

Asociación
Wagneriana de Madrid
Publicación Cuatrimestral

Hojas Wagnerianas

NÚMERO 9



Especial Tannhäuser

www.awmadrid.es

2009

ASOCIACIÓN 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

Rafael Agustí

Juan Carlos Castro

Socios Honoríficos

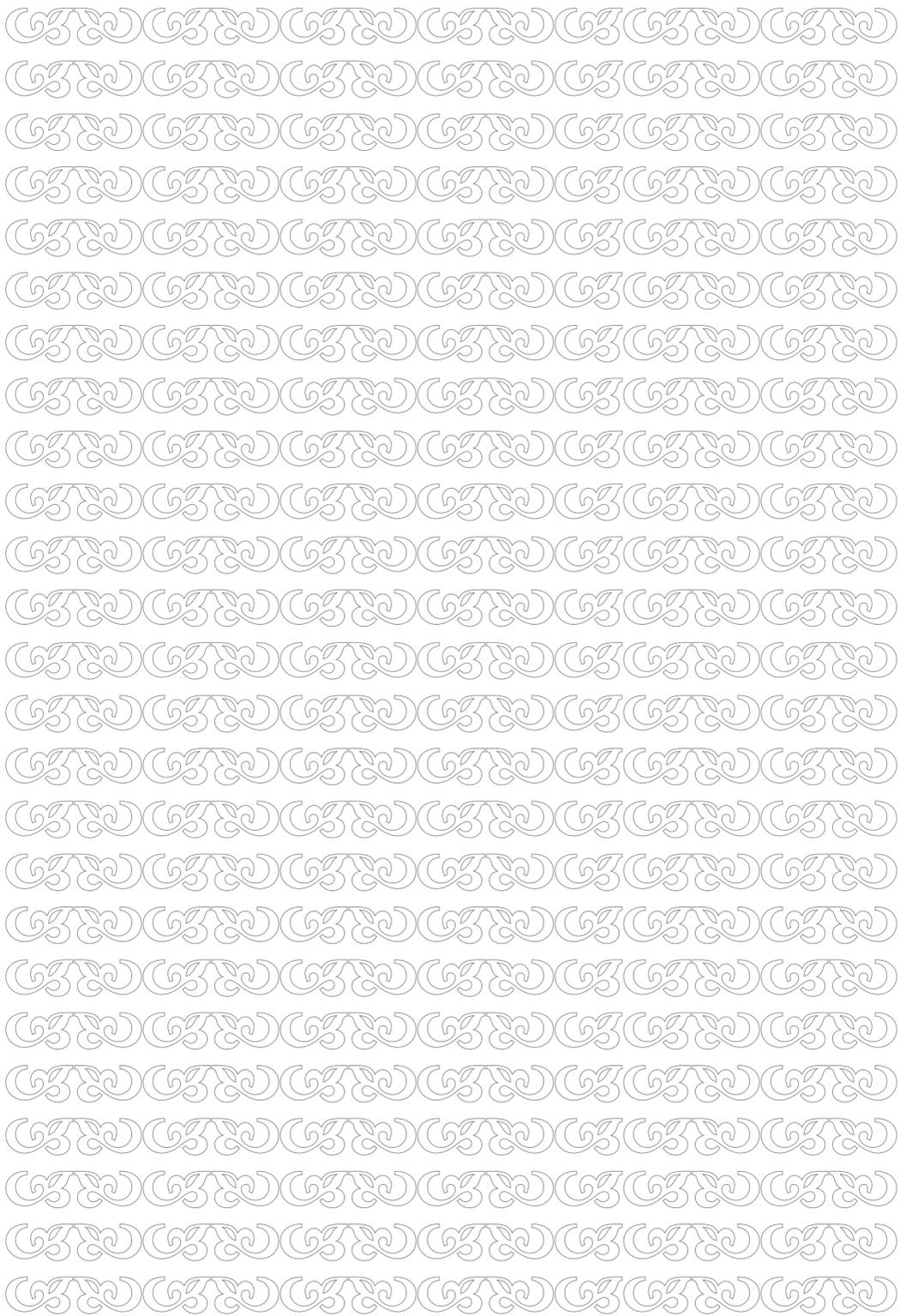
Jesús López Cobos

Arturo Reverter

René Pape

Plácido Domingo





INDICE

- **Editorial.** 4
Clara Bañeros de la Fuente
- **Encuentros con el Maestro.** 5
Clara Bañeros de la Fuente.
- **Tannhäuser: Notas sobre su vocalidad.** 11
Arturo Reverter.
- **Los Caminos de Wagner son inescrutables.** 15
Fuentes históricas y míticas en Tannhäuser.
Javier García-Lomas Gago.
- **El Estreno de Tannhäuser en Madrid.** 18
J.M. López Marinas.
- **Tannhäuser, una ópera romantica.** 26
E.Arretxe.
- **Tannhäuser y el disco.** 28
Asier Vallejo Ugalde
- **Tertulia** 30
- **Entrebastidores.** 31



Han colaborado en este número:

Arturo Reverter, Asier Vallejo Ugarte, Juan Manuel López Marinas, Enrique Arretxe, Javier García-Lomas Gago, Clara Bañeros de la Fuente, Jose Maria Irurzun , Jaime Irurzun y M^a Esther Lobato.

