad de fraseo y articulación».

VICENTE CARRERES, MUNDOCLASICO.COM

BEETHOVEN Y BRUCKNER EN VALENCIA 1 de noviembre de 2019

«Heras-Casado no es un director de gesto elegante ni estudiado. Menos aun 'de espejo'. Su presencia ante la orquesta está alejada —como la de su mentor Pierre Boulez— de la expresividad a flor de piel de maestros como Temirkánov o Celibidache. Tampoco tiene la elegancia inalcanzable de un Giulini o la sutileza meticulosa de un Maazel. Su fuerza radica en la convicción de sí mismo y en la total involucración de lo que tiene entre manos. También en la transparencia sin monsergas con la que transmite a los profesores su voluntad musical, y en la creación de una técnica y modos gesticulares que tienen el impulso de lo propio y genuino.»

JUSTO ROMERO



GRAND MESSE DES MORTS DE BERLIOZ EN LA PHILHARMONIE DE PARIS 20 de febrero de 2019

«Siempre en esta alternancia de tensión-relajación, desesperanza y meditación, el *Quaerens me* establece, en un susurro, un diálogo ferviente entre las voces masculinas y femeninas que desemboca en un dramático *Lacrymosa*, remarcablemente dirigido por Heras-Casado, en una preocupación constante por el equilibrio entre la orquesta, dominada por las fanfarrias, y el coro entero.

Varios elementos se combinan para hacer de esta lectura de Pablo Heras-Casado uno de los grandes momentos de este año Berlioz. En primer lugar, la gran sala de la Philharmonie, cuyo volumen y acústica permiten todo tipo de audacias y una notable especialización del sonido, particularmente bienvenida en esta obra. A esto se suma toda la ciencia del director español en el campo lírico, constantemente preocupado por los equilibrios, y que ofrece en esta interpretación una visión en total adecuación a los deseos del compositor, mezclando una teatralidad sin excesos con una ciencia de colores orquestales, magnificada por su dirección clara, precisa y comprometida. Enfatiza contrastes y matices, hace que el miedo y la dulzura se enfrenten, hace rugir los metales, retumbar los timbales, brillar los vientos y cantar las cuerdas, unas veces convulsas; y otras, melancólicas».

PATRICE IMBAUD, RESMUSICA.COM

STRAVINSKY Y DE FALLA con la Mahler Chamber Orchestra 10 de abril de 2019

«La Mahler Chamber Orchestra está formada por músicos jóvenes y entusiastas, que lanzan miradas entre ellos, que sonríen y que destilan el gusto por hacer música con un sonido compacto cuando es necesario y transparente cuando toca. Frente a él, el director granadino se encuentra estos días grabando las obras que integraban el sugerente programa. Y, juzgando por lo que oímos la noche del miércoles, ya tenemos ganas de revivir la experiencia con el disco, si bien nada mejor como el sonido directo para disfrutar de las tres geniales partituras y de la interpretación nerviosa, fogosa y rigurosa de la formación europea. Las voces de la soprano Carmen Romeu y de la cantaora Marina Heredia fueron el complemento perfecto a las dos obras de Falla, dirigidas con entusiasmo contagioso por un Heras-Casado en estado de gracia. [...] El conjunto convirtió el concierto en L'Auditori en una velada musicalmente memorable.»

JAUME RADIGALES, ARA.CAT

BRAHMS Y BERLIOZ con la Dallas Symphony Orchestra 17 de mayo de 2019

«Conmover de principio a fin: ese fue el concierto de la Orquesta Sinfónica de Dallas del jueves por la noche. Uno de los directores invitados más impresionantes de la temporada 2017-18, el español Pablo Heras-Casado volvió al podio para un contundente programa: el *Concierto para violín* de Brahms y la *Sinfónica fantástica* de Berlioz. Una vez más, impresionó con actuaciones profundamente musicales a la vez que emocionantes. Heras-Casado jugó con los contrastes: música a veces inquieta y despreocupada, soñadora y festiva, siniestra y francamente aterradora».

SCOTT CANTRELL, DALLAS NEW

Discografía

- 2007 Castel: *La fontana del placer* (Zarzuela, 1776). Compañía Teatro del Príncipe de Aranjuez.
- 2008 *Weihnachten in Europa*. Glor Classics (Sono Music).
- 2008 Boccherini: *Clementina* (Zarzuela). Compañía Teatro del Príncipe de Aranjuez.
- 2009 Puerto: *Boreas*, Fantasía Primera. Tritó Edicions.
- 2009 Bonno: *L'isola disabitata*. Compañía Teatro del Príncipe de Aranjuez.
- 2011 Weill y Brecht: *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (DVD). Teatro Real de Madrid.
- 2011 Schubert: *Sinfonía Nº7*. Les Clefs de l'Orchestre – Jean François Zygel. Naïve.
- 2011 Nino Rota: *Trombone Concerto*. Frederic Belli. Hänssler Classic.
- 2013 Verdi: *Baritone Arias*. Plácido Domingo. Sony.
- 2013 Schubert: *Sinfonías Nº 3 y 4*. Freiburger Barockorchester. harmonia mundi.
- 2014 Mendelssohn: *Sinfonía Nº 2 «Canto de alabanza»*. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. harmonia mundi.
- 2014 *El Maestro Farinelli*. Concerto Koln. Archiv.
- 2014 Donizetti: *L'elisir d'amore* (Blu-ray y DVD). Deutsche Grammophon.
- 2015 Schumann : *Concierto para violín*. Isabelle Faust, Freiburger Barockorchester. harmonia mundi.
- 2015 *Praetorius*. Balthasar-Neumann-Chor und Ensemble. Archiv.
- 2015 Schumann: *Concierto para Piano, Piano Trio Nº2*. Alexander Melnikov, piano, Jean-Guihen Queyras, violonchelo e Isabelle Faust, violín. harmonia mundi.
- 2016 Schumann: *Concierto para violonchelo, Trío con piano Nº 1*. Alexander Melnikov, piano, Jean-Guihen Queyras, violonchelo e Isabelle Faust, violín. Freiburger Barockorchester. harmonia mundi.
- 2016 Mendelssohn: *Sinfonías Nº 3 y 4*. Freiburger Barockorchester. harmonia mundi.
- 2016 Shostakóvich: *Conciertos para violonchelo*. Alisa Weilerstein y la Orquesta de la Radio Sinfónica de Baviera. Decca.
- 2016 Chaikovsky: *Sinfonía Nº 1 y La Tempestad*. Orchestra of St. Luke's. harmonia mundi.
- 2016 Verdi: *La Traviata* (DVD). Festspielhaus de Baden Baden. C Major Entertainment.
- 2016 Sotelo: *El Público* (DVD). Teatro Real de Madrid. Naxos.
- 2017 Mendelssohn: *Concierto para violín, Sinfonía nº5, Obertura de Las Hébridas*. Isabelle Faust, Freiburger Barockorchester. harmonia mundi.
- 2017 Monteverdi: *Selva morale e spirituale*. Balthasar Neumann Choir and Ensemble. harmonia mundi.
- 2017 Wagner: *Der fliegende Holländer* (DVD). Teatro Real de Madrid. harmonia mundi.
- 2018 Bartók: *Concierto para orquesta y Concierto para piano nº 3*. Javier Perianes. Münchner Philharmoniker. harmonia mundi.
- 2018 Debussy: *La Mer, Le Martyre de Saint Sébastien*. Philharmonia Orchestra. harmonia mundi.
- 2019 Mendelssohn: *Concierto para piano nº 2 y Sinfonía nº 1*. Javier Perianes. Freiburger Barockorchester. harmonia mundi.
- 2019 Falla: *El sombrero de tres picos y El amor brujo*. Marina Heredia. Mahler Chamber Orchestra. harmonia mundi
- 2020 Beethoven: *Novena sinfonia, Coral*. Freiburger Barockorchester. harmonia mundi.
- 2020 Beethoven: *Conciertos para piano 2, 4 y 5*. Perianes. Freiburger Barockorchester. harmonia mundi.

CRÍTICA DE SUS GRABACIONES EN LA PRENSA MUSICAL



«La grabación de la *Novena Sinfonía* de Pablo Heras-Casado es probablemente única por su agitación y agilidad internas. Ciertamente, el director elige *tempos* rápidos, pero el *tempo* es siempre solo un elemento de la interpretación. En el primer movimiento de Heras-Casado hay una corriente inexorable y un ritmo impulsivo, que, en conexión con una claridad inaudita del ritmo musical, dan como resultado esta música burbujeante e inquieta que hace que este movimiento sea tan emocionante. En el segundo movimiento, que con muchos directores se vuelve excesivamente errático, el director suaviza los contrastes sin restringir el movimiento de la música a medida que avanza».

Pizzicato



«Pablo Heras-Casado y la FBO contribuyen significativamente a la perfección de este evento musical con su apasionante y comprometida creación musical. Una vez más, la Orquesta Barroca de Friburgo alcanza con virtuosismo la cima de Beethoven».

Badische Zeitung

«En esta nueva grabación, la música de Beethoven está libre de gestos pomposos e imperiosos. Todo lo «majestuoso» o «heroico», se convierte en algo festivo, alegre y lúdico».

Musik ansich



«La dirección de Heras-Casado no solo pinta cuadros, seduce con ese brío narrativo que nos recuerda que *El sombrero de tres picos*, antes de ser dos suites, fue un ballet con una historia detrás. Y para eso se necesita un director de teatro como Heras-Casado. Una de las versiones más embriagadoras y ardientes de *El amor brujo* desde Ataúlfo Argenta».

Diapason

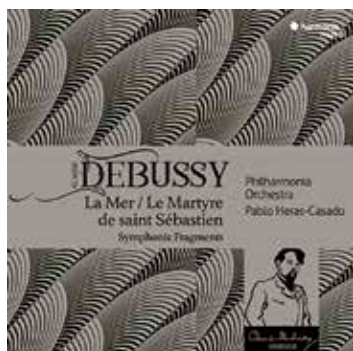
«Pablo Heras-Casado, como un mago, transforma todo lo que toca, ya sea el repertorio barroco con la Orquesta Barroca de Friburgo o el actual con el Ensemble Intercontemporain».

France Musique



«¡Maravilloso Pablo Heras-Casado, capaz de dirigir Monteverdi o Wagner, Debussy o Mendelssohn con la misma alegría e intensidad! Es Mendelssohn, de hecho, a quien el enérgico español descubre aquí con los igualmente dinámicos miembros de la Freiburger Barockorchester y el excelente pianofortista Kristian Bezuidenhout. La *Primera Sinfonía en do menor*, a menudo eclipsada por la *Italiana* y la *Escolesa*, encuentra aquí una interpretación electrizante, tocada por instrumentos antiguos con unos tonos ideales».

Musiq3



«Heras-Casado figura notoriamente en la primera línea de las batutas actuales. Su solidez técnica, su imaginación de intérprete, su versatilidad estilística acreditan su situación. Por fortuna, las casas discográficas le hacen sitio en sus catálogos. En la presente entrega se las ve con un compositor que permite lucirse a un buen director de orquesta, o plantearle un desafío que lo hunda. Heras-Casado pertenece brillantemente a la primera categoría. Se vale de una lectura de una ejemplar pulcritud, se diría que microscópica, unida a un fraseo realmente bordado, una lujosa especulación de timbres, un manejo de los efectos de instrumental y diría que, en primer término, un sentido del canto que extrae de las pasajeras células melódicas o los grandes y expansivos arcos, un sostenido y variadísimo lirismo».

Scherzo



«La actuación se beneficia en gran medida de la dirección bien enfocada de Pablo Heras-Casado, cuyo ritmo y estilo están llenos de vigor. Se acerca a la música como un narrador, ni con grandilocuencia ni con refinamiento excesivo. En lugar de los contrastes extremos que se escuchan tan a menudo en la balada de Senta, la escena se mueve en etapas de intensidad creciente, como una autohipnosis. El director hace que los cantantes y el coro vivan su texto, moldeen sus líneas musicales, equilibren el control y el abandono. Los *tempos* lentos, especialmente en el dúo de los amantes, se mantienen tensos y dinámicos, y las escenas de diálogo se benefician de la moderación orquestal. Hay mucho que saborear en las texturas transparentes de Heras-Casado y en las sutiles transiciones entre escenas».

Opera News



«El plato fuerte, el *Concierto para orquesta*, está servido de modo sublime y fenomenal. Con una Filarmónica de Múnich de las grandes ocasiones, una orquesta tan disciplinada como comprometida, Pablo Heras-Casado firma aquí uno de los referentes modernos indiscutibles de la obra: sentido de la gran forma, inteligente dosificación de los planos sonoros, expresividad en todo momento. Desde la introducción y el temblor fantasmal de las cuerdas, uno queda conquistado y cautivado por la atmósfera inquietante así configurada, que culmina en una *Elegía* central de una languidez desgarradora».

Resmusica



«Se nota que el director español Pablo Heras-Casado está en su elemento interpretando la música de Monteverdi. Con el Balthasar Neumann Ensemble Chor & Ensemble presenta un disco que en realidad solo nos deja un deseo sin cumplir: poder vivir esta formación en directo en un concierto.

Como oyente, usted querrá sentarse a unos 1.000 kilómetros más al sur, tomar asiento en la magnífica Basílica de San Marcos en Venecia y dejarse conmover por el esplendor de esta música».

HR2



«La llamativa portada lo dice todo. No se pueden evitar los ojos penetrantes del director Pablo Heras-Casado y la violinista Isabelle Faust, que nos desafían a experimentar su reveladora versión de uno de los conciertos para violín más populares del mundo. La *Obertura de las Hébridas* también tiene sus sorpresas. Si Wagner estaba en lo cierto al calificarlo como una obra maestra de la pintura de paisajes, aquí ha sido objeto de una importante restauración en la que la paleta musical brilla de nuevo. Nos fijamos en ese maravilloso momento en el que el tiempo mismo parece detenerse, mientras los clarinetes se deleitan con una de las melodías más seductoras del compositor. La *Sinfonía de la Reforma* está lejos de ser un Mendelssohn de primer orden y solo una interpretación como esta puede iluminar estas páginas tan a menudo carentes de inspiración.»

NZHerald



«El joven director español Pablo Heras-Casado vuelve con fuerza con una magistral grabación dedicada a las Sinfonías *Escocesa* e *Italiana* de Mendelssohn. Demuestra que tiene todas las llaves en su mano para triunfar. Adopta fácilmente los matices ideales, desde el *pianissimo* más sutil hasta los *tutti* grandes y masivos. Nos ofrece un Mendelssohn realmente atractivo. Nos da aquí una visión moderna de dos obras maestras del repertorio. Una lectura propia de un director atento al más mínimo detalle y que unifica el material de forma magistral».

Crescendo



«La mayoría de los discos que exploran la obra del castrato Farinelli se concentran, inevitablemente, en la música vocal. Pero el inconformista director Pablo Heras-Casado, no se centra en el cantante sino en el empresario, al examinar el período (1746-1759) en el que fue director artístico de los teatros reales de Madrid y Aranjuez, un nombramiento que efectivamente puso a España en el mapa musical. Los números individuales son fabulosos; la dirección, exuberante; y la interpretación, contundente y suave. La música vocal no está totalmente descuidada: el contratenor Bejun Mehta es deslumbrante en una de las arias características de Farinelli, 'Alto Giove' del *Polifemo* de Porpora.

The Guardian



«En el podio, Pablo Heras-Casado explora todas las posibilidades de sutileza y nunca tapa a los cantantes. Les da suficiente espacio como personajes para desarrollar sus propios matices. Un suave volumen orquestal de lo más delicado suena desde el foso de la orquesta. Hay un control fascinante del color de los instrumentos solistas, especialmente los instrumentos de viento. Se palpa una armonía especial entre el director y la orquesta».

Online Musik Magazin



LA VALKIRIA DESDE EL ATRIL

Tertulia con Pablo Heras-Casado

Director Principal Invitado del Teatro Real

Celebrada en el Hotel Moderno
el 17 de febrero de 2020

Clara Bañeros de la Fuente.—Buenas tardes a todos. Hoy tenemos una tertulia de lujo. Es un honor tener aquí al maestro Heras-Casado. Yo lo conocí hace más o menos un año, con motivo de las representaciones de *El Oro del Rin* en el Teatro Real. Le llevamos unas flores de la Asociación, y tuvo el detalle de agradecérselo. A partir de ahí, ha habido una relación fluida. Es una excelente persona. Os mandaré por correo el enlace a su página web¹ que dice tantas cosas de él y de lo que ha hecho, que es mejor que las leáis vosotros. Sí os diré que ha dirigido en Berlín, en Viena, en el Metropolitan de Nueva York, también en Salzburgo... entre otros muchos lugares. Queda fuera de toda duda que tiene categoría suficiente. Se ha atrevido a estrenar en Madrid su primer *Anillo*, lo que dice mucho a su favor. Teniendo en cuenta todo esto, a mí no me queda ninguna duda de que, con el tiempo, cuando lo integre al cien por cien, será capaz de dirigir un *Anillo* de referencia. Esta tertulia es «tertulia», no conferencia. Así que yo le voy a preguntar. Vosotros también podéis hacerlo. Como es tan encantador, preguntadle lo que queráis, que él seguro que os va a contestar. Comenzamos. Te pregunto: Tú llegas un buen día al Teatro Real o se dirige a ti el responsable

equis y te dice «¡Pablo, el *Anillo*!». Tú no has dirigido ningún *Anillo*, se supone que no conoces profesionalmente la obra, que no la has estudiado, ¿duermes esa noche?

Antes de nada, muchas gracias a Clara por todo su cariño en la presentación y a todos por vuestra asistencia. Ese ramo de flores en aquel momento os podéis imaginar lo que supuso para mí, para alguien que comienza a presentarse con una andadura de cuatro años como es la de un *Anillo del Nibelungo* en el Teatro Real. De repente aparece un ramo de flores de la Asociación Wagneriana de Madrid. Suena muy importante. En una situación como esta, me di cuenta de que la Asociación estaba detrás, de que querían ser parte de ello, de que querían arroparme. Fue algo muy bonito. Tengo que agradecerlo muchísimo, porque en esto de la música, puedes llamarlo Wagner, Verdi, Brahms, Mozart, Bach, Stravinsky..., en todas esas esquinas hay guetos, hay mafias, hay protectores, hay *bandas armadas*, y como uno tenga miedo o demasiado respeto a esa situación, mejor no salir de casa, no salir a un escenario. El hecho de que aquí en Madrid una

¹ <http://pabloherascasado.com/es/>

asociación tan importante para la música, para el teatro y para una figura como la de Wagner me arrojara fue algo muy bonito y lo recordaré siempre. Y hoy continúa. El hecho de estar aquí sentado me honra muchísimo, así como verme acogido de esta manera estando viviendo este proceso tan intenso en lo artístico y en lo personal. En definitiva, poder compartir de alguna forma este proyecto de cuatro años con vosotros es algo que me alegra mucho.

Dicho esto, a tu pregunta de si esa noche dormí cuando me lo propusieron, os cuento los hechos, porque son un tanto peculiares. Con el Teatro Real tenía una historia que ya venía de antes, del anterior director artístico y, cuando llegó el nuevo director artístico, Joan Matabosch, me hicieron alguna propuesta muy, muy importante, que fue rechazada. Aunque me insistieron mucho, creí que no era el momento de dar ese paso. Un día, literalmente, pasé por la puerta del teatro y me encontré a Joan y me dijo que aunque no fuera de esa manera, a ver si encontrábamos el modo de colaborar con el teatro. Y conociendo a Joan, una persona impulsiva, pero muy reflexiva, a la que admiro muchísimo, con el que mantengo una amistad, y que es uno de los grandes directores artísticos –y conozco a muchos en todo el mundo– sabía que me iba a persuadir. Nos sentamos quince, veinticinco minutos y resolvimos temporadas. Y me hizo esta pre-

gunta: «Dime, qué es lo que más te gustaría hacer?». Y yo lancé un órdago a lo grande: «El *Anillo*». Teníamos que encontrar una relación estable con el teatro y fui nombrado director principal invitado, una figura que no existía antes, para, si no casarme con el teatro, al menos tener con él una relación de compromiso. Fue así. A partir de ahí, pudimos hacer *El Holandés errante*, *Die soldaten*, etc.

Clara Bañeros de la Fuente.—Desde ese momento en que tú sabes que vas a dirigir el *Anillo*, ¿cómo te enfrentas al *Anillo*, al mensaje, a la música, a la obra en sí? ¿Qué haces? ¿Primero por partes? ¿O bien en su conjunto?

Eso fue hace cuatro o cinco años. No empecé inmediatamente. Tenía muchas otras cosas que hacer y que atender. Pero sí que tenía ya conocimiento de causa de dónde me metía. Yo he sido toda la vida muy impulsivo. Si no fuera así, muchos de los lugares en que estado y a los que he llegado no hubieran ocurrido. Cuando llega el momento, hay que lanzarse a ello. En este caso sabía dónde me metía porque hacía mucho tiempo, veinte años o así, supe que en Bayreuth había un festival para jóvenes artistas, y en ese verano estuve haciendo mucho cursos aquí y allá. Formulé la solicitud y me aceptaron. En Bayreuth básicamente estuve cantando en un coro de cámara fantástico, haciendo una gira por toda la región. Para mí, sobre todo, era la ocasión, la oportunidad absolutamente increíble de pasar en Bayreuth tres semanas en verano. Eso

me ofreció la ocasión de conocer mejor a Wagner, un compositor al que yo conocía muy superficialmente. A esa edad había dirigido aún muy pocas orquestas. Había hecho música de cámara, música antigua. Pero para mí era la ocasión visible para profundizar en algún dominio, en alguna disciplina que yo no supiera antes. Por eso estudié Historia del Arte. Como yo no había recibido una formación en el Conservatorio más allá de Bártok, y un Bártok muy *descafeinado*, se puede decir que no sabíamos nada del siglo xx en música. Y en cambio, yo sí sabía arte. Por eso me esforcé en hacer algunos cursos en la Universidad de Alcalá de Henares. Por eso también contacté con Pierre Boulez, que luego fue mi mentor. Etcétera, etcétera. En Bayreuth esta era mi oportunidad para adentrarme en el universo de Wagner. En esa época no había internet en todas las casas. En mi casa no lo había, pero sí en locutorios donde se iba a consultar internet y a descargarse cosas. Me fotocopié escritos de Wagner y todo el libreto del *Anillo*, en páginas impresas desde el ordenador de ese locutorio, allí en un barrio obrero de Granada, el Zaidín. Y me llevé una carpeta con un taco de escritos y todo el libreto del *Anillo*. Yo recuerdo estar paseando por ese barrio de mi ciudad, con mi carpeta, leyendo, leyendo y leyendo. Porque yo sabía que iban a representar el *Anillo* ese año en Bayreuth y que había posibilidad de conseguir entradas, cosa difícilísima como todos sabéis. Entra-

das a 7 euros, a 10 euros, algo así. Literalmente en el último muro, arriba del todo del Festspielhaus, pegado al techo, aunque para mí era el mejor sitio del mundo. Y pude ver el *Anillo* completo. Fue una inmersión en el *Anillo*. Por tanto, sabía donde me metía en ese momento. Pero me he ido muy atrás en el tiempo. Desde que tuve esa reunión con Joan, me puse enseguida a trabajar en el texto y en la música, pues al igual que cuando preparas una obra de Monteverdi, un *Orfeo*, una *Coronación de Popea*, la música es absolutamente esencial y parte del texto. No hay ningún gesto musical que no parta del texto, de la dramaturgia de la propia sonoridad, de la intensidad dramática de cada momento. En Wagner, como en los grandes compositores del teatro musical, ocurre igual, extendido a las tres horas y media de *La Valquiria*. Pero lo esencial es seguir el gesto dramático de cada palabra, de cada frase y de toda la estructura general. Tengo clara una visión global del *Anillo* y, sobre todo, de lo que yo pienso humildemente de cómo es esa música y cómo hay que conducirla, traducirla en flujo dramático. Para mí es importante tener un concepto y una dirección muy claras para seguir las hasta el final. Concepto y visión que ahora, después de este tiempo y de estos años trabajando, voy desarrollando. Cuando has asumido en tu cuerpo el ritmo dramático de la obra, aprender a medir la tensión de la escena y todo lo que conlleva el arte total que Wag-

ner requería para su obra, es un reto llevarlo a la escena. Dar un gesto a la palabra o, en su ausencia, asignar un gesto a la música es complicado pero necesario para expresar aquello que escribió el autor. Todo esto se mide con la experiencia, con el tiempo y con lo que se ha vivido.

Clara Bañeros de la Fuente.—¿Adaptas las partituras a lo que tú sientes?

No. Yo creo siempre que los compositores saben mucha música y que tienen mucha razón. Y no adapto la partitura a lo que yo siento. Básicamente, lo que estoy intentando, al igual que hago con cualquier otro compositor, es procurar que florezca la partitura, que es una fuente de información absoluta. Impresiona mucho la manera en la que Wagner escribe. Nadie antes que él ha escrito de una manera tan moderna y radical, con ese grado de control de las texturas, de la densidad del sonido, de los *tempi*, del ritmo dramático... El grado de exigencia y de detalle tan radical y perfeccionista de Wagner no tiene parangón. Y cuando uno hace lo que él dice e intenta apasionar de manera persuasiva, una y otra vez, función tras función, surgen cosas que están en la partitura. Francamente, no me importa lo que cada uno haya oído antes. Evidentemente, yo también lo he oído y admiro lo que han hecho otras generaciones y otros directores. Pero uno no puede quedarse ahí, conformarse con eso. Cada cual da una visión particular según su per-

sonalidad, en un momento dado, en una situación concreta. Hay que ser honesto con el compositor y con su texto. Y más cuando se trata de un compositor como Wagner. Porque hay compositores que dan mucho espacio al intérprete, pero él claramente lo tiene todo muy, muy controlado. Dice lo que quiere y lo que no quiere, también en la voz, cuando desea que suene agrio o solemne o ligero, cuando no quiere que se deje al cantante expandirse. Wagner quiere que la música fluya continuamente... Todo es recitativo. El *Winterstürme*, por ejemplo, no es una pieza de concierto, es un recitativo. Todavía tiene que ser algo dramático, en el sentido teatral. O como sucede en la cuarta escena del segundo acto, que es un diálogo entre Brünnhilde y Siegmund, aunque esté lleno de una maravillosa lírica musical, de gran altura. No se puede caer en la tentación de hacer una pieza lírica de concierto. Todo eso al final cada uno lo hace suyo, según se siente, pero yo lo integro en mí, por supuesto, en mi experiencia, aunque partiendo de la fidelidad a la partitura.

Clara Bañeros de la Fuente.—¿Quiere decir esto que el *Anillo* que estamos escuchando y vamos a seguir escuchando a lo largo de cuatro años en Madrid es muy fiel a la partitura? ¿Podemos decir que así lo escribió Wagner?

Es lo que intento. Cualquier decisión de entre las miles que he de tomar, desde marcar un acento un poco

más ancho, o más directo, o más suavizado, hasta dar un espacio al cantante, según sea su voz, debe ser fiel a la partitura. Y sobre todo cuando se trata de un compositor tan radical que tiene tan claro lo que quiere conseguir y que incluso se construye un teatro para poder hacerlo.

Clara Bañeros de la Fuente.—Tú has trabajado de un modo muy directo con Barenboim. ¿Hasta qué punto un personaje como Barenboim puede influir o puede modificar tu propio estilo? ¿O no influye?

Es una influencia musical importante. Cada persona que uno encuentra en el camino, sobre todo cuando son personalidades muy importantes y, a la vez, son grandes pensadores tienen una influencia, pero no como para que yo dirija una obra más rápido o más lento. De hecho, yo no he escuchado su *Anillo*, no porque lo haya evitado o tenga nada en contra. Aunque es una referencia para mí. Considero que las grandes personalidades artísticas, aunque tengan una personalidad artística muy definida, no son fundamentalistas. Yo he tenido maestros muy diferentes, casi antagónicos. Recuerdo a uno de mis primeros maestros, Harry Christophers, que es un fantástico director de coro inglés, al que todavía considero una influencia importante. Y después encontré mi último profesor, Pierre Boulez, con el que tenía muchos puntos en común: mismo repertorio, misma personalidad, misma honestidad y pasión por defender

el trabajo y la música desde dentro. Barenboim tiene un ego más grande que ellos dos juntos y que la mayoría de la humanidad. Yo recuerdo que me invitó en una ocasión en que él dirigía el Concierto de Año Nuevo en Viena, a que me hiciera cargo de su concierto de Nochevieja y Año Nuevo en Berlín, donde desde hace más de 30 años interpretan la *Novena* de Beethoven. Me pidió que la dirigiera y, cuando llegó el momento de hacer esta *Novena*, le dije que iba a hacerla con los vientos y las cuerdas tal como están indicados en la partitura. Él siempre la interpreta en la tradición que viene de mitad del siglo xx, con tendencia a que todo suene mastodóntico, grande, con gran sonoridad. Esa es la visión de directores como Karajan, que acomodan la música a su ego, a su manera de entender la obra. Es muy respetable, pero es otra época. Yo creo, humildemente, que hay que acercarse a la voluntad y al sonido del genio. En el Conservatorio se decía que Schumann no era un buen orquestador. ¿Cómo puede alguien atreverse a decir que no sabía orquestar? En lugar de meterle dieciséis primeros violines y ocho contrabajos, como pretenden algunos directores, hay que poner ocho primeros violines y tres contrabajos, que era lo que él tenía en su momento a mano, y entonces funciona el balance, el equilibrio y, de repente, salen los colores y un tono ligero. Pero no se puede tocar Schumann como si se tocara la *Octava* de Bruckner. Ese es

el error y por eso no funciona. Es un error de ego. A Barenboim le dije que no quería tener las maderas dobladas a cuatro ni tener toda la sección de cuerda y él me dijo que hiciera lo que quisiera. Él sabe lo que yo hago y cómo lo hago (me consta que escucha mis discos). El otro día, hablando con él por teléfono de Wagner y del *Anillo*, le pedí un consejo y al final, de broma, me dijo: «Bueno, no les hagas tocar muy a lo barroco tuyo, eso que haces». Digo todo esto porque, al final, aunque él tenga una personalidad fortísima, existe un espacio de respeto para la interpretación de cada uno, guardando evidentemente una consistencia. Yo lo respeto, pero no quiero hacer así su *Novena* de Beethoven, la misma que él ha hecho allí todos los años.

Clara Bañeros de la Fuente.—Hablemos de *La Valquiria*. De los tres actos de *La Valquiria*, ¿con cuál te quedas y cuál de ellos te ha sido más problemático?

Me quedo con todos. No se pueden separar. Y no me puedo quedar con uno solo. Cada uno tiene una problemática diferente y sus propios retos. El primer acto es maravilloso; se hace un concierto con él muchas veces y funciona muy bien. El tercer acto también supone un gran reto, pero el segundo es muy complejo. Ese segundo acto es larguísimo, muy denso, tiene cinco escenas, cada una muy importante e intensa. No tiene concesiones apenas. Es un puro devenir dramático muy cambiante y

muy largo. Sostener la segunda escena es algo muy complicado, y también conseguir que haya un desarrollo, una coherencia. El monólogo de Wotan, que a mucha gente se le hace muy largo, a mí me fascina, musicalmente es impresionante.

Arnoldo Liberman.—Me ha gustado muchísimo tu interpretación. No pongo en duda la eficacia y la brillantez de tu dirección. Lo que voy a decir no tiene nada que ver contigo, tiene que ver con tu sufrimiento, supongo. Tú estás elogiando el segundo acto. La Fricka del segundo acto es una «maruja» de manual. A mí me resulta difícil, sobre todo por ti, tener un director que va a atravesar la despedida de Wotan, uno de los momentos disonantes más notables de Wagner, y deba afrontarlo ante a una señora que desde su casa está hablando como un almacenero. Y que ese director tenga que superar con la música circunstancias tan adversas. Así como es difícil en Wagner superar la culpa que debería producir el incesto, y no la produce porque el amor disuelve la culpa, en este caso de Fricka, fue el único momento de la ópera que me resultó difícil. Pensé en ti: «¡Pobre, Pablo, lo que tiene que hacer con esta mujer!».

