

HOJAS WAGNERIANAS

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

ᄇᄃ

ᄇ ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID ᄃ

NÚMERO 7

2008

ᄇᄃ

ASOCIACION WAGNERIANA DE MADRID
www.awmadrid.es

Presidente

Clara Bañeros de la Fuente

Vicepresidente

Juan José Losada

Secretario

M^a Esther Lobato

Tesorero

Alejandro Arráez García

Vocales

Virginia L. Bañeros

Álvaro López Parrondo

Rafael Agustí

Juan Carlos Castro



Han colaborado en este número: Rafael Cobo, Álvaro López Parrondo, Alejandro Arráez García, M^a Esther Lobato, Juan Manuel López Marinas, Asier Vallejo Ugarte

HOJAS WAGNERIANAS

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL. AÑO II. N° 7. MAYO 2008

EDITORIAL

Comenzamos el año con ilusión e impaciencia, se acercaba el estreno de Tristan e Isolda en el Real, mucho tiempo y muchas ganas nos había llevado preparar el monográfico que todos conocéis.

La historia se nos hizo entonces tan familiar, que Tristan, Marke, Kurwenal, Bragnate e Isolda formaba parte de nuestra propia historia. Y Vinay, Mödl, Hotter, Windgassen, Talvela, Nilsson, Ludwig, etc. etc., se convirtieron en nuestros inseparables amigos.

La tarde del 15 de Enero, lluviosa, llegó por fin al Real nuestro esperado Tristan. Expectación y emoción se respiraba a la entrada del teatro. "Te traigo un regalo" me dijo uno de nuestros admirados socios. Y en la celebración de después, cuando nos resistíamos a que la magia acabara, me ofreció lo que nunca pude imaginar, uno de los libros que editó en su primera etapa la Asociación Wagneriana de Madrid, allá por 1912 "El Wagnerismo en Madrid" por Félix Borrell. Aun me emociona el recordar el momento. Poco a poco iré transcribiendo cada capítulo en

nuestras Hojas Wagnerianas. Un regalo tan emblemático merece la pena compartirlo.

Si mágica fue aquella tarde-noche del 15 de Enero, no menos lo fue la del 4 de Febrero, cuando casi por casualidad tuvimos la suerte de participar en la cena celebración “última función” con todo el elenco del Tristan. Compartimos sus anécdotas, proyectos, ilusiones, risas y un montón de intenciones de seguir siendo amigos, de seguir en contacto con la AWM. Típicos propósitos de una noche inolvidable. Sin duda volveremos a encontrarnos, sin duda volverán al Real.

Entrañables palabras para la AWM nos dedicó el maestro Don Jesús López Cobos, incluso nos comentó algunos recuerdos de antaño y su acercamiento familiar a la Asociación Wagneriana de Madrid de 1911. Gracias maestro por su amabilidad.

Si la puesta en escena de Tristan e Isolda es siempre un acontecimiento, si en cualquier teatro donde se representa surgen nuevas pasiones y se reactiva el entusiasmo por el mundo wagneriano, en Madrid podemos decir que se cumplió esa tradición. Con aquellos últimos acordos renovamos la ilusión necesaria para seguir con aquel difícil proyecto que hoy ya es una realidad.

Y así, entre audición y audición, fuimos cumpliendo etapas: junta directiva, junta general, bienvenida a nuevos socios, encuentros y celebraciones en el Café de Oriente, participación en las "Tertulias de Amigos de las Artes" del Casino de Madrid, entrega gratuita de nuestras H.W. en Diverdi, acuerdos con Turismusica...y así, poco a poco, casi sin darnos cuenta, llegamos a Semana Santa y nos encontramos con Parsifal.

Este número de Hojas Wagnerianas, además del tema inédito recogido en el artículo de nuestro colaborador J. M. López Marinas "Wagner y los conciertos en Madrid", se adentra en el mundo de Kundry con A. V. U., en los misterios del Santo Grial de la mano de Rafael Cobo o en el mundo de Amfortas conducidos por Álvaro L.Parrondo, personajes todos ellos que nos anuncian y motivan la preparación de un monográfico especial entorno a Parsifal.

Recomendación: visitar la pagina web.

Gracias a todos.

Clara Bañeros de la Fuente.

Índice

Tristán e Isolda en Madrid, inolvidable

Por M^a Esther Lobato Bañeros.....7-10

Entrevista:René Pape tras su paso por

Madrid

Por M^a Esther Lobato Bañeros..... 11-23

Wagner en los conciertos madrileños de la
Asociación de Cultura Musical (1922-1936)

Por. Juan Manuel López Marinas24-32

La música de Wagner

Por Alejandro Arráiz. 33-37

El Grial en la literatura

Por Rafael Cobo.....38-52

Parsifal, música y libreto de Richard Wagner
(1813 - 1883)

Por M^a Esther Lobato Bañeros.....53-62

Ampfortas

Por Álvaro López Parrondo63-75

Kundry, esa critaruta

Por A.V.U.....76-82

Biblioteca Wagneriana

Por Jose Manuel López Marinas. 83-87

Entre Bastidores 88-90

Tristán e Isolda en Madrid, inolvidable

Por M^a Esther Lobato Bañeros

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 alegría a la vez.

Tuvimos la suerte de contar con un elenco inigualable y de compartir entre todos los socios funciones estremecedoramente buenas. ¿Quién podría olvidarlo?



Socios a la entrada del Real

La Asociación Wagneriana de Madrid estuvo presente desde el primero de los días entre los profesionales que lo llevaron a cabo y también en el último. En el estreno los cantantes recibieron en sus camerinos unos centros florales



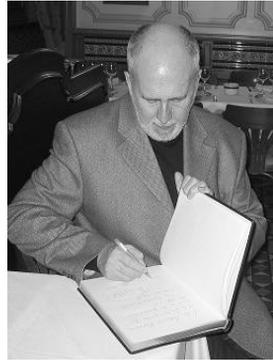
con los mejores deseos de la A.W.M para todos ellos. Desde el otro lado del escenario, algunos socios acudimos a la

primera de las funciones con expectación y salimos gratamente satisfechos. Después de la función, una gran mesa en El Alabardero nos aguardaba para compartir la experiencia y celebrar por todo lo alto aquel evento en Madrid.

El último día tuvieron la amabilidad de firmar muchos de ellos en el Libro de Honor de la Asociación. Entre ellos el maestro Don Jesús López Cóbos, René Pape, Robert Dean Smith, Alan Titus, Mihoko Fujimura, Jeanne-Michèle Charbonnet, Lluís Pascual etc etc. Y no sólo firmaron, estuvieron y estuvimos disfrutando en la cena de despedida. Estuvimos y estuvieron sintiendo la Asociación Wagneriana de Madrid. Fueron momentos mágicos.

Momentos que la Asociación Wagneriana de Madrid va acumulando en su trayectoria, y que no debemos olvidar. Será conservada esta ocasión como uno de nuestros mejores recuerdos.





Entrevista a René Pape tras su paso por Madrid

Por M^a Esther Lobato Bañeros



El reconocido René Pape interpretó el papel del Rey Marke en el Teatro Real, desde el 15 de enero hasta el 4 de febrero de 2008. Recibió, como acostumbra, excelentes críticas y gran afecto del público de Madrid.

Tras finalizar las representaciones en Madrid nos concedió una entrevista a la Asociación Wagneriana de Madrid.

P. El público de Madrid ha acogido con entusiasmo esta producción. Los aplausos lo

han corroborado ¿Ha sentido el éxito entre el público madrileño y como le han acogido? ¿Qué piensa del público del Real?

R. El público de Madrid es estupendo, muy cálido. Ya había pisado el Teatro Real en dos ocasiones anteriores de la mano de Barenboim y de la Staatsoper de Berlín, pero ésta era la primera vez que venía sólo, como René Pape, y he sentido que la gente me reconocía y me acogía con agrado. No sé si el público que acudía a las representaciones de Tristán e Isolda era un “público wagneriano” o general...¿cómo era?, tengo curiosidad...

P.En el Teatro Real la mayoría de los asistentes son abonados, por lo que es un público aficionado a la ópera en general. Por supuesto que además habría wagnerianos y otro porcentaje de gente que acude circunstancialmente o incluso por primera vez. Creo que el público que acudió a Tristán e Isolda era bastante heterogéneo.

R. Es interesante esa audiencia mixta...yo estaba muy a gusto. Además que es un papel que llevo haciendo mucho tiempo, siento casi como que he nacido con él (risas). Está en mi lengua, y eso ayuda mucho, y luego es un papel en el que estoy muy cómodo y lo hago disfrutando e

intentando transmitir la carga emocional que tiene en la obra. El papel del Rey Marke puede hacerse monótono o aburrido, aparece poco en la obra y su discurso puede llegar a resultar soporífero si tan sólo se canta. Hay otros “Rey Marke” buenos igualmente, y también es porque no sólo se limitan a cantar su parte, sino que transmiten esa profundidad que tiene el personaje en la obra.

El público español lo ha acogido bien y lo ha sabido entender. Y me sorprende gratamente ver la atracción que la obra de Wagner tiene en España. En Alemania es más lógico, para empezar porque está en su propia lengua. Noto que al público español le interesa bastante la creación de Richard Wagner; para prueba, es que dentro de unos días estaré de nuevo en España, en el Liceo de Barcelona junto con Waltraud Meier y Plácido Domingo con la Walkiria en versión concierto...

P. Una de las características que más distingue una obra de Richard Wagner de la de otro compositor es que Wagner componía tanto la música como el libreto. Se inspiraba en situaciones o inquietudes personales para sus creaciones. En cambio Verdi, Mozart, Puccini...de ellos es la parte musical, mientras que la palabra es de un libretista profesional.

Como cantante, que no sólo ha de transmitir la música, sino también las palabras, ¿qué diferencias encuentra? ¿Es distinto expresar la traición de Felipe II en palabras de Méry y du Locle, sus libretistas, que la del Rey Marke en palabras de Richard Wagner? ¿Es más real un personaje wagneriano, que surge de la necesidad del propio compositor...o no?

R. Para mí Wagner me resulta más real porque lo canto en mi propia lengua, y uno siempre se expresa mejor en su propio lenguaje (aunque el alemán de R.W. no es precisamente el que uno usa en la vida real).

Es cierto que Wagner se atrevió a componer tanto la música como la letra y hace que todo sea más...natural u original. Casi todos los grandes compositores tenían desencuentros con sus libretistas, no era fácil esa comunión entre el que escribe y el que compone. Luego además hay casos, como el Don Carlo de Verdi que el libreto se basa en una obra escrita en un idioma (inglés, de Shakespeare), se escribe el libreto en francés y luego finalmente es traducido al italiano, que es lo que cantamos...En Wagner música y voz van mucho más unidas.

Pero a la hora de cantar, la única diferencia que encuentro es que uno está en mi propio idioma y

los demás no, al igual que los italianos puedan sentirse más cómodos y naturales cantando a Verdi, por ejemplo. Felipe II y el Rey Marke son personajes parecidos en alguna manera y cargados de dramatismo, a la vez que de cierta realidad.