EDITORIAL

Las puertas del Real se abren orgullosas para acoger, por tercera vez desde su reinauguración, la ópera romántica Tannhäuser, dirigida en esta ocasión por el prestigioso maestro Jesús López Cobos. Socio de honor de AWM.

Este nuevo número de Hojas Wagnerianas, está dedicado en exclusiva a Tannhäuser, como hicieramos el pasado año con Tristán e Isolda. No entramos a comentar la sinopsis de la obra, entre nosotros dedicarnos a este menester puede resultar, si no ofensivo, si fuera de lugar. Hemos preferido profundizar en diversos temas como por ejemplo, la primera vez que pudo verse Tannhäuser en Madrid, allá por 1890. De recopilar, ordenar y comentar estos antecedentes se ha encargado J.M. López Marinas, colaborador habitual de nuestro revista.

Javier García-Lomas aborda las fuentes de inspiración en que se alimentó la fantasía creadora de Richard Wagner. Le damos las gracias a Javier desde aquí y esperamos contar en lo sucesivo con su inestimable colaboración.

Para dar voz a cada uno de los personajes, encontramos un estupendo artículo, esta vez, a cargo de Enrique Arretxe, quien nos adentra en las motivaciones psicológicas de cada uno de los personaje que dan lugar a la historia de esta ópera romántica, que tan sorprendente y fácil de entender resulta a quienes, incluso por primera vez, se acercan con miedo y desconfianza a la obra de Richard Wagner.

Arturo Reverter... que decir... Quién mejor que Arturo, amigo de todos nosotros y también socio de honor de AWM, para adentrarnos en las voces protagonistas de Tannhäuser desde su estreno en Dresde, el 19 de noviembre de 1845. La colaboración de Arturo Reverter, además de un lujo, es todo un privilegio.

Entramos en el mundo de la fonografía, esta vez de la mano también, de otro gran peso-pesado, Asier Vallejo Ugalde, también crítico musical a pesar de sus pocos años. Una suerte pare él (me refiero a sus pocos años) y para nosotros, que podemos beneficiarnos de su jovialidad, espontaneidad, frescura y buen hacer.

También en este número y como apoyo sonoro a los diferentes artículos, adjuntamos la selección musical comentada por José María Irurzun, en la conferencia-tertulia que bajo el título "Tannhäuser", nos ofreció en el Casino de Madrid el pasado 25 de Febrero, y que durante hora y media nos transportó al atractivo mundo de Richard Wagner y su Venusberg particular. Asimismo y complementando la selección musical, hacemos una pequeña reseña de la conferencia-coloquio.

Esta conferencia-coloquio junto a la impartida por Arturo Reverter sobre "La voz en Wagner", y la ofrecida por nuestro tesoro, Alejandro Erraez, bajo el título "Sexo, sangre y política en la escena", son ejemplos de la presencia que la Asociación Wagneriana de Madrid, viene teniendo en las "Tertulias de Amigos de las Artes" que de la mano de Sixto Moya, se celebran en el Salón "El Torito" del Casino de Madrid.

Especial mención merece, y así hay que reseñarlo, la dedicación y deferencia que el maestro López Cobos ofrece siempre a la AWM. En esta ocasión y para incluir en este nuevo ejemplar de Hojas Wagnerianas a modo de entrevista, nuestros "ENCUENTROS CON EL MAESTRO", nos ha concedido un tiempo del que apenas dispone y que he tenido el privilegio de protagonizar en nombre y representación de la Asociación Wagneriana de Madrid.

Con el sonido de fondo de la obertura de Tannhäuser, versión Dresde, mientras aguardo volver a escuchar el sonido directo en el teatro, termino el comentario, que a modo de editorial, da inicio al número nueve de "Hojas Wagnerianas".

Clara Bañeros de la Fuente.

Encuentros con el Maestro

Maestro, en nombre de la Asociación Wagneriana de Madrid, le agradezco muy especialmente su atención y su incondicional apoyo al wagnerismo madrileño.

Teníamos pendiente, dentro de su ajustadísima agenda, encontrar el momento ideal, para y a modo de entrevista, profundizar un poco más en su dilatada historia con la música.