Es la escena que le da la vuelta a toda la ópera y al resto del *Anillo*, el punto de inflexión. En este caso es una producción que tiene diecisiete años. A mí la producción me gusta, creo que tiene cosas muy positivas. En su totalidad está muy bien. Y es una producción que se puede entender en seguida y que da mucho espacio a la música, no estorba, como otra muchas, tanto por la posición de

los cantantes como por el propio set. En las escenas importantes, los personajes tienen libertad de movimientos para hacer casi una versión de concierto, para concentrarse en cantar y estar cómodos; y esto ya es muchísimo. Cuando en una producción trabajo con el director de escena y hay opciones, a mí me gusta involucrarme, porque es lo que le da sentido. Pero si hay un momento en que realmente no tiene solución, yo musicalmente no voy a transigir ni voy a ceder nada. Yo sé lo que esto significa y voy a por ello hasta la última consecuencia. Si lo que hay arriba en el escenario es más banal, yo voy a intentar transmitir musicalmente la esencia de la manera más intensa que pueda.

José María Santo Tomás.—Ante todo, enhorabuena. He tenido la suerte de disfrutar enormemente el domingo en el ensayo general y ayer, a pesar de ver un Wotan sin lanza, sin esfuerzo, que va con un bastón... Pero en fin, todo esto es *pecata minuta*. A lo que iba. Tengo doscientas preguntas, pero las voy a dejar en tres. Primera, ¿has variado algo tu *approche*, tu interpretación, del ensayo general a ayer? En concreto, en el primer acto, ¿has cambiado algo? Porque leí (no sé dónde) que el *tempo* del primer acto había sido muy intimista; no sé qué significaba para el cronista ese término, ni si es favorable o desfavorable. ¿Ha cambiado tu interpretación del primero al último día de ayer?

Por supuesto. Es algo que va a ocurrir hasta la última representación.

Me pasa con *La Valquiria* y me ocurre cuando he de dirigir un programa sinfónico con una orquesta americana en que lo normal es hacer tres conciertos o incluso cuatro en días sucesivos y no hay un día igual. Dirigir es un desarrollo cada día. Y es normal, porque cada interpretación supone una nueva oportunidad para algo inagotable en sí mismo. En cada opción que uno tenga de meterse allí dentro, en ese mundo impresionante, se encuentra infinidad de esquinas y de momentos, se encuentra el ritmo con las voces, y el ritmo va cambiando. Es algo orgánico. Ayer en la función de *La Valquiria* cantaba también el primer reparto y estuve mucho más a gusto, menos nervioso, aquello fluyó y fue una función más corta, puse más dinámicas y me encontré más a gusto con la orquesta. Algo que a mí me obsesiona siempre es que el cantante tenga su espacio. No hay una obra en todo el repertorio que necesite mayor equilibrio entre la escena y el foso que *La Valquiria*. No hay ni un solo momento en toda la ópera en el cual no se oiga una voz. A veces se debe sacrificar un poco la energía del foso, pero luego se encuentra la manera de compensar para que haya energía sin tapar a los cantantes. Con el desarrollo, se van encontrando cosas nuevas. Ayer salió mejor que en el ensayo general y que en el estreno. Vuelvo también a lo que decía Clara al principio sobre si algún día llegará a haber un *Ani-*

llo mío de referencia. Yo no espero a que llegue ese día. Estoy intentando hacer un *Anillo* de referencia ahora. Si no me lo tomo así, nada de lo que hago tendría sentido.

José María Santo Tomás.—Segunda pregunta. ¿Cuál es tu punto de vista sobre la orquesta del Real. ¿Cómo la ves? Te pido que seas hipercrítico. ¿Harías la misma *Valquiria* con esta orquesta que con la Staatskapelle?

Seguramente no haría la misma, como me pasa también con otro tipo de obras que he dirigido con las mejores orquesta del mundo. Me viene a la cabeza la *Tercera Sinfonía* de Mendelssohn que, casi por casualidad, durante un tiempo ha sido una obra fetiche para mí. La he dirigido con la Filarmónica de Viena, con la Filarmónica de Berlín, con la Sinfónica de San Francisco, con la Filarmónica de Nueva York... y en cada ocasión la interpretación ha sido diferente. Sobre la orquesta del Teatro Real no puedo ser hipercrítico. Para mí lo importante en cualquier orquesta y en cualquier situación de la vida es que cada uno intente dar lo mejor de sí mismo. La orquesta hace ya unos cuantos años que está a un nivel de entrega, de concentración, de autoexigencia, de involucrarse en cada proyecto al cien por cien, como ninguna otra orquesta en este país. Y eso se nota en el rendimiento. En los International Opera Awards que otorgan en Londres cada año, y que son los premios más importantes de ópera, el Teatro Real

está nominado en tres categorías². Una de ellas es a la mejor orquesta, junto con orquestas tan importantes como las de Leipzig, Munich y otras tres³. Yo, como director, no puedo dirigir una orquesta pensando en lo que podría ser sino en lo que es: un material fantástico. Cada día, antes de cada función, desde el atril, dirijo una mirada amplia a toda la orquesta y ese espíritu de colaboración se nota, por ejemplo cuando le digo al tercer trompeta que ese acento en el compás 1.573 sea más ligero. Eso al final crea una tensión artística fuerte.

José María Santo Tomás.—Y una última pregunta. ¿Hay crisis de voces wagnerianas?

Sinceramente, eso no lo sé. Yo no tengo ninguna queja.

Pregunta de un asistente.—En primer lugar, enhorabuena, Pablo. Yo estuve anoche y la verdad es que pasaron todas las cosas que tenían que pasar en el momento en que tenían que pasar. Era como una lección de *La Valquiria*. Yo entiendo poco, es lo que sentí. Sin embargo, al leer varias críticas, hay una cosa que me ha llamado la atención y quería conocer tu punto de vista. Efectivamente, como decía ese señor que ha intervenido antes, alguno ha dicho que los «tempi» del primer acto impedían el desarrollo de la emoción. Sin embargo, a mí me gusta mucho Thielemann y en su libro *Mi vida con Wagner*,

² Mejor teatro de ópera, mejor orquesta y mejor estreno mundial (*Je suis narcissiste*).

³ Bayerische Staatsoper, La Fenice, Le Concert d'As-trée, Oper Leipzig / Gewandhausorchester, Opera Vlaanderen y Teatro Real.

dice que cuando se dirige esta obra hay que dirigirla dándole tiempo. Y yo creo que es lo que tú has hecho. Lo mismo que cómo sonaba la orquesta que, sorprendentemente, no se comía a los cantantes en ningún momento. Has conseguido acompañarlos y llevarlos de tal manera, que en varios momentos parecía que estabas dirigiendo otra cosa que no era Wagner. ¿Cómo lo sientes tú? ¿Estás de acuerdo con la idea de Thielemann de que hay que hacerlo despacio, de que hay que recrearse en esa música, de que hay que transmitir las emociones, que hay muchas, o piensas que efectivamente a lo mejor hay que emplear unos *tempi* un poco más rápidos?

Es un tema general de la música. Los *tempi*. ¿Qué son los *tempi*? ¿Qué es un *allegro*, qué es un *adagio*? Todo esto es muy relativo y depende de muchos factores. Al final tiene que haber mucha experiencia y conocimiento... Todo mezclado para dictaminar si el tiempo es el adecuado. Algo que a mí me parece que va un poco acelerado, a otros le puede parecer lo contrario. De hecho, el primer acto es objetivamente un acto bastante rápido, pero no está apresurado. Al final, el pulso dramático en la obra lo lleva uno mismo. Los tiempos, ya no digo los del metrónomo sino los tiempos emocionales, se llevan dentro y uno tiene que decidir cuándo y cómo se pueden llevar a cabo. Y no siempre se puede, depende de las condiciones del cantante. Por ejemplo, el día del estreno, Wotan estaba bastante nervioso y entró un compas antes. René

Pape, que estaba en el *backstage*, me dijo luego: «No te preocupes que no se ha dado cuenta nadie». Incluso los críticos que dicen saber música tampoco se dieron cuenta. Puede pasar, son los nervios y es humano. Al final, son procesos humanos. Dicho esto, yo soy de la opinión, leyendo entre líneas a Wagner y también algunas de sus anotaciones, de que él quería que toda la música fuera muy fluida constantemente. Todos los cantantes quieren más tiempo para cantar más largo y más fuerte. Imaginemos que si Boulez en su día, en Bayreuth, hubiese hecho caso de los tiempos marcados por la *tradición*, no tendríamos su *Anillo*, que puede gustar más o menos, pero que fue muy importante en su momento.

José María Santo Tomás.—En la «obra de arte total», ¿quién lleva el control?, ¿cómo se hace un hueco el director de orquesta con el director artístico?, ¿cuál es el *briefing* que da a la orquesta, a los cantantes para afrontar todos juntos eso que es una ópera? Háblanos sobre el papel del director de orquesta, no como controlador, sino como el eje sobre el que gira todo, si es que es así.

Hablando en broma, podríamos decir que, por supuesto, todo gira en torno al director de orquesta. Fuera de bromas, a diferencia de otros géneros, en Wagner el cantante es un instrumento más, está integrado con la orquesta, que no es un mero acompañamiento, al contrario, el cantante es un instrumento narrativo, emocional, espiritual. Eso se

percibe en un cantante wagneriano, sea quien sea, porque todos saben que estamos al servicio de Wagner, al servicio de la obra. Yo recojo una producción que ya viene hecha desde hace diecisiete años y en la que no puedo cambiar nada porque ya está todo hecho. Como mucho se puede intentar que alguien que canta hacia un lateral esté más hacia el frente, en una posición más favorable para la proyección de la voz. Pero luego, al final, en la función, quien la maneja es el director musical. Desde que el director se coloca en el atril para empezar la ópera, todo el ritmo escénico, dramático y musical lo lleva él.

Encarnación Roca Rivas.—Quiero felicitar al maestro Heras-Casado por su versión de *La Valquiria*. Enhorabuena. Querría plantearte una pregunta que me surge cuando voy a escuchar Wagner por estos mundos de Dios y luego voy a Bayreuth. Mi impresión, tal vez esté equivocada, es que los directores que dirigen desde un foso utilizan la orquesta en Wagner como acompañamiento y, por tanto, seguramente bajan el volumen de la orquesta para favorecer que los cantantes puedan cantar y se les oiga. En Bayreuth eso no ocurre así porque allí sí que se da el planteamiento de Wagner: la orquesta es como el coro griego que, al exponer los motivos, los *leitmotifs*, nos explica lo que pasa en escena. Para mí, un momento clarísimo ocurre en el *Sigfrido* cuando Mime intenta matar al pobre Sigfrido y le va contando una historietita fantástica sobre el brebaje que le prepara y que le va a hacer recuperar fuerzas cuando lo que quiere es largarle un veneno.

Esto quien lo cuenta es la orquesta, no el cantante. Esta impresión mía ¿es cierta o no es cierta?, ¿la de que vosotros utilizáis en un teatro con foso normal la orquesta más en segundo plano, no como Wagner pensaba que debía ser?

Yo no puedo hablar por el conjunto de directores. Pero te contesto que por supuesto que no. La orquesta, en cualquier repertorio, pero sobre todo cuando hablamos de Wagner, no está en segundo plano, sino narrando todo el tiempo, incesantemente; tiene una energía volcánica, y debe ser así. Wagner se inventa en el Festspielhaus de Bayreuth ese foso oculto, que es una rampa que va hacia abajo, y en el que la orquesta está muy baja, proyecta el sonido, pero es difícil que tape a los cantantes. Las secciones de metal están ampliadas y, en los momentos importantes, cuando hay un tema fundamental, entran músicos extra que están al fondo, en una habitación, esperando a que llegue ese gran momento. Por ejemplo, cuando Siegmund saca la espada del fresno en el primer acto de *La Valquiria*, el metal estalla y esos músicos adicionales entran en el foso, tocan para sumar decibelios y, luego, se van. Ahí se puede. En un foso normal, no siempre se puede. Yo soy partidario de poner el foso lo más arriba posible. Cuando el foso se baja mucho, se «asordina» la orquesta, se le quita brillo, presencia, y el sonido llega mucho menos directo, no hay tanta articulación. Soy partidario de que el

foso esté arriba y que lo que llegue al espectador sea más directo. Luego hay que trabajar con esa colocación, para evitar el problema de que no se oiga al cantante. Os voy a contar un secreto. Yo tengo un sistema. Cuando ensayo con la orquesta sola, antes de tocar con los cantantes, jamás cambio ninguna dinámica, hago que toquen tal como está escrito. Si la partitura indica *forte*, pido que toquen *forte*, no *mezzoforte*, y luego adaptamos, porque psicológicamente si uno ha escrito una instrucción que dice *mezzopiano*, la energía pide tocar como al hablar: se puede hablar más flojo, para que no se tape al cantante, pero con intensidad. Es muy diferente. Yo no trato nunca de cambiar el texto, sino de adaptarlo al espacio para que se oiga la voz, sin que se apague la orquesta, que no suene, como dicen en mi tierra, «ni chicha ni limoná».

Ma Esther Lobato.—Es un honor y un lujo poder tenerte aquí y, por eso, voy a aprovechar para hacerte una pregunta más personal. Nos has contado que fuiste tú quien decidiste dirigir el *Anillo* y que vas descubriendo matices y secretos cada vez que diriges. Te quiero preguntar si las razones que tú tenías para decidir que querías hacer el *Anillo* se han cumplido, si lo has conseguido. ¿Se te queda algo ahí? ¿Cuál es ahora tu reflexión después de esa decisión de hace cuatro años? ¿Estás satisfecho?

Cualquier gran obra de arte de un compositor te acompaña toda la vida y es un proceso. En cada función

y con el paso de los años, hasta que uno se muere, descubre cosas y es un proceso larguísimo. Lo que vengo sintiendo desde el primer momento con *El Oro del Rin* —y así lo he dicho a gente cercana— es que hace falta toda una vida de trabajo y de formación para poder llegar a hacer esto. No he dirigido Wagner antes porque me daba respeto y porque intuía que debía esperar. Cada noche, cuando salgo del foso después de cada función, me ocurre que tengo cada vez más esa sensación de admiración y de reconocimiento. Pienso que tuve razón en esperar. Yo he sido impaciente toda mi vida, también para tomar decisiones artísticas y para lanzarme desde el primer momento a la piscina o al ruedo, como queráis, pero con Wagner, no, y sé que estaba en lo cierto. Tenía esa intuición porque cada pequeño talento que uno pueda tener y desarrollar, cada experiencia o cada minuto que se haya pasado ante una orquesta y un escenario, son necesarios para llevar a cabo una obra tan inmensa como es el *Anillo*. La sensación es de gratitud y de fascinación continua.

Pregunta de una asistente.—¿Qué siente un director cuando termina la obra? Yo, como espectadora, cuando oigo una obra de Wagner, me arrebató y al terminar la obra, si ha salido redonda por la orquesta, el director, las voces... la sensación para mí es como si me hubiera pasado un camión por encima y me acabaran internando.

Hay una dimensión física muy importante, porque resulta extenuante y exigente. No se puede separar. Cuando uno está identificado con una obra, no se puede separar el espíritu de la enorme concentración que se debe tener en la conexión con tu manera de focalizar y traducir el drama. Hay una dimensión de control muy presente y uno no se puede abandonar. En cambio, el oyente se puede abandonar y es fácil que lo atropellen, pero yo no. No puedo dejarlo. Tengo que estar controlando el tráfico, con camiones que pasan continuamente y que te pueden atropellar. Al final, estos días, yo creo que tengo una sensación de serenidad y de satisfacción. Hay mucho, mucho trabajo detrás, un proceso de seis semanas de trabajo diario con el personal, con la orquesta, con el reparto... Cada noche me llevo a casa un montón de preguntas, de cuestiones que al día siguiente voy desarrollando. Pero también es cierto que los últimos veinte minutos de *La Valquiria* son tan absolutamente increíbles que, aunque no sean precisamente los más complejos desde el punto de vista de concentración, del manejo de la tensión y de la orquesta, permiten un cierto relajamiento, y uno puede llegar a abandonarse un poco y disfrutar. Aunque yo disfruto todo el tiempo, siempre estoy metido dentro emocionalmente, pero en los últimos veinte minutos de esta ópera, con la despedida de Wotan, puedo sentir una sensación más

fuerte de fascinación. En cambio, en el segundo acto uno no puede relajarse en ningún momento..

Enrique Piñel—En una ocasión, hablando con Jesús López Cobos, le pregunté: «¿Pero cómo los directores buenos sois capaces de dirigir eso que os ponen?». Y me contestó: «Nosotros no lo elegimos. Ahora todos los teatros del mundo lo primero que eligen es el director de escena. Y si alguno de nosotros cuando vamos allí vemos el estropicio que tenemos delante y no lo soportamos, pues nos vamos». Yo he recordado esto hoy por lo bonito que es que hayamos podido vivir una *Valquiria* en la que quien manda es quien debe mandar, que es el director musical, como hemos visto toda la vida; dejamos las representaciones escénicas y vamos al *Anillo* de Barenboim o de Levine o de Thielemann. Y, sin embargo, ahora quien manda en Wagner es el director de escena. Por eso hemos tenido una tarde fantástica, porque hemos aprendido mucho y hemos experimentado una *Valquiria* por parte del director musical, que ha sido el responsable desde el principio de todo lo que ha ocurrido, que es lo que debe ser.

Cuando en ocasiones me preguntan sobre este tema, yo siempre digo que uno puede estar más o menos de acuerdo a veces o en desacuerdo otras, pero siempre hay que intentar llegar a puntos comunes o, si no se puede conseguir todo, quizás se consiga algo, porque al final lo que hay que intentar es convivir. Es importantísimo tener un buen ambiente de trabajo, sobre todo en una obra tan compleja y exigente como esta.

Se puede perder por algún sitio pero ganar por muchos otros. Lo cierto es que la primera piedra que se puso en este *Anillo* fue la del director musical. Y luego, incluso después del reparto, fue ver qué producción se escogía de entre las interesantes. Joan Matabosch ya conocía esta producción por haberla puesto en Barcelona, por lo que también hay una parte de visión artística, y es que este es un *Anillo* importante que sigue siendo actual, que no ha envejecido mal, y posee todas las ventajas de las que he hablado antes. Es de un gran director de escena, Robert Carsen, pero todavía no ha sido filmado. Dentro de eso, es una oportunidad que el Teatro Real tenga un *Anillo* completo filmado. Es muy importante que haya un testimonio.

Pregunta de un asistente—Me ha parecido muy interesante tu visión sobre el director de escena. Nuestra «querida amiga» Katharina Wagner en *Tristán e Isolda* en Bayreuth prescindió del filtro de amor, que no se lo tomaron los protagonistas. Al final, Isolda se va con su rey Marke y nos la convierte en inmortal. Es increíble que se pueda llegar a eso. ¿Es posible que estemos llegando a este sistema de pervisión de que lo que ha querido escribir el compositor se cambie por los deseos del director de escena?

¡Qué te voy a contar! Todo es relativo y no quiero ser diplomático, aunque lo de ser diplomático se me da bien. En julio de 2017, yo hice una *Carmen* en Aix-en-Provence con la Orquesta de París, en la que el protagonista era

Don José, y en la que todo era tan ingenioso que, aun sorprendente al principio, al final uno reconocía que era genial, porque todo estaba muy bien montado. Hago un resumen rápido. Micaela y Don José forman una pareja con problemas conyugales que se enfrenta a una terapia de choque. Le montan a Don José una escena con unos actores alrededor que le crean una realidad paralela para que recupere el interés por su mujer. Los actores le crean conflictos. Aparece Carmen, que es una actriz más, y le monta un *show*, le hace entrar en esa trama, algo sí como un metateatro. Carmen es la trama que se inventan, pero al final él entra tanto en esa historia, que se vuelve loco y se cree el amor de Carmen. Se trata de una historia montada por Dmitri Tcherniakov, que es un gran maestro teatral. Partimos de un planteamiento muy simple desde el principio hasta el final, juntos, en una clara conexión entre el director de escena y el director musical. Es una ópera que todo el mundo conoce. Si no te gusta, si no crees en eso, entonces no la hagas. A mí me fascina. Es dar un cambio en la perspectiva, es como invocar algo para darle otra dimensión. En este caso, había gente que se irritaba porque quería una *Carmen* en Sevilla, con castañuelas y flores. Pero la música seguía estando al nivel. Tuvo muchísimo éxito, sobre todo la parte musical, que seguía en su sitio, y los cantantes estaban a la altura, no cambiaba ningún diálogo ni nada de

la partitura. ¿Es la *Carmen* definitiva? No lo sabemos, quizás no. Pero también está bien y resulta una propuesta defendible. Es como todo, aunque hay unos límites, depende de cómo se realice y en esa producción pude transaccionar algunas cosas.

Pregunta de una asistente—¿Te vamos a ver en el Auditorio alguna vez?

¿En el Auditorio? Dirijo allí en muchas ocasiones. Cada año, con la Orquesta Sinfónica de Madrid, que es la titular del Teatro Real, vamos tocando todas las sinfonías de Bruckner. En enero dirigí la *Séptima* de Bruckner mientras ensayábamos *La Valquiria*. Y también he estado en el Auditorio de gira con otras orquestas.

Clara Bañeros de la Fuente.—Te quiero preguntar: ¿Mientras estás en activo con *La Valquiria*—porque se supone que estamos en *La Valquiria*— ¿eres capaz de dirigir cualquier otra cosa?

Es imposible. Si tuviera una función cada diez días, a lo mejor me lo podría plantear. Pero tengo una función cada dos días. Hoy estoy todavía con las «heridas» de ayer y ya pienso que mañana hay otra función. No hay tiempo para dirigir nada más ni casi para hacer nada más.

Clara Bañeros de la Fuente.— ¿Mientras estás en los ensayos puedes dirigir otra obra?

Mientras estoy en los ensayos en una obra como esta no me resulta posible dirigir nada más. Lo que hice fue ensayar la *Séptima* de Bruckner en la

misma Sala de Ensayo con la misma orquesta del Teatro Real con la que iba a tocar en el Auditorio. Y fue al principio de los ensayos. Más adelante habría resultado imposible.

Clara Bañeros de la Fuente.—¿Cuánto tiempo requiere un ensayo completo de *La Valquiria*, desde la música hasta que sale en escena?

Empezamos a ensayar el 2 de enero y la ópera se ha estrenado el 12 de febrero. Hemos ensayado todos los días. Han sido prácticamente seis semanas con un ritmo de ensayo intensivo.

Esther Lobato.—Como muestra—y un poco como sorpresa— de que hay un gran equipo detrás que ha hecho posible *La Valquiria*, ha venido parte de él aquí para charlar y tomar con nosotros un vinito. Podéis aprovechar para preguntarles y para mostrarles vuestro reconocimiento. Ellos vienen a ver el wagnerianismo de Madrid. Así que, *Willkommen!* ¡Bienvenidos!

[Entran en la sala algunos cantantes del primer reparto de *La Valquiria*: Stuart Skelton (Siegmund), René Pape (Hunding), Julie Davies (Gerhilde), Samantha Crawford (Ortlinde) y Daniela Köhler (Helmwige).]



LA VALKIRIA DESDE EL ATRIL

Mis impresiones de la tertulia con Pablo Heras-Casado

Enrique Piñel



iQué gran reunión tuvimos el día 17 de febrero con el Director Pablo Heras-Casado! ¡Qué gran idea de nuestra Presidencia celebrarla no como una conferencia sino como un coloquio de preguntas y respuestas!

Como consecuencia de dicho coloquio yo me he quedado con una serie de ideas que me parecen importantes para mi afición wagneriana y que, de acuerdo con lo que me ha pedido nuestra Presidenta, quiero compartir con todos.

1. La gran importancia de que toda representación de Wagner –yo diría y de todo autor– provenga de una decisión adoptada por el Director del Teatro y el Director musical, que, en definitiva, es el protagonista de toda ópera; en este caso, de ese acuerdo entre Joan Matabosch y Pablo Heras Casado de hace unos años para representar un *Anillo* en Madrid.
2. La fidelidad del Director musical a la partitura original del autor, sin introducir modificación en ninguno de sus aspectos, incluyendo:
 - Los instrumentos previstos, sin cambiar ni siquiera el número de instrumentos utilizados. Es algo que para mí es muy actual, porque en el aniversario de Beethoven, que estamos celebrando, afortunadamente estamos viendo una tendencia a interpretar sus obras con los instrumentos que el autor dispuso, evitando el incremento de los instrumentos previstos del que tanto se ha abusado.

— La intensidad del sonido, respetando al máximo lo indicado en la partitura: recuerdo lo que nos dijo el Maestro Heras-Casado señalando que, a veces, esas intensidades de la orquesta previstas por el autor plantean problemas con algún cantante y que, sin embargo, él no cambia la intensidad, si acaso dice a la orquesta que «toque un poco mas bajo», pero sin hacerles poner en la partitura un «piano» en lugar de un «forte».

— Y, por supuesto, la velocidad prevista en la partitura.

3. Pudiera parecer que esa fidelidad hace fácil la labor del Director musical pero el maestro Heras-Casado nos señaló que dirigir *La Valquiria* le supone un trabajo tremendo, porque la complejidad, la grandeza de esa partitura, que quiere seguir tal y como la escribió Wagner, le obliga a un análisis muy difícil, hasta el punto de confesar que mientras la está dirigiendo no puede ocuparse de ninguna otra partitura.

Y, es más, señaló que, cada vez que dirige una función, le surgen miles de interrogantes, de dudas, que le llevan a introducir cambios. El día del coloquio –un lunes– confesó que había dirigido el domingo y su cabeza se había llenado de cuestiones que sin duda le iban a decidir introducir muchos cambios en la dirección del martes.

Todo lo cual me dejó claro que para mostrar la grandeza de un Director no es necesario introducir cambios personales en las partituras, que la complejidad de estas permite que el Director muestre su calidad e incluso su superioridad sobre otras versiones sin necesidad de cambios en la partitura.

4. A mi única pregunta recibí, sin embargo, una contestación evasiva: yo tengo la manía de que esa fidelidad, esa falta de cambios sobre lo señalado por el autor, especialmente por Wagner, tan cuidadoso en la escenografía, se aplique también a ella, teniendo en cuenta que en materia escénica existen suficientes matices para que el escenógrafo se luzca.

El Maestro Heras-Casado sin negar lo que yo decía, empezó a hablar de una versión de *Carmen* de Bizet con determinados cambios que le gustaron.

Yo lamento seguir empeñado en mi deseo –nunca conseguido– de escuchar y ver una ópera de Wagner que se ajuste a lo que Wagner dispuso: para redactar estas notas me he ido al programa –aquellos maravillosos programas de Ángel Fernando Mayo– de la representación de *La Valquiria* en el mes de mayo de 1986 (soy tan loco que conservo todos los programas de óperas de Wagner que he oído en mi vida).

En dicho programa, reproduce diversas páginas de la partitura, pero también todas las indicaciones escénicas. Centrándome en el inicio de la ópera, Wagner indica que el comienzo de la obertura debe ser «Stürmisch, Schnell und sehr heftig» (Tormentoso, rápido y muy impetuoso) y señala los instrumentos que deben tocar en el comienzo; por ejemplo, dice que toquen los cuatro primeros contrabajos y unos compases después dice que toquen los ocho contrabajos –fija así el número de instrumentos que debe tener la orquesta y tocar en cada momento–. Son estos los datos que el Maestro Heras-Casado respeta.

Pero, a continuación, Wagner describe también la escena: *El interior de una vivienda. En el centro se eleva el tronco de un robusto fresno, cuyas raíces, fuertemente salientes, se pierden en todas direcciones por el suelo; el árbol está separado de su copa por un tejado de madera, el cual está construido de tal modo que el tronco y las ramas, extendidas por todas partes, pasan por las correspondientes aberturas; se aprecia que la frondosa copa se ensancha por encima del tejado. [...] Siegmund abre desde el exterior el portón de acceso y entra. [...] Se deja caer de espaldas y permanece tendido e inmóvil. Sieglinde entra por la puerta del aposento interior. Creía que su marido había regresado a casa; por eso*

su grave rostro se muestra asombrado cuando ve a un extraño tendido junto al hogar.

¿Tendré ocasión de ver una *Valkiria* en la que se cumplan esas indicaciones de Wagner –y las múltiples que señala en toda la ópera? Me parece que no y me tendré que conformar con oír la música mientras que la acción sucede, como en el último *Anillo* de Bayreuth, en la casa de un trabajador de la industria del petróleo en Bakú, capital de Azerbaiyán.

Y me parece que cada vez hay más gente que piensa como yo: este año 2020, por primera vez en los treinta años que soy miembro de la Asociación de Amigos del Festival de Bayreuth, me han dado entradas para el estreno del *Anillo*, que va a dirigir un escenógrafo austríaco de 27 años –cabe esperarse lo peor–; y me las han dado en la fila 5 centrales, esto es, las mejores posibles.

Me da la impresión de que muchos de los habituales asistentes han decidido esperar a ver qué pasa después de la experiencia de la escenografía del anterior *Anillo*, que se desarrollaba entre un prostíbulo en una carretera de Estados Unidos, una casa en Bakú, capital de Azerbaiyán, y un restaurante Kebab de la Alexanderplatz de Berlín oriental.

ENRIQUE PIÑEL

AL ENCUENTRO CON UN GRAN MAESTRO

Arnoldo Liberman

Periodista: «¿La *Tetralogía* es el Everest musical?»

Heras-Casado: «Me puedo imaginar que es algo así».



El encuentro que ha organizado la Asociación Wagneriana de Madrid con el director Pablo Heras-Casado, director principal invitado de nuestro Teatro Real, hace pocos días, ha tenido para mí una singular significación. Trataré de explicar por qué. Natural y inicialmente, ya es obvio decirlo, porque el éxito de Heras-Casado en la dirección de las dos primeras partes de la *Tetralogía* wagneriana —«la obra de arte más

grande concebida por el ser humano», según este— ha sido innegable (a mi gusto incluso y, especialmente, en la brillantez y profundidad de su dirección en *La Valquiria*, aunque el *El oro del Rin* fuera una manera de comienzo dialéctico de esta segunda parte). Esto ya es hoy cosa conocida y comentada: el *Oro* es un prólogo narrativo necesario y da justificación a la épica entera de la *Tetralogía*.

Por otro lado, me resulta entrañable pensarlo a Heras-Casado en la última butaca del Festpielhaus de Bayreuth, con veinte años, escuchando por primera vez el *Anillo*. Pero una de las reflexiones más fecundas de este encuentro fue —narcisísticamente hablando— ratificar lo que yo venía sintiendo hace meses y hasta años. Aunque Heras-Casado no se refirió a la puesta en escena de Robert Carsen más que con adjetivos encomiables, debo decir que —psicoanalista al fin— no pude evitar intuir que las cosas no eran tan transparentes. Y no porque Heras-Casado estuviera distorsionando u ocultando su propia opinión, sino porque hace años ya que la di-

rección de escena se ha transformado –contra toda previsión saludable– en la dictadura del *regisseur*, haciendo primar su ley, en las versiones de las óperas más famosas de repertorio e incluso fuera de él. Salvo contadas ocasiones –dos ejemplos de un mismo *regisseur*: la notable puesta en escena de Barry Kovsky en *Los maestros cantores* en Bayreuth o la no menos notable de *La Bella Helena* de Offenbach en la Ópera Cómica de Berlín y, agrego, la polémica pero lúcida puesta de Robert Castellucci en nuestro Teatro Real del *Moisés y Aarón* de Schönberg–, son escasísimas las pruebas de talento de escenificaciones que respetan realmente al creador del evento o que ponen especial cuidado en no variar el auténtico mensaje que dicha ópera encierra. De lo otro, de la distorsión grave y a veces mediocre o estúpida, hay muchas muestras.