P. Al final del tercer acto, cuando Isolda muere, el Rey Marke del Teatro Real tiraba su sombrero y miraba hacia el cielo. No eran indicaciones del director artístico, sino de usted. Cuéntenos su significado y, ¿ha añadido algún gesto más para acentuar la personalidad de este rey traicionado? ¿Le influye para ello la producción y la puesta en escena?

R. Es un momento de la obra en el que toda la atención recae sobre Isolda, su momento culminante. Pero yo estoy en escena y vivo. El resto están todos ya muertos... Así que considero que no puedo quedarme inmóvil sin más. Es como cuando uno escucha una conversación, tiene que reflejar una reacción, una emoción, un lenguaje de gestos aunque no articule palabra...Así que el Rey Marke, de espaldas al público pero consciente de lo que presencia, tira el sombrero y mira al cielo, porque está ante un drama, una muerte, una historia de amor que no ha podido ser, pero a la vez mira al cielo porque allí irá Isolda, a encontrarse con Tristán...al

menos así lo entiendo yo y así lo he querido reflejar en esta producción.

P. Unas preguntas ahora sobre sus gustos y opiniones en cuanto a la obra completa de Richard Wagner...¿Cuál es su drama (u ópera) preferida...como cantante?¿Y como wagneriano?

R. No es una pregunta fácil...La verdad que me gusta todo lo que hago, y todas las obras en general, aunque entre ellas sean muy diferentes. Los dramas wagnerianos, salvo Maestros Cantores, que es algo más divertida y desenfadada, tienen una carga dramática y psicológica muy grande. En algunas de ellas tengo que "convertirme" incluso en un "dios"...todo ello me resulta muy interesante. Pero hacer el papel de Leporello, de Don Giovanni, de Felipe II...son cosas con las que disfruto también enormemente. Amo la música y lo que hago. Y la unión de la música, el texto y el drama es algo increíble, y lo que hace grandiosa la ópera. Y la música fundamente es la que hace que todo lo demás ocurra, aunque el libreto sea malo. Si eso va unido a buenos cantantes, ya la magia es completa, sea la obra que sea...No, no puedo decidirme por ninguna...

P. Hablando de voces wagnerianas ¿Qué ha de tener un cantante para ser considerado como “wagneriano”?

R. Mucha gente parece creer que para cantar a Wagner uno debe gritar, ya que tiene que “luchar” contra una gran orquesta. Pero Wagner exige mucha musicalidad y también hay pianísimos y partes en la que uno debe casi susurrar...Para cantar a Wagner hace falta tener seguridad en la voz y poder moldearla como uno quiere. Por eso se necesitan unos años de “madurez” en la voz para cantarlo. Un bajo podría empezar a cantar Wagner a los 30, el tenor quizá alrededor de los 35...La voz ha madurado lo suficiente y se tiene ya una destreza con la que poder darle intensidad y a la vez todos los matices necesarios a la obra de Wagner. No se nace con una voz wagneriana o heroica, se hace con el tiempo. Digamos que cantar a Wagner es como conducir un Porche en el momento en el que entiendes que no por eso tienes que conducir siempre a 200 por hora.

Por otra parte, considero que alguien que cante muy bien a Mozart, puede cantar un Wagner, y viceversa. No tiene por qué ser una voz excesivamente potente. Por ejemplo, está el caso de Gustav Winbergh, que durante 20 años hacía papeles líricos, y luego comenzó a cantar a

Wagner. Lo hacía de una manera fantástica, poderosa y profunda. Su voz estaba ya madura.

P. Una de las ambiciones de la Asociación Wagneriana de Madrid es apoyar y colaborar de alguna manera con la nueva generación de cantantes. Es una de nuestras metas porque consideramos que una de las funciones más importantes que puede hacer una asociación de este tipo es la de difundir y potenciar la creación wagneriana, y los cantantes son una parte fundamental en ella. ¿Qué consideración tiene sobre las asociaciones como la nuestra? ¿Cree que, hoy en día, tienen sentido y utilidad?

R. ¡Por supuesto que sí! Las asociaciones wagnerianas existen porque realmente aman la creación de Richard Wagner y la ópera, y eso claro que tiene un gran sentido. Existen otras asociaciones de Mozart, de Schubert... pero no tantas como las que existen en torno a Wagner. Y es porque creo que es algo especial y diferente. Todas ellas procuran educar y difundir su obra, viajan allá donde se representen sus dramas...y en ellas se encuentra todo tipo de gente: científicos, músicos, empresarios, estudiantes... todos unidos para disfrutar y estudiar su obra. Eso es genial, se preocupan por hacer llegar a otros la forma de entender y

disfrutar la música de Wagner (y la música en general) y cada uno aporta, desde su conocimiento y perspectiva...claro que es genial que existan, y ¡pueden existir incluso más!.

También para los cantantes es importante e interesante el hecho de que estén ahí. Estas asociaciones, como la vuestra, educan tanto a gente que está fuera del mundo de la ópera y no conoce nada de ésta, como incluso también a nosotros, los profesionales de dentro: cantantes, músicos y directores. El hecho de que, como en mi caso, pueda compartir charlas sobre Richard Wagner con vosotros y ver otras perspectivas me aporta bastante, yo creo que nos ayuda a todos en alguna manera u otra. Es como una especie de club social lo que se crea dentro de estas asociaciones, donde todos ayudan y aportan lo que saben. Es un punto de unión de gente que, de otra manera, quizá nunca se hubiera reunido en torno a una mesa, y es la obra de Richard Wagner y el amor por su música, y por la música en general, lo que les une.

P. En varias entrevistas que le han hecho contesta que una vez acabado un papel usted deja de ser un "Rey Marke", o un "don Giovanni" o un rey "Felipe II" y que su personaje vive en usted tan sólo el tiempo de la función. Pero...no hay alguno que le haya

llevado al menos dos minutos más que el resto en olvidarlo y volver al “mundo de los vivos”? Alguno que le haya hecho pensar, sentir, o incluso disfrutar más que el resto al crear usted a este personaje?

R. Sí, cuando lo hago muy bien y acaba la ópera, todavía me sigo creyendo el Rey, ¡me siento como Elvis! (risas). Es broma, me queda una gran satisfacción de haber hecho mi cometido bien y haber disfrutado con ello, a la vez que es algo maravilloso ver cómo provocas un bienestar en el público con la música y la voz. Pero el quitarme el personaje del Rey o del Giovanni o del Demonio en realidad me lleva unos minutos, en el camerino y poco a poco lo voy sacando de mí. Cuando salgo del Teatro ya soy René.

Es quizá antes de interpretar un papel donde estoy más “dentro de él”. Para interpretar a personajes que llevan especial carga dramática y psicológica hay veces que durante todo el día de antes ya me voy reservando y preparando mentalmente para ello, metiéndome en el personaje. Por supuesto también el mismo día de la función y en los entreactos...ahí estoy completamente metido en él. Pero digamos que una vez se acaba es algo que voy olvidando de forma gradual, pero rápida.

P. Ya no es un rumor que usted preparará el personaje de Wotan y que en la programación del 2012 del Metropolitan de Nueva York ya está fijado. Mucha expectación se ha generado ante su nuevo papel.¿Dónde lo hará primero?

R. Las primeras representaciones se harán hacia el 2010, pero no puedo confirmarte dónde ni cuándo. En mi página web (www.renepape.com) de todas formas aparecerá toda esa información con una antelación suficiente.

P. Hablenos de su próximo disco, que está ya a punto de salir al mercado. ¿Qué incluye?¿Cuándo saldrá? Seguro que todos nosotros lo acogeremos de gran entusiasmo...

R. Sí, saldrá a primeros de septiembre. No sabría decirte si en esas fechas llegará también España o algo más tarde, pero se encontrará en toda Europa en esas fechas. El nombre del disco es "Gods, Kings and Demons" (Dioses, reyes y demonios) e incluyen arias de mi repertorio que bien son dioses, reyes o demonios: Mefistofele, Felipe II, Rey Marke, Wotan...

Espero que os guste. Para mí es algo muy importante porque es mi primer disco después de 20 años de profesión. Ojalá el público disfrute y le guste tanto como me gusta a mi. La

verdad que me siento orgulloso e ilusionado con este disco.

P. Y para terminar, ¿qué pregunta querría que le hubieran hecho en esta o en otras entrevistas y nunca se lo han preguntado?

R. Qué no me han hecho nunca...(piensa bastante tiempo). No, la verdad que no creo que haya nada, no se me ocurre nada...¿qué se te ocurre a ti, que no me hayas preguntado?

P.En realidad...¡ya he hecho todas mis preguntas! Pero, por ejemplo, el hecho de que no se os pregunte en general sobre todo el trabajo y estudio que hay detrás para llegar hasta donde estais me parece a veces injusto. Muchas veces se juzga, y a veces cruel y friamente a un artista y a su representación sin tener presente el trabajo y dedicación que implica. Veo el trabajo de muchos jóvenes cantantes que se hacen camino, y otros que ya han llegado, como su caso, y constantemente hay un gran sacrificio por vuestra profesión. Salís al escenario para dar lo mejor de vosotros y eso no siempre se tiene presente, ni se ve, ni se pregunta...No se juzga igual a un futbolista de los grandes cuando hace un mal partido o se lesiona que a un cantante que no ha tenido un buen día o ha de descansar por un tiempo...¿no cree?

R. Y además, no se nos paga igual que a los futbolistas...(risas). Sí, es cierto que tenemos que estar estudiando constantemente, y viajando...Llevo así 20 años y no puedo quejarme porque es lo que me gusta, pero sí, son viajes constantes, que tienes que estudiarte los papeles, ensayar y mantenerte siempre a la altura. Sacrificas mucho profesión y cada uno de nosotros somos ante todo personas humanas, con las mismas necesidades de descanso y de felicidad que otras...pero es lo que he/hemos elegido...



Wagner en los conciertos madrileños de la Asociación de Cultura Musical (1922-1936)

Por Juan Manuel López Marinas.

La Asociación De Cultura Musical fue creada en Madrid en 1922 (sus primeros estatutos están fechados el 14 de marzo de 1922). Sociedad sin ánimo de lucro, sus ambiciosos objetivos eran, inicialmente, muy variados y siempre ligados a la música, pero con posterioridad debieron reducirse, centrándose primordialmente en la organización de conciertos para sus asociados, tanto en Madrid como otras poblaciones del país.

Presidentes de La Cultural, como también era conocida, fueron Rafael Altamira, jurista y pedagogo; Xavier Cabello Lapiedra, autor y crítico teatral; el almirante Juan Bautista Aznar, presidente del Gobierno y Juan Pérez Zúñiga, escritor humorístico. Entre los directivos se contó con José Subirá, gran musicólogo, Julio Casares, Felipe Ximenez de Sandoval y los compositores y pianistas María Rodrigo y José María Franco, entre otros.