Sin más preámbulos y entre ensayo y ensayo de su nuevo Tannhäuser...

Maestro, en las múltiples biografías que sobre usted pueden consultarse, además de ser desde el 2003 director musical del Teatro Real, se cuenta que nació en Toro y que cursó estudios de Filosofía y Letras en Madrid, debutó en Praga como director sinfónico y en Venecia como director de ópera.

Ha sido primer director invitado y posteriormente director general de música en la Ópera de Berlín, ofreciendo con este teatro, por primera vez en Japón, la Tetralogía Wagneriana. También primer director español que ha dirigido en La Scala de Milán, Covent Garden de Londres, la Ópera de Paris y el Motropolitan de Nueva York.

Durante seis años fue principal director invitado de la Filarmónica londinense. Dirige con regularidad todas las grandes orquestas europeas y americanas, además de participar en los más prestigiosos festivales internacionales.

Ha sido director artístico de la Orquesta de Cámara de Lausana y de la Orquesta Sinfónica de Cincinatti, de la que es director emérito. Responsable artístico de la Orquesta Francesa de Jóvenes y director titular de la Orquesta Nacional de España.

Dirigió el concierto de clausura del Teatro Real como sala de conciertos y los de inauguración del Auditorio Nacional de Música en 1988.

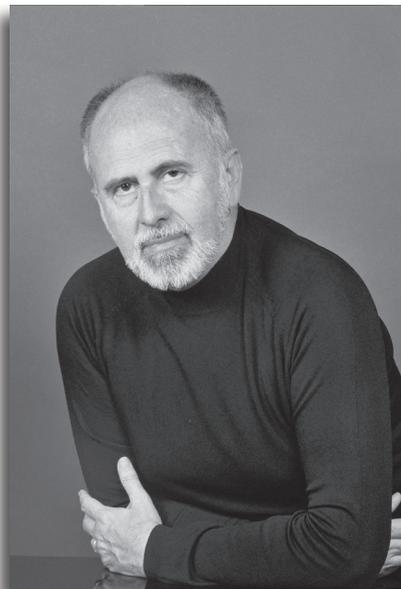
Primer director musical en recibir el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, miembro de Honor del Teatro de la Ópera de Berlín, Doctor honoris causa por la Universidad de Cincinatti, y tiene en su haber un largo etcétera de los premios más renombrados, nacionales e internacionales.

Maestro, su pasión por la música, su esfuerzo y dedicación, le han llevado a figurar entre los grandes. Pero...

¿Como recuerda su primer contacto con la música? ¿Comenzó a estudiar en conservatorios en Málaga o a llegar a Madrid?

Mi primer contacto con la música fue en mi casa, a través de la afición de mis padres. La familia de mi padre era muy aficionada a la música alemana, entonces, de niño ya escuchaba mucho repertorio alemán, siempre mi padre buscaba en la radio por lo general música alemana. Por parte de mi madre, que era nacida también en Madrid, conocí la zarzuela. A mi madre le gustaba mucho cantar zarzuela. Escuchaba también mucha zarzuela de pequeño.

Pero luego... verdaderamente empecé a estudiar música en el seminario de Málaga, practicábamos el canto gregoriano y la polifonía todos los días, fue donde empecé, no solamente a estudiar sino a practicar música todos los días. Luego en Málaga mismo, empecé a asistir o a dar clases por libre en el conservatorio cosa que continué mientras estuve en la universidad, en Granada. Cuando llegue a Madrid me matriculé en el conservatorio y ya fue cuando empecé a estudiar música oficialmente.



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

-Mis padres de hecho no tuvieron ni que aceptar mi decisión de ser músico, en primer lugar porque mi padre, cuando yo me decidí por la música en el año 1966 ya había muerto desgraciadamente. El murió en el año 1964 y yo hasta ese momento tampoco estaba muy decidido, porque verdaderamente hasta el año 66 no me marche a estudiar Dirección a Viena. Hasta que decidí marchar a Viena, tampoco yo estaba muy seguro, sabía perfectamente como era el país en el que vivía... como me decía mi padre "los músicos se mueren de hambre". Él me insistió mucho que yo terminara mis estudios en la universidad, que de hecho los terminé en el 64 en la Facultad de Filosofía y Letras de aquí, de la Complutense.

Lo que hice desde los años 59 en que llegue a Madrid hasta el 64 fue compaginar los estudios de la Universidad con los del Conservatorio. Y del Conservatorio podríamos decir que tengo cinco profesores que influyeron mucho en mi formación.