Creo que Heras-Casado tuvo que luchar contra una de esas puestas (anémica, desangelada, pueril, anodina, y para más inri, con la obsesión de Robert Carsen por el enfoque militar: hasta Wotan usa botas) pero su lucha fue de una enjundia tal, de un amor a Wagner tal, de una honestidad tal, que nos deslumbró a todos y, más aún, logró que cerráramos los ojos en muchos momentos para dejarnos acariciar o conmover por secuencias musicales extraordinarias que Heras-Casado parió, desde el vientre de

la dirección, con soltura, densidad y conocimiento.

Unas de las escenas más torpes de esta puesta (la primera del segundo acto entre Wotan –el dios de los dioses– transformado en sargento de caballería y Fricka, su esposa legítima, representante gendarme de la moral rigurosa, transformada en una señora de su casa obsesionada por la «limpieza») se salva de la ñoñería gracias a la conducción de Heras-Casado y la música estupenda que nace de esa buena orquesta que ha ido creciendo de más en más en el Teatro Real.

Ya cuando en *El oro del Rin*, Carsen nos hablaba, en su montaje, de un río maniatado por la basura y el Walhalla rodeado de grúas, de dioses aburridos jugando al golf, gigantes representativos de populistas que no logran poder, los enanos nibelungos como un proletariado *sub specie aeternatis*, toda una corte de los milagros, ya supimos que por ahí no íbamos a ir cómodos los que amamos a Wagner, que esa fuerza musical prodigiosa que contenían los pentagramas del autor de *Tristán* corrían el peligro de desvanecerse (gracias a Heras-Casado eso no sucedió) bajo el tráfigo incesante de la más rutinaria cotidianeidad.

En este momento recuerdo el último *Tristán* de Bayreuth, el de Katharina Wagner, la bisnietísima trasgresora, donde después del *liebestod*, la



soprano intérprete (Petra Lang) en lugar de caer muerta es llevada a rastras por un marido enfurecido (no por un liberal rey Marke). ¡Pobre Wagner si alguna vez soñó con la «muerte por amor»!

Quizá sea obra de azar que un montaje tan pobre potencie tan notablemente la riqueza musical del *Anillo* y quizá Heras-Casado deba agradecerle a Carsen esta ofrenda. Para el joven director granadino la *Tetralogía* «es una obra que te invade y te envenena, en el sentido más fascinante de la palabra... y una labor que te quita el sueño [...] La música es un torbellino que te atrapa desde el principio y no te deja desconectar un solo segundo [...] El *Anillo* es la máxima expresión del drama musical».

La pregunta es, entonces: ¿cómo caíamos esta lúcida pasión de un intérprete notable con el vuelo bajo de un director de escena que se cree con el derecho de hacer lo que le plazca a costa de Wagner mismo? En fin, lo

dejamos. Lo significativo de estas líneas es señalar –y no soy el único– a Heras-Casado como un notable director orquestal y fiel a esa concepción de su rol que deja trans lucir en estas palabras: «En el momento de la representación, el timón de todo lo lleva el director de orquesta; y más en obras de este tipo, en las que el ritmo, las pausas, los silencios, las transiciones, las manejas tú. La escena, el espectáculo entero, gira en torno al foso, y eso es algo incomparable, fascinante». Un director de pura cepa que sabe lo que dice. Nos alegramos por él, por nosotros, por los wagnerianos y por la música misma.

No quiero finalizar –justicia obliga– sin señalar que el papel de Siegmund fue protagonizado (y digo bien, no solo cantado) por un notable tenor dramático australiano: Stuart Skelton, conmovedor, íntimo y cercano que, junto a Heras-Casado, dio resplandor y fascinación a su personaje.

ARNOLDO LIBERMAN

UNA NOCHE INOLVIDABLE

Nuestras impresiones de la tertulia con Pablo Heras-Casado

Michael Joseph Jackson y Tiziana Krause-Jackson



En la tarde del 17 de febrero, acudimos al Hotel Moderno de la calle Arenal, el día después de asistir a la representación de *La Valkiria* en el Teatro Real bajo la batuta del Director Musical Pablo Heras-Casado.

El Maestro no vino a la cita con una ponencia preparada, sino que se declaró dispuesto a responder a cualquier tipo de pregunta. Debemos esta extraordinaria disponibilidad suya a nuestra Presidenta, Clara Ba-

ñeros de la Fuente, quien arregló todo y condujo la interacción con gran soltura y alta profesionalidad.

Pablo Heras-Casado describió entonces el inicio de su carrera musical y teatral, habló del tiempo que tardó en ensayar *La Valkiria* (todo el mes de enero) y finalmente explicó los criterios y la temática del hermoso montaje que vimos. También nos contó que la oferta de dirigir el ciclo del *Anillo*, cada año una ópera, le llegó casi por casualidad en una conversación con Joan Matabosch, el Director Artístico del Teatro Real, y nos explicó cómo quiso enfrentarse a la tarea y dar su propia interpretación y nos formuló su visión musical de la obra.

Todos apreciamos mucho la ya clásica, apasionante y vibrante producción de Colonia, donde Wotan es el héroe y protagonista absoluto. Tomasz Konieczny captura a la perfección su complejidad moral en el tratamiento de Brünnhilde y su vulnerabilidad frente a su mujer, Fricka, retratada como una elegante burguesa en el estilo de los años 50. Siegfried es nombrado y anticipado, pero para que aparezca y



libere a Brünnhilde tenemos que esperar la próxima temporada, cuando se presentará *Siegfried*, la tercera ópera del ciclo.

Lo más fácil para Pablo Heras-Casado habría sido acudir a la reunión para darnos una ponencia habitual sobre asuntos wagnerianos, el ciclo del *Anillo*, o en particular sobre *La Valquiria*. En vez de esto, se mostró muy ameno, cercano y dispuesto con espontaneidad a entrar en el juego de un fluido diálogo con los socios de la AWM sobre temas tanto personales como profesionales y técnicos.

Al final de la charla, tuvimos una inesperada y agradable sorpresa: la entrada de algunos artistas, incluyendo Siegmund, Hunding y unas Valkirias, que se mezclaron con nosotros en un alegre y amistoso brindis final.

Gracias, Clara, también por recordar a nuestro querido Secretario Alejandro Arráez. Fue una velada digna de él y de la cual él habría estado muy orgulloso.

MICHAEL JOSEPH JACKSON
TIZIANA KRAUSE-JACKSON



LA TERTULIA DEL LUNES CON PABLO HERAS-CASADO Y EL PRIMER REPARTO DE *LA VALQUIRIA* DEL REAL

Loli Castellón Pérez

Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Rey Juan Carlos



Fotografía 1. Pablo Heras-Casado¹.

El lunes pasado, día 17 de febrero de 2020, a las 19:30 h., tuvo lugar la reunión periódica de la Asociación Wagneriana de Madrid². En esta ocasión contamos con la presencia del director de orquesta Pablo Heras Casado³ que dirige la *Tetralogía* del *Anillo del Nibelungo* de Richard

Wagner por primera vez en el Teatro Real⁴ de Madrid. Aprovechando esta ocasión, Pablo fue invitado a la tertulia wagneriana del lunes en el Hotel Moderno, cerca de la Puerta del Sol, donde se sometió a las preguntas de la Presidenta y de todos los socios de la AWM. El aclamado director de orquesta nos contó con amabilidad y paciencia todos los entresijos de una producción como la que lleva a cabo en el Teatro Real. En este artículo pretendemos recoger tan solo en parte lo allí acontecido puesto que fueron cerca de dos horas de pregun-

1 Heras Casado, Pablo. Fotografía [En línea] <https://tse3.mm.bing.net/th?id=OIP.QHWhaoy7E-PF4RS6eYfxdAAAA&pid=Api&P=0&w=334&h=162> [Consulta del 18/02/2020]

2 Asociación Wagneriana de Madrid [En línea] <https://awm.es/> [Consulta del 18/02/2020]

3 Pablo Heras Casado [En línea] <http://pabloheras-casado.com/es/dieneueromantik/> [Consulta del 18/02/2020]

4 Teatro Real [En línea] <https://www.teatroyreal.es/es/espectaculo/valquiria> [Consulta del 18/02/2020]

tas y debate con el director y algunos de los cantantes del primer reparto de *La Valkiria*. Contar con detalle todo podría ser demasiado extenso por lo que nos centraremos solo en algunas preguntas dirigidas a Pablo Heras-Casado.

Pablo Heras Casado nos contó que hace cuatro años coincidió con Joan Matabosch, director artístico del Teatro Real, y le propuso hacer la *Tetralogía* del *Anillo* de Wagner. Luego analizaron las producciones que existían sobre el *Anillo* y finalmente se decidieron por la producción que se realizó en el Liceo en 2014.

«Se trata de la conocida producción de Robert Carsen, cuyo trabajo se verá durante toda la *Tetralogía*. Es una producción bien conocida por los aficionados, ya que su estreno tuvo lugar en Colonia hace casi 20 años y se pudo ver dentro del *Anillo* completo en el Liceo de Barcelona en mayo de 2014.»⁵

Pablo nos explicaba que este no es normalmente el proceso de producción habitual pero que ellos lo hicieron así y funcionó. Después de elegir la obra a dirigir para el Teatro Real hubo un período de investigación y estudio sobre la obra de Wagner y su persona de unos cuatro o cinco años. Viajó a Bayreuth donde participó en un coro de cámara con el que actuó por toda la región y para él fue una oportunidad de pasar en Bayreuth tres sema-

nas. Se documentó, viajó a Lucerna, Leipzig, y a otros lugares wagnerianos para ponerse al día con todo lo relativo a Wagner. También nos contó que en la época en la que él estudió en el conservatorio, la música del siglo xx no se veía en profundidad, por lo que Wagner era un desconocido y un gran reto. Entonces no había internet en todas las casas y él tuvo que ir a un locutorio de un barrio obrero de Granada, del Zaidín, para obtener todo el libreto del *Anillo* impreso en dicho locutorio. Y obtuvo el libreto y un taco de escritos sobre Wagner en una carpeta que estuvo leyendo poco a poco por diferentes lugares de la ciudad granadina. Fue una inmersión en Wagner. También tuvo la oportunidad de ver el *Anillo* en ese año en la parte más alta del Teatro de Bayreuth, pero para él era «el mejor sitio del mundo».

Para Pablo es esencial estudiar el texto y la música partiendo de un punto



Fotografía 2. Teatro Real. Las Valkirias⁶.

⁵ Beckmesser.com [En línea] <https://www.beckmesser.com/comentarios-previos-valquiria-teatro-real/> [Consulta del 18/02/2020]

⁶ Teatro Real. Las Valkirias. Fotografía. [En línea] https://www.elimparcial.es/fotos/1/71388_MG_0605_1_.jpg [Consulta del 18/02/2020]

inicial muy claro y posteriormente ir analizando en detalle cada gesto musical y textual de la obra:

«Cuando has asumido en tu cuerpo el ritmo dramático de la obra, aprender a medir la tensión de la escena y todo lo que conlleva el arte total que Wagner requería para su obra, es un reto llevarlo a la escena. Dar un gesto a la palabra o, en su ausencia, asignar un gesto a la música es complicado pero necesario para expresar aquello que escribió el autor. Todo esto se mide con la experiencia, con el tiempo y con lo que se ha vivido.» (Heras-Casado, Pablo)

¿Adaptas las partituras a lo que tú sientes?

«No. Yo creo siempre que los compositores saben mucha música y que tienen mucha razón. Y no adapto la partitura a lo que yo siento. Básicamente, lo que estoy intentando, al igual que hago con cualquier otro compositor, es procurar que florezca la partitura, que es una fuente de información absoluta. Impresiona mucho la manera en la que Wagner escribe. Nadie antes que él ha escrito de una manera tan moderna y radical, con ese grado de control de las texturas, de la densidad del sonido, de los *tempi*, del ritmo dramático... El grado de exigencia y de detalle tan radical y perfeccionista de Wagner no tiene parangón. Y cuando uno hace lo que él dice e intenta apasionar de manera persuasiva, una y otra vez, función tras función, surgen cosas que están en la partitura. Francamente, no me importa lo que cada

uno haya oído antes. Evidentemente, yo también lo he oído y admiro lo que han hecho otras generaciones y otros directores. Pero uno no puede quedarse ahí, conformarse con eso. Cada cual da una visión particular según su personalidad, en un momento dado, en una situación. Hay que ser honesto con el compositor y con su texto. Y más cuando se trata de un compositor como Wagner. Porque hay compositores que dan mucho espacio al intérprete, pero él claramente lo tiene todo muy, muy controlado. Dice lo que quiere y lo que no quiere, también en la voz, cuando desea que suene agrio o solemne o ligero, cuando no quiere que se deje al cantante expandirse. Wagner quiere que la música fluya continuamente... Todo es recitativo. El *Winterstürme*, por ejemplo, no es una pieza de concierto, es un recitativo. Todavía tiene que ser algo dramático, en el sentido teatral. O como sucede en la cuarta escena del segundo acto, que es un diálogo entre Brünnhilde y Siegmund, aunque esté lleno de una maravillosa lírica musical, de gran altura. No se puede caer en la tentación de hacer una pieza lírica de concierto. Todo eso al final cada uno lo hace suyo, según se siente, pero yo lo integro en mí, por supuesto, en mi experiencia, aunque partiendo de la fidelidad a la partitura». (Heras Casado, Pablo)

Sabemos que has trabajado con Daniel Barenboim, ¿hasta qué punto una persona como él ha podido influenciar tu forma de dirigir?



Fotografía 3. Teatro Real. *La Valkiria*⁷.

«Es una influencia musical importante. Cada persona que uno encuentra en el camino, sobre todo cuando son personalidades muy importantes y, a la vez, son grandes pensadores, tienen una influencia, pero no como para que yo dirija esto más rápido o más lento. [...] Considero que las grandes personalidades artísticas, aunque tengan una personalidad artística muy definida, no son fundamentalistas. Yo he tenido maestros muy diferentes, casi antagónicos. Recuerdo a uno de mis primeros maestros, Harry Christophers, que es un fantástico director de coro inglés, al que todavía considero una influencia importante. [...] Yo recuerdo que me invitó en una ocasión en que él dirigía el Concierto de Año Nuevo en Viena, a que me hiciera cargo de su concierto de Nochevieja y Año Nuevo en Berlín; [...] cuando llegó el momento de hacer esta *Novena*,

le dije que iba a hacerla con los vientos y las cuerdas tal como están indicados en la partitura. Él siempre la interpreta en la tradición que viene de mitad del siglo xx, con tendencia a que todo suene mastodóntico, grande, con gran sonoridad. [...] Yo creo, humildemente, que hay que acercarse a la voluntad y al sonido del genio. [...] Yo lo respeto, pero no quiero hacer así su *Novena* de Beethoven, la misma que él ha hecho allí todos los años.»

De los tres actos de *La Valkiria*, ¿con cuál te quedas y cuál te ha sido más problemático?

«Me quedo con todos. No se pueden separar. Y no me puedo quedar con uno solo. Cada uno tiene una problemática diferente y sus propios retos. [...] El tercer acto supone un gran reto, pero el segundo es muy complejo. Ese segundo acto es larguísimo, muy denso, tiene cinco escenas, cada una muy importante e intensa. No tiene concesiones apenas. [...] Es algo muy complicado [...] conseguir que haya un desarrollo, una coherencia.»

⁷Teatro Real. *La Valkiria*. Fotografía. [En línea] <https://www.elimparcial.es/fotos/editor/209958/lavalquiria2.jpg> [Consulta del 18/02/2020]



Fotografía 4. Teatro Real. *La Valkiria*⁸.

Posteriormente los socios y socias de la Asociación Wagneriana de Madrid se animaron a preguntar al director sobre aspectos concretos y controvertidos como ¿quién manda más si el director de escena o el director de orquesta?, entre otras curiosidades. Se produjo un diálogo interesante y apasionado por los defensores del director de orquesta frente a las innovaciones escenográficas actuales que en ocasiones comprometen a los cantantes, el vestuario o la escenografía transformando la obra en algo desconocido y extraño.

En definitiva, fue una tarde intensa e interesante, igual que las óperas de Richard Wagner. Pero el evento no podía terminar sin más... Como regalo a todos los asistentes, tras una hora y media de preguntas al director tuvimos la oportunidad de charlar en varios idiomas con algunos de los

cantantes que forman parte del primer reparto de *La Valkiria* en el Teatro Real. Allí estuvieron Stuart Skelton⁹ (Siegmund), René Pape¹⁰ (Hunding), Julie Davies¹¹ (Gerhilde), Samantha Crawford¹² (Ortlinde), Daniela Köhler¹³ (Helmwige). Aunque también asistieron como público y socios algunos compositores, como Julio Robles García¹⁴, y otros directores de orquesta y coro, como Tadeo García, y por supuesto una servidora, M^a Dolores Castellón Pérez¹⁵.

9 Stuart Skelton [En línea] <http://www.stuartskelton.com/> [Consulta del 18/02/2020]

10 Rene Pape [En Línea] <https://renepape.com/de/biography/> [Consulta del 18/02/2020]

11 Julie Davies [En línea] <http://julie-davies.com/> [Consulta del 18/02/2020]

12 Samantha Crawford [En línea] <http://www.samanthacrawford.com/> [Consulta del 18/02/2020]

13 Daniela Köhler [En línea] <http://daniela-koehler-soprano.com/> [Consulta del 18/02/2020]

14 Julio Robles García [En línea] <https://julioroblesmusico.blogspot.com/> [Consulta del 18/02/2020]

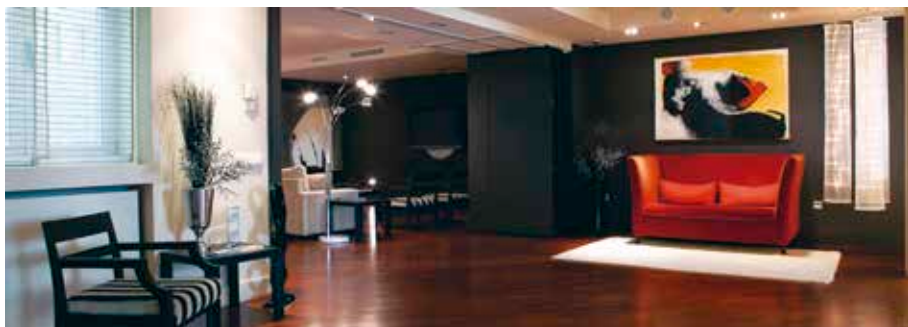
15 María Dolores Castellón Pérez [En línea] <https://wagnerenmadrid.blogspot.com/> [Consulta del 18/02/2020]

8 Teatro Real. *La Valkiria*. Fotografía. [En Línea] https://www.teatroreal.es/sites/default/files/styles/1200x750/public/2019-04/lavalquiria.jpg?itok=0__GZMyi [Consulta del 18/02/2020]

LOS HEREDEROS DE WAGNER

Arnoldo Liberman

Texto de la conferencia que el autor iba a pronunciar en el Hotel Moderno



→ «Del mismo modo que no necesito ser físico para admirar a Albert Einstein, ni pintor para disfrutar de Goya o Marc Chagall ni filósofo para aprender con Miguel de Unamuno o con Martín Buber ni poeta para conmoverme con Miguel Hernández o Francisca Aguirre o Félix Grande, tampoco, creo yo, es necesario ser psicólogo para rendirse ante el genio de Freud o ante la belleza inédita de Arnold Schönberg».

Paráfrasis de Moshé Korin

→ «Nunca me he detenido ante lo que he visto: lo he cogido a fin de poseerlo, lo he elaborado y ampliado y eso me ha llevado a hacer "algo nuevo". Sé que algún día se reconocerá hasta qué punto esta novedad está íntimamente relacionada con lo mejor que se nos ha ofrecido como ejemplo. Mi mérito consiste en haber escrito una música verdaderamente nueva que, al igual que proviene de la tradición, está destinada a convertirse en tradición».

Arnold Schönberg, 1931

Cuando August Rodin visitó a Gustav Klimt en su casa en Viena, se sentaron al lado de dos mujeres de considerable belleza y Alfred Grinfeld se dirigió al piano del gran salón. Klimt se acercó a él y le pidió: «Por favor, tóquenos algo de Schubert» y Grinfeld, con un puro en la boca, así lo hizo, perfilando melodías que quedaban circulando en el

aire como el humo del cigarro. Rodin se inclinó hacia Klimt y dijo: «Jamás había experimentado una atmósfera como esta, su trágico y magnífico fresco de Beethoven, su exposición inolvidable, catedralicia, y ahora este jardín, estas mujeres, esta música, todo un entorno de felicidad y de infantil júbilo. ¿Qué es lo que provoca todo esto?».

Y Klimt, asintiendo parsimoniosamente, con aquella hermosa cabeza suya, respondió con una sola palabra: «Austria».

Buenas tardes. Antes que nada quiero decirles que hace algunos años, siendo vicepresidente de la Asociación Gustav Mahler de España, fui invitado por la Embajada de Austria a la entrega de la medalla de oro concedida por la *Internationale Gustav Mahler Gesellschaft* al único español que la ha recibido, el sacerdote y crítico musical Federico Sopena Ibañez, del cual luego fui amigo y admirador. La motivación esencial del premio era que Don Federico fue el auténtico introductor de los pentagramas de Mahler en España. En memoria de aquella hermosa tarde quiero hoy iniciar mis palabras con un epígrafe de aquel sacerdote y pensador lúcido que dice así:

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

Saldada esta deuda afectiva, comienzo con tres citas de marco.

→ «Cuando un hombre canta / toda la creación canta con él / Cuando un hombre canta / todos los hombres cantan a través de él / Cuando un hombre canta / canta para siempre / Amén».

Héctor Yánover

→ «Solo manos verdaderas escriben corcheas verdaderas. No veo ninguna diferencia de principio entre el apretón de manos y la corchea auténtica».

Paul Celan

(paráfrasis de carta a Hans Bender)

→ «Muchos tendrán razón algún día. Pero será la razón de la sinrazón que tengo hoy [...]. He vivido en un océano de agua hirviendo. Mi único mérito está en no haberme dejado vencer. Pocas personas me ayudaron en mi lucha. Pero no diré que fuese por envidia, ¿qué podían haberme envidiado? ¿Había acaso en tantas gentes el deseo de verse liberados de una pesadilla, de mis discordancias, de mi manía de ser metódico? No comprendo por qué mi obra pudo suscitar tanta irritación, tanta cólera, tanto odio. Nunca he tomado nada de los demás. Nunca me apoderé de lo que les pertenecía. Nunca me he inmiscuido en sus derechos y privilegios ni he franqueado el umbral de sus casas sin pedir permiso».

Arnold Schönberg

Una anécdota: cuando Schönberg mostró a Mahler la partitura de las *Cinco piezas para orquesta op.16*, este respondió entre sarcástica y humorísticamente:

→ «No entiendo su música pero usted es joven y puede que tenga razón».

Al mismo tiempo, Richard Strauss opinaba en carta a Alma Mahler:

→ «La única persona que puede ayudar al pobre Schönberg ahora es un psiquiatra. Creo que sería mejor que apaleara nieve en vez de garabatear sobre papel pautado».

Schönberg respondió así:

→ «El arte es un mensaje para la humanidad, aunque no siempre está hecho para que lo entiendan todos».

La música nos habita de enigmas, de misterios, de interrogantes, muchos de los cuales están del otro lado del espejo. Como dice Santiago Kovadloff:

→ «¿Qué significa oír el silencio sino escuchar lo que **no** alcanza a ser dicho?».

La palabra que le falta a Moisés (el medio Schönberg de *Moisés y Aarón*: la otra mitad es Aarón) es justamente el Nombre, la palabra capaz de decir el silencio sin traicionarlo, el oír lo inaudible y comunicarlo. Apertura que solo se da en el juego entre el canto y la meditación.

El silencio de Moisés y el habla de Aarón conforman un solo individuo hecho de dos partes, por eso esta ópera es un testimonio autobiográfico. «Ay, dos almas moran en mi pecho», dice el Fausto. Schönberg es Moisés y es también Aarón, es el principio ordenador lógico de total concentración en lo esencial y es también el vivificador de la idea por medio de la obra, de la acción, el visionario que formula y expresa, pero que también puede ser víctima de una pasión demasiado humana.

Escribe Enrico Fubini:

→ «Una ambivalencia **no** resuelta entre dos polos».



Arnold Schönberg en 1905.
Retrato de Richard Gerstl.

Escribe Carl Schorske:

→ «Una alianza fraternal y fracasada».

La música de Schönberg penetró con despiadada lucidez en esa ambivalencia trágica, en esa historia que clamaba sentido, en las disonancias del corazón, porque sabía que sin Moisés en el desierto **no** existe gran arte, que –al igual que Kafka– sabía que la tarea del creador es asumir lo negativo y el mal de su época. Y asumirlo con todo, con la palabra y con la búsqueda.

Escribe Juan Angel Vela del Campo.

→ «La palabra **no** solo debe ser entendida en su significado sino también en su estética».

Algunos han manifestado que la música de Schönberg es fría, artificial, matemática, fruto de recetas de regla y compás, algo difícilmente compatible con lo que el mismo músico manifestaba, de su «compulsión interior», de los sonidos «que suenan mal» y que en realidad fue la liberación de la disonancia y el abandono de la tonalidad, esa ambigüedad que nació con Wagner, el que dio lugar a logros estéticos de todo orden.

Escribe Rosen:

→ «La música de Schönberg se cuenta entre las más expresivas que jamás se hayan escrito».

Schönberg nunca renunció a una concepción de la forma en la que el motivo expresivo o la melodía desempeñaran el papel principal. Hasta Puccini pudo confesar al escuchar *Pierrot Lunaire*:

→ «De momento **no** comprendo absolutamente nada y siento que estamos tan lejanos de una verdadera concepción artística como puede estar Marte de la Tierra. Pero en todo caso no se puede descartar que Schönberg sea en un futuro, ojalá muy lejano, el punto de partida que la historia tome en cuenta».

Y Mahler, el auténtico maestro de Schönberg, se preguntaba cómo la ciudad más conservadora de Europa podía gestar en esos años una eclosión de arte de esa significación y esa riqueza, y dijo en su exilio en EEUU:

→ «Cuando llegue el fin del mundo regresaré a Viena porque allá todo llega con veinte años de atraso».

Una ciudad asfaltada de conservadurismo era a la vez el punto más alto del arte de Europa, justamente a través de esa ambigüedad que nombré, aunque en alemán no se dice *ambigüedad* ni *ambivalencia* (sustantivo nacido de Freud) sino *Unbehagen*, malestar, pesadez, desazón. El hombre no se siente cómodo, a sus anchas, en esta civilización, y en tantas otras, es decir en las que restricciones de todo tipo le impiden desarrollar sus tendencias, el máximo de sus posibilidades, y satisfacerlas.

La palabra cultura tiene similares dificultades porque las normas exigidas para mantener el orden social obligan a una renuncia de muchas de nuestras tendencias más primitivas que presentan siempre una indefinida inquietud. Es frecuente que el ser humano trate de conseguir dicha satisfacción esquivando los obstáculos del mundo exterior, ya sea mediante la sublimación, ya sea recurriendo a las ilusiones e imágenes como pasa con el arte, ya sea volviendo la espalda al mundo, como los ermitaños, algunos muy famosos como Wittgenstein, Heidegger o Tolstoy. Es decir que las represiones e imperativos culturales conforman una especie de «jaula de hierro» (como la llamaba Max Weber).

El 31 de marzo de 1913, Schönberg dirigió un concierto en la *Sala Dorada* del *Musikverein* que pasaría a la historia como el «skandall concert» de la *Finis Austriae*. El repertorio incluía obras de Webern, Zemlinsky,



Viena en 1910: la plaza de San Esteban.

Alban Berg, Mahler y el mismo Schönberg. Después de la pausa, cuando le tocó el turno a las canciones de Berg, compuestas en base a las tarjetas postales escritas por Peter Altenberg, se armó un tumulto con intervención policial y el caso terminó en los tribunales. «Un país de locos» decían los periódicos. Lo que me recuerda que cuando la emperatriz Sissi recibió una carta de su marido Francisco José, el emperador, donde este le preguntaba qué deseaba de regalo de cumpleaños, Sissi respondió: «Un manicomio totalmente equipado» (ese era el concepto que esta lunática emperatriz tenía del Imperio, que decía que «la locura es más fuerte que la vida»: su propia existencia fue una prueba de ello).

Escribía Leopardi proféticamente:

→ «Si **no** somos capaces de romper la monotonía del orden, si **no** podemos sustraernos a esa repetición ordinaria, estaremos perdidos. Por eso es necesario establecer una perspectiva ética que pueda enfrentarse a esa esencialidad cotidiana, o si **no** será todo banal».

Se necesitaban fuerzas poderosas y de fervorosa y febril creatividad para sostener lo logrado. William Wordsworth lo decía en un poema inolvidable:

→ «Nuestro destino, nuestra naturaleza y nuestro hogar / está en la infinitud y solo allí / con la esperanza que **no** puede morir / con el esfuerzo, con la espera y el deseo / y con algo que siempre está a punto de ser».

«Y con algo que está a punto de ser»: Schönberg *avant la lettre*. Porque lo que siempre interrogará a los grandes creadores (Schönberg, claro, entre ellos) es cómo se constituye una vida si no se aspira a la trascendencia.

Hugo von Hofmannsthal escribe a Berta Zuckerland cuando le sugiere la creación del *Festival de Salzburg*:

→ «Ahora que el Imperio ha sido políticamente liquidado, Max Reinhardt y yo queremos restituir por lo menos su alma inmortal. Quisiera que usted fuera nuestra mensajera. Usted debe anunciar en su diario que hay una Austria que sigue viviendo y que no morirá nunca».

Y como complemento de estas palabras, una carta de Schönberg a Mahler del 5 de julio de 1910, ya exilado este en EEUU, que dan la imagen más explícita de las ambivalencias

que gobernaban el espíritu vienés en aquellos años:

→ «Y ahora mi deseo para su quincuagésimo cumpleaños es que usted pueda volver pronto a nuestra amada y odiada Viena. Y que se sienta usted inclinado a dirigir aquí, pero **no** lo haga, porque esta canalla **no** se lo merece; o que **no** sienta usted ninguna inclinación a hacerlo, pero lo haga, para nuestra alegría, porque quizá lo merezcamos».

Las dos vertientes de la Viena amada y odiada en un solo texto, en su singular ambivalencia. Una ciudad que producía estética como materia prima y donde la cultura era su última llamarada de grandeza. Una ciudad que respondía a la derrota militar en Prusia con *El Danubio Azul* y a la bancarrota del mercado de valores del 9 de mayo de 1873 (llamado el *Viernes Negro*), con *Die Fledermaus*



El 9 de mayo de 1873, el llamado *Viernes Negro*, una multitud se agolpó frente a la Bolsa de Valores de Viena.

(*El Murciélago*), es decir que respondía a los dolores de la realidad con exorcismos musicales. Y en medio de ello, la decadencia de un imperio que había durado largas décadas donde *El hombre sin atributos*, la gran novela de Robert Musil testimoniaba esa decadencia y esa metamorfosis inexorables. Stefan Zweig en *El mundo del ayer*, Joseph Roth en *La marcha Radetzky* y el propio Musil manifestaban la nostalgia de un imperio demolido. Se podía encontrar en un café de Viena a Klimt, a Alban Berg, a Gustav Mahler, a Lenin, a Freud o a Trostsky o a Kraus. Y en la cafetería de al lado a los jóvenes de la nueva Alemania organizando sus destrozos, sus atentados o sus delirios de poder. Cercanos uno del otro una concentración incomparable y tradicional garantía de un vivir apacible que se destruía poco a poco en su arquitectura moral y su modo de vida.

Ernst Fischer señala que era característico de Musil (de *El hombre sin atributos* de aquella monarquía decadente) el que él mismo fuera su propio abogado del diablo, que cualquier resultado al que se pudiera llegar se desdoblaba enseguida en nuevas preguntas y que cada conocimiento plasmado por sus pensamientos se contradijera inmediatamente a sí mismo. Detrás de cada exclamación venía un signo de interrogación, detrás de cada sí, pronunciado entre vacilaciones, venía un escéptico *acaso* o un desesperado **no**. No había



Karl Kraus (1874–1936).

seguridad en nada. Él mismo calificaba su postura como «la de un hombre que **no** está de acuerdo ni consigo mismo». La existencia privilegiada de la que habían gozado tantos años se desmoronaba paralelamente a la decadencia cada vez más intensa del Imperio Austrohúngaro. Como todos sabemos todo esto terminó en la Primera Guerra Mundial.