Lo que distinguía a la Asociación de Cultura Musical de otras sociedades musicales semejantes, fue la creación de delegaciones en

casi cincuenta ciudades, de tamaño muy diverso y con tradición musical variada. En las que el número de aficionados era realmente bajo su mantenimiento constituía un riesgo, pues el entusiasmo inicial solía convertirse, en algunos casos con tremenda rapidez, en un número de asociados exiguo para poder ofrecer los conciertos, a pesar de que el sistema de delegaciones permitía ofrecer a los intérpretes y formaciones más actuaciones, rebajando por tanto los cachés, y así compensar los ingresos de las delegaciones con pocos socios con los obtenidos en aquellas que contaban con numerosos afiliados.

La potencialidad de la Asociación de Cultura Musical se pone de relieve si se tiene en cuenta que en las quince temporadas que actuó, finalizó con el comienzo de la Guerra Civil, ofreció cerca de cuatro mil conciertos en toda España y que los actuantes eran o llegaron a ser de los más relevantes en el mundo musical: Rubinstein, Fischer, Serkin, Horowitz, Prokofiev, Rachmaninov, Brailowsky, Iturbe, Cubiles, Wanda Landowska, Backhaus, Kempff, Sauer, Giesiking, Casadesús, Cortot, Arrau entre los pianistas; violinistas como Thibaud, Manén, Milstein, Kreisler, Enesco, Sziget, Francescatti; el arpista Zabaleta; violonchelistas como Casals, Cassadó, Piatigorsky, Eisenberg; entre los

cantantes sobresalen Nieto, Ottein, Rodríguez de Aragón, Schoen, Anderson; guitarristas como Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza. De las formaciones musicales puede decirse algo similar, ofrecieron conciertos los cuartetos Wendling, Guarnieri, Budapest, Roth, Pro Música, London, Calvet y Colisch, tríos como el de la Corte de Bélgica, Barcelona, Casella, de instrumentos Antiguos de Munich, etc.; entre los quintetos el de la Sociedad Moderna de Instrumentos de Viento de Paris y el Quinteto Hispania. También ofrecieron óperas con carácter de primicia como *La serva padrona*, de Pergolesi o *Cossi fan tutte* de Mozart.

Las intervenciones de orquestas no fueron numerosas y sólo con las orquestas locales, que en el caso de Madrid fueron la Filarmónica, la Sinfónica y la Clásica. No era fácil el contratar una orquesta de otra localidad y mucho menos de otro país. Independientemente de los cachés que cobraban, la falta de una infraestructura adecuada, carreteras de trazado complicado y con mal firme, ferrocarriles lentos e incómodos convertían un viaje en una auténtica aventura. Si a esto se une la falta de hoteles grandes y confortables y lo complicado que resultaba el traslado de los instrumentos, se comprenderá que los conciertos sinfónicos no eran los más habituales en los ciclos organizados por las

sociedades musicales de esa época en la mayoría de las ciudades.

Tampoco era habitual que el podio lo ocupasen directores extranjeros, de tal manera que cuando esto ocurría el concierto adquiría un interés añadido para los melómanos.

Tampoco era habitual que las sociedades musicales organizaran óperas ya que para ello las cuotas mensuales que pagaban los asociados deberían ser muy elevadas, con lo cual se limitaría el número de aquellos y se contradecía uno de los objetivos principales de estas asociaciones: ofrecer música clásica al mayor número de aficionados en el mayor número de poblaciones.

Por todas estas circunstancias Wagner no fue de los compositores más programados en los conciertos de la ACM, aunque como veremos de inmediato en alguno de ellos, y no sólo sinfónicos se incluyeron obras de Wagner. En el cuadro adjunto, confeccionado con los datos extraídos de los programas de mano de los conciertos, se muestran los distintos eventos.

Como puede apreciarse en el cuadro los conciertos sinfónicos fueron ocho y tres correspondientes a otros tantos recitales de

violín y piano. En los primeros actuó cinco veces la Orquesta Sinfónica de Madrid de Madrid, dos lo hizo la Filarmónica y una la Clásica. A pesar de lo anteriormente dicho sobre los directores extranjeros, la primera de las orquestas



mencionadas tuvo en el podio en dos conciertos a Felix Weingartner, que había sucedido a Mahler en Viena (1907-1910), acaba de dejar la dirección de la Volksoper y se mantenía como director de la Filarmónica de Viena, es decir, uno de los mejores directores del momento. Además era un wagneriano convencido. Por su parte la Filarmónica de Madrid también tuvo en uno de los conciertos a un director foráneo, Vladimiro Shavitch, director ruso nacido en 1888 y que en aquel momento era titular de la Orquesta de Syracuse (Nueva York), habiendo dirigido entre otras a la London Symphony, la Filarmónica de

Berlín y la Lamoureux. Era su primera actuación en España. Ni The New Grover ni el MGG apotan noticia alguna sobre él

Los recitales tuvieron como intérpretes de violín a Paul Kochansky, Andrés Gaos y Nathan Milstein, acompañados por los pianistas. Terán, Dumesnil y Gimpel.

Los fragmentos incluidos en los conciertos orquestales fueron los habituales de la música de Wagner con el predominio de los procedentes de *Los Maestros Cantores*. La excepción la constituye el fragmento de *Ifigenia en Aulis* de Gluck en la versión de Wagner, que éste revisó, libreto y música, y dirigió por primera vez en Dresde en 1847, versión que en la actualidad es difícil ver en los atriles.

Tampoco es frecuente otra de las que incluyó Saco del Valle en la actuación de la Clásica: *Albumblatt en mi bemol*. No queda claro, a la vista de las notas del programa, si efectivamente se trata de esta obra, ya que se afirma es la *Sonata de Album*, y la fecha en 1853. Con tal nombre y fecha se puede tratar de la *Sonata en la bemol*, *WVV 85*, que Wagner dedicó a Mathilde Wesendonck, en la que se podía leer: "Una sonata para el álbum de la señora M. W."

Por la descripción que el programa hace de la obra, "una pequeña composición" que "se

desenvuelve sobre una frase noble y serena que en su desarrollo adquiere grandes momentos de intensidad y pasión, desvaneciéndose por medio del diseño inicial de la frase hasta perderse en el más ténue pianísimo”, más parece tratarse de la *Albumblatt en mi bemol mayor, WWV 108*, de 1874 ó 1875 que Wagner dedicó a la mujer de su editor Franz Schott, Betty Schott, y que se estrenó en 1876. La corta duración que se menciona coincide con esta obra: algo más de cuatro minutos. La versión para violín y orquesta se debe a Edmundo Singer, actuando como violinista Ricardo Hernández, posiblemente el concertino de la Clásica de Madrid

Kochansky interpretó *Preislied*, *Gaos Romanza* y *Milstein Romance*, posiblemente la misma obra que dio el violinista español.

Año	Temporada	Nº de concierto en la temporada de Madrid	Número de concierto general	Fecha
II	1922-1923	19		16.04.1923
IV	1924-1925	14	521	2.03.1925
		15	526	4.03.1925
VI	1926-1927	17	1378	25.04.1927
		18	1412	18.05.1927
VIII	1928-1929	3	1764	9.10.1928
IX		13	1903	22.03.1929
IX	1929-1930	3	2008	11.10.1929
X	1930-1931	2	3117	15.10.1930
		9	3161	15.12.1930
XIII	1933-1934	11	3620	14.02.1934

Local	Interpretes	Programa
Teatro de la Comedia	Paul Kochansky (v)	Preislied (a)
Teatro Real	Orquesta Sinfónica F. von	Idilio de Sigfrido
Teatro Real	Orquesta Sinfónica F. von	Tristán e Iseo. Preludio y muerte de Iseo
Teatro de la Comedia	Orquesta Sinfónica E.	Los Maestros Cantores. Fragmento
Teatro de la Comedia	Orquesta Filarmónica Vladimiro	Tanhauser. Obertura
Teatro de la Zarzuela	Andrés Gaos (v) Maurice	Romanza en la mayor
Teatro de la Zarzuela	Orquesta Sinfónica E. Fdez.	Los Maestros Cantores: Preludio
Teatro de la Comedia	Orquesta Clásica de Madrid	Albumblatt en mi menor
Teatro de la Comedia	Orquesta Filarmónica Pérez Casas	Los maestros cantores. Preludio Acto III Los maestros cantores. Danza de los aprendices
Teatro Calderón	Nathan Milstein (v) Jacob	Romance
Teatro de la Comedia	Orquesta Sinfónica de Madrid	Gluck / Wagner: Ifigenia en Aulis



LA MÚSICA DE WAGNER

Por Alejandro Arráiz

La pregunta es: *¿Por qué Wagner?* Y la respuesta: *Por su música.*

1. PLANTEAMIENTO

Quizás se haya desenfocado lo más importante de la obra wagneriana y puesto demasiado énfasis en aspectos accidentales. Se habla y se pondera la importancia de su aportación como recreador de la tragedia griega con toda la parafernalia de poesía, mito, escena, música, religiosidad humana, participación del pueblo, etc., etc. Pero todo ello es solo el soporte de su mensaje estético.

A veces se centra la atención en los mensajes de sus obras, político y/o social, religioso, etc.

Para disfrutar la música, como cualquier otra emoción estética, el espíritu debe estar en blanco, igual que para disfrutar de un manjar el estómago debe estar vacío. Toda la intendencia pasa a segundo plano - aunque sea lo más importante para otros profesionales y se aprecie la presentación de los platos y el entorno -. También en la ópera cuenta la acción y el montaje, pero no debe distraer de lo importante: la música.

(El tema de la dirección escénica es controvertido y no se comenta aquí).

Asimismo debe aislarse lo que se escucha de lo que se dice: El libreto aporta poco al disfrute musical y resultan indiferentes los valores de referencia: el incesto del Anillo, las debilidades de Isolda, la Redención de Parsifal, la Bacanal de Tanhauser o en el entierro de Sigfrido, por ejemplo. Ciertamente que la música de la ópera es descriptiva más de sentimientos que de la Naturaleza (aunque a veces también) pues se apoya sobre todo en la trama y el impacto de sonido, sentimiento, acción y escena produce en el espectador una sola impresión. Pero el comentario que sigue se centra en el sonido, principal aportación de Wagner que justifica el objetivo de la Asociación y deja para otro momento los demás aspectos de la obra wagneriana.

2.- MÚSICA Y PLACER

Parafraseando la vieja definición escolástica de la belleza (*pulcra sunt quae visa placent*) diríase que la belleza de la música está en el placer que produce. Toda la música: desde los pasacalles de las bandas de nuestro pueblo que seguíamos de niños hasta las más impresionantes representaciones del Covent Garden, o las solemnes Misas de Notre Dame.

El placer de la música no es solo del momento, sino que deja un sabor de intensa duración hasta el punto de que, luego se tararean – a veces involuntariamente – las melodías de mayor impacto.

En la música clásica, los grandes compositores han legado obras monumentales de tan amplio efecto que trasciende la cultura y la vida de muchas sociedades. Sirva de ejemplo el nombre de tantas ciudades vinculadas a festivales de música.

Esto es así por la felicidad que aporta el disfrute de las grandes obras recordado con especial fruición. Por ejemplo en Madrid, se mantiene el recuerdo de aquel Otelo de Domingo, Katia y Capuccilli, o el Aria del Escorial de Cristof (excepcionalmente bisada).