Otro de los iluminados que se hizo cargo de la misión –con su desbordante talento literario– de redimir el lenguaje de la degradación estética al que lo sometían la calle y la prensa, fue Karl Kraus, que a través de su revista *La Antorcha* (*Die Fackel*) lanzó



Número 1 de la revista *Die Fackel* (*La Antorcha*), editada por Karl Kraus el 1 de abril de 1899.

cotidianamente diatribas contra el régimen constituido transformándose en un auténtico azote de la moral, las costumbres, la política y la prensa vienesas, denunciando a través de la sátira y el puñetazo el grado de corrupción y degradación de un lenguaje banal y mercantil que aún hoy reconocemos y que podría recibir aquellos dardos lancinantes, es decir, un empuje de moralidad de perenne actualidad. *La Antorcha* nació el 1 de abril de 1899 y publicó su último número en 1936 (apareció 425 veces en 922 números, lo que suma más de 22.000 páginas) y desde 1911 fue escrito y redactado solamente por Kraus, que rechazó toda posibilidad de colaboradores (entre ellos esta-

ban Peter Altenberg, Oskar Kokoshka, Else Lasker-Schüler, Adolf Loos, Heinrich Mann, Franz Wedekind y Arnold Schönberg, a los que defendió apasionadamente de la hostilidad crítica y la incompreensión social). Adan Kovacsics señala en su estudio sobre Kraus que pese a que se convirtió al catolicismo en 1911 (aunque once años después abjuró):

→ «nunca dejó de ser profundamente judío con su permanente inclinación a la visión apocalíptica y el tono profético, pues nadie como él insertó en la modernidad la voz, la actitud y la furia de la profecía bíblica».

Permítanme una paráfrasis:

→ «Soy de la raza de las corcheas con que se construyen las moradas, sabiendo bien que esta respuesta sigue siendo una pregunta y que esta morada está siempre amenazada».

Edmond Jabés

En una pintura de Schönberg –que era también un notable pintor, de ahí su profunda amistad con Kandinsky– que se titulaba *La mirada roja*, de 1910, un lienzo escarlata solo ocupado por un ojo, que se volcaba hipnotizado a los límites mentales más extremos, este lienzo será para aquellos años la metáfora de los tiempos modernos, la introspección de los estados psicológicos profundos, ya sea en su simbolismo más oscuro y confuso, ya sea en las exploraciones más racionales. Actitud que en Viena surgió antes que en el diván de Freud se arrojaran las obsesiones calladas de los vieneses. La tarta Sacher de



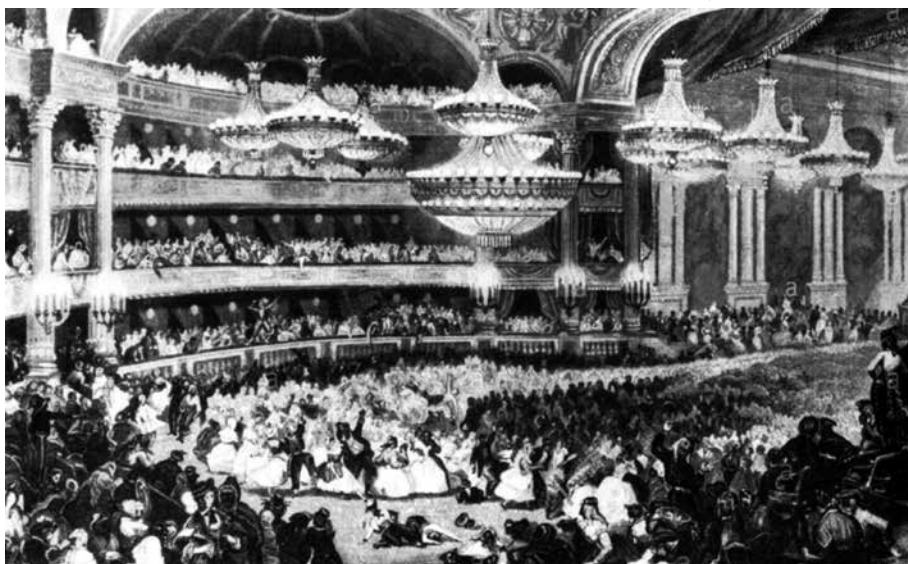
La mirada roja (mayo de 1910), de Schönerberger. chocolate y de manzana caliente o los vales de Strauss tienen más años que el psicoanálisis de los sueños,

y **no** lo digo como una inocentada sino como una metáfora de la fuerza imbatible de la Viena eterna, aherrajada entre dos formas diametralmente opuestas de entender el mundo.

Cuando Freud tuvo que irse de Viena un día antes que la Gestapo cayera a su consulta, al llegar a Inglaterra, dijo estas palabras que han quedado en la historia:

→ «El sentimiento de triunfo debido a la liberación está demasiado ligado a la tristeza, porque, a pesar de todo, he amado mucho la prisión de la que acabo de salir».

La Viena conflictiva y fascinante, finisecular y pentagramática, era la ciudad de la ambivalencia, del doble espejo. Por un lado, los bailes en el Palacio de la Ópera con sus uniformes imperiales cargados de plumas,



Baile en la Ópera de Viena a finales del siglo XIX.

corazas y penachos y sus palabras agotadas, envejecidas, gastadas, mer cenarias. Por el otro, los pinceles sensuales de Klimt, Kokoshka o los trazos terroríficos de Egon Schiele o los pentagramas insólitos de Schönberg, Alban Berg y Webern gestando la «ciudad del apocalipsis feliz», la llamada «ciudad de los ensueños» que según Karl Kraus era «el anuncio del fin del mundo», las postales de Peter Altenberg, los versos terribles de George Trakl, las reflexiones únicas de Wittgenstein, los lienzos de Kokoshka, las construcciones de Otto Wagner, muchos más, creadores que eran la lumbre encendida en tiempos de intemperie. El alma se guardaba en el armario para resguardarla del mal tiempo social y político y de las profecías apocalípticas que luego se hicieron realidad. Viena era un vergel y a la vez una cárcel.

Siempre me ha atraído mucho el recuerdo de *El Danubio Azul* que hace Strauss en *El Caballero de la Rosa*, esa ópera tan vienesa donde el énfasis aristocrático de una cultura superior y el runrún de los valeses disimulan cómo el champagne licúa las neuronas de cualquier posibilidad de una salida políticamente lúcida. Los valeses ocultaban detrás de sus rítmicos compases una música turbulenta y desasosegada donde –alguna vez lo dije en una metáfora operística– la Mariscala de *El Caballero de la Rosa* danzaba, sin darse cuenta, con el soldado Wozzeck, borracho. Ese era el

perfil de la modernidad, descrito por Marcel Proust:

→ «El verdadero acto de descubrimiento **no** consiste en encontrar nuevas tierras sino en oír con otros oídos».

Lo escribirá Hugo von Hofmannsthal:

→ «La esencia de nuestra época está constituida por lo indefinido y lo ambiguo. Es capaz de apoyarse en lo inestable y tiene conciencia de que aquello que otras generaciones consideraron firme era también inestable. Debemos decir adiós a este mundo antes que desaparezca. Muchos ya lo saben y un sentimiento indefinible los convierte en poetas».

Manès Sperber lo dice así:

→ «Es un terremoto psíquico que asalta al individuo que se consideraba un continente compacto y descubre en cambio su condición de archipiélago».

Estas reflexiones encierran parte de las claves de su tiempo y hace de ese arte de la despedida lo que en realidad es la despedida de un tiempo, el de la despedida de la dinastía de los Habsburgo, un tiempo de despedida que todos de una u otra manera trataban de postergar. Freud lo explicaba transparentemente:

→ «Yo **no** hago más que testimoniar lo que los poetas ya han descubierto hace mucho tiempo».

La Mariscala de *El caballero de la rosa* de Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal –ese personaje inolvidable que pocos podemos olvidar– en su hondo monólogo se lamenta así:

→ «Siento con mucha fuerza la fragilidad de todo aquello que es temporal, siento hasta el fondo del corazón que no se debe guardar nada, que no se puede tomar nada, que todo se nos escapa entre los dedos, que todo aquello que intentamos coger se disuelve, que todo se desvanece como bruma y sueño».

Schönberg escribía:

→ «No es casual que mi obra se haya transformado en un signo de identidad de nuestro tiempo, a la par del *Ulises* de James Joyce, *El castillo* de Kafka, *El hombre de la guitarra* de Picasso, el *Autorretrato* de Egon Schiele, *El grito* de Munch y las búsquedas obstinadas de Freud en el mundo del inconsciente».

Allí nació seguramente –de aquellos años pentagramáticos– aquella expresión de Theodor Adorno:

→ «En Viena se piensa con las orejas».

El sometimiento pasivo a un destino cada vez más hostil llevó a Mahler a decir algo que sería profético:

→ «Esto **no** me concierne. Europa morirá de usar esta máxima».

Trato de citar lo que considero imposterizable aunque hay cosas que **no** se pueden expresar con palabras, porque la palabra es siempre insuficiente, deficitaria y hasta a veces inútil. Pero no tenemos otra cosa. Desde *La Iliada* o el *Antiguo Testamento*, Occidente ha sabido estetizar sucesos o doctrinas irracionales y con ello hacerlas tolerables, míticas, bellas.



Elisabeth Schwarzkopf fue una de las más destacadas intérpretes de la Mariscala de *El caballero de la Rosa*, de Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal.

La Viena de finales del siglo **xix** y principios del **xx** sigue fascinándonos por su dinamismo y por su condición de ser un prototipo insuperable de complejidad social y política que había de darle sentido al siglo entrante. Hoy mismo decir Viena conmueve. Hoy mismo, digo.

Luciano Berio decía que todas las formas de hacer música son válidas a su manera. Cuando la música tiene suficiente profundidad y complejidad puede plantearse y entenderse de diferentes maneras. Cuanto más

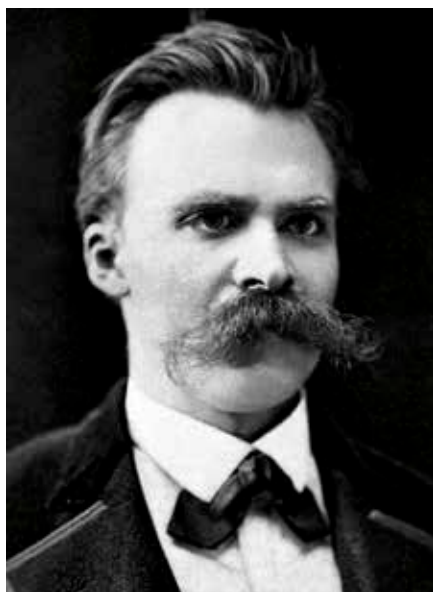
elaborada y compleja es una música mayor es el número de significados que se pueden ramificar. Hay que acostumbrar el oído a lo que hay y a lo que podría venir. Von Hofmannsthal insistía en que música y poesía eran hermanos siameses, que entre ética y estética existía un vínculo vertebral (*Aesthetica Ethica est*) que diseñaban un perfil auténticamente austríaco, en oposición al carácter nacional prusiano.

Un solo señalamiento: mis breves palabras—la brevedad a la que estoy sometido las transforma en palabras erráticas—son una aspiración. Aspiro que un público que como el que hoy está presente lleve en sus alforjas un sentimiento infrecuente: que **no** padezcan de graves prejuicios auditivos y que la herencia cultural de cada uno sea lo más amplia y abierta posible. Como lo decía con elocuencia y profundidad Federico Nietzsche en *Ecce homo*:

→ «¿Cuánta verdad puede soportar un hombre, a cuánta verdad puede atreverse? Esta se ha convertido para mí en la auténtica unidad de medida, cada vez más. . . . Cualquier resultado, cualquier **paso adelante** en el conocimiento es una consecuencia del valor, de la dureza con uno mismo, de la exigencia con uno mismo».

Tiene razón el gran filósofo: ante un mundo en el que la mayoría repite lo mismo, es obvio que el que **no** se mueve **no** hace sino repetir lo mismo, propio o ajeno, y parece, claro,

estar destinado a **no** equivocarse ya que **no** se arriesga; por el contrario, quien asume el riesgo de buscar, clavar el estilete en lo desconocido, en contraste con las obras de otros, asomarse a la frontera o al abismo, puede equivocarse, más si en su empeño intenta hallar los puntos débiles de los creadores que lo anteceden (y quizá **no** los puntos débiles sino su tendencia a la reiteración, su ausencia de creatividad auténtica), entonces ese ser es el artífice de nuevas posibilidades. Ese ser, entre otros, es hoy Arnold Schönberg, que **no** se limitó a repetir las normas existentes sino dejando avanzar su espíritu inquieto opuesto a las supuestas evidencias, lo que, claro, resultaba incómodo para la mentalidad reinante y aún lo



Federico Nietzsche (1844-1900).

es para muchos. Pero él hablaba de una *compulsión interior* que lo empujaba aún contra sí mismo.

Era un autodidacta. El prólogo de su famoso libro *Tratado de armonía* comenzaba con estas palabras:

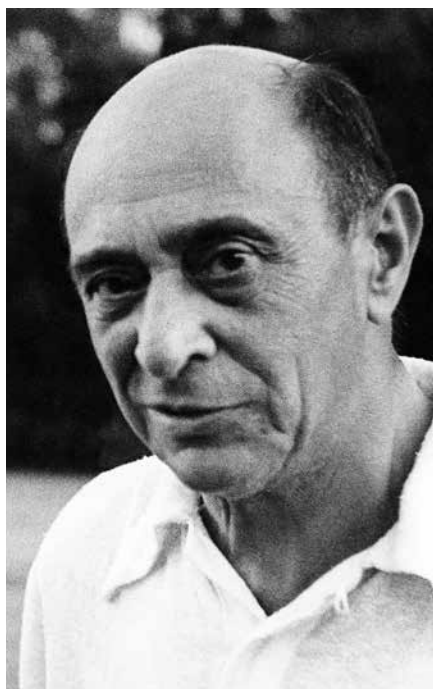
→ «Este libro lo he aprendido de mis alumnos».

La música debía cambiar y él era el llamado a esa misión. Quizá su mayor error sea el haber creído que iba a dejar resuelto el problema fundamental de la creación musical y de la supremacía de la música alemana para los próximos cien años (como él mismo afirmó). Pero de ese error se abrieron nuevos caminos en un suelo virgen que se cubrieron de hallazgos. Schönberg lo intuía:

→ «Los grandes maestros ofrecen infinitas posibilidades de audición y cada una de ellas podía inspirar un punto de partida». Y agregaba: «La música es un empeño moral y ético [...] El arte **no** es un divertimento **ni** tiene dimensión ornamental. **No**, el arte es trabajo por excelencia de acuerdo a una ley interna. Eso es lo que lo hace tan difícil, tan serio y tan elevado. Y por eso importa tanto la precisión». (Cosa que además también decían Kafka o Paul Celan).

El nombre de Schönberg sigue despertando recelos un siglo después de poner patas arriba la música culta. Dice Cacciari:

→ «**No** es un autor popular **ni** tampoco lo entendió. Su objetivo **no** era el éxito sino el rigor y la coherencia del lenguaje».



Arnold Schönberg (1874-1951), fotografiado en su exilio en Estado Unidos.

Se rebeló contra las leyes inmutables pero su sistema musical –sostenía él– debía ser el más inmutable de todos y de ahí su férrea exigencia con sus alumnos y consigo mismo. Para él Wagner era el hombre más grande desde Jesús y su *Parsifal* el poema más profundo de la literatura universal. En el «acorde de Tristán» (así quedó titulado en la historia musical) nació lo que, con los años, serían estos pentagramas revolucionarios. El nacimiento de la modernidad en su semilla originaria.

Viena, la eterna, inconmensurable y contradictoria capital del Imperio

austrohúngaro presencié el ascenso de la burguesía austríaca, el auge y fracaso del liberalismo y la creciente decadencia del Imperio como potencia internacional. Fue en este contexto en que se gestó uno de los períodos más álgidos y fecundos de la historia de la cultura. Quizá nunca hubo otro igual. Toda una pléyade de artistas e intelectuales de renombre tuvo en Viena –capital, reitero, de un Imperio con 50 millones de habitantes de 15 nacionalidades– un escenario privilegiado, una concentración de incomparable creatividad, y donde las artes escénicas (música y teatro) y la arquitectura, patrocinadas por la corona y la aristocracia, a lo que se unió el ascenso de las letras, la pintura y la ciencia austríaca, transformaron una ciudad aparentemente decadente en el relumbrón más notable que ha brindado la creación. Ya veremos quiénes fueron esos adelantados y nombres señeros. Y, claro, a medida que Austria perdía significación en la política mundial, la vida artística sustituyó la acción y el arte se fue transformando, por presencia y por ambición, en una auténtica religión.

La tradicional concepción racionalista del hombre fue puesta en entredicho por aquellos cuestionadores que en realidad representaban, entre otras cosas, su rebelión contra los padres (lo que hacía válida la presencia del pensamiento freudiano: abstraendo o no al complejo de Edipo,

sí es cierto que los artistas siempre tienen que poner en tela de juicio las obras de la generación precedente), una rebelión generacional que incluía una época en plena decadencia, una época, pues, de padres fracasados o padres cuestionados.

Robert Musil, en su significativo *El hombre sin atributos*, radiografió el ambiente cultural y político vienés de aquellos años con dos conceptos esenciales: desconcierto y desorientación. Escribió:

→ «En aquella época nadie sabía hacia dónde se movía ni nadie sabía distinguir entre lo que estaba arriba y lo que estaba abajo, entre lo que avanzaba y retrocedía».

Cada campo de expresión exigía su particular innovación. Bruno Bettelheim explicaba estas circunstancias como un mimetismo compensatorio, la decadencia política y la sensación de inseguridad generó angustia y desconcierto entre la élite que tendió a aislarse del mundo exterior y a reconcentrarse en sí misma y en la ciudad. Joseph Roth escribe en *La marcha Radetzky*:

→ «No hemos aprendido a diferenciar entre opereta y realidad».

Viena pasó a ser el bastión de ideas liberales, original y sensual e insólita en el centro de Europa. En esos años el pesimismo eran Klimt y Freud y el anhelo de regresar a una vida creativa y armónica eran Hugo von Hofmannsthal y Stefan Zweig. Pero

todos dolían una decadencia que los arrastraba aunque **no** debían tener conciencia que su obra aún estaría entre nosotros en su plena expresión. Francisco Calvo Serraller escribió un artículo en *El país* con un título altamente significativo: *Viena 1900, la más fecunda catástrofe de la cultura contemporánea*.

Para varios la catástrofe comenzaba por Schönberg, «un martillo para los oídos» según comenta Luis Berni que decían aquellos detractores de pentagramas de los que muchos eran aficionados. Pero la vida es así. Recuerden ustedes que el errado vaticinio de los años 50 de Pierre Boulez, «Schönberg ha muerto», se ha transformado **no** solo en partituras que a muchos erizan los cabellos o hacen mutis por el foro cuando se programa algo de él, mientras que a otros transforman *el autor maldito* en expresión cabal de una nueva música. Frente a ese desprecio de muchos, Schönberg respondió:

→ «Tengo perfecta conciencia del hecho que una comprensión acabada de mis obras **no** es previsible antes de varias décadas —**no** olviden ustedes que lo mismo dijeron Mahler y Stravinski— porque la mente de los músicos y del público tienen que madurar si se quiere comprender mi música. Personalmente he renunciado al éxito terrenal y sé que —con éxito o sin él— es mi deber histórico componer lo que mi destino me ordena componer [...]. Muchos del público protestan si siempre se hace lo mismo, pero si cambias miran a otro lado».

Siempre recuerdo unas palabras de Marta Cureses, especialista en música contemporánea de la Universidad de Oviedo:

→ «A Schönberg se lo ve cada vez más como una persona entrañable que lo intentó todo».

Es lo que yo digo, de otra manera, siempre reproduciendo un pensamiento de Adorno: «Yo pienso con los oídos».

Unas palabras de Thomas Mann:

→ «Grande es el misterio de la música. Por su naturaleza a la vez sensual e hipersensual, por su sorprendente alianza de rigor y ensueño, de moralidad y magia, de razón y sentimiento, de día y de noche, ella es, sin duda, la más seductora manifestación de la cultura humana».

La Misión de la música, escrita en homenaje al cincuentenario de Bruno Walter, 1944.



Thomas Mann (1875-1955).

Quiero señalarles que dado el poco tiempo del que dispongo **no** hablaré de la biografía de Arnold Schönberg **ni** recorreré sus pentagramas sino que me contentaré con hacer algunas apostillas (o serpentinas, como las llamo yo) que seguramente les resultarán amables o divertidas o informativas. Cuando busqué en el diccionario la palabra «ameno» (como yo deseaba que fueran estas palabras) decía «grato», «placentero»; busqué **grato** y decía «placentero», «ameno» y entonces busqué **placentero** y decía «grato, ameno»; entonces, ya inquieto, busqué nuevamente mis apuntes y decía «ameno», «grato». En verdad a Kafka no lo inventaron los checos.

Un anécdota que Schönberg amaba:

→ «Había una mujer muy dada a su jardín que se levantaba temprano para regarlo, cuidarlo, recortar las plantas y las hierbas. Una mañana pasa el rabino y la saluda admirado por la belleza de su jardín y le dice: "¡Las maravillas que ha hecho el Todopoderoso con su jardín!". A lo que la señora responde: "Tal vez tenga razón, rebe, pero hubiera visto usted este jardín cuando **solo** estaba a cargo del Todopoderoso"».

Cuando a Arnold Schönberg le propusieron incluir una de sus obras en un programa de concierto en Barcelona, donde había vivido más de un año y completado el II acto de *Moisés y Aarón*, su obra maestra, contestó:

→ «He hecho aquí muchos amigos que nunca han oído mis obras pero que juegan al tenis

conmigo. ¿Qué pensarán de mí cuando oigan mis horribles disonancias? Prefiero seguir jugando al tenis con ellos».

Entre los amigos que cotidianamente jugaban al tenis con Schönberg estaban Charles Chaplin y George Gershwin. La chanza del compositor es válida. Para un buen número de oyentes, incluso de melómanos, Schönberg es símbolo de una desviación intolerable en el camino normal de la música, una discrepancia que aún hoy subsiste. ¿Qué sucede de verdad? ¿Qué se le reprocha a Schönberg? ¿Qué le objeta el espectador domesticado? ¿Por qué aún mantenemos el gesto agrio y el oído quejoso? ¿Por qué nos oponemos visceralmente a una nueva concepción espiritual, a un nuevo lenguaje, a una era completamente nueva que **no** desecha la anterior sino que la afirma y expande sus límites? En un libro mío los llamé «caminantes de corcheas» porque repudiaban y nacían de las fisuras del discurso oficial haciendo del hurgar en sus propios fantasmas su búsqueda esencial.

¿Por qué tememos tanto a los caminantes de cornisas? ¿Sabemos acaso cuál será la última trinchera? En un mundo desolado, atentar contra la lógica establecida y las convenciones más arraigadas es el equivalente artístico –piénsenlo ustedes– de las denuncias de los profetas, incluso desde los años bíblicos. En lo primordial, en este caso, el abandono de la tonalidad y la creación de un sistema,

la dodecafónica (tildada de «música judía» por los antisemitas), en que los doce semitonos de la escala cromática tienen todos el mismo nivel de significación e importancia. La música pasa a ser una sucesión continua de disonancias reguladas por procedimientos en buena medida ininteligibles para el oído. Es lo que hace de su obra máxima *Moisés y Aarón* un galimatías para unos y un embeleso para otros. ¿Es realmente así? O sería mejor decir, como el filósofo lituano Emmanuel Levinas:

→ «No se trata de sí y no, sino de sí, sí, no, no».

Se trata de ser totalmente sinceros. Dar cuenta de los hechos de una manera organizada y racional es misión del filósofo o del pensador tradicional. Pero ante los sucesivos fracasos de estos intentos, escribe George Steiner:

→ «Las críticas que merecen ser tomadas en serio son aquellas que muestran visiblemente esta derrota y a la vez demuestran la inagotabilidad del objeto: la llama de la Zarza ardiente era más viva porque su intérprete **no** podía acercarse demasiado».

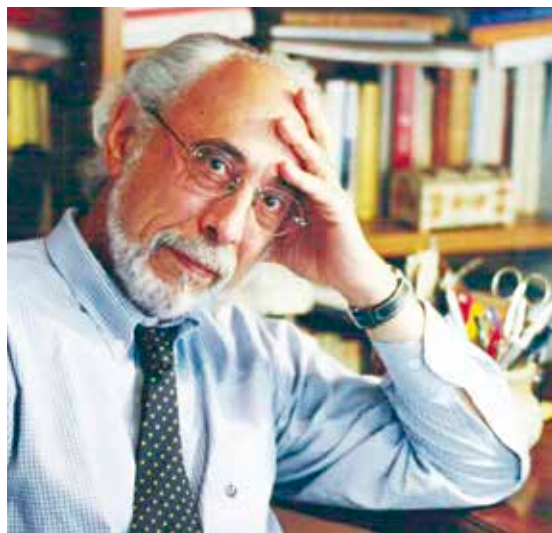
Y son las que Leon Tolstoy anticipó en una desdeñosa conclusión:

→ «La historia moderna semeja a un sordo que contesta las preguntas que nadie le dirige y no responde a las que se le dirigen».

Sinceramente, ¿**no** nos hubiera pasado lo mismo con Johann Sebastian Bach? ¿Habríamos aceptado las *pasiones* o las *cantatas* o las *suites* de

entrada, en su primera audición? ¿**No** lo hubiéramos combatido hasta el hastío y la humillación, como sucedió con Schönberg, según muchos el músico más injuriado de la historia? El filósofo argentino Santiago Kovadloff escribe:

→ «Se trata de dos presencias: la del pasado en el presente y en aquel la de este. Es sabido que lo que nos induce a interrogar el pasado son los dilemas que acosan la actualidad. En ello nos reconocemos, podemos encontrar las raíces distantes o cercanas de aquello que hoy nos desvela, aunque sean otras sus formas y escenarios».



El filósofo argentino Santiago Kovadloff.

Se trata, digo yo, de la presencia o persistencia de un grupo excepcional de espíritus interrogantes que **no** se conformaban con las respuestas estereotipadas, ya envejecidas: para ellos el pasado estaba siempre

delante. La atracción que estos héroes, estos *outsiders* (permítanme llamarlos así) como Schönberg, es haber salido en busca de una meta que aún desconocían y que para ellos **no** se trataba de otra música sino en poner orden al desconcierto existente a través de un «nuevo clasicismo» (diagnóstico que **no** es mío sino de Schönberg). La música sería más auténtica cuando más capaz fuera de expresar las exigencias **no** solo de un mundo musical urgido de cambio sino del cambio social, la revolución ética, su cualidad sísmográfica. mediante el lenguaje cifrado del sufrimiento.

Wittgenstein decía que había encontrado el límite del mundo en el límite del lenguaje. Hoy Schönberg nos hace pensar en que encontró el límite del mundo **más allá** del límite del lenguaje, transgrediendo los límites establecidos porque sabía que allí había algo más que aún **no** habíamos descubierto ni conocido. A veces me pregunto qué nos deparará la Historia, ¿qué se guarda clandestinamente en el último as de la manga? **No** alcanzamos aún a comprender pero algo nos dice que aún falta saber y un mucho saber: quizá un cielo nuevo y una tierra nueva y quizá algo que está más allá, una imaginación libre, lejos de la represiva racionalidad, porque siempre queremos replantear el sentido de la vida.

Ortega hablaba de una experiencia del abismo pero **no** culpabilizaba solamente a la razón y por el contrario

propugnaba su reordenamiento para llegar al fondo de la experiencia humana. **No** se trata de una aberración del racionalismo sino de un objetivo mal dirigido ante aquello que era rebelde a toda manifestación discursiva. La música, pues, fue reemplazando a la palabra –que parecía tan firme– en aquellos seres interrogados.

La tradición encuentra la luz en los límites del lenguaje pero otra tradición **no** menos antigua los encuentra en las corcheas del pentagrama. Y aunque siempre hemos insistido en preguntarnos cómo mientras seres humanos eran conducidos a Auschwitz, en el pueblo de al lado –lo he comprobado personalmente– estaban escuchando a Gieseking tocar Mozart o Debussy. Yo tiré una piedra desde las alambradas de Auschwitz y llegó perfectamente al poblado próximo. Ese mundo se anunciaba desde décadas y esas circunstancias coexistían de una u otra manera. Y a eso puedo señalar que aún hoy se agrega que preferimos las series televisivas o jugar al bingo o los recitales de pop que a Hermann Broch o a Schönberg, lo que pone en cuestión la legitimidad de la alta cultura, si podemos llamarla así. Ante ese derrumbamiento del discurso humano nació esa búsqueda de respuesta de seres privilegiados y comprometidos. Esta inquietud, que en música nació para nuestra contemporaneidad con Gustav Mahler, quien enfrentó lo imposible y, como diría González

Casanova, erigió en metafísica su propia imposibilidad.

Ante un lenguaje gastado por los clichés, vacío por la dilapidación irreflexiva, Kafka y Hofmannsthal – entre otros, seguramente Bertold Brecht, Thomas Mann, Franz Werfel, Karl Kraus, Stefan Zweig, Adolf Loos, Viktor Adler, Otto Wagner, Ludwig Wittgenstein, Hermann Broch, Arthur Schnitzler, Oskar Kokoschka–, la Viena lúcida (llamémosla así) reaccionó vivamente. Lo antes vivenciado y comunicativo ya **no** se podía hacer oír ante el tumulto de mediocridades y sandeces que poblaban el decir cotidiano. Lo dirá el mismo Kafka:

→ «Unos niegan el infortunio señalando el sol, otros niegan el sol al señalar el infortunio».

Allí comenzó a nacer el siglo xx. Joan-Carles Mèlich (profesor de Filosofía de la Educación en la Universidad Autónoma de Barcelona) dice algo breve pero extremadamente significativo:

→ «Un clásico abre una grieta en la historia. Después de él nada volverá a ser como antes».

A ese concepto de lo clásico se refería seguramente Schönberg. Lo que hay más allá del lenguaje **no** se puede decir pero se puede sentir. Y Schönberg reiteraba con insistente frecuencia que su obra era hija de los sentimientos. Una vez le oí decir justamente a Joan-Carles Mèlich estas palabras:

→ «Cuando escucho *Der Abschied* (*La despedida*), el último lied de *La canción de la tierra* de Gustav Mahler, pienso que quizá la vida tenga un sentido, aunque yo sigo **sin** saber cuál es».

¿De ese sentimiento se trata? ¿Otorga la música un sentido oculto a los interrogantes de la vida? ¿Es cierto que la música nos secuestra?



Joan-Carles Mèlich.

El campo de las ideas musicales de los siglos xix y xx ya estaba ampliamente abonado. Quizá Wagner no tuvo plena conciencia (o quizá sí) de la pasión por el cromatismo que su *Tristán* llevaba en sus alforjas, de ese acorde explosivo que años más tarde, vía Mahler (que puso el límite y con quien el sistema tonal cantaría

su réquiem) daría lugar al atonalismo y posteriormente a la música dodecafónica. Schönberg persiguió con vehemencia, con valor e integridad ese camino. Después de cuatrocientos años nacía una nueva manera de comprender la música y ese nacimiento brotaba de un espíritu **no** solo conservador sino incluso monárquico. Recuerden aquellos versos de Eliot de sus *Cuatro cuartetos*:

→ «No disminución del amor sino expansión del amor / Más allá del deseo, y así liberación del futuro tanto como del pasado».

Lo dirá Schönberg:

→ «El verdadero músico escribe lo nuevo y lo insólito de un nuevo complejo sonoro únicamente por una razón: porque tiene que expresar lo nuevo que lo mueve interiormente».

Dice Kovadloff:

→ «El poeta (y Schönberg lo era) altera la templanza, promueve el desequilibrio y quebranta de ese modo el apego al discernimiento racional».

Digo yo, porque la vida **no** es solo sucesión de armonías o de hechos previsible sino simultáneamente de aporías, de casualidades y de disonancias. Una existencia reconciliada es imposible y solo debemos aprender a vivir en un mundo de imprevisibles sobresaltos, pero como diría Schönberg **no** podemos vivir **sin** imágenes pero tampoco podemos vivir solamente **con** imágenes (*Moisés y Aarón* es un paradigma de esto).

Por eso es misión de los iluminados, de aquellos héroes que he mencionado, buscar las preguntas adecuadas, seguir preguntando, **no** detenerse ante la respuesta fácil y tramposa. Y como dije, ese héroe hoy es Arnold Schönberg. No se trata de un dios que nos invita a buscar una verdad desconocida sino un creador que intenta volver a tejer los hilos de una musicalidad aletargada por la monotonía y lo reiterativo aún a costa de la deformación para acentuar los rasgos esenciales del expresionismo. Un creador que da sangre nueva a lo que hemos heredado y que se ha agotado en sus posibilidades. Por eso decide **no** dar la espalda a lo que siente sino embarcarse en lo inédito para darle sentido a sus pulsiones creativas: el valor supremo de la vida como fuente imperecedera de un mar donde detrás de cada ola viene la siguiente.

La tradición dicta que los autores de obras revolucionarias suscitan primero la oposición y luego el reconocimiento público y el silencio de los disidentes. El caso de Schönberg es **único** porque después de su inicial reconocimiento, provocó hasta el fin de sus días una hostilidad e incluso un odio que **no** admite comparación en la Historia de la Música. A ese inmenso creador que fue tan odiado le rendimos homenaje en un justiciero acto de reparación de la embajada de su propio país. Cuando Berlín, capital prusiana en plena expansión, atraía como un imán a artistas de toda Eu-

ropa y se puso de moda en aquellos años en el que se convirtió en *centro de las cultura*, cientos de vieneses emigraron a la capital alemana (incluido Schönberg) y fue cuando Karl Kraus habló de «una sistemática exportación de alimento espiritual austríaco a Alemania». Schönberg, pues, dio lustre y vanguardia a Austria, a Alemania y a EEUU. No es poco. En *El estilo y la idea* defendió la ciencia secreta de la música que no es la que el alquimista se niega a enseñar porque no puede ser enseñada en absoluto porque o bien es innata o bien no existe.

Con o sin motivos válidos, Schönberg consideraba que la tonalidad ya **no** daba sus frutos, que había agotado su mandato histórico, que ya nada tenía que decir de nuevo en la alta creación musical. En realidad Schönberg siempre fue un convencido de ser un continuador y **no** un transgresor. Consideraba que en la tradición, de Bach a Mahler, el conjunto de las normas y reglas que fundamentaban el arte con mayúsculas, daban muestras de impotencia y debían ser remodeladas. Muchos de sus alumnos se sorprendían cuando, en vez de darles clases de dodecafonía, les ponía a estudiar corales de Bach. Esto me recuerda aquel comentario de Mahler a Schönberg:

→ «¿Cómo, Arnold, sus alumnos estudian contrapunto en lugar de leer a Dostoievski?».

Charles Rosen dice que ningún compositor del siglo xx ha tomado tan en serio la tonalidad como Schönberg.

No hay más que leer su trascendental *Tratado de armonía*. Allí es donde aparece una frase que luego Theodor Adorno suscribiría:

→ «Componer música que sea deliberadamente accesible, que pueda ser más fácilmente comprensible, es un engaño».

Escribe Stefano Russomanno respecto del *Moisés y Aarón*:

→ «La ausencia de armazón tonal es contrarrestada por una organización de las frases musicales que guarda una relación indirecta con la tradición. **No** es exactamente una organización simétrica del discurso pero sí refleja un orden todavía emparentado en algunos aspectos con Wagner y Brahms. Schönberg no pretendía negar la tradición o renegar de ella, sino que buscaba insuflarle nueva vida. La obra incluye, además, momentos espectaculares como el episodio del becerro de oro en el acto II donde, pese al extremado refinamiento orquestal, las voces mantienen una clara legibilidad».



Stefano Russomanno, musicólogo y novelista.

En lo sustancial eso era «la emancipación de la disonancia», cualquier combinación de notas era aceptable y dejaba de existir la obligación de resolver un acorde disonante en una consonancia. Eso **no** fue perdonado incluso hasta hoy día.

Debo hacer aquí un paréntesis para una pequeña reflexión que creo válida. Decía el músico:

→ «Nunca entendí qué les había hecho yo para que fueran tan maliciosos, tan iracundos, tan maledicentes, tan agresivos. Estoy obedeciendo una compulsión interior que es más poderosa que cualquier educación».

Existe una falsa creencia –mucho más, un rocoso prejuicio– que los intervalos consonantes *suenan bien* y que los disonantes *suenan mal*. Un intervalo consonante suena estable y completo por lo que produce sensación de reposo sonoro al oído. Por el contrario, un intervalo disonante suena inestable, crea tensión sonora al oído por lo que necesita una resolución en uno consonante. La Historia de la Música ratifica estos señalamientos.

La obtención de combinaciones de frecuencia agradables al oído ha sido durante siglos unas constantes de las pretensiones de los compositores que han buscado unánimemente que los sonidos emitidos de forma simultánea gozaran de una cierta fusión que diera homogeneidad a la percepción armónica. Los disonantes adolecerían de falta de fusión y

homogeneidad y darían una sensación desagradable. ¿Qué es, pues, una consonancia? Lo que nos suena bien y solo lo hace porque es lo que estamos acostumbrados a escuchar. Sustancialmente, **no** deja de ser algo artificial. A fin de cuentas, el sistema tonal es una serie de normas que encorsetan la música de forma carcelaria. La reducen a algunos cuantos giros permitidos y unas cuantas sonoridades consonantes y a veces disonantes. Las normas son muchas y la libertad muy limitada. Gracias a Wagner esto comenzó a cambiar aunque muchas veces a costa del ruido. Schönberg **no** pretendía con el dodecafonismo atentar contra la autoridad del mundo tonal que intentaba disolver. Más bien quería ser el punto de llegada del desarrollo histórico y por eso él **no** admitía la palabra atonalismo y solo admitía lo que él llamaba «el principio de la necesidad interior».

Tomaré un ejemplo: la ópera *Wozzeck* de Alban Berg: la primera ópera atonal, quizá un de las más apasionantes del siglo xx. Son quince escenas atonales con ciertos momentos de atisbos puntuales tonales. Es una ópera que mira al pasado y al futuro. Un pentagrama fuertemente disonante sugiere la elaboración de abstracciones: la crueldad de la autoridad, la implacabilidad del destino, el poder de la represión económica. Los elementos tonales representan escenas básicas: el amor de una madre por su

hijo cantando una nana conmovedora, la lujuria carnal y despótica de un soldado, de un tambor mayor, la furia celosa de Wozzeck, su mentalidad de «hombre sin atributos» (como diría Musil). Berg regresa a Mahler y Strauss instalando la tensión entre tonal y atonal. La consonancia es más dulce, la disonancia resulta mucho más aterradora. Hay escaramuzas entre belleza y terror que luchan por el alma hueca de Wozzeck.



Alban Berg (1885-1935).

Otro ejemplo breve: la *Suite Lírica* para cuarteto de cuerdas de Berg, su obra más serial. Lo que la vuelve atractiva es el hecho de que, además de contar con pasajes en los que es dodecafonía pura, surgen también pasajes que se mueven dentro del expresionismo atonal y otros en los que asoma la tonalidad, tal como en las dos primeras escenas de *Wozzeck*. Sobre el final de la *suite* aparece una cita de *Tristán e Isolda* de Wagner. Allí

están el cromatismo de Wagner y el trabajo teórico de Schönberg dando basamento a una de las obras más perturbadora y apasionante del siglo xx, claro que de la mano penetrante de la teoría freudiana.

Tomás Marco llamó a *Noche transfigurada* «una intensa sesión de psicoanálisis sonoro».

Alex Ross escribe:

→ «En suma, un tropel freudiano de impulsos, emociones e ideas revoloteaban en torno a Schönberg cuando ponía sus fatídicos acordes sobre un papel. Padeció violentos desórdenes en su vida privada, se sintió condenado al ostracismo por una cultura concertística que tenía mucho de museística, experimentó la alienación de ser judío en Viena, sintió una tendencia histórica para pasar de la consonancia a la disonancia, le daba rechazo un sistema tonal que se encontraba enfermo. Pero la propia multiplicidad de posibles explicaciones pone en relieve algo que no puede explicarse. No hubo ninguna corriente irreversible de la historia que provocara la aparición de la atonalidad: se trató más bien del salto de un solo hombre hacia lo desconocido» (claro que con un bagaje histórico a sus espaldas pero en la persecución obstinada de sus propios pensamientos).

Cuando le preguntaron cómo expresaría su teoría en forma breve para un profano, respondió:

→ «Yo no podría hacerlo. Parte de esto se encuentra en mi libro de texto sobre la armonía. Por supuesto, se basa en la creencia de que la

disonancia puede ser tan hermosa como la consonancia y a la vez saber bien que la disonancia no es el reverso exacto de la consonancia, no se trata de blanco y negro. Strauss utiliza la disonancia principalmente para expresar lo feo, pero **no** hay ninguna razón para encontrar la disonancia fea excepto que estemos acostumbrados a creer que así sea. Nos han educado (más bien nos han condicionado) para que relacionemos de tal manera. Dos notas discordantes están más próximas entre sí que dos notas consonantes. Yo creo que el oído humano puede ser entrenado para la disonancia y encontrarla hermosa y después de eso se multiplicaría el vocabulario de la música, ¿no le parece? [...]. Pero sin Bach, Beethoven y Wagner **no** habríamos avanzado en absoluto. Me encontré a mí mismo cada vez más insatisfecho con las limitaciones existentes cuando empecé a componer y he desarrollado poco a poco el estilo actual. Es el trabajo de años de reflexión y estudio».

Schönberg hace una pregunta esencial: ¿qué es lo que hace que nos gusten cierto tipo de armonías y otras no? ¿Las culturas de países exóticos escuchan de manera diferente? ¿La educación modula nuestras preferencias? ¿Nos gusta solo la música con la que crecimos? Quiero señalar que durante décadas —es un debate muy antiguo— los neurocientíficos se han preguntado por los sonidos consonantes, si aquellos que el oído percibe como más agradables, estaban de alguna manera determinados por nuestro cerebro. Un nuevo estudio del Instituto Tecnológico de Massa-

chusetts y la Universidad de Brandeis publicado en la revista *Nature* indica que **no** es así. Estos estudios indican que la preferencia por la consonancia más que por la disonancia dependen de la exposición a la cultura musical occidental y que la preferencia **no** es innata. Los estudios en tribus que nunca han tenido contacto con la música occidental da como resultado que los aborígenes **no** distinguen consonancia de disonancia. No se trata entonces de lo creído hasta hace muy poco, que nuestro cerebro clasifica los sonidos en agradables y desagradables a través del córtex auditivo que procesa e informa la información. Un ser determina que un sonido es agradable en función de su arraigo a una educación y cultura determinadas, más fuertes que nuestra genética. Dicho en lenguaje freudiano: esa cultura que en el *displacer* podríamos llamar el *malestar en la cultura* y en el gozo el bienestar en la cultura, pero que en este caso va mas allá porque para Schönberg estamos hablando de lo mismo. Es justamente otro de sus jugadores de tenis, Thomas Mann quien demostró que Bach en *La pasión según San Mateo* violentó las normas de la época. Schönberg completó la tarea.

Este arraigado prejuicio ha hecho mucho mal a la capacidad del ser humano de poder gozar de una música más amplia y más nueva. Por el contrario, ha producido huidas en masa cuando nació a la sensibilidad



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

de los hombres. Es que para Schönberg consonancia y disonancia no eran términos antagónicos, un grado de tensión más que una oposición. Lo que Schönberg llamó «disonancia emancipada» es que intervalos acordes tradicionalmente disonantes pueden tratarse como entidades armónicas relativamente estables, funcionando de hecho como «consonancias superiores».

A los 70 años Schönberg pidió una beca a la Fundación Guggenheim que le fue negada y tuvo que vivir con la pensión de su trabajo en la Universidad de California: 38 dólares por mes. Tuvo que compensar con clases privadas y sin poder finalizar sus obras pendientes, entre ellas *Moisés y Aarón*. Quiero señalar, por fin, que esta inmensa y definitiva ópera –de las más notables que ha dado el ser humano y culminación de los

interrogantes que habitan el mundo de la expresión– se basa en una única serie de doce sonidos, a partir del cual se origina todo el material temático y «despierta cierto pánico en el espectador». Como dice Stefano Russonanno:

→ «Uno acostumbra a imaginar la ópera como una sucesión de melodías, temas o motivos reconocibles. Pensar que a lo largo de casi dos horas todo lo que se escucha es el producto de las transformaciones incesantes de un único motivo puede alimentar las reticencias, por no decir las resistencias del público».

Debemos reconocer –porque nobleza obliga– que el público de Madrid llenó la sala del Teatro Real noche a noche cuando no hace mucho se hizo presente *Moisés y Aarón* en su escenario. Lo que quizá demuestra que los tiempos cambian.

ARNOLDO LIBERMAN

EL MITO DE SIGFRIDO EN LA ÓPERA Y EN EL CINE: DE RICHARD WAGNER A FRITZ LANG*

Paloma Ortiz-de-Urbina



El mito de Sigfrido

Protagonista del célebre poema épico *Das Nibelungenlied*, escrito hacia 1200 en alto alemán medio, la figura del héroe Sigfrido (también llamado Sigurd), aparece ya en fuentes nórdicas anteriores. La historia de este valiente héroe que logra matar a un dragón, obtiene tras ello un tesoro y es finalmente asesinado, se documenta por primera vez iconográficamente en el siglo *xi* en runas suecas y cruces de piedra de las Islas Británicas. Entre 1050 y 1150 el relato de Sigfrido se fusiona con otras narrativas heroicas, originando los poemas de *Reginsmál* y *Fáfnissmál*, preservados en el manuscrito *Codex Regius* (el más importante de la *Edda Poética*) y que constituirán el núcleo y fuente principal para las posteriores sagas que tratarán de esta figura mítica: la *Saga Völsunga* (1217-1226), superviviente en un único manuscrito del siglo *xiii*, la *Saga Þidriks* (1230-1250) y los manuscritos de la *Edda en Prosa* (1220)

* El presente artículo es una traducción del inglés al español del capítulo 1 del libro *Germanic Myths in the Audiovisual Culture*. Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen, 2020, pp. 17-31.

de Sorri Sturluson, con menos detalles que las anteriores¹.

La leyenda de Sigfrido se compone de dos complejos narrativos: el primero es el que relata la juventud del héroe y, el segundo, el que narra la muerte del mismo. En el centro del primer complejo se sitúan la matanza del dragón, la adquisición de un tesoro y –en la versión nórdica– la salvación de una doncella hechizada².

De entre todos los relatos míticos procedentes del área pangermánica, ninguno ha obtenido tanta popularidad como los que envuelven al héroe Sigfrido y su victoria sobre el dragón Fáfnir. Las aventuras de Sigurd Fáfnisbani (o *matador de Fáfnir*) son consideradas como una de las primeras creaciones del imaginario germánico del área del Rin (Langer: 191).

Si bien existen diferencias argumentales entre los mencionados relatos,

1 Langer, Johnni (2015). *Na trilha dos vikings. Estudos de religiosidade nórdica*. João Pessoa: Editora UFPB, 192.

2 Heinze, Joachim. (2013). *Mythos Nibelungen*. Stuttgart: Reclam, 15

el hilo conductor de todos ellos es la maldición que pronuncia el enano Aldvari (o Alberico) según la cual, todo aquel que posea el tesoro (como el dragón Fáfnir y después Sigfrido), sufrirá un destino trágico (ambos acabarán asesinados). Este destino fatídico, intuido por sueños, pesadillas o presagios, transfigurado por la literatura medieval, es característico de la visión del mundo pan-germánica (Langer: 192).

La presencia del mito de Sigfrido en la cultura occidental desde la Edad Media hasta el siglo XIX es extensa, sobresaliendo en la literatura obras como las de Johann Heinrich Füssli (*Brynhild erblickt Sigurd in der Waberlohe*, 1800-1810), Friedrich de la Motte Fouqué (*Der Held des Nordens*, 1808-1810), Ludwig Uhland (*Siegfrieds Schwert*, 1812) o Friedrich Hebbel (*Die Nibelungen*, 1861)³ pero es la reinterpretación de Richard Wagner del héroe la que marcará un antes en la historia cultural, muy especialmente en lo relativo a la adaptación del mismo a la cultura audiovisual. Casi cinco décadas después del estreno operístico del *Siegfried* wagneriano en 1876, el cineasta Fritz Lang presentará en 1924 su versión cinematográfica homónima. Si bien tanto él como la guionista de la película, su entonces esposa Thea von Harbou, insistieran en el hecho de

que su versión se basaba únicamente en el *Nibelungenlied* medieval y que esta nada tenía que ver con la personal lectura de Wagner⁴, el análisis audiovisual de su propuesta cinematográfica demuestra, como veremos más adelante, hasta qué punto la obra y la estética wagneriana impregnó no solo una de las primeras películas mudas de la historia, sino todas las propuestas artísticas posteriores, especialmente aquellas relacionadas con el arte audiovisual.

El mito de Sigfrido en Richard Wagner Evolución creativa de la ópera *Siegfried*

El centro sobre el que gravita el monumental ciclo operístico de Richard Wagner, *El anillo del nibelungo*, compuesto entre 1848 y 1876, es el mito de Sigfrido. El *Anillo* consta de cuatro óperas o jornadas: *El oro del Rin*, *La Valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses* y se estrenó, completa, en el Festspielhaus de Bayreuth en agosto de 1876. El germen de esta tetralogía se remonta, sin embargo, a 1843, momento en el que Wagner comienza a interesarse por los mitos germánicos y por la mitología griega. En el verano de 1848 Wagner escribe un ensayo que resume sus estudios mitológicos bajo el título *Los Wibelungos, historia mundial de la leyenda*

³ Vid. Heinze, Joachim. (2013). *Mythos Nibelungen*. Stuttgart: Reclam.

⁴ Mueller, Adeline (2010). Escuchar a Wagner en *Los Nibelungos* de Fritz Lang. En: Joe, Jeongwon/Gilman, Sander L. (ed.). *Wagner y el cine*. Madrid: Fórcola, 127. Traducción de Juan Lucas y David Rodríguez Cerdán.

(*Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage*⁵), del que resulta, en octubre del mismo año, un primer borrador en prosa titulado *El mito de los nibelungos*, borrador de un drama (*Der Nibelungen-Mythus, Entwurf zu einem Drama*⁶). Paralelamente, Wagner vive de lleno la revolución política que se está gestando en ese momento en Alemania la Revolución de 1848⁷ – y escribe, motivado por estas circunstancias, el drama *Jesús de Nazareth* en el que Jesucristo, el hijo de Dios, aparece como revolucionario social que anuncia el mensaje político del amor.

Además, Wagner avanza al mismo tiempo en la recreación del mito de Sigfrido, escribiendo otra obra en prosa titulada *La muerte de Sigfrido*. En noviembre de 1848 la convierte en una versión en verso. Cinco meses más tarde, el 30 de abril de 1849 se produce el Levantamiento de Dresden y Wagner participa activamente en el mismo, junto a sus amigos Michail Bakunin y August Röckel, por lo que será perseguido y tendrá que

huir a Zúrich, donde vivirá casi diez años en el exilio. En esta ciudad escribe la continuación a *La muerte de Sigfrido*, titulándola *El joven Sigfrido* (*Der junge Siegfried*), terminando la versión en prosa el 1 de junio y la versificación el 24 de ese mismo mes de 1851.

La simbología del mito en el *Siegfried* wagneriano

Si bien es el *Cantar de los nibelungos*, basado en leyendas y en hechos históricos germanos medievales, el texto inicial en el que se basa Wagner para construir su visión del mito de Sigfrido, el compositor bebe también de otras fuentes nórdicas, concretamente de las *Eddas* y la *Saga Völsunga*, donde encuentra el elemento mítico *atemporal* que le faltaba en el cantar épico medieval, demasiado unido al tiempo e historia reales. Las indicaciones para la escena de la ópera *Siegfried* no permiten situar en el tiempo la acción de la obra. Wagner evita también situar temporalmente a los personajes. Como indica Christian Merlin⁸, no es casual que Wagner abandone los proyectos centrados en personajes históricos como el mencionado *Jesús de Nazareth*, para centrarse en el tema del *Anillo del Nibelungo*, concretamente, en el personaje de Sigfrido, pues lo que le interesa al compositor es en-

5 Wagner, Richard (1907). *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Vierte Auflage Zweiter Band. Leipzig: Siegel's Musikalienhandlung 1907, 115-155.

6 Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter (1986). *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 270.

7 La Revolución de 1848, también llamada *Revolución de Marzo*, tuvo lugar entre marzo de 1848 y finales de 1849 en la Confederación Germánica. Su objetivo fue acabar con el régimen de la nobleza, establecer un parlamento, la libertad de prensa y la de opinión.

8 Merlin, Christian (2010). Mythe. En: *Dictionnaire Encyclopédique Wagner*, Actes Sud / Cité de la Musique, Arles, 1366-1370.

salzar su pureza desligada del tiempo. En su ensayo *Una comunicación a mis amigos (Eine Mitteilung an meine Freunde)* de 1851 evoca el elemento «puramente humano» («das Reinmenschliche»⁹) de Sigfrido, liberado de toda convención, reivindicando la naturaleza humana fundamental e inmutable del héroe que se expresa más allá de la historia y de las circunstancias del momento. Mientras Jesucristo aparece como un personaje históricamente documentable, Sigfrido se presenta como una figura libre de todo marco histórico concreto. Para el compositor alemán, es importante resaltar, además, el carácter universal del mito que ennoblece al hombre y le coloca más allá de los fenómenos individuales y de los intereses vulgares y egoístas.

Por otra parte, la idea del empleo del mito surge en Wagner del teatro griego, tal y como él mismo expresa en su ensayo *Ópera y Drama* de 1852: «La tragedia griega es la realización artística del contenido y del espíritu del mito griego»¹⁰. Wagner se sirve de los mitos germánicos (siguiendo el modelo griego) para realizar una crítica de la sociedad, basándose en el mundo mítico de los dioses. El hombre libre, el héroe Sigfrido, al igual que Prometeo, debía luchar

contra los dioses establecidos y, junto a Brunilda, a través de la redención en la muerte, conseguir establecer un orden mundial nuevo. El poder y el capital (representado por el oro y el anillo), la convención y el engaño son temas arquetípicos que Wagner trata en su drama musical.

Dentro de esta perspectiva mítica, la revolución que, como indican Candoni y Pesnel, podrían entenderse en el sentido etimológico del término como «re-evolución», se convierte en una repetición del acto creador original. Sigfrido es una especie de «buen salvaje»: la promesa del futuro de un mundo nuevo, aquel que no es posible por culpa de la corrupción de la civilización¹¹. Siegfried encarna las esperanzas revolucionarias del compositor, pues es aquel que liberaría el mundo de la política, de la alienación y de la sed de posesión. El tesoro de Fafner no es para él más que algo que la naturaleza ha creado, un metal amarillo y brillante; no es el símbolo abstracto del poder que desean el resto de los personajes. Siegfried está concebido como el héroe cuya pureza e inocencia no han sido pervertidos ni por las convenciones sociales ni por las intrigas de poder; ha sido educado en la práctica soledad, sus únicos modelos han sido el bosque y los animales que lo poblaban.

9 Wagner, Richard (1851). *Eine Mitteilung an meine Freunde. Kapitel 4*. Accesible en: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/auswahl-seiner-schriften-840/4>

10 Wagner, Richard (1852). *Ópera y Drama*. Madrid: Akal, 145. Traducción de Ángel Fernando Mayo.

11 Candoni, Jean François/ Pesnel, Stéphane (2010). Siegfried. En: *Dictionnaire Encyclopédique Wagner*, Actes Sud / Cité de la Musique, Arles, 1951-1953.

Como se indica más arriba, cuando Wagner comenzó a redactar los esbozos en prosa de la *Muerte de Sigfrido* fue entre el otoño e invierno de 1848, cuando era amigo de Bakunin y de Röckel y compartía sus ideales revolucionarios (Merlin 2010). El personaje de Siegfried aparece así como el hombre nuevo, el futuro del mundo, el héroe libre capaz de llevar a cabo la revolución social alemana y de reemplazar el mundo antiguo por uno nuevo. Así, un personaje elegido por su aspecto universal, atemporal y mítico aparecía como la realización de una ideología muy específica de este final de la primera mitad del siglo XIX.

La representación del mito en el *Siegfried wagneriano*

La mitificación de la figura de Sigfrido en la ópera de Wagner se observa no solo en el aspecto interpretativo, sino también en las indicaciones escenográficas y de vestuario, en la música y en el texto elegidos.

En primer lugar, la escenografía realizada por el pintor austriaco Joseph Hoffmann, que sitúa al héroe Sigfrido inmerso en la naturaleza, contribuye a dotar al protagonista de un halo atemporal y mítico. Escenas como la matanza del dragón (Fig. 1)



Fig.1. Sigfrido luchando contra el dragón, según las indicaciones que el escenógrafo Josef Hoffmann realizó para Richard Wagner en el Acto II de la ópera *Siegfried* (1876).

influirán decididamente en las representaciones cinematográficas posteriores, como se observa en la escena homónima del *Sigfried* de Fritz Lang (Fig. 5, p- 80).

En segundo lugar, Wagner encarga el vestuario y figurines del *Anillo del Nibelungo* a Carl Emil Doepler quien, a pesar de resultar algo historicista al maestro alemán, como relatará más tarde su esposa Cosima¹² producirá una imagen del héroe (Fig. 2) puramente humano: etéreo (como muestra su capa al aire) y con cierto aire mesiánico, iluminado, rubio (como héroe típicamente alemán), joven e inocente, pero a la vez fuerte y robusto.

Esta imagen marcará iconográficamente las posteriores representaciones de Sigfrido en el arte cinematográfico, no solo en la versión de Fritz Lang de 1924 (Figs. 4 y 5, pp. 79 y 80), sino también en las interpretaciones cinematográficas de Harald Reinl (1966) o Uli Edel (2004)¹³.

En tercer lugar, Wagner traza musicalmente la figura de Sigfrido a través de una técnica musical muy elabora-



Fig.2. Diseño de Carl Emil Doepler para el vestuario de Sigfrido, que fue utilizado en el estreno de la ópera en 1876.

da, la técnica del *leitmotiv*¹⁴ que será imitada tras su muerte no solo en la música, sino en el arte en general y que Wagner imbrica en el discurso sonoro global de una manera compleja y sutil. Son muchos los *leitmotivs* relacionados con la figura del héroe principal del *Ring* wagneriano y no nos detendremos aquí en analizarlos uno a uno, pero sí mencionaremos al menos un *leitmotiv* que define a

12 Carnegie, Patrick (2006). *Wagner and the Art of the Theatre*. New Haven/London: Yale University Press, 84.

13 Hackfurth, Jörg (2009). *Ein deutsches Nibelungen-Triptychon. Die Nibelungenfilme und der Deutschen Not*. En: Komparatistik Online. Komparatistische Internet-Zeitschrift. 39-62.

14 El término *leitmotiv* fue acuñado por los analistas de los dramas de Wagner. Él denominaba estos motivos como «momentos melódicos de sentimiento» que debían orientar al oyente, a modo de «guía psicológica», a lo largo de las casi 15 horas de la Tetralogía del *Anillo del Nibelungo*.

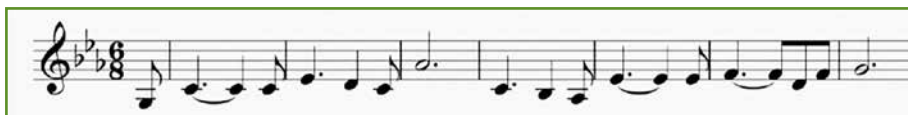


Fig. 3. Leitmotiv del «Héroe Libre». Este motivo representa a Sigfrido y aparece a lo largo de toda la Tetralogía wagneriana *El Anillo del Nibelungo* de Richard Wagner.

Sigfrido, el motivo del «héroe libre» (Fig. 3), con carácter de fanfarria, del que el oyente escucha ya en la jornada de la Tetralogía precedente a *Siegfried*, es decir, en *La Valquiria*, concretamente en la Escena 1 del Acto III.

La primera vez que se escucha este motivo es cuando la valquiria Brunilda cuenta a Sigliende, tras la muerte de su amado Sigmundo, que el hijo de ambos que ella dará a luz, será el héroe que salve al mundo y que su nombre será Siegfried. La palabra *Siegfried*, en alemán, está compuesta por el término *Sieg*, que significa, *victoria*, y *Fried(en)* que quiere decir paz. Es decir, se trata de un héroe que vencerá frente a las adversidades y traerá la paz al mundo. Este motivo del héroe libre aparece también al final de *La Valquiria*, cuando Wotan rodea a Brunilda con un círculo de fuego y pronuncia las siguientes palabras: «Aquel que tema la punta de mi lanza, ¡no pasará jamás a través del fuego!»¹⁵. Estas palabras las pronuncia mientras suena el motivo del héroe libre, lo que indica subliminal-

mente al oyente-espectador que el hombre que no temerá «la punta de la lanza», será el héroe Sigfrido. Finalmente, el motivo aparece dentro de otro motivo relacionado con Sigfrido, el motivo de la llamada de cuerno de Sigfrido y también en la Marcha fúnebre de Sigfrido. El motivo es una versión en tonalidad mayor del motivo de la Maldición, lo que sugiere que Sigfrido será aquel que libere al mundo de dicha maldición fatídica y devuelva el orden a la tierra.

Por último, es importante destacar la manera en la que Wagner, autor de su propio libreto, presenta al personaje de Sigfrido como héroe mítico arquetípico rodeado de luz, como una especie de dios de la luz y del sol que vence al dragón, encarnación de las tinieblas y del caos, con todo el poder simbólico que revela un acto fundador así. Nacido en el Oriente, como aparece en *La Valquiria*, Sigfrido encarna también en la *Tetralogía* el retorno del sol. Cuando Brunilda se despierta de su largo sueño mágico, ella no ve en él, en un principio, al hombre, sino al sol que ha provocado su despertar y que anuncia una nueva vida, pues estas son las palabras que pronuncia al verle:

¹⁵ «Wer meines Speeres Spitze furchtet, durchschreite das Feuer nie!» (traducción de la autora). Wagner, Richard. *Die Walküre*. Libreto original accesible en: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-walkure-837>.

¡Te saludo, sol!
¡Te saludo, luz!
¡Te saludo, día luminoso!
Largo fue mi sueño;
ya he despertado¹⁶.

Del mito al cine a través de la *Gesamtkunstwerk*

En 1848, mientras escribe la versión en prosa de *La muerte de Sigfrido*, Wagner empieza a desarrollar la idea de lo que más tarde se llamará Obra de Arte Total o *Gesamtkunstwerk*, un nuevo concepto artístico que pretende fusionar la música, la poesía, la danza y la imagen. De esta amalgama resultará un nuevo producto artístico: la obra de arte del futuro, explicada en varios de sus escritos teóricos, especialmente en *Ópera y Drama*.

El concepto de *Gesamtkunstwerk* ya había nacido a finales del siglo XIX como oposición a la idea ilustrada

defendida por Lessing en su *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* de 1766, según la cual la música y la poesía son artes autónomas que no deben fusionarse¹⁷. Los románticos alemanes desarrollan muy pronto la idea de una esencia poética universal, común a todas las artes y cuya sustancia se situaría más allá de la apariencia sensible en la que toman forma, evocando la necesidad de superar la separación de las artes, siendo el filósofo alemán Friedrich Schelling el primer pensador romántico que relaciona la noción de la fusión de las artes con el género operístico y que siembra el germen que desarrollará más tarde Wagner en sus ensayos de Zúrich.