El placer de la música se rumia. Y debe reconocerse a los creadores – a todos – su legado a la humanidad.

La música ligera, recrea. La música clásica, embriaga.

3.- MÚSICA Y SUGESTIÓN

En los estudios tomistas sobre la belleza se empleaba un verbo “allicit” cuya traducción

eleva el concepto de simple placer que se ha comentado. La belleza "Allicit animan": Seduce, arrastra al espíritu. Produce una sensación total capaz de abstraer la persona de las circunstancias que la rodean. Conduce al éxtasis estético.

Ciertamente que este intenso efecto solo puede predicarse de muy pocas obras de arte. Por ejemplo, la locura ante la contemplación de la Gioconda o el "habla" al Moisés.

Lo mismo puede atribuirse a la música. Son muchos los compositores que nos han legado ratos de intensa emoción : El Mesias, el trompeteo de Bach en el Oratorio de Navidad, el Réquiem de Mozart, y otros muchos, que merecen el más alto reconocimiento. Pero es Wagner el compositor que pone en su obra - en casi toda su obra - ese "punch" que extasia.

Si exceptuamos alguna ópera de fácil audición todas las demás exigen y producen abstracción. No se puede oír Wagner distraídos (lo que si ocurre con otras músicas, incluso grandes composiciones), o preocupados.

Ciertamente que el impacto puede ser diferente para cada persona. A unos les llegara la marcha fúnebre, otros sentirán la música del bosque, la

del Wallhala, la amorosa de Tristán e Isolda o la orgía de Tanhauser, etc., etc. Lo importante es la prevalencia de momentos sublimes en la obra de Wagner.

Proclamar que Wagner es único no disminuye la alta estimación de cuantos otros grandes compositores nos deleitan. Se trata únicamente de señalar que la obra wagneriana tiene en general, una fuerza que en los demás autores se da esporádicamente. Todo es bello, pero no todo impresiona igual. La música de Wagner extasía.

4.- CONCLUSIONES

Al destacar la primera característica de la obra de Wagner – su fuerza de arrastre – lleva casi a señalar los efectos sobrenaturales que se atribuía a las melodías de Orfeo.

No tratan estos comentarios de nada trascendental. Incluso se renuncia a cualquier consideración sobre la religiosidad de Wagner que, por otra parte, no se aprecia en su casa-museo.

Simplemente interesa resaltar que la música de Wagner – también de otros compositores pero en menor proporción produce en el hombre situaciones límite de intensa felicidad.



El Grial en la literatura

Por Rafael López Cobo.

La última novela de Chrétien de Troyes, *Li contes del graal* (El cuento del grial) se escribió probablemente entre 1178 y 1181, por encargo de Felipe de Flandes.

Según cuenta Chrétien en la dedicatoria, Felipe de Flandes le dio un libro titulado *Cuento del grial*, para que lo pusiera en verso. De este libro no se sabe nada más. Existe otro problema muy curioso: Chrétien de Troyes murió repentinamente mientras estaba escribiendo este relato y en su mesa de trabajo se encontraron multitud de tablillas de cera escritas. Estas tablillas se utilizaban para escribir el borrador puesto que en ellas se podía corregir lo que hiciera falta antes de pasar el texto definitivo a un pergamino por amanuenses profesionales. Se encontraron 185 tabletas con 9.234 versos. La persona que se hizo cargo de las tabletas las ordenó como pudo para darles forma de libro. Pero de lo que nadie se dio cuenta es de que Chrétien estaba escribiendo dos libros a la vez: uno sobre Perceval y otro sobre Gauvain, el sobrino del rey Artús. La primera transcurre cuando Uterpandragón lleva diez años muerto, la segundo unos cincuenta años después. Así que lo que hoy conocemos como *Cuento del grial*

es una mezcla de dos novelas, ambas inacabadas y que transcurren en diferente época. La continuación de esta historia fue un reto al que no pudieron sustraerse diferentes autores: tenemos una primera continuación anónima que prosigue las aventuras de Gauvain. Una segunda continuación de las aventuras de Parceval debida a Wauchier de Danain y dos terceras continuaciones debidas a dos autores que las realizaron de forma independiente y sin conocer uno el trabajo del otro. La primera escrita por un tal Manessier entre los años 1212 y 1227 y una segunda debida a Gerberet de Montreuiel, escrita entre los años 1226 y 1230.

El relato sobre Perceval de Chrétien de Troyes tenía dos objetivos: introducir, idealizándolos algunos aspectos de la biografía de Felipe de Flandes, y realizar un programa para la educación del perfecto caballero. El grial aparece en el capítulo seis cuando Perceval, todavía un muchacho, está reunido con el rey Pescador:

“Mientras así hablaban, por la puerta de la mansión entra un paje que lleva al cuello colgada una espada y la entrega al rico hombre. [...] –Señor, la rubia doncella, vuestra sobrina, que tan hermosa es, os envía este presente [...] Dadla a quien os plazca. (Se la regala a Perceval)

*Y mientras hablaban de diversas cosas, de una cámara llegó un paje que llevaba **una lanza blanca** empuñada por la mitad. [...] Y todos los que estaban allí veían la lanza y el hierro blanco, y una gota de sangre salía del extremo del hierro de la lanza, y hasta la mano aquella gota bermeja.*

*Mientras tanto llegaron dos pajes que llevaban en la mano **candelabros** de oro fino [...] En cada candelabro ardían por lo menos diez candelas. Una doncella, hermosa, gentil y bien ataviada, que venía con los pajes, sostenía entre sus manos **un grial**. Cuando allí hubo entrado con el grial que llevaba, se hizo una claridad tan grande, que las candelas perdieron su brillo, como les ocurre a las estrellas cuando sale el sol, o la luna. Después de ésta vino otra que llevaba **un plato de plata**. El grial, que iba delante, era de fino oro puro, en el grial había piedras preciosas de diferentes clases."*

Perceval tendría que haber preguntado por qué sangraba la lanza y a quien se servía con el grial, pero guardó silencio. Durante la cena que se efectuó a continuación el grial paso por delante de él otras dos veces, pero permaneció callado. A continuación se van a acostar; cuando se levanta el castillo esta desierto y todas las puertas están

cerradas excepto la de salida que tienen el puente echado.

En la primera continuación anónima, se narran las aventuras de Gauvain que también llega al Castillo del Grial:

*“Estaban sentados a comer y al cabo de poco rato vieron salir de una cámara un paje [...]El paje llevaba en su mano **una lanza blanca** redonda y atravesando la sala pasó por delante de mi señor Gauvain y el hierro de la lanza sangraba sin parar. Después Gauvain vio salir por la puerta de una cámara a una gentil doncella [que] llevaba entre sus manos **un pequeño plato de plata** [...]a continuación [vio] a dos pajes que llevaban unos cadelabros con velas encendidas [...] vio venir [...] a otra doncella, delgada, erguida, bien proporcionada y bella y que iba llorando desconsoladamente. En sus manos y alzándolo llevaba **el Santo Grial** completamente descubierto. [A continuación] cuatro sirvientes aparecieron llevando detrás de aquel Grial un ataúd cubierto con seda real, y dentro había un muerto. Encima de la tela de seda había **una espada rota** por la mitad.”*

En esta ocasión, para conocer la verdad y el significado de lo visto, debe unir con sus manos

la espada rota, cosa que sólo consigue parcialmente. A continuación se duerme y cuando despierta el castillo ha desaparecido y se encuentra en unas marismas. Más tarde llega al castillo de Mostescleire y gana en batalla una espada que se encuentra en una gruta muy profunda cerrada por una puerta de hierro. Cuando Gauvain llega, la puerta se abre sólo y entra en la gruta de donde sale con una espada. Una doncella explica:

“Ocurrió hace mucho tiempo [...] que José de Arimatea, que era un buen caballero, vino a este país, después de la muerte de Nuestro Señor [...] Cuando José llegó aquí llevaba consigo esta espada que había sido de Judas Macabeo [...]

] Y sabed esto acerca de ella; si alguien lucha con ella en un combate y está en su derecho, nunca podrá ser vencido, pero si la tiene injustamente bien es verdad que se convertirá en un cobarde.”

En la segunda visita al Castillo del Grial las cosas suceden de manera distinta:

*“Cuando el rey y todos los demás estuvieron sentados, se depositó pan en todas las mesas. Era **el rico Grial** quien lo servía sin que nadie*

lo sostuviera; muy noblemente les sirve y rápidamente va y viene por delante de los caballeros. [...] Les sirvió con esplendidez siete platos llenos hasta rebosar.

Entonces vio una lanza cuyo hierro era blanco como la nieve al lado de la cabecera de la mesa principal: estaba hábilmente clavada dentro de un rico vaso de plata [...] de la punta del hierro salía un hilo de sangre que bajaba por la lanza hasta el rico vaso."

Y aunque en esta segunda ocasión tampoco logra soldar la espada rota recibe alguna explicación:

"Primero os hablaré de la lanza [...] pues como Dios dispuso, por ella hemos sido salvados¹. es precisamente la lanza con la cual el Hijo de Dios fue herido en el costado hasta el corazón el día que fue colgado de la cruz. El que le hirió se llamaba longinos [...] desde entonces siempre ha sangrado y seguirá sangrando [...] hasta el día del juicio final."

A continuación

"El señor del castillo explica cómo José de Arimatea recogió la sangre de Cristo en el

¹ *Pues su sangre es nuestra liberación.*

Grial [...] y cómo llevó el Grial hasta Inglaterra, en donde ha estado siempre bajo la custodia de un descendiente de José. No pueden revelar más secretos a Gauvain porque no ha conseguido unir la espada rota."

Después se van a dormir y cuando despierta el castillo ha desaparecido y está en un acantilado muy alto cerca del mar.

En la segunda continuación de Wauchier de Denain se narran las aventuras de Paerceval que vuelve por segunda vez al Castillo del Grial:

*"No hacía mucho tiempo que estaban allí sentados cuando una doncella más blanca que la nieve salió de una cámara y se dirigió hacia ellos. Llevaba en su mano **el Santo Grial** y pasó por delante de la mesa. Poco tiempo después llegó otra doncella [...] Llevaba **la lanza** que sangra por el hierro y gotea hacia abajo, detrás de ella venía un paje que llevaba **una espada** desnuda que estaba partida por la mitad."*

En la tercera continuación de Garbert que siguen las aventuras de Perceval y se dan más datos: fue la madre de Perceval, Filosofine y su prima las que trajeron el Grial a través del mar y fue

llevado por ángeles a la casa del buen rey Pescador.

Tercera continuación de Menessier y final de la narración.

*“Como se dice en las **Escrituras** es la **Santa Lanza** con la que Longinos hirió a jesucristo cuando fue crucificado[...] la sangre preciosa que desciende del hierro [...] es la santa sangre preciosa que salió del costado de Cristo.*

*[...] al sacarle el hierro de la lanza la sangre bajó hasta sus pies. Pero José de Arimatea [...] alargó este **santo vaso** [...] y recogió la sangre. Y este **plato** que lleva la doncella [...] sirvió para tapar el vaso.”*

En el capítulo 26, Perceval lucha contra Hector, un caballero de la Mesa Redonda y ambos acaban heridos de muerte, entonces:

“[...] se les apareció una gran luz, en medio de la cual había un ángel que sostenía el Grial en las manos y que dio tres vueltas a su alrededor. Inmediatamente se curaron sus heridas.”

En la última visita de Perceval al Castillo del grial se funden ambos relatos:

“Entonces llegaron la lanza y el Grial llevados por las dos doncellas que se comportaban con tanta delicadeza y cuando pasaron por delante de las mesas todas se llenaron de deliciosos manjares. [...] después compareció un noble paje que llevaba un plato de plata cubierto con un lienzo bello y rico de seda bermeja.”

Esto mismo vuelve a suceder cuando Perceval es coronado rey el día de Todos los Santos (cap. 30)

Por último:

“El día que Dios tomó su alma, Perceval se fue al cielo para su gran deleite, esto es bien cierto y el santo Grial y la lanza y el plato de plata fueron con él; esto lo vió claramente todo el mundo. Después que Perceval murió, por mucho que los buscaron nadie los volvió a ver en la tierra y jamás hombre alguno los verá.”

Simbolismos

La espada, en tanto que arma masculina, denota fuerza, poder y, especialmente en aquel tiempo, caballería. Es un instrumento que sirve para vencer el poder enemigo ayudada por incrustaciones en la hoja y piedras preciosas en la empuñadura que le proporcionan una fuerza

mágica. Algunas veces posee una especie de personalidad y hasta nombre propio. Es tanto un símbolo como una representación de su dueño. Como arma cortante sirve para separar o, en un sentido figurado *diferenciar* como arma del intelecto. También como *espada de la justicia* adquiere un carácter de juicio o de cólera y venganza. En las continuaciones la espada es rota porque su propietario hizo un uso indevido de ella y para conseguir el Grial hay que recomponerla, cosa que sólo puede hacer el caballero elegido.

La lanza, igual que la espada, es un símbolo masculino, pero que se caracteriza por su habilidad para apuntar y encontrar, aludiendo a estar guiado por un propósito o a ser consciente del mismo y también a tomar en consideración y alcanzar metas lejanas. La lanza suele ser atributo de determinados dioses como Wotan o Zeus. Lanza y Grial podrían ser considerados como una pareja de opuestos o como símbolos de lo masculino y lo femenino.

En la mitología celta, considerada como fuente de la leyenda del grial, tanto la espada como la lanza juegan un papel muy importante. Así se narra que los míticos habitantes semidivinos de Irlanda, provenientes del cielo habían traído cuatro objetos mágicos: La Lia Fail o piedra del

destino donde se coronaba a los reyes irlandeses, la espada invencible del dios Lug, la lanza mágica de Lug y el caldero de Dagda, un recipiente que podía alimentar a todo un ejército. En la mitología celta también son frecuentes las espadas llameantes o sangrantes. La lanza no es solamente responsable de la enfermedad del rey del grial, sino que también sirve para curar la herida que provocó².

La lanza de Longinos despertó durante la constitución de la leyenda del grial un interés generalizado porque en teoría fue encontrada por los cruzados durante el asedio de Antioquía en el año 1098, según relata Alberto de Aquisgran en su *Historia de la primera cruzada*. Esta misma lanza (posiblemente) con el nombre de lanza de Mauricio, porque durante un tiempo estuvo en posesión del abad de San Mauricio en Valais, pertenecía o pertenece aún a las insignias imperiales alemanas y se encontraba hasta 1937 en el tesoro del Hofburg vienés.

En el sínodo de Ruán de 1055 todo el clero normando tuvo que jurar que la única definición de la Eucaristía que la Iglesia aceptaba como verdadera era una que decía en su parte final:

² Como ocurre en *Parsifal* con el rey Anfortas

“De igual modo, el vino, mezclado con agua y vertido en el cáliz para la consagración, se transforma real y esencialmente en aquella sangre que fluyó dichosa del costado del Señor a través de la lanza del soldado para nuestra salvación.”

Para esta concepción con reminiscencias mágio-arcaicas, el momento de la salvación no lo constituye la muerte en la cruz, sino el momento en que la sangre fluye tras su muerte. En infinidad de culturas la sangre personifica el principio de la vida y durante mucho tiempo se creyó que el alma residía en la sangre. Así en Levítico 17,11 leemos:

“Porque la vida de la carne está en la sangre y en Levítico 17,14: Porque la vida de toda carne es su sangre. En Deuteronomio 12,23: Guardate sólo de comer la sangre, porque la sangre es la vida, y no debes comer la vida con la carne.”

La concepción de sangre como alma también domina en la Edad Media por lo que se consideraba que la sangre de la eucaristía representaba el alma de Cristo y por eso mismo el grinal contiene al alma de Cristo.

Dado que cristo ascendió a los cielos con su cuerpo, la sangre que quedó en la lanza y el grial constituye lo único que queda de su vida terrena.

El grial en cuanto recipiente maravilloso es una imagen primordial de la madre, de la maternidad en tanto que receptor, abarcador y protector. Car G. Jung en su obra *Símbolos de transformación* se ocupa detenidamente de este aspecto. en este sentido el recipiente posee un significado universal y aparece en infinidad de mitos, leyendas y cuentos. Prácticamente en todas las mitologías hay un recipiente maravilloso. Las leyendas irlandesa conocen la caldera de Dagda que ya hemos visto que podía alimentar a todo un ejército. En las leyendas galesas se habla de la caldera mágica de Bran que resucita a los muertos. La caldera de Ceridwen contenía una bebida que daba sabiduría, etc. El grial es un tesoro que se manifiesta en determinados momentos y sólo puede encontrarlo una persona con merecimientos suficientes. En la mitología celta habla de recipientes con una facultad parecida.

El Grial como tumba también posee un sentido maternal, puesto que la madre no es únicamente el lugar de nacimiento, sino que, como madre tierra, también acoge en su seno a los muertos.

La idea de que el cáliz eucarístico también es la tumba de Cristo, es decir, el lugar de su resurrección parece haber sido muy familiar en la Edad Media, tal como prueba un pasaje de Honorio de Autun:

“Cuando el sacerdote dice per omnia saecula saeculorum, el diácono viene y levanta el cáliz ante él. Cubre una parte del mismo con un lienzo, lo vuelve a colocar luego sobre el altar y lo tapa con la patena, representando a José de Arimatea, que tomó el cuerpo de Cristo de la cruz, cubrió su rostro con un sudario, colocó su cuerpo en la tumba y lo cubrió con una piedra”

En cuanto al significado de la palabra *Graal*, el cronista Helinandus la relaciona con las palabras latinas *gradale* o *gradalis* que significan plato hondo o fuente. En francés antiguo encontramos *greal* y *grasal*; en provenzal *grazal*, en catalán antiguo *gresal* para referirse a un recipiente, cuenco o escudilla de madera, barro o metal. Los platos de loza o gres se llamaban ariginalmente *grais*.

En las canciones espirituales y amorosas se compara a María con el Grial y al mismo Dios se le llama el más alto Grial. En 1280 se celebró en Magdeburgo una especie de torneo en honor de

una doncella llamada Feie para el que fue habilitado un campamento llamado el Grial. En el siglo XV, en Braunschweig, el Grial era una gran fiesta popular que se celebraba cada siete años, la última tuvo lugar en 1481. También en la poesía religiosa se identifica el Grial con un lugar alegre. Según una antigua oración de Bremen las once mil vírgenes deben bailar ante María en el Grial del cielo. El cronista holandés Veldeaner escribe a finales del siglo XV: *Algunos cronistas dicen que el Caballero del Cisne proviene del Grial, que es como antes debió ser el paraíso en la tierra.* Y un cronista de Sajonia afirma: *Los historiadores consideran que el Caballero del Cisne proviene de la montaña, donde se halla venus en el Grial.*



PARSIFAL

Música y libreto de Richard Wagner (1813–1883)
Por M^a Esther Lobato Bañeros

Richard Wagner recogió numeroso material para este drama en tres actos de los poemas “Parsifal y “Titurel” de Wolfram von Eschenbach, basados, a su vez, en antiguas leyendas bretonas. Sin embargo, el autor mantuvo su silencio en relación a sus fuentes.



El estreno tuvo lugar en el Festpielhaus de Bayreuth en 1882. Wagner cedió al festival la exclusiva de la representación de Parsifal durante los siguientes 30 años, siendo la primera representación “legal” fuera de Bayreuth, la que tuvo lugar en el Teatro del Liceo de Barcelona el 31 de diciembre a las 11 de la noche de 1913.

Dice la leyenda que lo escribió una noche de Viernes Santo. En cualquiera de los casos, es una de las obras más llenas de espiritualidad y reflexión dentro del mundo de la ópera.



Personajes

AMFORTAS Gran Maestro de los Caballeros del Grial. Barítono

GURNEMANZ Caballero del Grial. Bajo

TITUREL Antiguo Gran Maestro y Padre de Amfortas. Bajo

PARSIFAL Muchacho Puro y Casto. Tenor

KLINGSOR Enemigo de los Caballeros del Grial
Bajo

KUNDRY Sensual Mujer al servicio de Klingsor
Soprano

La acción se desarrolla en un lugar indeterminado de las montañas del norte de España, durante la Edad Media (siglo X).

ACTO I.

Suena el toque de diana en un bosque de los dominios de los caballeros del Santo Grial. Gurnemanz, un anciano caballero, convoca a la oración a dos escuderos y después les ordena preparar el baño para Amfortas, guardián del Grial, que está a punto de llegar para bañarse en el cercano lago. Entran ahora dos caballeros y uno de ellos comenta que la herida de Amfortas presenta cada vez peor aspecto. La misteriosa hechicera Kundry, que presenta un estado lamentable, entra con un tarro de bálsamo para Amfortas, que entrega a Gurnemanz, y después se arroja al suelo desesperadamente.

Amfortas llega conducido en una litera, con un cortejo de caballeros y de escuderos. Habla con un caballero, mencionando la predicción de que un "tonto sin malicia, al que la piedad hará sabio" ("Durch Mitleid Wissend... der reine Thor") le traerá el alivio. Gurnemanz le entrega el bálsamo de Kundry, que Amfortas agradece, y se marcha. Cuatro escuderos conversan con Gurnemanz, quien les dice que la santa Lanza y

el Grial fueron entregados a Titurel, que fundó una orden de caballeros para custodiar las reliquias y después las entregó, para su custodia, a su hijo Amfortas.

Sabemos también ahora que Klingsor, un caballero al que por su impía conducta le había sido negado el ingreso en la hermandad, había creado un jardín mágico lleno de doncellas-flores para tentar a los caballeros del Grial. Amfortas había sucumbido a los encantos de una de ellas y, mientras estaba en compañía de la doncella, Klingsor le había robado la Lanza y con ella había causado una herida a Amfortas en el costado. La herida no se curaría hasta que la Lanza no fuese recuperada por un “tonto sin malicia, a quien la piedad hará sabio”. Los escuderos repiten las palabras de Gurnemanz.