La noción de Obra de Arte Total de Wagner descansa sobre un acercamiento global no solamente del arte, sino de la realidad en general, que niega toda legitimidad a una visión de mundo científica, analítica, mecanicista. Se trata, tanto para Wagner como para los románticos alemanes, de reencontrar, a través de la obra de arte una unidad primigenia que garantice la coherencia del universo a todos los niveles. La *Gesamtkunstwerk* wagneriana es, en realidad, la recuperación y restitución de la tragedia griega. Lo que Wagner denomina el *drama del futuro* presuppone no solo la reunión de las tres

16 «Heil dir, Sonne! /Heil dir, Licht! / Heil dir, leuchtender Tag! / Lang war mein Schlaf; ich bin erwacht: / wer ist der Held, der mich erweckt?» (Traducción de la autora). Wagner, Richard (1876). *Siegfried*. Acto III, 3ª Escena. Libroto original accesible en: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/siegfried-842/10>. De igual manera, al final del prólogo de *Götterdämmerung*, Brunilda calificará a Siegfried de «luz victoriosa», «vida radiante»: «Heil dir, Siegfried, siegendes Licht! / Heil, strahlendes Leben!» («Te saludo, Siegfried, luz victoriosa! / ¡Te saludo, Siegfried, vida radiante!»). Richard Wagner, *Siegfried*. Libroto original accesible en: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gotterdammerung-835/2>

17 Candoni, Jean François (2010). *Gesamtkunstwerk*. En: *Dictionnaire Encyclopedique de Richard Wagner*, 794-798

grandes expresiones artísticas hermanadas por los griegos –la danza, la poesía y la música– sino la inclusión en esta amalgama de un elemento nuevo –la imagen– que hará de esta propuesta un concepto novedoso y visionario, pues preconizará el arte cinematográfico y la cultura visual de los siglos xx y xxi.

Wagner revolucionó no solo el mundo de la música creando un nuevo lenguaje musical, sino que cambió para siempre la concepción dramática hacia un espectáculo tecnológico e innovador. En su nueva concepción del teatro, todos los espectadores debían ver el escenario por igual, cosa que no ocurría en los teatros europeos de entonces, en los que existían asientos privilegiados (palco real, platea) desde los que se veía perfectamente la escena y otros asientos desde los que apenas se apreciaba la obra (paraíso o gallinero). Para ello construyó en Bayreuth un teatro similar al griego en el que todos los asistentes ven el escenario por igual, sin diferencia de clases, como ocurrirá con el cine cuatro décadas después. Por otra parte, Wagner invisibiliza a la orquesta, creando el llamado foso de orquesta, de manera que los músicos no eran visibles para el espectador, que escuchaba la música como si emanara de la propia imagen; es decir, lo que ocurriría poco después también en las salas de cine. Por otra

parte, los adelantos técnicos eléctricos (iluminación, tramoyas, etc) wagnerianos aportarían a la escena una nueva dimensión visual que se adelantaba hacia la esencia del arte cinematográfico y de la que surgiría cuatro décadas después de su muerte.

Los críticos y teóricos de Francia, cuna del wagnerismo europeo, vieron en el cine de principios de siglo, al igual que veía Friedrich Nietzsche en su primera etapa la ópera wagneriana, como el resurgir de la tragedia griega en pleno corazón de la modernidad. Así, el italiano Ricciotto Canudo, crítico de cine que acuñara por primera vez el concepto de cine como *séptimo arte*, proclamaba en 1911 que el nacimiento del cine, al que denominaba «gran teatro sintético» representaba el «renacimiento de la Tragedia» augurando la gran renovación artística anunciada por Wagner a través del cine¹⁸.

Emile Vuillermoz, célebre crítico musical y cinematográfico parisino de los años veinte cuyas opiniones repercutían en toda Europa, argumentaba en 1927 que la Obra de Arte Total soñada por Wagner no había podido llevarse a cabo correctamente a causa de las limitaciones del espacio escénico. Wagner y sus

18 Ricciotto Canudo (1911, ed. 1995). La naissance d'un sixième Art. Essai sur le cinématographe. En: *L'usine aux images*. Paris: Séguier-Arte, 34

sucesores habían sufrido «la espantosa dependencia del cartón piedra y la burda maquinaria»¹⁹. Su conclusión se basa en una fórmula muy explícita: «Si hubiera nacido cincuenta años más tarde, Wagner hubiera escrito su *Tetralogía* no para un escenario, sino para una pantalla»²⁰. La llegada del cine suponía por tanto la síntesis artística mejorada soñada por los wagnerianos.

El mito de Siegfried en el cine:

Fritz Lang

Es en el surgimiento de este nuevo arte –el cine– en el que se sitúa la obra del cineasta vienés Fritz Lang, que en 1924 estrenará una obra monumental dedicada al héroe alemán, la película *Siegfried*, una cinta de 143 minutos de duración que, seguida de *La venganza de Krimilda* constituye la primera parte de su monumental díptico *Los Nibelungos*. Producida por Erich Pommer, con guión de Thea von Harbou, música de Gottfried Huppertz y fotografía de Carl Hoffmann y Günther Rittau, la cinta se rodará siguiendo los princi-

pios de la UFA²¹ tendrá un gran éxito en toda Europa y causará gran interés en Estados Unidos.

A pesar del deseo de Fritz Lang de distanciarse de la interpretación wagneriana del mito de Sigfrido en la tetralogía *El anillo del nibelungo*, su díptico cinematográfico se asoció desde un principio a la estética wagneriana por motivos que veremos a continuación.

Para empezar, esta relación se efectúa directamente durante las proyecciones, a través de la interpretación de piezas wagnerianas convertidas en indisociables con ciertas figuras de la mitología del *Anillo*. Muchos de los visionados importantes de la película se acompañaron, de hecho, de extractos musicales del *Anillo* de Richard Wagner, como ocurriera en París o en Nueva York²². En segundo lugar, esta relación se traduce por la presencia de partituras originales que recurren a ciertos procedimientos compositivos inspirados por los métodos de Wagner, como la técnica del *leitmotiv* o el subrayado rítmico de acciones visuales. Por otra parte, *Los Nibelungos* de

19 «L'effroyable servitude au cartón-pâte et à la grossière machinerie» (traducción de la autora). Vuillermoz, Emile (1927). *La musique des images*. En: *L'Art Cinématographique*, III, 56

20 «S'il était né une cinquantaine d'années plus tard, Wagner aurait écrit sa Tétralogie non pas pour un plateau, mais pour un écran» (Traducción de la autora). Vuillermoz, Emile (1927). *La musique des images*. En: *L'Art Cinématographique*, III, 56

21 La UFA, acrónimo de Universum Film AG, fue el estudio cinematográfico más importante de Alemania durante la República de Weimar.

22 Guido, Laurent (2012). Une nouvelle formule d'opéra ou le film comme *Gesamtkunstwerk*: Les enjeux esthétiques de la réception française des Nibelungen. En: *Les Nibelungen de Fritz Lang, musique de Gottfried Huppertz. Une approche pluridisciplinaire*. Paris: L'Harmattan, 122–123

Fritz Lang no han podido deshacerse de una referencia ineludible a Wagner, dado que los primeros teóricos franceses del cine han inscrito constantemente sus reflexiones sobre el ritmo cinematográfico y la estilización de los parámetros esenciales de la expresión fílmica, como una prolongación de la Obra de Arte Total wagneriana (Guido: 2012).

Al igual que Richard Wagner se servía de las fuentes literarias medievales para representar la figura de Sigfrido, Thea von Harbou, esposa del cineasta entre 1922 y 1933 y guionista de prácticamente todas sus películas entre 1920 y 1933, mostró desde el principio una predilección por los temas mitológicos. En el caso del ciclo *Die Nibelungen*, Fritz Lang apenas participó en el guión, pues estaba mucho más interesado en la escenografía artística (Hackfurt 2009: 45) que en el contenido y la adaptación político-nacionalista que deseaba hacer su esposa de las fuentes literarias medievales. Como indica Michael Töteberg, mientras Fritz Lang se abstenía, en los años veinte, de emitir juicios de valor políticos, su esposa Thea von Harbou se mostraba como una mujer comprometida que se pronunciaba políticamente en público, articulando con vehemencia la opinión de la «mayoría silente» («*schweigende Mehrheit*») y mostrando claras tendencias nacionalistas-reaccionarias²³. Esta ideología

nacionalista se transmite claramente en su guión de la película. Karin Bruns explica cómo Thea von Harbou, motivada por el deseo de producir algo «realmente alemán» adaptó las fuentes literarias al guion de manera que las figuras legendarias enraizaran en la conciencia del pueblo para poder popularizar así temas nacionales que pudieran hacer frente a una estandarización cultural de la industria del cine, revivificando a la vez el mundo del mito²⁴. La película está de hecho dedicada explícitamente «al pueblo alemán» («*dem deutschen Volke*») ya que Thea von Harbou utilizó *El Cantar de los Nibelungos* con el objetivo de que el pueblo alemán dirigiera de nuevo la mirada hacia las aventuras heroicas y se identificara con Sigfrido, el protagonista del antiguo cantar de gesta nacional caracterizado por su lealtad incondicional (Mueller: 85).

Por otro lado, de la misma manera que el estreno de la Tetralogía *Der Ring der Nibelungen* wagneriana fue un acontecimiento nacional, al que acudieron el emperador alemán Guillermo I, el emperador brasileño Pedro II, así como el rey Luis II de Baviera y autoridades políticas del mundo entero, la presentación del díptico *Die Nibelungen* de Fritz Lang fue un hecho social de gran relevancia, en el que tomaron parte el Ministro de Asuntos Exteriores Gustav Strese-

23 Töteberg, Michael (1985). *Fritz Lang. Rowohlt's Monographien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 26.

24 Bruns, Karin (1995). *Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou*. Stuttgart: Metzler, 17.

mann y altos funcionarios del gobierno de la República de Weimar.

Además, Fritz Lang también persigue plasmar la *Obra de Arte Total* a través del nuevo arte cinematográfico. En palabras de Bertetto, el cine de Fritz Lang refleja una complejidad particular, caracterizada por la capacidad de «hacer confluír todos los elementos técnicos, lingüísticos y pragmáticos inherentes al cine en una visión sintética nueva, fuertemente estructurada y artísticamente legitimada»²⁵.

²⁵ Bertetto, Paolo (1995). La voluntad y sus formas. En: Eissenschitz, B./Bertetto, P. *Fritz Lang*. Madrid: Ediciones Documentos Filmoteca, 55.

Ningún otro autor trabaja en los primeros años veinte con igual voluntad de arte, «apuntando a la creación de un *Gesamtkunstwerk* por sus caracteres sintéticos y complejos» (Bertetto: 55).

Tal y como Wagner transmitía, a través del lenguaje (libreto), la idea de Sigfrido como figura mesiánica, rodeada de luz, Fritz Lang lleva este concepto a la pantalla gracias a su original fotografía que realiza notorios juegos de niebla y luz que sitúan al héroe mitológico flotando, fuera del tiempo, sobre un aura de luz blanca (Fig. 4).



Fig. 4. Sigfrido, rodeado de un aura de luz blanca y nebulosa, en la película *Siegfried* de Fritz Lang (1924).



Fig.5. Siegfried luchando contra el dragón según la escenografía de Fritz Lang, Carl Hoffmann y Günther Rittau (1924).

Por otro lado, la escena de la matanza del dragón en Fritz Lang (Fig. 5) es claramente hereditaria de la configuración de la escena visual en Wagner, ideada por Joseph Hoffmann (Fig. 1, p. 72), que muestra un dragón de la misma forma y tamaño que el wagneriano, descubierto por el rubio y joven héroe en medio del bosque junto a un río.

Otro aspecto de especial interés, poco investigado hasta la fecha, es la importancia de la música, como elemento narrativo, dentro del discurso cinematográfico. En el caso que nos atañe esto es especialmente signi-

ficativo, pues Fritz Lang encargó la banda sonora a un músico de altura, el compositor alemán Gottfried Huppertz, cuya estética postromántica bebe directamente de la obra wagneriana. Es sabido que el uso de la técnica del *leitmotiv* impregnó las bandas sonoras desde el comienzo de la historia del cine (Guido 2012: 120). Si bien Huppertz fue más allá en la utilización de los motivos conductores wagnerianos, creando un lenguaje propio, la concepción musical de toda la banda sonora de Huppertz se basa sobre el principio wagneriano del *leitmotiv* asociando los motivos o temas a

diferentes elementos de la historia, ampliándose en función del desarrollo narrativo²⁶.

Como en la grandiosa obra wagneriana, las inmensas arquitecturas cinematográficas de *Los Nibelungos*, constituyen un marco ideal para la gran estatura de esos héroes de epopeya. Fritz Lang ya no hace uso de la estética del romanticismo tardío wagneriano, sino que opera con las herramientas de su época.

La arquitectura equilibrada de *Los Nibelungos* emplea, como indica Lotte Eisner, algunos principios del expresionismo alemán presidiendo la estilización expresiva de sus grandes superficies. Fritz Lang busca, como los expresionistas, lo esencial, la gran línea y la condensación, lo que desemboca en una «fusión absoluta de formas abstractas». Para transmitir su mensaje, Lang necesita «proporciones monumentales» (Eisner: 112).

Por otra parte, para realizar su Sigfrido cinematográfico, Fritz Lang se somete a los principios de la UFA que, en esta época, rechaza la utiliza-

ción de exteriores²⁷. Así, el cineasta ha de servirse de herramientas escenográficas novedosas, que doten de «alma» al paisaje (Eisner: 108), utilizando imágenes impregnadas en atmósfera (*Stimmungsbilder*) que rodean a los personajes, dotándoles de mayor profundidad simbólica, como en el caso de Sigfrido. Lang, como Wagner, pretende lograr unos efectos espectaculares, por lo que ilumina la rigidez grandiosa de esta arquitectura con una novedosa y sabia combinación de luces (Fig. 4, p. 79).

También al igual que Wagner, cuyo relato mítico transcurre lentamente en la atemporalidad del mito, la narración cinematográfica de Lang se caracteriza por su lentitud épica. Si Wagner empleaba un ciclo de 4 óperas (que en conjunto suman más de 15 horas de duración) para relatar su saga nibelúngica en 1876, Fritz Lang tampoco escatima tiempo para presentar su propuesta cinematográfica de 1924, empleando para ello un díptico de 2 películas (de un total de más de 7 horas de duración).

Conclusiones

La peculiar visión del mito de Sigfrido de Richard Wagner marcará un antes y un después en la interpretación audiovisual del héroe alemán a partir del siglo xx. Basándose en

26 Villani, Vivien/Anger, Violaine (2012). "Les Nibelungen" de Fritz Lang, émergence de la "musique de film"? Esquisse d'une approche analytique. En Anger, Violaine/Roullé, Antoine (eds). *Les Nibelungen de Fritz Lang, musique de Gottfried Huppertz. Une approche pluridisciplinaire*. Paris: L'Harmattan, 155-170. 27

27 Eisner, Lotte H. (1988). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra, 107-117.

fuentes alemanas (*El cantar de los nibelungos* medieval) y nórdicas (las *Eddas* escandinavas), el relato de Sigfrido es el germen de su grandiosa Tetralogía *El anillo del nibelungo*, un ciclo de cuatro óperas durante las cuales Wagner muestra el resultado de sus indagaciones teóricas sobre la Obra de Arte Total o *Gesamtkunstwerk*, en la que, siguiendo la línea de los románticos alemanes, tratará de aunar todas las artes en un nuevo producto artístico.

A pesar del deseo de Fritz Lang de distanciarse de la interpretación wagneriana del mito de Sigfrido, su díptico cinematográfico *Los Nibelungos* muestra claras analogías con la lectura del maestro alemán.

Esta relación se evidencia, en primer lugar, en el aspecto musical, pues las partituras del autor de la banda sonora de la película, Gottfried Huppertz, recurren a técnicas inspiradas por los métodos de Wagner, como la técnica del *leitmotiv* o el subrayado rítmico de acciones visuales.

En segundo lugar, el lento transcurso del relato mítico wagneriano, manifiesto en Wagner a través de 15 horas de ópera, se representa también en Lang en un díptico cinematográfico de 7 horas de duración.

En tercer lugar, la crítica social subyacente de la obra wagneriana se manifiesta en la cinta de Fritz Lang. Wagner ve en el mito de Sigfrido la encarnación de sus esperanzas revo-

lucionarias, según las cuales un héroe alemán puro, un hombre nuevo, libre de toda convención, liberaría el mundo de la política de la alienación y de la sed de posesión. De la misma manera, el guión escrito por Thea Von Harbou, que dedica expresamente al pueblo alemán, persigue fines políticos, pues su Sigfrido, también basado en la mitología, universal y atemporal, se presenta como un nuevo héroe con el que el público germano pueda identificarse, dentro de su programa nacionalista.

Finalmente, desde el punto de vista estético, la obra de Fritz Lang se muestra heredera y continuadora de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, por su nueva y personal visión sintética del cine, en la que las estructuras arquitectónicas en las que actúa el héroe Sigfrido, el paisaje estilizado en el que se sumerge, la luz mesiánica que le rodea o la música que subraya la escena, crean un producto artístico final de similar consistencia al logrado por Wagner con su drama musical.

La obra de arte del futuro wagneriana se demuestra así visionaria, pues no solo recupera la fusión antigua griega entre la música, la poesía y el movimiento, sino que le añade un elemento nuevo que será de vital importancia en el arte del siglo xx y omnipresente en el siglo xxi: el elemento de la imagen.

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA

EL ANILLO DEL NIBELUNGO DE WAGNER EN MI VIDA

Enrique Piñel López



1. Una de las medidas que he tomado para soportar lo que ha supuesto para mí el confinamiento y el estado de alarma, ha sido sin duda alguna escuchar música, especialmente música de Wagner: he buscado por todas partes, he escuchado prácticamente todo lo que Wagner compuso y especialmente he buscado las grabaciones más antiguas de representaciones de Wagner para olvidar lo que tenemos que ver en la actualidad.

Entre las iniciativas que se han seguido al respecto, sin duda una de las más atractivas –aunque fuera sin imágenes– ha sido la de Radio Clásica de RNE de mantener las retransmisiones que tenía previstas, como todos los años, de las primeras representaciones del Festival de Bayreuth, que este año comprendía una nueva versión de *El Anillo del Nibelungo*.

Y esa atracción era especialmente aplicable a los que, como yo, habríamos estado presentes en estas representaciones porque me habían dado –lo que es muy complicado– entradas para las funciones de estreno del *Anillo* la última semana de julio y además butacas de la fila cuatro centrales: nunca lo había conseguido en los 30 años que llevo asistiendo a Bayreuth, sin duda porque, con los nombres previstos para Director musical y de escena –para mí totalmente desconocidos–, todos esperábamos lo peor después de la anterior experiencia del *Anillo*.

Y la retransmisión de esa última versión del *Anillo*, que se estrenaba y no se pudo estrenar por el Coronavirus, la sustituyeron por la primera versión del *Anillo* que se grabó en estereofonía, la de 1955, dirigida por Joseph Keilberth.

2. Y se mantuvo la misma estructura de las retransmisiones: presencia de grandes expertos wagnerianos en la presentación (entre ellos, dos que

nos son bien conocidos y admirados por los miembros de la Asociación Wagneriana de Madrid, Arturo Reverter y Miguel Ángel González Barrio) y la lectura de los resúmenes de la acción que escribió Ángel Fernando Mayo, maravillosos y ya clásicos en las retransmisiones (¿alguna vez podré ver una representación de una ópera de Wagner que se ajuste a esa descripción de Ángel Fernando Mayo?).

Fueron ocho tardes magníficas, porque las escuché dos veces y de ellas me gustaron especialmente dos aspectos:

- Lo bien que se entendía el alemán de los cantantes: yo he estudiado el bachillerato en el Colegio Alemán de Madrid, el alemán es como mi segunda lengua materna y, sin embargo, en las representaciones actuales de Wagner me es muy complicado entender exactamente lo que dicen a diferencia de lo que sucedía en 1955. En uno de los comentarios se hizo alusión a ello y se citó que Wieland Wagner, que fue el Director escénico de esa versión, y de tantas otras maravillosas, ya que su muerte prematura fue una enorme pérdida para Bayreuth, defendía que, para Wagner, la letra era tan importante como la música y por ello compuso ambas.

- El protagonismo que se dio a los expertos permitiéndoles comentarios y sugerencias diversas: entre ellas, la de Arturo Reverter que planteó

y consiguió que de *La Valkiria* se retransmitiese la versión de 1956, aunque no fuera estereofónica, en la que, respecto a la de 1955, cambió el Director musical, que fue Hans Knappertsbusch, sin duda uno de los mejores directores de la música de Wagner que ha habido nunca.

Y ello sin menospreciar ni mucho menos la dirección musical de las otras tres partes del *Anillo* por Joseph Keilberth, dirigiendo ambos un reparto de cantantes excepcionales: baste con citar a Astrid Varnay como Brunilda, Wolfgang Windgassen como Sigfrido y Hans Hotter como Wotan.

3. Esta experiencia con *El Anillo del Nibelungo* me ha hecho pensar en la importancia que el mismo ha tenido en muchos momentos de mi vida y se me ha ocurrido recoger estas impresiones por escrito.

Como ya he dicho, estudié el bachillerato en el Colegio Alemán de Madrid y, en aquellos años cincuenta, la Música era una asignatura obligatoria, pero no me refiero a la historia de la música, al conocimiento de las obras, sino al solfeo; se consideraba que un bachiller, igual que debía saber resolver una ecuación, conocer la historia, la geografía, también debía saber leer y entonar una melodía musical. Lo mismo pasaba por cierto con la Religión.

Tuvimos un profesor magnífico que, a los cuatro o cinco alumnos que vio que nos interesaba la música, nos

instó a que fuéramos los domingos al concierto de la Orquesta Nacional en el Monumental Cinema y así lo hicimos. Cada semana uno se encargaba de ir a comprar las entradas, que eran muy baratas. Fue la época de Ataúlfo Argenta, que llevó a cabo una auténtica revolución en Madrid, trayendo a artistas colosales; ¡cómo olvidar a Carl Schuricht y sus sinfonías de Brahms o a Jascha Horenstein interpretando las obras de Mahler –recuerdo una *Canción de la Tierra* excepcional–, que había estado prohibido en España mientras Hitler lo había prohibido en Alemania...!

Y al mismo tiempo tenía un tío abuelo que era profesor de guitarra y me convertí en uno de sus alumnos.

Cuando terminé el Bachillerato me quedé solo, porque los que me acompañaban a los conciertos eran alemanes y se fueron a estudiar a Alemania; menos mal que mi padre me consiguió un abono en el segundo anfiteatro del Palacio de la Música para los viernes para seguir oyendo a la Orquesta Nacional, que tocaba allí los viernes y el domingo en el Monumental, en este caso sin abonos.

Todo ello terminó cuando empecé la preparación de las oposiciones –no podía tomarme el viernes por la tarde libre– y mucho más cuando inicié mi noviazgo con la fantástica mujer, con la que luego me casé y a la que quería dedicar cualquier momento que la oposición me dejase libre.

Y ella no había pisado una sala de conciertos.

Saqué la oposición en 1963, me fui un año a Lérida –donde no había música– y me casé en 1964; vivimos cuatro años en Málaga donde tampoco había actividad musical. Recuerdo que, en el teatro Cervantes que ya existía y apenas tenía actividad, vino una vez una compañía de ópera y me invitaron con mi mujer: yo no he visto a nadie dormir tan profundamente como a ella viendo *La Forza del Destino*.

Volvimos a Madrid y, de alguna manera, mi comunidad musical renació, me empezaron a proponer ir a conciertos, óperas, zarzuelas y mi mujer se dio cuenta de que era un aspecto que a mí me interesaba muchísimo, pero al que ella no podía aportar nada; era una persona extraordinaria y terminó, para cubrir ese vacío, por matricularse en el Conservatorio de Madrid para hacer la carrera de guitarra clásica con un guitarrista de primera como era José Luis Rodrigo. Naturalmente, terminó sabiendo mucha más música que yo y tocando la guitarra mucho mejor.

Y aquí llegó el *Anillo*: un día vino del Conservatorio contándome que su profesor de historia de la música les había dicho que Bayreuth, por primera vez, había grabado en imagen y sonido *El Anillo del Nibelungo*, la famosa y tan discutida versión del Centenario, encomendado a franceses, el

músico y director Pierre Boulez y el escenógrafo Patrice Chéreau; fue grabada en 1980 y se había auto-
rizado su emisión por televisión y el canal 2 –entonces no había más que Televisión Española con dos canales– lo iba a emitir los cuatro siguientes sábados. Y dicho profesor había pensado, con gran acierto, que era el momento de dedicar ese mes a Wagner y especialmente al *Anillo*, pero exigía que hubiera un número suficiente de alumnos que se comprometiesen a ver los programas sabatinos.

Mi mujer me planteó qué me parecía y, por supuesto, yo acepté con una sola condición: que tomase y pasase a limpio sus apuntes resumiendo las explicaciones del profesor para que yo también pudiera conocerlas. Así lo hicimos, aunque no dejó de ser un sacrificio porque nosotros éramos muy juerguistas y los sábados cenábamos por ahí y nos íbamos a las salas de fiesta hasta las tantas a bailar, porque entonces la noche del sábado era la de juerga, ya que por la mañana se trabajaba.

Todo ello nos dejó una impresión extraordinaria, no había música parecida y nos fijamos un claro objetivo para nuestro futuro: ver un *Anillo* en Bayreuth.



Brunilda (Gwyneth Jones) en el *Anillo del Centenario* dirigido por Pierre Boulez.

4. No fue nada fácil porque entonces no había internet, no había llamadas directas de España al extranjero, con lo cual contactar con Bayreuth era prácticamente imposible: se lo comentamos a nuestros amigos y, pasado algún tiempo, uno de ellos nos indicó que había descubierto que había una Agencia de Viajes en Madrid que conseguía entradas para Bayreuth, Viajes Norda, que estaba enfrente de las Cortes.

Quedamos en ir los dos matrimonios y conseguimos, para el Festival de 1990, dos entradas para el *Holandés* y *Parsifal* y cuatro para el *Anillo*, aunque al final solo nos dieron tres porque la cuarta la tenían, pero se la habían dado a un cliente más importante, un notario con el que coincidimos lógicamente en Bayreuth.

En principio, quedamos en ir unos al *Holandés* y otros a *Parsifal* y turnarnos en el *Anillo*, pero, con gran enfado de mi mujer, yo les dije a mis amigos

que ellos, por así decirlo, no estaban a la altura adecuada y que nosotros les dábamos las entradas del *Holandés* y *Parsifal*, pero íbamos los dos al *Anillo* y ellos se turnaban. Y así fue.

Si la transmisión televisiva nos había causado una impresión enorme, el directo

fue algo único: era un año muy especial, había caído el Muro de Berlín, pero la unificación fue en octubre, aunque ya se podía viajar libremente al Este y, en uno de los días libres, fuimos a Leipzig básicamente para visitar Santo Tomás, la iglesia de la que fue músico (*Kantor*) Juan Sebastián Bach.

El *Anillo* que vimos se había estrenado unos años antes, lo dirigía Barenboim y el Director escénico era Harry Kupfer, el Director de la Staatsoper de Berlín, entonces comunista, lo que creó un cierto escándalo porque de nuevo la escena era muy original, concretamente cuando, al final, caía el Walhalla, lo que caía era Wall Street, porque se suponía que el comunismo vencía al capitalismo, lo que, cuando se estrenó, en teoría era posible, pero no en 1990 cuando había caído el Muro.

Pero musicalmente fue extraordinario, los protagonistas fueron Anne



Waltraute (Waltraud Meier) y Brunilda (Anne Evans) en el primer acto del *Ocaso* de 1990 dirigido por Daniel Barenboim.

Evans como Brunilda, Siegfried Jerusalem como Sigfrido y John Tomlinson como Wotan. Aún recuerdo los pasajes que más me impresionaron, la subida al Walhalla del final de *El Oro del Rin*, que se hacía con ascensor, pero sonando una música maravillosa; la escena en la que, en *Sigfrido*, este restaura la espada Notung, aparte naturalmente del final del *Ocaso*, sin duda los 40/45 minutos más bonitos que se han escrito nunca.

Y recuerdo también el acierto que tuve: al terminar el primer acto del *Ocaso*, comenté lo que me había parecido el aria que canta Waltraute a Brunilda para pedirle que le dé el anillo porque el Walhalla se acababa, uno de los momentos más bonitos que había oído nunca; la interpretaba una cantante no muy conocida entonces, que se llamaba Waltraud Meier, ¡total nada!

5. Como consecuencia de todo ello, un cambio en nuestra vida: teníamos

que cambiar nuestros planes de verano, yendo a ser posible todos los años a Bayreuth. Me hice socio de la Sociedad de Amigos de Bayreuth, lo que no supone garantía de entradas, a diferencia de lo que pasa normalmente cuando eres miembro de una sociedad de amigos, como nos ocurre con el Festival de primavera de Salzburgo, al que por esas fechas empezamos a ir también, y pasa con el Teatro Real.

De hecho, me aplicaron el período de espera clásico y no me dieron entradas hasta pasados cuatro años y al final conseguí, en una negociación, que me dieran entradas cada dos años para tres óperas y, cuando se estrenaba un *Anillo*, para las cuatro, el primero o el segundo año. Y nunca con fecha fija por lo que nuestros planes de verano se tenían que modificar en función de las entradas de Bayreuth, aunque, eso sí, con ese sistema he podido ver todos los montajes de Bayreuth al menos dos veces hasta que, últimamente, prescindo de la repetición, como en el *Anillo*, en el que el Walhalla era la habitación más importante de un burdel en una estación de servicio de Estados Unidos; en el *Parsifal*, en el que los caballeros eran los dictadores más famosos, Stalin, Hitler, Mussolini, Mao o Franco, que hacían la vida imposible al pobre Klingsor; el *Tannhäuser* que se desarrollaba en una fábrica de biomasa, en la que los peregrinos eran los limpiadores de la fábrica; o el úl-

timo *Lohengrin* en el que este era un machista que pegaba y maltrataba a la pobre Elsa, que se pudo librar gracias a la maravillosa Ortrud.

6. Pero, naturalmente seguimos viendo los nuevos *Anillos*, concretamente dos:

— El de James Levine, al pasar los cuatro años de espera, creo que fue el año 1995, y quizás sea del que menos me acuerde, porque, en general, fue muy correcto, lento, como lo es siempre Levine, con una escenografía no demasiado problemática, aunque se trasladaba la acción a época moderna, y bien cantada.



Brunilda (Linda Watson) y Hagen (Eric Halfvarson) en el *Anillo* dirigido por James Levine.

— El de Giuseppe Sinopoli en el año 2000, el único que dirigió, porque en abril siguiente falleció mientras dirigía *Aida* en la Deutsche Oper de Berlín. Ese año nos dieron las entradas para la última semana de agosto –nos vino bien porque el 1 de agosto había nacido nuestra primera nieta, Sonsoles, que ahora es socia



Sigmundo (Plácido Domingo) y Siglinda (Waltraud Meier) en el primer acto de *La Valkiria* del año 2000, dirigida por Giuseppe Sinopoli.

de la Asociación Wagneriana de Madrid. Y lo más significativo fue que Plácido Domingo y Waltraud Meier anunciaron que era la última vez que cantaban en Bayreuth, concretamente en *La Walkiria*, cuyo primer acto fue algo excepcional con los dos

poniendo todo su arte como Siglinda y Sigmundo. Yo no he visto nunca aplaudir como ese día, parecía que el Teatro se iba a venir abajo y, además, se violó una regla fundamental de Bayreuth: solo salen a saludar los que han actuado en el acto que termina. Y, aunque en el caso de Siglinda, su cuerpo, no su voz, está presente en el tercer acto, Sigmundo ha muerto en el segundo, pero los dos salieron a saludar al final y recibieron una ovación interminable.

Se da la circunstancia de que Bayreuth los recuperó en 2018, Waltraud Meier como Ortrud en *Lohengrin* –con mucha menos voz ya– y Plácido Domingo dirigiendo precisamente *La Valkiria* en el podio.