En este momento un cisne herido vuela sobre el lago, despertando el horror de los caballeros y escuderos, pues la vida animal es sagrada en los dominios del Santo Grial. El cisne había sido herido por un joven, que es llevado a la presencia de los caballeros, ante los que aparece profundamente contrito. Es Parsifal, pero, ante las preguntas de Gurnemanz no puede declarar ni su nombre ni su origen. Después de que los caballeros han sacado fuera, el cisne, Kundry, que está presente en la escena, cuenta que el

padre de Parsifal murió en una batalla y que él fue criado en la más perfecta inocencia por su madre, que acaba de morir.

Gurnemanz se lleva fuera a Parsifal y cuando la escena cambia, reaparecen en el salón del castillo de los caballeros. Se escucha el sonar de campanas y los caballeros, los escuderos y los jóvenes están reunidos para la celebración de una ceremonia religiosa, mientras llegan voces desde lo alto. El anciano Titurel pide a su hijo, Amfortas, que muestre el Grial, a lo que éste se resiste, agobiado por el remordimiento ("Nein! lasst ihn unenthüllt!"). Pero finalmente, ante la insistencia de Titurel, el Grial es descubierto, apareciendo en la oscuridad con todo su brillante esplendor. Amfortas consagra el pan y el vino, que son distribuidos a los caballeros, mientras todos rezan para que el Grial, con su santo poder, les regenere. Salen los caballeros con Amfortas, cuya agonía es cada vez más visible. Parsifal, que ha observado la imponente ceremonia en silencio, siente su corazón oprimido y mueve ligeramente la cabeza ante lo que no comprende. Gurnemanz entonces, irritado ante lo que considera estupidez por parte de Parsifal, lo lleva fuera del salón. Pero desde arriba se vuelven a oír las voces: "La piedad convertirá en sabio al tonto sin malicia...".

ACTO II.



En su castillo mágico, Klingsor advierte la inminente llegada de Parsifal a sus dominios y resuelve envolverlo en sus mágicas artes. Ordena a Kundry, que está en parte bajo el poder del mago, pero que también sirve a los caballeros, que seduzca a Parsifal. Ella, bien a pesar suyo, ha de obedecer. Klingsor hace sonar un cuerno para alertar a los suyos a defenderse de los ataques dirigidos por Parsifal.

Desaparece la torre en la que se encontraban Klingsor y Kundry y en su lugar aparece un jardín mágico, en el que pasea un grupo de bellísimas muchachas. Parsifal, que ha derrotado en fuga a los soldados de Klingsor,

entra en el jardín. Las doncellas le reprochan, al verlo, haber dado muerte a los soldados de Klingsor. Pero cuando Parsifal habla con ellas. Su actitud cambia y todas muestran festiva alegría, transformándose en doncellas-flores, compitiendo todas entre sí para atraer al recién llegado. Él las rechaza y está a punto de salir cuando aparece Kundry, transformada en una mujer bellísima, que llama a Parsifal, en tanto que las doncellas-flores se marchan.

Kundry cuenta a Parsifal la historia de su madre, que murió de tristeza cuando él se marchó; y trata de consolar al joven dándole un apasionado beso. Cuando ella lo besa, Parsifal recuerda a Amfortas y la herida que recibió con la Lanza. Y momentáneamente siente en sí el dolor de Amfortas, y, casi en trance, recuerda la visión del Grial, lo que desconcierta a Kundry.

La mujer se acerca de nuevo a Parsifal, pero éste la rechaza. Kundry trata de persuadir a Parsifal de que la salve, hablándole de la maldición que pesa sobre ella desde que en una ocasión ultrajó al propio Jesucristo. Parsifal dice que puede salvarla, pero no en la forma que ella quiere. Cada vez más frenética, Kundry pide a Parsifal que se quede con ella por lo menos una hora, pero él rechaza firmemente lo que la mujer le propone. Llena de furor, Kundry llama a

Klingsor, que aparece sobre el muro del castillo que da al jardín y arroja a Parsifal la Lanza sagrada. Milagrosamente, el arma queda suspendida en el aire; Parsifal la toma y hace con ella el signo de la cruz, momento en el cual el castillo se derrumba y los jardines se transforman en un árido desierto. Cuando Parsifal va a marcharse, llevando consigo la Lanza, dice a Kundry que ella sabe dónde puede encontrarle.

ACTO III.

Algunos años más tarde. Gurnemanz, muy envejecido, está a la puerta de su cabaña de ermitaño; Kundry, vestida de penitente y en un estado extremo, está en un matorral. Su antigua actitud soberbia y casi salvaje se ha cambiado en un comportamiento dócil y se presta a servir a Gurnemanz. Entra en la cabaña cuando ve que se acerca un hombre: es Parsifal, vestido con negra armadura. Gurnemanz no lo reconoce, pero le dice que nadie puede entrar armado en los dominios de los caballeros del Grial, especialmente ese día, Viernes Santo. Parsifal se despoja de su armadura y Gurnemanz se da cuenta entonces de que se trata del muchacho inocente que dio muerte al cisne.

Parsifal dice a Gurnemanz que a causa de una maldición (la de Kundry) no ha podido encontrar hasta ahora el camino de vuelta, pero que ahora es portador de la Lanza Santa. Gurnemanz agradece la providencial llegada de Parsifal, porque los caballeros se encuentran en una penosa situación: Amfortas se niega a mostrar el Grial y como consecuencia de ello Titurel acaba de morir. Al oír esto, Parsifal se siente profundamente afectado. Kundry y Gurnemanz lavan los pies a Parsifal y esparcen agua sobre su cabeza. Parsifal dice que él sucederá a Amfortas; Titurel lo unge con óleo santo. Después, Parsifal bautiza a Kundry, tras de lo cual, ambos contemplan arrobados la bellísima escena de la mañana de Viernes Santo. Las campanas, que repican a lo lejos, acompañan la presentación que Gurnemanz va a hacer de Parsifal como guardián del Grial.

El gran salón del Grial. Aparecen dos cortejos procesionales, uno con Amfortas y el Grial; el otro con el féretro de Titurel. Los caballeros expresan su deseo de que el féretro sea colocado ante el altar y el cuerpo de Titurel no sea cubierto; Amfortas, a su vez, pide que le dejen morir. Los presentes le ruegan una vez más que muestre el Grial, pero Amfortas sigue negándose a ello: va a morir, dice, y no quiere hacer nada

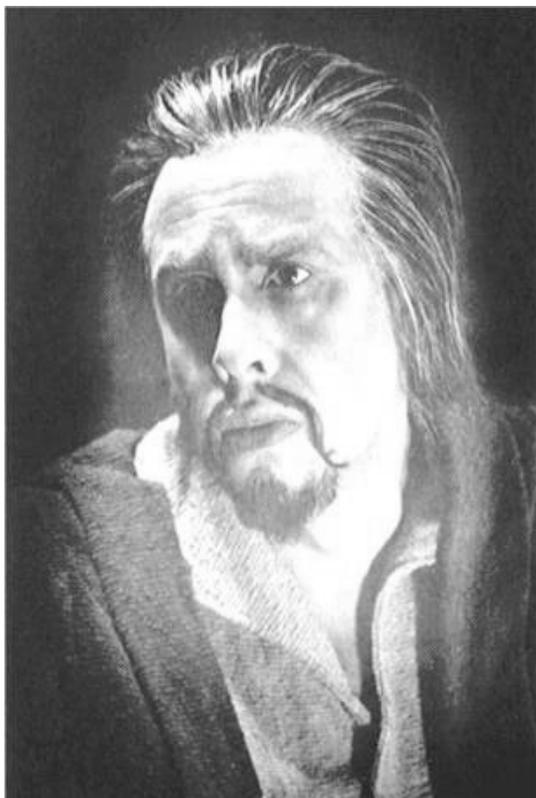
por evitarlo; en lugar de ello vuelve a rogar a los asistentes que le den muerte.

En este momento dramático entra Parsifal. Coloca la Santa Lanza sobre la herida de Amfortas, que queda instantáneamente curado. Amfortas ha sido absuelto, dice, y él, Parsifal, es ahora el guardián del Grial. Todos clavan sus miradas, arrobados, en la Lanza y entonces Parsifal ordena que sea mostrado el Grial, que aparece con un fulgor intensísimo. Se escuchan las voces de lo alto; y mientras Parsifal, en silencio, bendice a los asistentes con el Grial, una paloma blanca viene a posarse sobre su cabeza. Todos se arrodillan ante él y Kundry, desaparecida la maldición cae sin vida a los pies de Parsifal.



AMPFORTAS

Por Álvaro López Parrondo.



“¡Amfortas! ¡La herida! ¡La herida! ¡Me
quema aquí en el costado!(...)
¡Pobre desgraciado! ¡Ay, miserable!
¡He visto cómo sangraba la herida: y
ahora me sangra a mí! (...)”

¡La herida! Ese tormento que sacude a Amfortas que le sangra desde un costado, de forma permanente. ¡¡La lanza!!! Cruel penitencia que le persigue, que le recuerda su pecado, que no le dejará descansar, ni morir, en tanto no sea redimido por “un tonto desde la compasión”

“Ahora comprendo el lamento del Salvador, el lamento, ¡ay! el lamento por el Relicario profanado: "¡Sálvame y aléjame de las manos manchadas de pecado! "Así habló Dios con un rito horrible, que resonó en mi alma. Y yo... el tonto, el cobarde me lancé a jugar con hazañas infantiles.

(Cae al suelo de rodillas, desesperado)
¡Salvador! ¡Redentor! ¡Señor de la Gracia!
¿Cómo puedo yo, un pecador, reparar mi falta?”

Pero el pecado también se le ha clavado. Él, un hombre puro, designado para proteger lo más sagrado, se ha dejado seducir por una mujer. ¿Cómo podría volver a ser digno de custodiar el Grial y la Sagrada Lanza, si la lanza le había sido arrebatada? La herida psicológica le atormenta tanto o más que la herida física. No es un hombre puro. Le ha fallado a su padre. Ha

fallado a la orden de caballeros..., le ha fallado a Dios..., quiere morir para librarse de todo ello, pero a pesar de todo, en el cruel castigo, hallamos una prueba de compasión infinita del creador del personaje: Como en otras de sus obras, por grande que sea el pecado, Wagner no les permitirá morir sin haber sido perdonados o redimidos; esa es la fuente de su fuerza, el tirón moral de Richard Wagner: La compasión, el perdón. Tannhäuser, el Holandés, Tristán..., todos ellos son perdonados por Wagner, aunque el personaje desconoce que ha sido perdonado: Tannhäuser y Tristán mueren sin saber que han sido perdonados. Wagner nos comunica su decisión, espera nuestra aprobación; y nosotros, sumergidos en el universo de su música, como los cesares de la antigua roma, levantamos el pulgar hacia arriba...

¿Cómo siente Wagner la compasión? Como algo profundo, algo que nace dentro del propio ser, que siente lo mismo que aquel a quien compadece. Parsifal ha visto oficiar a Amfortas, ha escuchado su desgarró, su dolor...pero no lo comprende. Dentro de su simpleza es capaz de apenarse por la suerte de Amfortas, pero no es suficiente. Necesitará tropezarse con Kundry y con la misma situación por la que pasó Amfortas para que la comprensión, el dolor físico y moral hagan presa en él...y la compasión se convierta

en fuerza arrolladora, en fuente de la pureza necesaria, para ser digno de guardar el Grial y la Santa Lanza. “¿Cómo puedo yo, un pecador, reparar mi falta?” es el tormento de Amfortas que no tiene medios de recuperar la lanza..., y lo que es peor, no tiene a ningún ser “puro” digno de guardar las sagradas reliquias, por cuanto el ya no es digno de tal cosa.



Sin embargo, Wagner nos presenta un Amfortas digno de ser perdonado a pesar de la dimensión de su pecado. El relato de Gurnemanz nos presenta un Amfortas que quiere destruir el mal que está asolando la orden de los caballeros: Nadie más que él debe cumplir la misión de destruir a Klingsor. La empresa es hermosa, digna de un guardián del Santo Grial y a ella se encamina. Sin embargo, la empresa es superior a sus fuerzas y no solo no es llevada a buen término, si no que deja herido de consideración a Amfortas y por ende a toda la orden de los

caballeros. ¿Hay pecado? Sí. Pero nosotros que presenciamos el drama ya hemos perdonado el desliz, deslumbrados quizás por el deseo de Amfortas de acabar con el mal. ¿Quién que no sea hombre de bien no deseará tal cosa? Así las cosas, al arrancar el drama Amfortas se condena a si mismo, mientras nosotros lamentamos el triunfo del mal y aguardamos expectantes la llegada de aquel que, “imbuido por la compasión”, redimirá a Amfortas.



Y ahora podríamos preguntarnos cuál es la verdadera preocupación de Wagner. ¿La compasión o la redención?

Tanhäuser es perdonado por el mismo Dios, ya que solo ÉL es capaz de hacer florecer un palo seco (el báculo del Papa) El arrepentimiento de Tanhäuser no conmovió al Papa..., pero si a Dios.

Tristán fue perdonado por su tío, el Rey Marke, de haberle quitado a la mujer con la que se iba a casar, al conocer que todo lo que había ocurrido se debía a un filtro de amor. Aunque Wagner en un principio había pensado en Parsifal como redentor de Tristán. Ese Parsifal errante debido a la maldición de Kundry, que busca a Amfortas, conocería a Tristán. Se arrepintió a tiempo de meterse en tal empresa, aunque la idea le debía de rondar por la cabeza con cierta insistencia; "Él es mi Tristán" dijo Wagner refiriéndose a Amfortas. Y sabida es la fascinación que Wagner sentía por Tristán, por lo que la frase se torna muy elogiosa para el herido y triste Señor de Monsalvat. Cuales fueron las razones emotivas, las del artista, que le llevaron a tal afirmación no es posible conocerlas, por cuanto residirían en el alma de Wagner y solo el podría encontrarlas. Lo que si parece entreverse es un orgullo mal disimulado de padre que siente a Amfortas como uno de sus predilectos; No en vano le crea sufriendo de forma incontenible, nos ofrece su dolor, nacido de un ideal, mal conducido, pero empresa grande y de noble corazón como hemos visto antes. ¿En qué se parecen?, o mejor, ¿realmente son tan parecidos?



Lo primero que llama la atención en ambos personajes es su deseo de morir. Amfortas lleva una herida física; una herida cruel por cuanto la herida no se cierra nunca, como si de una extensión física de la herida del corazón se tratara. No es un hombre puro ya, seducido por una mujer, ha perdido una sagrada reliquia a manos del mal, ha fallado a su padre, a sus caballeros, sabe que tiene que officiar para mantener a su padre con vida, pero esto le hace aumentar su dolor. El día, officiar con el Santo Grial, es un suplicio que sólo la larga noche de la muerte pondrá fin. Es por eso que en el Acto III pedirá a sus caballeros que lo maten.

Al igual que Amfortas, Tristán desea morir. Sólo así, durante la larga noche de la muerte podrá estar eternamente unido a Isolda. El día para él representa la falsedad, la separación de Isolda, de un amor que no merece ni es digno de él. Es por esto que Tristán pregunta a Isolda si ella está dispuesta a seguirle a la realidad de la noche y ella le contesta afirmativamente. Tristán dejará entonces que Melot le hiera de muerte. En ambos personajes hayamos pues, la unión de las heridas físicas con las heridas internas, y en ambos casos, éstas son muy superiores.



Curiosamente, en la primera causa de ambas heridas físicas encontraremos la seducción de una mujer, aunque la naturaleza de ambas mujeres sea bien distinta) por lo que nada tiene de extraño que ambos deseen morir.



Ambos personajes van a asumir la carga de sus errores; pero Wagner, en su compasión de creador, no nos permitirá juzgarles severamente; Amfortas parte para combatir el mal. Tristán está dispuesto a morir por amor y bebe una copa que cree que contiene veneno, pero contiene un filtro de amor, que es el que saca a la luz lo que siente. Después de semejantes sacrificios, ¿cómo podríamos condenarlos? Tristán y Amfortas no van a sacar ningún provecho de la grandeza de sus actos. En el caso de Tristán verse correspondido por Isolda le va a causar más pesar todavía, pero nosotros, cómplices del autor, no necesitamos nada más. Como ya dije antes, con gusto aprobaremos el destino que el maestro les reserva.

Ambos personajes comparten también la figura de un padre comprensivo que los perdonará; Titurel en el caso de Amfortas; Marke, que aunque tío de Tristán, prefiere perdonar como dre antes que castigar como Rey.



Y por fin: Ambos personajes reciben el perdón, la redención de sus pecados. Parsifal será el encargado de curar a Amfortas de su herida; ha recibido lo que deseaba se produjera con su muerte: el alivio de su dolor, por lo que no es muy extraño que algunos directores de escena maten a Amfortas al final de la opera. Tristán morirá, y con ello logrará el alivio de su dolor y la eterna unión con Isolda. Y aunque nunca llegue a saberlo, Marke quiere comunicarle que

no hay ofensa en su corazón, una vez conocido el brebaje de amor que han bebido.

Al final de todo esto cualquiera podrá sacar su propia conclusión. Pero observando a Amfortas creo que podemos afirmar que para Wagner no hay pecado que Dios no pueda redimir, siempre y cuando exista el arrepentimiento necesario y por supuesto la penitencia adecuada. Sin ellas no hay posible compasión, ni por supuesto redención.



Para terminar el artículo me gustaría lanzar una pregunta. ¿Es Amfortas el personaje más importante de Parsifal?, ¿o por el contrario lo es Klingsor? Sin este no habría mal que curar, ni tentación que soportar, ni pecado que cometer.

Sin prueba no hay fortaleza..., sin el mal no existiría el bien.¿O sí?



Nota: Fotos de Parsifal en la Real Maestranza de Sevilla en julio de 2005, producción de la Staatsoper de Berlín.

Dirección musical: Daniel Barenboim, dirección escénica Bernd Eichinger, director de coro: Eberhard Fiedrich.

Reperto: Hanno Müller Brachmann (Amfortas), Christof Fischesser (Titurel) , René Pape (Gurnemanz), Burkhard Fritz (Parsifal) y Michaela Schuster (Kundry).

KUNDRY, ESA CRIATURA

Por A.V.U



"Vive ahora entre nosotros,
tal vez de nuevo,
para expiar la culpa de una vida anterior,
que aún no ha sido pagada."

Así se refiere el anciano Gurnemanz a esa criatura salvaje, de cabellos desordenados, ropaje primitivo y mirada oscura y feroz, que yace cansada y hundida en el suelo de los dominios del Grial cuando se recuerdan las palabras de la visión celestial: "Al necio puro, sabio por compasión, a él aguarda, a mi elegido". La espera de Kundry es, como la de Amfortas, dolorosa, angustiosa, tormentosa, aparentemente eterna. Sus remordimientos piden ayuda para los caballeros del Grial, pero su maldición la obliga a obedecer a Klingsor, a ser esclava del mal. Sirve por tanto a unos y a otros, a un lado y al otro de las montañas, duerme sin querer dormir, arrastra consigo a los débiles pecadores y vaga sin descanso en la profunda noche, de la que nunca despierta.

Kundry es sin duda uno de los personajes más fascinantes, seductores y bellamente misteriosos, o misteriosamente bellos, de la literatura wagneriana. Su naturaleza es ambigua, pero coherente. Una lectura de la obra meramente schopenhaueriana nos daría a entender que la hechicera representa la tentación de la vida, la voluntad de vivir, en oposición a la lanza, emblema de la voluntad esclavizada. Al ser la voluntad de vivir consecuencia de la esclavitud de la voluntad, su destino estará inexorablemente unido al de la lanza, y por tanto

privado de libertad. Ello explicaría el poder de Klingsor sobre Kundry, así como la posterior sumisión de ésta a su redentor, Parsifal, con la lanza ya en sus manos. No obstante, no se aclararía cuál fue la culpa de la heroína. Cuando, al final de segundo acto, ésta se refiere a Klingsor como "él, el que una vez maldijo mi risa", resulta obvio que fue del brujo de quien se burló, pero unos versos atrás, Kundry parece identificar a Parsifal con Jesús y hace creer que a quien en verdad injurió fue al propio Cristo:

"Si en verdad eres el Redentor,

¿qué te impide, malvado

unirme a ti en la salvación?

¡Durante eternidades te he esperado,

salvador, ¡ah!, tan tarde!

De quien una vez me burlé...

(...)

Yo le vi... a ÉL... a ÉL...

y... reí!

Entonces me alcanzó su mirada".

En este caso la figura de la heroína wagneriana se acercaría tanto a la legendaria del Judío errante, quien tras haberse reído de Jesús camino del Calvario fue condenado a vagar por la tierra hasta la Parusía, esto es, hasta la segunda venida, como sobre todo a la de la princesa idumea Herodias, también maldita en tanto culpable de la muerte del Bautista. A menudo se ha leído que, en la primera de sus vidas, Kundry pudo haber sido judía. No es casual por tanto que Herodias sea uno de los nombres que emplea Klingsor cuando la invoca al comienzo del segundo acto: "Fuiste Herodias, ¿y quién más?". Sea como fuera, Kundry adquiere también matices de tres personajes del Parzival de Wolfram von Eschenbach. Al parecer, a Wagner no le entusiasmó el poema, pero sí se sintió seducido entre otras cosas por la apariencia salvaje de Condrie, la dama negra. Naturalmente, Kundry toma de ella rasgos y nombre, pero hay en el texto dos mujeres de una relevancia quizá incluso mayor. Una sería la hermosa Orgeluse de Logroys, también presente en el Perceval de Chrétien de Troyes, quien seduce a Anfortas y fracasa en el intento de hacer lo propio con Parzival, mientras la otra sería la prima del héroe, Sigune, quien en sus varios encuentros le habla de su pasado, de su nombre y hasta de la muerte de su madre. En el drama wagneriano, Kundry asume con delicada

prudencia ambos roles, evocando en el tercer acto, en su actitud penitente, servicial y rendida, la imagen de María Magdalena.