7. Y así llegó 2003, no nos tocaba ir a Bayreuth ese año nefasto en el que murió mi mujer, lo que, aparte de cambiar totalmente mi vida, me planteó, como problema menor, si debía



Giuseppe Sinopoli, el Director del *Anillo* de 2000.

seguir yendo a Bayreuth. Para decidirme utilicé el criterio que he seguido para tomar las decisiones personales importantes desde entonces: pensar en qué habría hecho ella en tal caso y llegué a la conclusión de que habría seguido yendo y que, además, estaría encantada de que nuestros hijos –nosotros

seguimos el criterio alemán y todos ellos saben solfeo y tocan, tocaban más bien con distintos niveles, instrumentos como el oboe, la guitarra, el piano, el violín y la flauta– disfrutaran de Wagner.

Y así volví al *Anillo* en la versión de Christian Thielemann, otra versión inolvidable, que viví con mi hija mayor: recuerdo especialmente *La Valkiria*. Ese día estábamos comiendo en un restaurante enfrente de nuestro Hotel, el Bayerischer Hof, que está al lado de la Estación, camino y cerca del Palacio del Festival; de repente dos mesas más allá escuché una voz increíble pidiendo un plato de espaguetis, y le dije a mi hija: «Ahí está Brunilda». Mi hija, entonces despistada, ahora una gran wagneriana, me dijo que era imposible porque tendría que estar ya en el teatro maquillándose y calentando la voz, sin darse cuenta de que Brunhilda no actúa en el primer acto y que el segundo no empezaba, con los descansos de Bayreuth, hasta las seis, faltaban más de tres horas.



Wotan (Albert Dohmen) en el *Anillo* dirigido por Christian Thielemann.

Era efectivamente Linda Watson, que cantó un tercer acto magnífico junto con Albert Dohmen, uno de los finales de *La Valkiria* más bonitos que yo he oído. Cuando terminó, tardó el público en iniciar una ovación impresionante, porque todo el mundo estaba emocionado. Y es que Thielemann es ahora sin duda el gran especialista de Wagner, por algo dirige musicalmente el Festival de Bayreuth y he podido oírle dirigir el *Anillo* o alguna de sus óperas en Dresde y Salzburgo con un altísimo nivel.

8. Y aquí se acaban las experiencias únicas del *Anillo* en Bayreuth, porque la siguiente versión, si bien la parte musical de Petrenko tenía buen nivel, escénicamente lo creado por Franz Castorf era infumable, lo que me ha llevado a rechazar una oferta de la Sociedad de Amigos de darme, por primera vez en treinta años, la oportunidad de volver a ver un *Anillo*.

Y no lo digo yo, sino que, en 2018, cuando invitaron a Plácido Domingo



El burdel del último *Oro del Rin* de Franz Castorf.

a dirigir *La Valkiria*, lógicamente en la versión que tenía disponible Bayreuth, la de Franz Castorf, le preguntaron si estaba satisfecho del resultado: contestó que sí, todo lo satisfecho que se puede estar dirigiendo esas versiones «originales» que prescinden de la música. Destacó que en la Cabalgata él, desde el podio, no veía ni oía a las Valkirias, por lo que en el ensayo quedaron en tocar él y cantar ellas a un ritmo y tono determinados, pero sin oírse ni verse. Muchos comentarios suscitó esta opinión de Plácido Domingo.

9. Pero no puede terminar con el anterior comentario negativo mi recuerdo del *Anillo* y para ello me

aparto de Bayreuth y me voy a la Deutsche Oper de Berlín en los años ochenta, cuando todavía existía el Muro: tuve una reunión profesional en Berlín que coincidía con el fin de un *Anillo*, dirigido musicalmente nada menos que por nuestro querido y llorado Jesús López Cobos, titular de dicho teatro, y escénicamente por Götz Friedrich con una escenografía que se hizo muy famosa porque era un túnel muy largo y profundo en el que se desarrollaban las distintas escenas. Total, que me llevé a mi mujer y sacamos entradas para el *Ocaso*.

Mi recuerdo es la muerte de Sigfrido; al matarlo, Hagen salía corriendo por el túnel y desaparecía al fondo, los demás alzaban el cadáver de Sigfrido y lo llevaban lentamente por el túnel durante toda la duración de la marcha fúnebre: sin duda la mejor escena que he visto para esa maravillosa marcha, que unas veces oímos con el telón cerrado o paseando el cadáver por el patio de butacas como la Fura del Baus en Valencia. Cuando habían pasado unos minutos noté que mi mujer me cogía la mano con la suya, la miré y le caían unas lágrimas por las mejillas; escuchamos la marcha cogidos de la mano, el *Anillo* había sido capaz de trasladarnos veinticinco años atrás, de novios, cuando nuestra postura normal de estar juntos viendo algo era cogidos de la mano.

ENRIQUE PIÑEL LÓPEZ



WAGNER EN LA LITERATURA (IV)

LOHENGRIN EN LA NOVELA

DULCE DUEÑO

DE EMILIA PARDO BAZÁN

Editorial Castalia, Madrid, 1989, págs. 150-153.



Es en la novela *Dulce Dueño* (1911), ya en su etapa modernista espiritualista avanzada, donde el dolor da acceso a la vida espiritual, donde la música (directa al hombre interior, como los personajes wagnerianos) y los ideales cristianos son capaces de cristalizar en la protagonista Lina [Catalina], un momento de ascesis tremendamente sentido y original, y hasta hay claridad de atisbos para hacer una crónica operística a su estilo. [...]

Catalina Mascareñas es un personaje de difícil tamiz, una persona que intenta decidirse entre una sensualidad refinada y un camino que al final (¿también al principio?) aparece como decididamente espiritual, un ideal cristiano (sin duda influenciado por la hagiografía de Catalina de Alejandría) a seguir, debatiéndose entre sus aspirantes a llevar una vida «normal», desde el círculo femenino de una óptica que camina a un «Amor ideal»; también, no lo puede evitar, se describe la puesta de escena (luces, vestuario, tramoya, cantante...) y la sensación musical en un todo sublimado. [...]

Poco más podemos decir de una oyente y espectadora cuando percibe, entiende y siente lo que escucha, ve e interpreta, creo que la ya Condesa, en sus años de creación narrativa, más que avanzada y madura, nos expone el sentimiento wagneriano con una calidad tan excelente que casi no tenemos mucho más que añadir (¡y hasta coincidir en muchos aspectos!) si queremos describir lo que realmente se experimenta en una audición y contemplación de una obra wagneriana. Así, como con el *Lohengrin*, especialmente con su caballero, no lo volveremos a ver escrito de la pluma de Pardo Bazán. [...]

Pero falta Elsa von Brabant. No sale muy bien parada la joven de alta cuna y hermana de Gottfried (el cisne del caballero «encorazado en escamas» y que acompaña al enviado a través del río Escalda), pues esta se aferra al espacio mundano que Lina, desde ahora, ya no teme y hasta desprecia por vulgar. [...]

Aunque Lina, en un presente omnisciente afirma que «nunca he oído cantar una ópera» o «mi frescura de sensación» ante este *Lohengrin* literario y a la vez tan vivido y sentido, la verdad es que la experiencia de la autora como aficionada es fuente de las mejores sensaciones, y estas, creemos son las verdaderamente vividas por nuestra Lina-Emilia... y se nota. La realidad es que la heredera de Mascareñas está verdaderamente informada sobre el mundo wagneriano: compara al caballero Lohengrin con Sigfrido (más «héroe niño») optando por la veteranía y madurez del primero; conoce el ciclo literario, simbólico-espiritual y estético del Grial (su Vaso, su Sangre, la Redención), el lugar del Monsalvat, la custodia de los «caballeros heridos», en un intento de erudición, que ya desde ahora, diremos, nuestra autora unifica el personaje del hijo, con los ambientes de su padre, Parsifal.

Xosé-Carlos Ríos, «Emilia Pardo Bazán ante el drama musical de Richard Wagner.

Descubrimiento, admiración y pasión (1873-1921)».

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Núm. 9, 155-212. 2012-2013.

No conozco en Madrid a nadie que me sugiera nada... nada de lo que me parece indispensable ahora, para quitarme este mal sabor de acerba realidad. Los que siguen a caballo mi coche, son grotescos. Los que me han escrito inflamadas y bombásticas declaraciones, me enseñaron la oreja. ¿Quién me escanciará el licor que apetezco, en copa pura...?

Retirada como vivo, es difícil; y si anduviese entre gente, acaso fuese más difícil aún. Debo renunciar a un propósito tan raro, y que por su carácter cerebral hasta parece algo perverso. Me bastará una impresión honda de arte. Oír música, tal vez provoque en mi sensibilidad irritada y seca la reacción del llanto. En el Teatro Real, que está dando las últimas funciones de la temporada –este año la Pascua cae muy tarde–, encargo a cualquier precio uno de los palcos de luto, desde los cuales se ve sin ser muy vista.

Y sola enteramente –porque Farnesio, cuya corbata parece cada día más negra, se niega a acompañarme, hincando la barbilla en el pecho y velando los ojos con escandalizados párpados– me agazapo en el mejor sitio y escucho, extasiada ya de antemano, la sinfonía de Lohengrin.

Nunca he oído cantar una ópera. Mi frescura de sensación tiende un velo brillante sobre las mil deficiencias del escenario. No veo las tosquedades del coro, las coristas en la senectud, imponentes de fealdad o preñadas, en meses mayores; los coristas sin afeitarse, con medias de algodón, zurcidas, sobre las canillas garrosas: todo lo que, a un espíritu gastado, le estropea una impresión divina. Tengo la fortuna de poder abstraerme en las delicias del poema y de la música. He leído antes opiniones; ¿quién fue el verdadero autor? ¿Se puede, sí o no, atribuir la tercera parte de la trilogía a Wolfrango de Eschenbach...?

Nada de esto recuerdo, desde los primeros compases del prelude. Con sugestión misteriosa, la frase mágica se apodera de mí. «No intentes saber quien soy... No preguntes jamás mi nombre...». Así debe ser el amor, el gran adversario de la realidad. De países lejanos, de tierra desconocida, con el prestigio de los sortilegios y los encantos, ha de venir el que se ñorea el corazón. Deslizándose por la corriente sesga de un río azul, su navecilla císnea le traerá, a luchar nuestra lucha, a vencer nuestras fatalidades. Le tendremos a nuestro lado solo una noche, pero esa noche será la suprema, y después, aunque muramos de dolor, como Elsa de Brabante, habremos vivido.

El prelude acentúa su magnífico *crescendo*. Saboreo el escalofrío del tema heroico que vibra en sus notas. Se alza el telón. El pregón del heraldo anuncia la esperanza de que llegue el caballero. Y... aparece la barquilla, con su fantástico bogar. Espejea en la proa un deslumbramiento relampagueante de plata. El caballero desembarca, entre la mística emoción de todos, de Elsa palpitante, de Ortruda y Telramondo estremecidos de pavor. Avanza hacia la batería, y yo me ahínco en la barandilla del palco para mejor verle.

Es una especie de arcángel, todo encorazado de escamas, en las cuales riela, culebreando, la luz eléctrica. La suerte ha querido que no sea ni gordo, ni flaco de más, ni tenga las

piernas cortas o zambas, ni un innoble diseño de facciones. ¡Qué miedo sentía yo a ver salir un Lohengrin caricaturesco! No, por mi ventura grande. Llámase Cristalli, y hasta el nombre me parece adecuado, retemblante y fino como el choque de dos copas muselina. ¿Su edad? Rasurado, con los suaves tirabuzones rubios de la peluca, simulando el corte de cara juvenil, se le atribuirían de veintidós a veinticinco años, pero la viril muñeca y el cuello nervudo acusan más edad. Y todo esto de la edad, ¡qué secundario! Lohengrin no es el héroe niño, como Sigfredo. Es el paladín; puede contar de veinte a cuarenta.

Sabe andar grave y pausado; sabe apoyarse en su espada fadada; sabe permanecer quieto, esbelto, majestuoso. Sobrio de movimientos, es elegantísimo de actitudes. Y me extasio ante el blancor de su vestimenta de guerra. El tema del silencio, del arcano, vuelve, insistente, clavándose en mi alma. «No preguntes de dónde vengo, no inquieras jamás mi nombre ni mi patria...». ¡Así se debe amar! Mi alma se electriza. Mi vida anterior ha desaparecido. No siento el peso de mi cuerpo. ¿Quién sabe? ¿No existe, en los momentos extáticos, la sensación de levitación? ¿No se despegará nunca del suelo muestra mísera y pesada carne?

La necesidad de Elsa, empeñada en rasgar el velo, me exaspera. ¿Saber, qué? ¿Una palabra, un punto del globo? ¿Saber, cuando tiene a su lado al



El tenor Italo Cristalli (1879-1932) cantó el *Lohengrin* de la temporada de 1909 del Teatro Real.

prometido? ¿Saber, cuando las notas de la marcha nupcial aún rehílan en el aire?

Yo cerraría los ojos; yo, con delicia, me reclinaría en el pecho cubierto de argentinas escamillas fulgurantes. «Sácame de la realidad, amado... Lejos, lejos de lo real, dulce dueño...». Y, en efecto, cierro los ojos; me basta escuchar, cuando el *racconto* se alza, impregnado de caballeresco desprecio hacia el abyecto engaño y la vileza, celebrando la gloria de los que, con su lanza y su tajante, sostienen el honor y la virtud... Lentamente, abro los párpados. Los aplausos atruenan. Díjase que todo el concurso admira a los del Grial, sueña como yo la peregrinación hacia las cimas de Monsalvato... Quieren que el *racconto* se

repita. Y el tenor complace al público. Su voz, que en las primeras frases aparecía ligeramente velada, ha adquirido sonoridad, timbre, pasta y extensión.

Satisfecho de las ovaciones, se excede a sí mismo. La pasión ínfima que late en el *racconto*, aquel ideal hecho vida, me corta la respiración; hasta tal punto me avasalla. Anhele morir, disolverme; tiendo los brazos como si llamase a mi destino... apremiándolo. Imantado por el sentimiento hondo que tiene tan cerca, Lohengrin alza la frente y me mira. Fascinada, respondo al mirar. Todo ello un segundo. Un infinito.

«Brabante, ahí tienes a tu natural señor...».

Lohengrin ya navega río abajo en su cisne simbólico. Le sigo con el pensamiento. Vuelve hacia la montaña de Monsalvato, al casto santuario donde se adora el Vaso de los elegidos, la milagrosa Sangre. Allí iré yo, arrastrándome sobre las rodillas, hasta volver a encontrarlo. Yo no he sido como Eva y como Elsa; yo no he mordido el fruto, no he profanado el secreto. A mí podrá acogerme el caballero de la cándida armadura y murmurarme las inefables palabras...

Me envuelvo en mi abrigo, despacio, prolongando la hora única, entre el mosconeo de los diálogos y el toqueo de las sillas removidas al ir vaciándose la sala. Bajo poco a poco las escaleras. Me pierdo en un dédalo de pasillos mugrientos, desalfombrados, inundados de gentío que me estorba el paso, me empuja y me codea impíamente, obligándome a defenderme y profanando mi elevación espiritual. Al fin, huyendo del *foyer*; de las curiosidades, llego a la salida por contaduría, donde me esperará mi berlina. Y mientras el lacayo corre a avisar, me recuesto en la pared y desfilan ante mí grupos comentando la victoria de Cristalli. «Ni este divo, ni aquel, ni el otro... Frasear así, tal justeza de entonación...». Estallan aplausos... ¡Es el divo que pasa!

Subido el cuello del abrigo, a pesar de lo avanzado de la estación, por miedo a las bronquitis matritenses, terribles para los cantantes; mal borrado el blanquete, corto el cabello

en la fuerte nuca, algo saliente la mandíbula, riente la boca, que delata la satisfacción de una noche triunfal, cruza mi ensueño de un instante; el muñeco sobre cuya armazón tendí la tela de un devaneo psíquico...

Y, con mi facultad de representarme lo sensible del modo más plástico y viviente, casi de bulto se me muestra lo que hará Cristalli ahora, terminada la faena artística: le adivino invitado a una cena con admiradores, mastucando vigorosamente los platos sin especias, encargados *ad hoc* para que no raspen su garganta, absorbiendo Champagne, reluciéndole las pupilas de orgullo, no por ser el paladín del Grial, sino porque ha justificado sus miles de francos de contrata, pagaderos en oro; y, a fin de que no se le tenga por afeminado, propasándose con las flamencas que forman parte del agasajo y caracterizan el ágape de los apasionados del divo.

Exhalo un suspiro que ahogo en mi boa, de negro, sutilísimo marabú, y, despierta, salto dentro del coche, oyendo que de una piña de curiosos sale un cuchicheo.

—¿Quién es?

—No la conozco.

—¡Buena mujer!

Amelia Pardo Bazán



CRÍTICA DE REPRESENTACIONES WAGNERIANAS

LA VALQUIRIA

INSTANTES FUGACES DEL MEJOR WAGNER

Arturo Reverter

Crítica publicada en Beckmesser.com el 14/02/2020

Wagner, Richard: *Die Walküre*. Stuart Skelton (Siegmund), René Pape (Hunding), Tomasz Konieczny (Wotan), Adrienne Pieczonka (Siegliende), Ricarda Merbeth (Brünnilde), Daniela Sindran (Fricka), Julie Davies, Samantha Crawford, Sandra Ferrández, Bernadett Fodor, Daniela Köhler, Heike Grötzinger, Marifé Nogales y Rosie Aldridge (Valkirias). Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Pablo Heras-Casado. Director de escena: Robert Carsen. Responsable de la reposición: Oliver Kloeter. Escenógrafo y figurinista: Patrick Kinmonth. Producción de la Ópera de Colonia. Teatro Real, Madrid. 12 de febrero de 2020.

Lega al Real la primera jornada de *El Anillo* wagneriano, inaugurado con el *Prólogo* que es *El oro del Rin* el pasado año: *La valquiria*, segunda ópera del ciclo más famoso de la historia del género, probablemente la partitura más lograda de las cuatro desde los puntos de vista literario y musical, la que resume de la mejor manera las tesis del autor sobre la obra de arte total, la que denota un mayor salto cualitativo en la búsqueda y consecución de un lenguaje que ya se apuntaba en sus óperas anteriores, especialmente, claro, en la que sirve de pórtico. Estamos ante un prodigio de equilibrio, compacta construcción, admirable dosificación y manejo de tensiones y climas, con un modélico uso del *leit-*

motiv o motivo conductor y su hábil regulación dramática. El concepto tiempo empieza a entenderse desde aquí de otra manera.

La concepción escénica de Carsen priva a la obra de buena parte de sus significados, de su dimensión mítica, de su proyección emocional en busca de una aproximación más bien a ras de tierra en la que todo transcurre en una época más o menos actual, en un paisaje desolado –excepto la primera parte del segundo acto, que se sitúa en el lujoso palacio de Wotan, ataviado aquí como un oficial bien provisto de galones–, en donde Hunding, conectado con el poder, es al parecer un traficante de armas. Nieva abundantemente en muchas



ocasiones, incluso al principio del bellísimo canto a la primavera. Hay, claro es, numerosas incongruencias, tan habituales en las puestas en escena de hoy; y Carsen tampoco escapa a esta ya instituida costumbre.

Con una escena semejante, que de pronto aparezca una espada medieval extraída de un tronco caído, no debe chocar. Como que Sieglinde sea un miembro más del clan de malhechores; o que Brünnhilde en ningún momento parezca una guerrera: ella y sus hermanas sí que deberían serlo según Wagner. Llevan todas por único atavío una especie de bata amarronada y enormes melenas postizas. No hay que negar, sin embargo, que algunas secuencias están bien resueltas, como la de todo el extenso dúo entre Brünnhilde y Siegmund, en medio de un paisaje inhóspito, con un jeep averiado como único enser. Excelente ilumina-

nación de Manfred Voss, que supo envolver asimismo el final de la ópera en una muy evocadora atmósfera, lo que en cierto modo contrarresta la dudosa solución prevista para el castigo de la Valkiria, tumbada a ras del suelo nevado, con unas llamas al fondo. Aunque eso quizá sea lo de menos.

Con todo lo dicho, muchos de los aspectos más definitorios de la obra quedan orillados al partir de una observación desde un ángulo más bien materialista. Claro que está la música, la gran música del mejor Wagner, y esta tuvo una muy plausible realización. Hay que empezar por el buen trabajo de Heras-Casado, que logró algunos instantes de excelente plasmación sonora, así todo el desarrollo del segundo cuadro del segundo acto, con un análisis detallado y adecuadamente labrado del extenso dúo Brünnhilde-Siegmund, donde los planos quedaron bien reproducidos y la prestación orquestal brilló a buen nivel. Como lo hizo en la parte final del dúo de cierre y en el remate de la ópera.

En general a la mano rectora le faltó clarificar planos en los agitados y complejos comienzo y cierre del primer acto, por ejemplo, y templar ataques para conseguir una reproducción menos agreste y cortante de tantos pasajes, en los que los timbres no aparecen controlados para evitar sonoridades poco reconfortantes, en las que participó una bien en-



grasada orquesta (con las seis arpas prescritas). Buen trabajo necesitado de depuración que, sin embargo, sirvió para obtener en general el tono adecuado en el acompañamiento de las voces y conversar con ellas. Fueron las mejores con diferencia las de Adrienne Pieczonka, una Sieglinde en su sitio, con buena delineación de su solo *Du bist der Lenz*, recreado gracias a una voz bien puesta de soprano lírica con arrestos, y la de Stuart Kelton, un Siegmund valiente, de timbre algo nasal de lírico ancho, de emisión bien proyectada, con un sol natural y un la bemol agudo excelentemente colocados, lo que le dio la posibilidad de lanzar por todo lo alto sin problemas las famosas llamadas: *Wälse, Wälse!*

A Ricarda Merbeth le falta dimensión, amplitud en centro y graves, donde la voz –que no es la de una soprano dramática– se estrecha y vibra feamente, con diminutos pero aprecia-

bles golpes de glotis. Va bien arriba, hasta el do sin problemas, pero el sonido sale en exceso abierto y desabrido, a veces casi en un grito. Canta con la cabeza totalmente echada hacia atrás, lo que propicia ese efecto nada agradable. Tomasz Konieczny posee un buen caudal de barítono, no de bajo-barítono, lo que le priva de dimensión para un Wotan en condiciones. El timbre es poco grato, metálico y un tanto engolado, pero tiene extensión y es buen actor. René Pape prestó su solidez en un siniestro Hunding, pero su voz de bajo cantante ha perdido buena parte de su antiguo lustre. Un tanto descolorida la de Daniela Sindran, una mezzo de escasa proyección, pero que actuó con mucha propiedad actuaral. Buen nivel el de las valquirias, ocho cantantes bien adiestradas, con dos españolas entre ellas. Buen éxito general y muchos aplausos al final.

ARTURO REVERTER



EL GENIO Y LA CIUDAD

BEETHOVEN: UN RETRATO VIENÉS

**Arturo Reverter
Victoria Stapells**

Tirant lo Blanch, 2020, 398 págs.

Pablo J. Vayón

**Reseña publicada en el *Diario de Sevilla*
el 24 de junio de 2020**

Entre los libros que, desde hace un par de años, vienen publicándose en España con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Beethoven, este ocupa un lugar singular. Primero, porque está escrito a dúo por dos autores españoles, lo cual es bastante inhabitual; segundo, porque su estructura, aun lejos de ser inédita, resulta original; tercero, porque, sin hacer aportaciones musicológicas o biográficas realmente nuevas, se conforma como un excelente compendio y una estupenda guía de lo publicado sobre el compositor.

Arturo Reverter, uno de los grandes de la crítica musical española del último medio siglo, es popular entre los melómanos tanto por sus programas radiofónicos (llegó a ser director de

Radio 2, hoy Radio Clásica) como por sus conferencias, libros y colaboraciones en prensa diaria, revistas especializadas y notas a programa. Victoria Stapells es conocida fundamentalmente por ser hoy la principal mecenas de la música sevillana, pero no participa en el libro por esa condición, sino por su perfil de investigadora (es historiadora de formación) y su trabajo de crítica musical para revistas internacionales.

A principios de los 90, Reverter había publicado ya un libro dedicado a Beethoven en aquellas guías que la revista *Scherzo* hizo a medias con la editorial Península y que tenían un carácter de divulgación ligado especialmente al universo discográfico. Este volumen, sin dejar de ser divulgativo, tiene otras ambiciones.

Reverter y Stapells limitan su mirada a los años vieneses del compositor (1792-1827), poniendo especial cuidado en el contexto urbano en el que vivió. Es este el aspecto más interesante del estudio: Viena se convierte en auténtico sujeto del trabajo, como un segundo protagonista de la obra. Los autores atienden a la trama urbanística e inmobiliaria, a los parques y jardines, a los restaurantes y teatros, a las condiciones de vida, pero también a sus pintores y sus poetas. Se analizan además los fundamentales hechos históricos del período: los asedios napoleónicos, el desarrollo del Congreso internacional que se celebró en la ciudad y tanto impacto tendría en la vida europea del *xix*, la censura y el repliegue sobre lo doméstico del período Biedermeier... Y al lado de la ciudad, todos aquellos personajes que influyeron en la biografía y la obra del compositor, especialmente sus mecenas aristocráticos y las mujeres de su vida, sin olvidar a editores, intérpretes y retratistas.

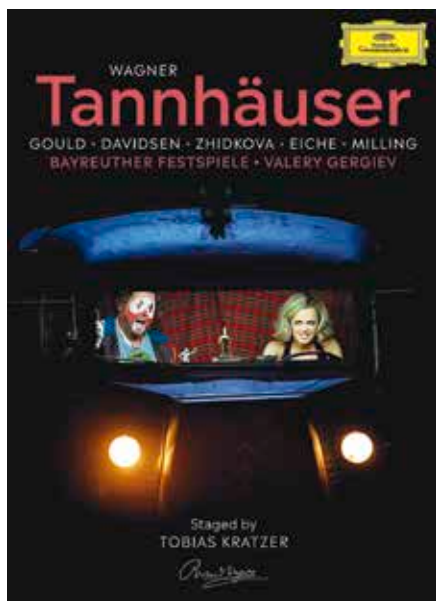
«Hay algo misterioso, extrañamente energético, un impulso raro e intenso que hace que su música sea, a pesar de sus habituales y complejas tensiones armónicas y temáticas, digerible y comunicativa, comprensible». Reverter y Stapells parten de esta aparente paradoja para explicar cómo eso es posible: por qué es Beethoven uno de los compositores más populares de la historia, a pesar de la complejidad de su música. Y lo hacen en catorce capí-



tulos, cada uno de los cuales atiende de forma especial a una obra o conjunto de ellas. A saber: *Septimino*, *Sinfonía Heroica*, *Cuartetos Razumovsky*, *el violín*, *Sinfonías 5ª y 6ª*, *Concierto Emperador*, *Trío Archiduque*, *Fidelio*, *An die ferne Geliebte*, *Sonata Hammerklavier*, *Sonata nº32*, *Missa Solemnis*, *9ª sinfonía* y *Cuartetos finales*.

Dentro de cada capítulo se sigue y contextualiza el trabajo del compositor antes de un somero, pero suficiente, análisis musical de las obras escogidas, con ejemplos que, con buen juicio, se han colocado al final del capítulo, lo que facilita la lectura para los profanos en materia de teoría musical. En estos análisis, los autores recurren a los juicios de conocidos expertos en la materia, combinándolos con sus propias visiones de forma más que solvente. Cada capítulo se remata con una pequeña guía discográfica que me parece demasiado sesgada hacia las grabaciones más antiguas. En mi opinión, nunca se ha tocado ni cantado a Beethoven como se hace hoy, pero eso es algo que tiene que ver con el gusto, y sin duda, las referencias de este libro pueden satisfacer los oídos más refinados.

PABLO J. VAYÓN



MEJORES GRABACIONES WAGNERIANAS DE 2020

TANNHÄUSER

Director de escena: Tobias Kratzer

Director musical: Valery Gergiev

Festival de Bayreuth, 2019

2 DVD – 1 BR, Deutsche Grammophon

Miguel Ángel González Barrio

**Artículo escrito para *Scherzo*
y reproducido con la autorización
de la revista.**

Se abre el telón y se ve a un payaso, maquillado y con ropas de colores chillones, una rubia desnuda y dinámica ataviada con un ceñido y escotado mono de lentejuelas, un enano vestido de marinero y una alta y oronda *drag queen* negra, *Le gâteau chocolat*, en una vieja furgoneta. ¿De qué ópera se trata? Todos ustedes habrán adivinado al momento que se trata de *Tannhäuser*, la «ópera romántica» de Richard Wagner. No puede haber duda alguna, pues de fondo musical suena la Obertura de *Tannhäuser* (versión de Dresde) y, poco después, el payaso entona el Himno a Venus sosteniendo en sus manos una partitura en cuya portada se lee: «Wagner». «Poco después» es en realidad una gran elipsis, pues en el camino esta grotesca cuadrilla ha-

brá robado gasolina en el parking de un Burger King, del que se van sin pagar a la carrera, atropellando mortalmente en la huida a un vigilante. Este comportamiento anárquico y violento (léase *libre*) parece sostenerse en el eslogan acuñado por Wagner en su artículo *La revolución* (publicado en el *Volksblätter* el 8 de abril de 1849): «Frei in Wollen, Frei im Thun, Frei im Geniessen» (libre en el querer, en el hacer, en el disfrutar), eslogan del que se abusa hasta el hartazgo en esta producción de Tobias Kratzer estrenada en el Festival de Bayreuth del pasado año. En el número 354 de *Scherzo* (septiembre 2019) se publicó una extensa y pormenorizada crítica de Antonio Moral de esta producción. A ella les remito como fuente de detalles que omitiré aquí.



El minucioso trabajo de dirección de actores, repleto de pequeños detalles que quedan reflejados en el DVD, muchos de los cuales pasan desapercibidos en el teatro, es extraordinario. Por suerte Kratzer cuenta con un equipo excepcional de cantantes-actores que se pliega con mentalidad abierta y espíritu indagador a su concepción. El uso de las proyecciones de vídeo permite desdoblar la escena ante el espectador, que puede así percibir simultáneamente lo que sucede en el escenario y fuera de él. Si a veces lo que sucede fuera de escena es más interesante, es que hay algo que no funciona. Y no es la ópera de Wagner: la forzada superposición de estratos desvía la atención del espectador hacia lo que debería ser accesorio y estar al servicio de la música, y sin embargo acaba reclamando un protagonismo excesivo que no le corresponde. Esto se aprecia con claridad en el segundo acto, el mejor resuelto de este irregular experimen-

to. Aparentemente estamos ante un *Tannhäuser* clásico, de exquisita ambientación medieval, un tanto acartonada, que nada tiene que ver con lo visto en el primer acto. El vídeo, en blanco y negro, nos saca de la ilusión: estamos viendo una representación. Los personajes *reales* (Venus y sus dos acompañantes; los cantantes que representan *Tannhäuser*) pertenecen al presente. La compleja intrahistoria de sus relaciones, que apenas conocemos (el libreto es esquemático en este aspecto) y solo adivinamos, se revela en una rica gestualidad, calculada al milímetro, en un soberbio ejercicio metateatral. La irrupción en la escena de la *troupe* de Venus, anunciada por el vídeo, y las pinceladas de humor («Frei im Geniessen»), que arrancan carcajadas del público, desvían la atención de la música, reducida entonces a mera banda sonora. El segundo acto quedaría así arruinado, de no ser por un golpe genial: la sala del Wartburg con sus rígidos

personajes, enmarcada como un vetusto cuadro, es observada con extrañeza por Tannhäuser, Venus y sus dos acompañantes, situados en el proscenio. Una forma visualmente eficaz, y literal, de separar los mundos del Wartburg y del Venusberg. El sórdido, pesimista tercer acto (el más difícil de la obra), deformado hasta lo irreconocible, con personajes convertidos en peleles destruidos, sin redención posible, recargado de lugares comunes (la furgoneta desguazada, el coro de vagabundos, el sexo rápido y frío, el suicidio) resulta decepcionante, un fracaso. La creatividad del equipo escénico se tomó vacaciones o exacerbó el disparate («Frei im Thun») sin rumbo coherente («Frei im Tod»). Como tantas veces, el divorcio entre escena, personajes, música y texto (el bello y brillante Coro de peregrinos como banda sonora de la desolación) es aquí total. El público, que aplaudió con entusiasmo tras el segundo acto, abroncó con saña el tercero.