Por otro lado, si Parsifal recuerda a Siegfried en su casta locura e inocencia, Amfortas al Tristán del tercer acto en su expirante dolor y Klingsor a Alberich y a Hagen en tanto espíritus del mal, Kundry mira al Holandés en su maldito y eterno vagar por la tierra, a Venus en su sutil erotismo y a la pagana Ortrud en su negra ira. Su sueño no es sereno, como el de Erda, pero sí sabio y misterioso. Otro claro reflejo de Kundry lo dejó Wagner en *Der sieger* (Los vencedores), un drama budista inacabado que habla de la redención de la chandala Prakriti, condenada a amar sin esperanza por haberse burlado en una vida anterior del amor del hijo de un Brahmin. Sería así la primera mujer en formar parte de la comunidad de Bouddha. Con todo, Kundry es un personaje original, amén de desconcertante, sacrificado y sufriente. Cabalga hasta Arabia en busca de un bálsamo que alivie el dolor de Amfortas, pero rechaza su gratitud, pues se sabe culpable del mismo. Lo que Kundry acaso ignora es que la salvación de Amfortas será su propia salvación. Como le recuerda Klingsor, "quien se te oponga, te liberará". Kundry intenta seducir y confundir a Parsifal recordándole la muerte de su madre y ofreciéndole, "como última muestra

de la bendición materna, el primer beso de amor", pero cuando el joven siente el dolor de la herida sangrante del Rey del Grial ella, en un arranque de ciega pasión, le pide que comprenda también su dolor, su agonía, le suplica compasión y un instante de amor, pero él, ya sabio, supera la tentación. Cuando Kundry, furiosa, maldice los caminos que llevan a Amfortas e invoca a Klingsor para que detenga a Parsifal, está en realidad precipitando los hechos: la lanza pasa a manos del redentor y la magia del brujo se hunde en las ruinas de su fortaleza. La heroína ya no está a merced del mal, mas aún debe esperar. Ya no ríe, sólo gime, sólo sirve, sólo lamenta. Y el lamento de Kundry es el lamento de la eternidad, un lamento grave y ronco que viene del alma misma de la tierra, donde probablemente ella trata de reposar en su espera y al fin reposa cuando, ya redimida de sus faltas, cae sin vida a los pies de Parsifal.





Trato preferente a socios AWM.

www.turismusica.es

*Fundación
Angel Corella*



Palacete de Santa Cecilia

*“La finalidad de la Fundación Angel Corella
es crear danza viva y universal que,
como cualquier objetivo artístico,
estará abierto exclusivamente
al talento sin condicionantes”*

*Angel Corella
Presidente*

Biblioteca Wagneriana

Por Jose Manuel López Marinas



Richard Wagner

La obra de arte del futuro

Colleció estética & crítica,
nº 13 (2ª edición)

Fundación General de la
Universitat / Patronat Martínez
Guerricabeitia. Universidad de
Valencia. 2007. 193 pp. 13 €.

Se trata de una reedición
del libro publicado en 2002

Enrique Gavilán

Escúchame con atención. Liturgia del relato en Wagner.

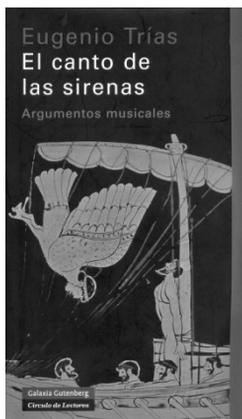
Colleció estética & crítica, nº 24.

Fundación General de la Universitat / Patronat Martínez
Guerricabeitia. Universidad de Valencia. 2007. 284 pp.
18 €.

El contenido del libro es el siguiente:

- 1- Mito e historia en Wagner. El papel del teatro griego en la revuelta contra el historicismo
- 2- El mito de las mujeres. Representación y narración en Wagner
- 3- De la supervivencia de Eva y la imposibilidad de la revolución: Los Maestros Cantores de Nuremberg
- 4- La balada de Senta: el canto de las sirenas como ritual

- 5- Drama y narración en las oberturas de Wagner, entre lo lineal y lo circular
- 6- Prometeo, entre liturgia de la palabra y tragedia de la escucha: Esquilo, Wagner, Nono
- 7- Iluminación de la ruina, la huella gnóstica en Parsifal
- 8- La vigilia de Hagen: el sueño en el drama musical
- 9- El dios ausente: tiempo, presencia y representación en Götterdämmerung



Eugenio Trías

El canto de las sirenas.
Argumentos musicales

Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.

2007. 1007 pp. 29,50 €

El autor, según sus mismas palabras, ha escrito u libro que es una aproximación “a algunos de los principales autores occidentales que han vivido entre el final del Renacimiento y nuestros días. Compone una trama de reflexiones sobre músicos que puede leerse como un gran relato: el que la música occidental ha generado desde Monteverdi a Xenakis”. Estos compositores son además de los citados, J.S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner,

Brahms, Bruckner, Mahler, Debussy, Schönberg, Bartók, Stravinski, Webern, Berg, Richard Strauss, Cage, Boulez, Stockhausen y Xenakis, a cada uno de los cuales dedica un ensayo rematando el conjunto con una *Coda filosófica*, con tres trabajos más.

Es posible que no todos estén de acuerdo con la lista precedente, pero la realidad es que todos los compositores incluidos o bien hicieron llegar a la música de su época a la cima o intentaron buscar nuevos caminos para ella, a lo que ha que añadir que bastantes, especialmente los del siglo XX, teorizaron sobre los senderos abiertos.

Aunque cada ensayo dedicado a un autor puede leerse por separado el autor indica que el libro es un "itinerario a través del cual el laberinto de la música occidental, puede hallar un posible hilo de Ariadna". Se trata de un libro que relaciona la música con la filosofía e incluso con la religión, aspecto que Trías ha tratado bastante en trabajos anteriores, aunque en éste, la música es materia de reflexión filosófica.

El ensayo que hay que destacar en *Hojas wagnerianas* es, lógicamente, el dedicado a Wagner, páginas 313 a 341, más de un crítico supone es el más interesante junto con el referido a Platón en la Coda mencionada.

Algunos personajes wagnerianos, desgarrados entre la sensualidad y el misticismo, entre el deber y lo prohibido, son analizados por el autor desde un punto religioso-filosófico, que explica su redención al quedar su culpa perdonada, lo que se produce en un espacio intermedio entre lo mítico y lo legendario, de promesa y liberación, en el que se producen hechos que se proyectan sobre la vida de los protagonistas de los dramas wagnerianos.

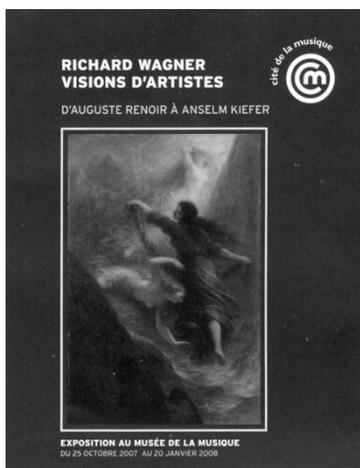
El libro tiene otro aliciente: incita, como indica *Blas Matamoros* en la reseña del libro aparecida en *ABCDe las letras y las artes*, a volver a escuchar la música de estos autores siguiendo la orientación de Trías, algo que resultará muy novedoso incluso para muchos que crean conocer bien la música de los compositores incluidos. Libro de no fácil lectura pero totalmente recomendable.

Richard Wagner.

Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer.

Catálogo de la exposición del mismo nombre.

Museo de Arte e Historia de Ginebra/ Ediciones Somogy
2007. 292 pp., 159 ilustraciones. Idioma: francés



En Septiembre de 2005 se inauguró en el Museo Rath de Ginebra la exposición, coincidiendo con la nueva puesta en escena de Tannhäuser, en el Gran Teatro, denominada como el catálogo que aquí se comenta. Ultimamente ha estado instalada en

el Musée de la Musique de la Cité de la Musique de Paris, del 25 de octubre de 2007, al 20 de enero de 2008.

La muestra aborda el eco conseguido por la música de Wagner en las bellas artes desde los pintores de 1860 hasta el arte contemporáneo. Impresionistas, simbolistas, nabis, expresionistas y surrealistas muestran sus obras, echado por tierra el tópico de que sólo los pintores simbolistas se sintieron atraídos por el mundo wagneriano.

El catálogo corresponde a la exhibición parisina, algo distinta a la de Ginebra.

Esta Sección se redacta con la colaboración de *El Argonauta*, la librería de la música. C/Blasco de Garay, 47. 28015 Madrid. Tfno. 91 543 94 41 www.elargonauta.com

ENTRE BASTIDORES

Rienzi y Tomas Bretón.

En 1876 se estrenó en Madrid, en el Teatro Real, la primera opera de Richard Wagner: Rienzi.

Para muchos de los aficionados de entonces se trataba de una opera difícil y especialmente complicados algunos de sus fragmentos musicales. Tomas Bretón quiso saber la opinión de la orquesta sobre esta nueva opera y sobre el particular, preguntó a un contrabajo, quien le contestó: “Estamos locos; no le diré a usted más sino que yo, muchas veces, en lugar de dar un si bemol, doy un la o un mi, y no hay quien lo note, porque en esta música es igual dar una nota que otra...”.

El Real y sus Maestros Cantores.

Cuando en la temporada 1892-1893 se anunció que se pondría en escena Los Maestros Cantores, causo gran entusiasmo entre los seguidores wagnerianos, pero el entusiasmo se convirtió en desencanto cuando el tenor De Marchi, quien debía interpretar el papel protagonista se negaba en redondo a cantar alegando que no conocía lo suficiente el papel. Como los wagnerianos madrileños temían que el Real suspendiera la

opera, aprovechando una de las representaciones de la temporada a la que asistía la familia real, lanzaron a platea un montón de octavillas donde se leía:

“El público desea oír Los Maestros Cantores, antes de terminar esta temporada, ¡¡AUNQUE SEA SIN TENOR!!”

La acción tubo tal resonancia que De Marchi se sintió obligado a estudiar profundamente su papel protagonista y, por fin, los wagnerianos madrileños pudieron disfrutar de Los Maestros Cantores. Según cuentan las crónicas De Marchi supo estar y defender como merece el papel de Walter.

Sombra.





Asociación Wagneriana de Madrid

Enviar vía email: aw@awmadrid.es

Enviar vía correo postal:

C/Antonio López Aguado, 1 12ºA Izq
28029 Madrid

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN

Asociación Wagneriana de Madrid

Nombre:*

Apellidos:*

Dirección:*

CP:

Ciudad:*

Provincia:*

Teléfono:*

E-mail: *

Cuota anual:

(50€)

Otra cantidad ___€

Domiciliación Bancaria:

Autorizo a la Asociación Wagneriana de Madrid para que
pase al cobro del recibo anual de ___€

Nombre:

DNI:

Cuenta bancaria : _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Aviso: Los datos facilitados en este boletín serán utilizados exclusivamente para
cumplimentar el Registro de Socios de la Asociación Wagneriana de Madrid. No se hará
uso de ellos para ningún otro fin sin la autorización previa de los interesados.

Asociación Wagneriana de Madrid

aw@awmadrid.es / Tlf 660 77 79 / 609 78 16 60