Pese a todo, merece la pena ver y sobre todo *oír* este *Tannhäuser*. Es difícil imaginar hoy día un reparto mejor, implicado con la propuesta escénica y por lo general de un gran nivel canoro. El veterano Stephen Gould, que el pasado año cantó en Bayreuth dos roles de peso, Tristán y Tannhäuser, es un tenor sólido, resolutivo, de escaso atractivo tímbrico y emisión irregular. Sabe dosificarse (*à la* Windgassen) e imparte una lección de canto in-

teligente, brillando en momentos puntuales y, sobre todo, en una Narración de Roma en la que huye de efectismos, énfasis exagerados y del *parlato*, para cantar con *legato* y variedad dinámica y de acentos. El debut en la Colina Verde de la joven soprano noruega Lise Davidsen puede calificarse sin reservas como el nacimiento de una estrella. Davidsen es una artista con *ángel*. Tiene encanto, presencia, personalidad escénica (es una estupenda actriz) y una voz privilegiada, caudalosa (en el segundo acto se come literalmente a Gould, y en el concertante final su voz destaca, luminosa, sobre todos), bien emitida, esmaltada, homogénea, de bello y sugerente timbre, singular, reconocible, y va bien al agudo. No es la suya una Elisabeth al uso, algo ñoña, sino una mujer compleja, orgullosa, con luces y sombras, una Elisabeth muy moderna y *homologable* a las grandes. La Venus pletórica de Elena Zhidkova, sustituta de última hora de Ekaterina Gubanova, accidentada en los ensayos, es de las que dejan huella. La menuda y nerviosa Zhidkova es una actriz inmensa, magnética, una fuerza de la naturaleza. La voz no es de mezzo oscura, opulenta, pero sí timbrada, voluminosa y afilada. Con Markus Eiche descendemos ya un peldaño. Suple con buenas artes la falta de nobleza de su instrumento y compone un Wolfram escénicamente creíble, solo pasable en lo vocal, con apuros en los adornos (apisona todos los melismas) y al apianar.



Tampoco parece apropiada para el Landgrave la voz de Stephen Milling, que con los años ha perdido redondez y nobleza y se ha vuelto áspera y grumosa. La presencia sigue siendo imponente. El resto del elenco, entre el que se encuentra, bien que en el episódico rol de Walther von der Vogelweide, un cantante español, Jorge Rodríguez-Norton, cumple con profesionalidad. Merecen una mención especial la jovencísima soprano Katharina Konradi, muy meritoria como Joven Pastor, el extraordinario Coro del Festival, ovacionadísimo al final. Y, cómo no, aunque su presencia sea extraña hay que destacar el excelente trabajo actoral de Manni Laudénbach como el enano Oskar y de *Le gâteau chocolat* como sí mism@.

El esperado debut de Valery Gergiev en Bayreuth terminó en un fiasco no del todo justo. Pesó en el ánimo del público (también en los resultados) que Gergiev no acudiera a todos los ensayos previstos debido a su hiperactividad, o su apoyo a Vladimir Pu-

tin. Gergiev no deja impronta en este *Tannhäuser*, no impone su ley. Se le nota incómodo (dirigir *Tannhäuser* en Bayreuth no es fácil), hay algún desajuste entre la escena y el foso, sobre todo en los grandes concertantes y con él la orquesta apenas destaca en momentos puntuales, manteniéndose por lo general en un discreto segundo plano. Hay una ausencia casi total de romanticismo y brillantez en la dirección, y algunos detalles interesantes, como la atmósfera nostálgica, otoñal, de colores ocre, del dúo Elisabeth-Landgrave del segundo acto, en sintonía con la concepción escénica de Kratzer, que no deja resquicio a la esperanza. Gergiev tiene un enorme talento y había margen de mejora, pero las sonoras protestas con que parte del público *premió* su labor y las tensiones con la dirección del Festival por su ajetreada agenda han hecho que se caiga del cartel en próximas temporadas, siendo sustituido por el rutinario Axel Kober.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



MEJORES GRABACIONES WAGNERIANAS DE 2020

LOS MAESTROS CANTORES DE NÚREMBERG

Miguel Ángel González Barrio

Artículo escrito para *Scherzo*
y reproducido con la autorización
de la revista.

Wagner, Richard: *Los maestros cantores de Núremberg*. Georg Zeppenfeld (Sachs), Vitalij Kowaljow (Pogner), Adrian Eröd (Beckmesser), Klaus Florian Vogt (Walther), Jacquelyn Wagner (Eva), Sebastian Kohlhepp (David), Christa Mayer (Magdalene). Staatskapelle Dresden, Coro de la Ópera de Dresde. Dirección: Christian Thielemann. Grabado en vivo en el Festival de Salzburgo el 13 y el 22 de abril de 2019.

El 1 de agosto de 2000, un joven Christian Thielemann (41 años) debutó en el Festival de Bayreuth con *Maestros cantores*. Sustituía en el foso nada menos que a Daniel Barenboim, fijo en la casa desde 1981, quien se había despedido el año anterior de la Colina Verde (no ha regresado desde entonces). La anodina producción de Wolfgang Wagner, estrenada en 1996, estaba pasando sin pena ni gloria. Con idéntico reparto –no precisamente ideal– y producción, Thielemann hizo historia en el Festival y dio nuevo impulso a su fama de gran director wagneriano. La larga pausa no escrita entre «Wacht» y «auf» en el coral del tercer acto con el que el Pueblo saluda a Hans Sachs en la escena de la pradera aún

se recuerda en el Festival. Fue la tarjeta de presentación de Thielemann, que ya no volvió a *repartir*. Joachim Kaiser, entonces decano de la crítica musical alemana, sentenció que eran los mejores *Maestros* que se habían oído en Bayreuth en cuarenta años. O sea, desde los de Knappertsbusch en 1960 (hay grabación en Orfeo d'Or). Testimonio de aquellas memorables representaciones fueron los moretones que le quedaron en un brazo a Juan Lucas, actual director de *Scherzo*, debido a los codazos que le propinó durante una de las funciones un impresionado Ángel-Fernando Mayo. Desde entonces Thielemann ha hecho suya la ópera cómica de Richard Wagner (ya el Preludio de su disco DG de 1997 con la Orquesta de

Philadelphia era extraordinario). Si en tiempos recientes –y en opinión del firmante– *Tristán e Isolda* «pertenece» a Barenboim, pues la entiende y dirige como nadie, *Maestros cantores* «pertenece» a Thielemann.

El pasado año Thielemann estrenó producción de *Maestros cantores* en el Festival de Pascua de Salzburgo, del que el director berlinés ha sido director artístico desde 2013, y su Staatskapelle Dresden orquesta «residente» (situación que terminará en 2023, con el desembarco de Nikolaus Bachler como intendente del festival salzburgués). Los CDs que aquí se comentan fueron grabados durante esas representaciones. La edición en audio nos ahorra el sufrimiento de contemplar la cretina ocurrencia escénica (lo habitual), en este caso firmada por Jens-Daniel Herzog. Sachs es un director teatral, no les cuento más. El sonido en el Preludio es malo. Opaco, comprimido, sin *aire* alrededor de los instrumentos, con las voces medias y graves de la orquesta apenas audibles. En los actos segundo y tercero mejora bastante.

La grabación tiene interés, mucho interés, principalmente por orquesta y coro, por la magistral dirección de Thielemann y por el extraordinario Sachs de Georg Zeppenfeld, que debutaba el papel y que esperemos lo cante muchos años. El resto del reparto vocal se mueve entre lo correcto y lo mediocre.



Que Klaus-Florian Vogt cante Walther (¡también ha cantado Siegmund!) es algo que escapa a toda lógica. Vamos, un despropósito. Vogt canta con gusto e inteligencia, proyecta bien la voz, no hay duda, pero esa voz meliflua, blanquecina, aniñada, desimpostada, sin *squillo*, sin pegada en el agudo, sin acentos, una voz que puede resultar plausible para un Lohengrin muy lírico y virginal, es totalmente inadecuada para Walther. Es este un Walther beatífico llamando constantemente al cisne (¡qué idea para una puesta en escena!). En su *racconto* de lo sucedido en el primer acto, de su fracaso ante los Maestros (bien suspendido en este caso), es Thielemann quien pone el vinagre y la sal, aderezando el relato con un *crescendo* fabuloso. Pese a todo, sonidos delicuescentes y



agudos desvaídos incluidos, me cautivó la enorme belleza de su Canción del Premio (con el inestimable concurso de Thielemann), donde prodiga estupendas medias voces y canta con auténtico abandono.

La Eva prevista, Genia Kühmeier, canceló meses antes por «motivos personales» siendo sustituida por la estadounidense Jacquelyn Wagner, cantante sobrevalorada, de instrumento pequeño, pobre, mate, de *soubrette*, con notas altas afeadas por un ostensible vibrato. El papel le viene grande. Quizá por tratarse de una toma de otro día, en el tercer acto tiene momentos estimables («O Sachs, mein Freund!») en los que parece otra soprano.

Adrian Eröd no posee una voz especialmente distinguida o grata, pero es un buen actor-cantante y un competente Beckmesser. Eröd canta el papel, no se refugia en el *Sprechgesang*, y es gracioso sin caer en lo grotesco o en lo patético.

El bajo-barítono ucraniano Vitalij Kowaljow me causó buena impresión como interesante Wotan en ciernes en *La Walkyria* de Barenboim en La Scala (2010; en DVD Arthaus Music), donde exhibía una voz clara y buenas maneras. Aquí es un solvente Pogner, papel que pide un bajo auténtico. Pasa algún apuro en las notas altas, pero la voz es noble y bella, canta con buena línea, la dicción es espléndida y transmite autoridad natural.

David es un papel agradecido, que Vogt podría bordar. En cambio, Sebastian Kohlhepp, con una voz fea y mal emitida, sin brillo, fiato muy justo y agudo endeble y temblón, es un David mediocre. Como lo es también el Kothner de Levente Páll, de voz vulgar y destartalada y horrible vibrato caprino. De Christa Mayer (Magdalene), excelente Brangäne en el último *Tristán e Isolda* de Bayreuth, esperaba algo más. La voz se ha vuelto un punto áspera.

He dejado lo mejor, lo que justifica esta grabación, para el final. Da gusto oír un Sachs tan bien cantado. El bajo Georg Zeppenfeld es un excelente cantante, sólido, con una voz



no muy bella pero personal. Una voz firme, sin fisuras, resistente, siempre en su sitio, de enorme extensión, con agudos bien puestos, percutientes. Un cantante de excelente línea, matizado, con una forma de transmitir el texto de liederista consumado. No será un Sachs entrañable, como Michael Völle (tengamos en cuenta que este era su debut), pero sí vocalmente de categoría superior. Zeppenfeld dicta una lección de canto. Su Sachs es homologable a los más grandes.

¿Y qué decir de la dirección de Christian Thielemann? Al mando de una gloriosa Staatskapelle Dresden (¡me vienen recuerdos de los fabulosos *Maestros cantores* de Karajan de 1970!), demuestra que domina «los tonos y modos» de los Maestros. Emplea tiempos vivos y huye de toda pomposidad. Esto, junto a la transparencia del tejido orquestal, la articulación ágil y precisa en la cuerda, dotan a la lectura de una gran ligere-

za. Thielemann es un gran colorista. Hay que destacar particularmente el tratamiento de las violas (un amor de juventud), aterciopeladas, a menudo destacadas (introducción al Monólogo de las lilas, Preludio III). Aquí y allá hay detalles personalísimos, marca de la casa, como el silencio, alargado interminablemente, antes del verso «Dem Vogel, der heut sang» en el mencionado Monólogo de las lilas; o la explosión de profundo afecto y devoción en el «auf!» del coral del tercer acto, ya sin la pausa mencionada al principio de esta reseña. Una dirección deslumbrante y jubilosa, para disfrutar una y otra vez.

El extenso libreto, profusamente ilustrado, contiene notas de Christian Thielemann extraídas de *Mi vida con Wagner* (edición en español en Akal), un libro mucho más interesante de lo que hubiera cabido esperar.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

NOVEDADES DISCOGRÁFICAS WAGNERIANAS



WAGNER: *Tristan und Isolde*

Andreas Schager (Tristan), Rachel Nichols (Isolde), John Relyea (Marke), Michelle Breedt (Brangäne), Brett Polegato (Kurwenal), Andrew Rees (Melot), Gregorio Bonfatti (Pastor), Gianfranco Montresor (Piloto) y Rainer Trost (Marinero).

Coro y Orquesta de la Ópera de Roma.

Director musical: Danielle Gatti.

Director de escena: Pierre Audi.

CMAJOR 752208 (3 DVD). 2019.



WAGNER: *Der fliegende Holländer*

Versión original de 1841

Samuel Youn (Der Holländer), Ingela Brimberg (Senta), Bernard Richter (Georg), Lars Woldt (Donald), Ann-Beth Solvang (Mary) y Pavel Strasil (Satan).

Les Musiciens du Louvre.

Director musical: Mark Minkowski.

Director de escena: Olivier Py.

NAXOS 2.110637 (1 DVD). 2019.



WAGNER: *Die Walküre*

Stuart Skelton (Siegmund), Eric Halfvarson (Hunding), James Rutherford (Wotan), Eva Maria Westbroek (Sieglinde), Irène Theorin (Brünnhilde), Elisabeth Kulman (Fricka).

Orquesta de la Radio de Baviera

Director: Simon Rattle.

BR-KLASSIK 900177 (4 CD). 2020.



WAGNER: *Der fliegende Holländer*

Thomas Gatzeli (Der Holländer), Marjorie Owens (Senta), Mikhail Petrenko (Daland), Bernhard Berchtold (Erik), Annette Jahns (Mary) y Timothy Oliver (Steerman).

Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino.

Director musical: Fabio Luisi.

Director de escena: Paul Curran

CMAJOR B0851LN9BY (2 DVD). 2020.



WAGNER: *Die Walküre*

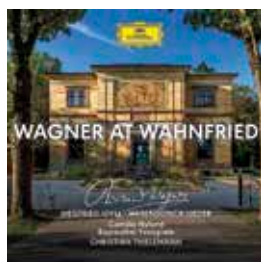
Stuart Skelton (Siegmund), Emily Magee (Sieglinde), John Lundgren (Wotan), Ain Anger (Hunding), Nina Stemme (Brunnilde) y Sara Connolly (Fricka).

Orquesta de la Royal Opera House.

Director musical: Antonio Pappano.

Director de escena: Keith Warner.

OPUS ARTE OABD7270D (2 DVD). 2020.



WAGNER EN WAHNFRIED

Siegfried Idyll y 5 Wesendonck Lieder

Camilla Nylund, soprano

Bayreuther Festspiele Orchestra.

Director: Christian Thielemann.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 002894839590 (1 CD). 2020.



WAGNER: *5 Wesendonck Lieder*

STRAUSS: *Lieder op. 10, op. 19 n. 2, op. 21 n. 4, op. 27 n. 3 y 4, op. 32 n. 1, op. 36 n. 2, op. 69 n. 5*

Gerhard Siegel (tenor) y Gabriel Dobner (piano).

HÄNNSLER HC19078 (1 CD). 2020.



ENTRE BASTIDORES

Anécdotas en torno a Wagner y el Festival de Bayreuth

Pandemia en Europa

La revuelta revolucionaria de 1849 en Dresde fue un completo fracaso. Richard Wagner, que participó activamente en ella, se vio obligado a abandonar la ciudad para evitar la detención. Su objetivo, París. Para ello, huyó en primer lugar a Chemnitz; después, volvió a Dresde para alcanzar Weimar, donde se alojó en la casa de Franz Liszt; finalmente, con pasaporte falso y atravesando Suiza, consiguió llegar a París. Allí, el enemigo fue otro. La llamada tercera pandemia de cólera había arrasado varios países de Europa, llegando ese mismo año a París, causando la muerte de miles de personas. Ello motivó que Wagner abandonara la capital francesa rápidamente, con el recuerdo presente de su padre Friedrich, muerto en 1813 tras otra epidemia, esta vez de tifus, en su Leipzig natal.

El más noble sentido de mi obra

En el otoño de 1851, Richard Wagner escribió una carta a su amigo, el compositor, violinista y crítico musical Theodor Uhlig. Tras su primer encuentro en Dresde en 1842, por

motivo del estreno de *Rienzi*, Uhlig se había convertido en uno de los grandes confidentes del compositor. En la misiva, Wagner profetiza sobre el futuro: «Levantaré un teatro junto al Rin e invitaré a un gran festival dramático. A lo largo de cuatro días presentaré a los hombres el significado de esta, el descubrimiento de su más noble sentido». En el texto, Wagner le pide a su amigo que tomara prestado para él un libro de la Biblioteca Real de Dresde: la Saga de los Volsungos.

Arte alemán y política alemana

«Múnich, Pascua de 1868». Con ese lugar y fecha debía comenzar el libro en el que Wagner reuniría su extensa serie de artículos titulada «Arte alemán y política alemana». El compositor la había ido publicando en *Süddeutsche Presse* entre 1867 y 1868, siendo prohibida tras su duodécima entrega. En ella trataba temas políticos y sociales y su destinatario indirecto era el rey Luis II de Baviera. En el texto también tienen cabida la relación entre el arte y la política, y la necesidad de construir un nuevo teatro que permitiera representar sus obras.

Sin dinero, no hay teatro

Hecho lo más difícil, colocar la primera piedra el 22 de mayo de 1872, parecía que solo había que poner una tras otra hasta terminar el Festspielhaus. Pero, como otras veces, los cálculos económicos de Wagner distaban mucho de la realidad. En el otoño del año siguiente, el dinero del fondo se había acabado, y los constructores se negaron a continuar trabajando si no se les pagaba. Por eso, el 31 de octubre de 1873 tuvo lugar una reunión de urgencia en Bayreuth. A ella asistieron los patrocinadores del Festival y representantes de las diferentes sociedades wagnerianas que se habían creado por toda Alemania. Como único punto del día, la crítica situación económica que atravesaba el proyecto. Finalmente, se consiguieron nuevos fondos que permitieron continuar las obras y mantener los plazos previstos.

Bienvenido a Wahnfried

Las navidades de 1877 ya habían llegado a casa de los Wagner en Bayreuth, así que el músico quiso celebrarlo con una pequeña composición. El 24 de diciembre de ese año, esbozó una canción a una sola voz pensada para ser interpretada por voces infantiles. La idea de Richard era, lógicamente, que fueran sus propios hijos quienes la estrenaran en el gran salón de Villa Wahnfried aquellos días. Esta obra, que se encuentra catalogada con el WWV 112, lleva el título de «Bienvenido a Wahnfried» y es una de las últimas composiciones de Wagner.

Sin embargo, yo soy Isolda

Mathilde Wesendonck fue una de las tres mujeres más importantes de la vida de Richard Wagner, junto a Minna y Cosima, pero la única con la que Wagner no se casaría. Su idilio con el compositor serviría a este de inspiración para la composición de *Tristán e Isolda* en la década de los cincuenta del siglo XIX. Como ambos estaban casados, la relación no fue a mayores y, una vez descubierta, ambos matrimonios decidieron mantener la distancia. Años después los antiguos amantes volverían a coincidir en el Festival de Bayreuth, pero, según testimonio de ella, el músico casi no la reconoció. En 1902, año de su muerte, Wesendonck recordaba este encuentro y se consolaba pensando: «Sin embargo, yo soy Isolda».

El último viaje

Tras el fallecimiento de Wagner en Venecia, el 13 de febrero de 1883, su féretro fue conducido en barca por el Gran Canal hasta llegar a la estación de tren de Santa Lucía. Cosima veló todo el tiempo el cuerpo de su marido hasta que llegaron a Bayreuth. En Wahnfried, la casa familiar, el compositor recibió sepultura cinco días después de su muerte. Ante su tumba, sin ninguna inscripción que indique quién reposa en ella, rindieron honores las personalidades más ilustres de la época. Cosima sobreviviría casi medio siglo a su marido, siendo enterrada en la misma fosa en 1930.

LA WEB DE LA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID: WWW.AWMADRID.ES

UNA LUGAR DE ENCUENTRO ÚTIL PARA TODOS

María Esther Lobato Bañeros



Después de un tiempo más largo de lo deseado, podemos volver a presentarnos como lo merecemos en el mundo digital (o mejor dicho: en la red informática mundial, como se traduce el término *World Wide Web*). Nuestra página web ha dejado de estar aletargada en su sueño al más puro estilo wagneriano y ha despertado para mostrar nues-

tra Asociación a aquellos que tengan interés por nuestras actividades, por nuestra existencia, por la música o por la obra de Richard Wagner.

El concepto de esta nueva página es mostrar de forma sencilla, moderna, minimalista y clara lo que somos, lo que hacemos y lo que para nosotros es importante.

Sobre nosotros

Primero de todo debemos presentarnos como asociación: nuestros socios, nuestros objetivos, nuestra historia, nuestra actualidad. Sabemos quiénes somos y por qué formamos parte de este proyecto que cada uno de noso-

tros hace posible. Tenemos la suerte de ser una asociación simpática y alegre, con ganas de disfrutar y compartir el amor por la música y de hecho así lo hacemos. Por eso es importante mostrar esa parte tan nuestra en la web.



Nuestros Socios

Nuestros socios cuentan con especiales condiciones para acudir al festival de Bayreuth. También pueden disfrutar de viajes en conjunto, pueden conseguir entradas en teatros europeos más fácilmente o acudir a interesantes conferencias y coloquios en la capital española. Reciben nuestra publicación: Hojas Wagnerianas y ventajas y trato preferencial en cursos y actividades de índole musical y cultural.

Nuestros socios, por el hecho de serlo, apoyan a los jóvenes artistas con su cuota anual, igualmente, difundimos y acercamos la obra de Wagner a los que todavía no la conocen, sobre todo a los niños.

¿Quieres ser parte de nuestro proyecto? [Hazte socio.](#)

Socios de honor

Los socios de honor han acompañado y fortalecido a la Asociación desde el principio y tienen por ello su lugar destacado. Son personas por nosotros conocidas, muchos de nosotros hemos compartido momentos con unos y con otros. Nos acercamos al mundo que se ve desde lejos cuando nos sentamos en las butacas del teatro y compartimos momentos inigualables.

Esta sección irá creciendo y también de una forma cercana: entrevistas a nuestros socios, seguimiento de sus pasos por Madrid o de nuestros encuentros, etc.

El primero que inaugurará la sección de esta forma será Arturo Reverter con unas respuestas interesantísimas a las preguntas que hemos realizado a cada socio de honor.



SOCCIO DE HONOR
Eva Wagner-
Ferquier



SOCCIO DE HONOR
Plácido Domingo



SOCCIO DE HONOR
Arturo Reverter



SOCCIO DE HONOR
Renè Pape



SOCCIO DE HONOR
Anja Kampé



SOCCIO DE HONOR
Pablo Heras-Casado

Junta directiva

En este apartado nos mostramos los miembros de la Junta directiva con nuestra foto, para que no seamos solo un nombre, y con nuestros datos de contacto, para poder estar disponibles a cualquiera que nos quiera contactar.

Una cosa que creo no tiene (todavía) ninguna asociación y que nos alegra que así sea es el pequeño apar-

tado del que dispone cada uno de nosotros para explicar, de forma más o menos detallada, nuestras responsabilidades dentro de la Junta y por qué estamos aquí con nuestras ganas, ideas, tiempo y esfuerzo. Somos ante todo personas que están unidas porque creemos en un proyecto y eso es tan bonito que tiene que ser visible.



PRESIDENTA
Clara Bañeros de la Fuente



VICEPRESIDENTE NACIONAL
Rafael Agustí Martínez-Arce



VICEPRESIDENTA INTERNACIONAL
María Esther Lobato Bañeros



TESORERO
José María Santo Tomás



SECRETARIO
Luis Bórdas



VOCAL
Juan Carlos Castro



VOCAL
José Luis Varea



VOCAL
Mercedes Oceja



VOCAL
Santiago Bello



VOCAL
Miguel Ángel González Barrio



REPRESENTANTE DE LOS SOCIOS DE HONOR
Arturo Reverter



TEMPORALMENTE INACTIVA VOCAL
Virginia Lobato Bañeros

Eventos

Una asociación sin encuentros entre los socios no es una asociación en toda regla (lo dice la misma palabra).

Por ello nuestras actividades y ofertas estarán en detalladas en esta sección. Aquí, de nuevo, queremos hacerlo con claridad y sencillez.

 OCTUBRE 9 2020	DIGITAL A TRAVÉS DE ZOOM 10ª CONFERENCIA PRW DE CHILE: WAGNER Y LAS BANDAS SONORAS LEER MÁS	 SEPT-NOV 20.9-10.11 2020	MACRO: SELECCIÓN DE BECARIOS PARA BAYREUTH 2021 LEER MÁS
 ENER.-FEB. 29.-4. 2021	DIRECCIÓN (ALEMÁNIA): VIAJE A DRESDE LEER MÁS	 SEPTEMBER 25. 2020	CONFERENCIA SOBRE LA SAGA WAGNER LEER MÁS

Noticias

Hay cantidad de acontecimientos interesantes en el mundo musical y wagneriano y aquí queremos hacernos eco y compartirlas con nuestros socios y seguidores. Aquí se creará una sección para las *Hojas Wagne-*

rianas y las distintas categorías nos permitirán buscar la información con facilidad. Destacaremos las noticias relacionadas con nuestros colaboradores, socios de honor, mundo wagneriano y con las ofertas culturales.

 8.10.2020 CONFERENCIA DE PALOMA ORTIZ DE URBINA "El mito de Brunhilda en la ópera y en los medios audiovisuales" LEER MÁS	 20.9.2020 ÓPERAS EN VALENCIA Y OVIEDO En Valencia se ofrece estos días "Così fan tutte" de Mozart. En Oviedo "I Puritani" de Gounod. Operas ofrecemos a través de Jose Maria Junyent unos comentarios previos a dichos eventos. LEER MÁS
 27.09.2020 TRISTÁN E ISOLDA EN MADRID, INOLVIDABLE Después del monográfico dedicado al primero de los dramas wagnerianos, "Tristán e Isolda", y después de casi un mes de representaciones en nuestro Teatro, no podemos más que recordar este acontecimiento con nostalgia y digno a la vez. LEER MÁS	

Nuestras becas

Nuestros becarios, que seleccionamos y enviamos a Bayreuth a través de la Fundación de Becas Richard Wagner, tienen aquí un apartado especial.

Ahora podemos ver los últimos cuatro becarios y saber algo más de ellos

también. ¿Por qué? Pues porque nuestro cometido como asociación es apoyar y cuidar a las nuevas generaciones de artistas españoles, que con su esfuerzo y estudio se están abriendo camino en el mundo wagneriano.



2017
Sebastián Feris,
baritono



2019
**Eduardo Alemany
Ramada,** pianista



2019
Pablo Díaz Sánchez,
violínista



2017
Raúl Canosa, piano

Niños Wagner

Por la misma razón, porque tenemos que cuidar a las futuras generaciones que llenarán los teatros cuando nosotros no estemos, destacamos este hecho con la sección *Niños Wagner*. Esta sección está dedicada a ellos e

intentará ofrecer aquí contenido y ofertas para los más pequeños.

Esta sección irá creciendo igualmente. Os invito desde ya a enviarnos dibujos de vuestros hijos o nietos sobre temas wagnerianos a: esther.lobato@awmadrid.es



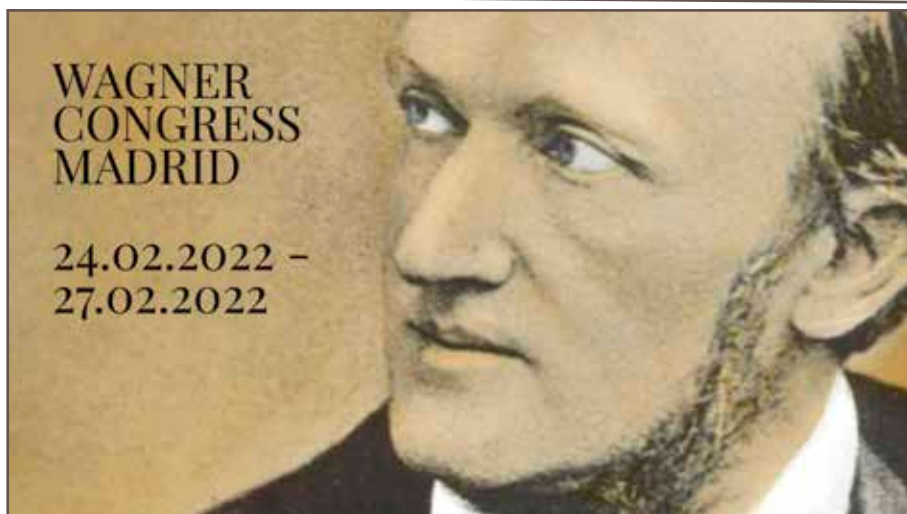
Richard Wagner también para los más pequeños

Desde el 2013 nos ocupamos también de los futuros wagnerianos de una forma naturalmente distinta. Es increíble descubrir en los niños esa afición innata por la música y su curiosidad innata por lo desconocido.

Hemos realizado actividades musicales en forma de pequeños conciertos, hemos narrado *Lohengrin*, el *Oro del Rhin* y la *Walkiria*. Seguiremos ofreciendo más actividades para nuestros "Niños Wagner". Queremos también aprovechar este espacio Web para ofrecerles material de forma digital y permitirles así indagar ellos mismos en la fabulosa aventura de la música.

Esta sección irá creciendo con ellos.

Congreso Internacional Richard Wagner en Madrid



Con letras doradas como el oro del *Anillo* anunciamos nuestro gran objetivo desde hoy y hasta el 2022: acoger en Madrid el Congreso Wagneriano Internacional que reúne cada año a asociaciones wagnerianas de todo el mundo. Esta sección irá ofreciendo información cada vez más detallada del evento a medida que nos vayamos acercando a la fecha clave y seguramente nos acompañará algún tiempo más para el recuerdo.

En esta sección se condensan nuestras ganas y ambiciones como asociación, como madrileños, como wagnerianos y como gente abierta y con ganas de eliminar fronteras y distancias. Y hablando de fronteras y distancias me queda añadir que esta página no solo se puede seguir y leer en español, sino que, gracias a la tecnología y a la velocidad con la que estas tecnologías mejoran, podemos traducir la página automáticamente a los idiomas oficiales de la

Asociación Wagneriana Internacional: alemán, inglés y francés. Así puede leer-nos más allá de Madrid cualquiera que tenga interés.

Seguiremos mejorando:

- Queremos facilitar la inscripción como socio mediante un formulario web para evitar el tener que imprimir el documento, rellenarlo y enviarlo.
- Dentro de poco las comunicaciones con los socios se harán desde la cuenta socios@awmadrid.es, para que nos podáis identificar mejor.
- Y poco a poco tendremos muchos más contenidos en nuestra web.

Espero que os guste, espero que disfrutéis de nuestra nueva página web y, sobre todo, espero que os agrade pertenecer y ser parte ella, porque la página es especial, porque nosotros, como asociación, lo somos.

MARÍA ESTHER LOBATO BAÑEROS



SOLICITUD DE ALTA DE SOCIO

Datos personales

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____ Código postal _____

Provincia / País _____

Teléfono _____ E-mail _____

Categoría de Socio

☐ Básica (70 € anuales) ☐ Contribuyente especial (_____ € anuales)

Datos bancarios

Titular de la cuenta: _____

Número de cuenta: _____

Autorización

Fecha _____

Autorizo a la AWM a cobrar la cuota anual de socio de _____ €

Firma del socio

Firma del titular de la cuenta

Dirección de envío de la solicitud

socios@awm.es — Maldonado, 4, 2º B, 28006 Madrid.

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.