En primer lugar Echevarría, entonces era director de la banda municipal de Madrid, fue mi profesor de armonía y del cual yo fui también asistente. Francisco Calero, profesor de contrapunto. Cristóbal Halffter que fue mi profesor de composición. Gombau, de música de cámara y el padre Sopena, que como a muchas generaciones de músicos en España, me influyo, primero por su amor a la música y luego porque fue quien nos abrió los ojos a mucha música de la que entonces no se oía en España como podía ser Malher, Bruckner etc. Si, a gran parte de nuestra generación nos influyo mucho. El era profesor de historia de la música en el Conservatorio.

Se licenció simultáneamente en Filosofía y Letras con lo que su formación humanística es muy completa.

¿Era esto habitual entre quienes estudiaban música entonces?

-Efectivamente yo simultanee los estudios de Filosofía y Letras con los de música. No era normal en aquella época, por desgracia lo sabemos muchos, que a los músicos de las orquestas de aquella época no se les exigía más que la enseñanza primaria para entrar en el conservatorio. En aquél entonces yo me tenía que codear en el conservatorio con alumnos que ni siquiera tenían la enseñanza secundaria, es decir ni siquiera exigían un bachillerato para entrar en un conservatorio y yo en aquella época estaba en la universidad. Creo que Cristóbal Halffter y yo, fuimos unos de los primeros que pasamos por la universidad y estuvimos luego en los conservatorios. En aquella época no era lo normal. Luego, gracias a Dios y a lo mucho que protestamos y que lo pedimos, las enseñanzas artísticas o musicales han llegado a ser consideradas como enseñanza universitaria, como lo son en otros tantos países.

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

Yo me formé como director de orquesta realmente en Viena, sobre todo con el profesor Hans Swarowski, que fue el profesor de generaciones de directores, Zubin Mehta, Claudio Abbado... precisamente fue Claudio Abbado, el que, al venir a principio de los años 60 a dirigir por primera y única vez, a la orquesta nacional, nos hizo mucha ilusión verle dirigir, a todos, yo le pedí consejo, le pregunté que donde le parecía que podía ir a estudiar, me aconsejó que fuera a Viena. En aquella época era verdaderamente la escuela para directores de orquesta más importante de Europa.

Mi debut fue en Praga y lo recuerdo perfectamente porque el próximo día 12 de Marzo se cumplirán 40 años. Debuté en el 69 invitado precisamente por un miembro del jurado del concurso que acababa de ganar en el año 68 en Besançon, y el presidente de lo que se llamaba entonces la Primavera de Praga, me invito a participar en una serie de conciertos que presentaba para jóvenes artistas.

Recuerdo perfectamente mi primer programa, no fue nada fácil para un director joven. Acompañe a un pianista checo en el primer concierto de Brahms para piano y orquesta, interpretar a Dvorak, acompañando a un chelista noruego que en aquella época acababa de ganar el concurso Tchaikovsky de

Moscú y que luego se hizo muy conocido y lo es Artok Norras y después la segunda sinfonía de Beetobhen. La primera ópera, fue precisamente siendo asistente de Peeter Maag al que conocí en el verano 68 en Italia y, empecé a seguirle como asistente estando con él durante un par de años hasta el año 70. Y estando asistiéndole en La Flauta Mágica en la ópera La Fenice en Venecia, el maestro enfermó y tuve que salvar la situación. Fue la primera ópera que yo dirigí y a raíz de ese debut, fue verdaderamente cuando yo empecé a dirigir ópera, porque el teatro La Fenice me ofreció un contrato y allí me quedé un par de años, hasta que ya en 1971 empecé con la Ópera de Berlín.

En la ópera de Berlín permanece hasta 1990, ostentando el cargo de director musical desde 1978, con este teatro, Japón conoció bajo su batuta la Tetralogía Wagneriana, pero usted maestro...

¿Cuando se enfrentó por primera vez a una partitura wagneriana? ¿Su primer montaje wagneriano? ¿La eligió o le vino impuesta?

La primera partitura a la que yo me enfrenté fue precisamente Tannhäuser, en la ópera de Ginebra en el año 1977. Luego la representé en Berlín. Precisamente en el 78, la ópera de Berlín me nombró director general de música a partir de 1980. Yo llevaba en Berlín desde el 71 pero no había director estable desde que se marchara Lorin Maazel. Precisamente a partir de este primer encuentro que tuve con la ópera de Wagner, fue cuando me propusieron ser director de la orquesta, donde me quedé desde 1979 hasta 1990. El primer montaje que yo hice fue precisamente este y no me la impusieron porque me dijeron si quería precisamente dirigir una ópera de Wagner, era una nueva producción y luego yo estuve durante 10 años representándola, la repetimos muchísimas veces.

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

Para un director de orquesta, Wagner representa el músico total. Lo grande en Wagner precisamente es, yo creo, la adecuación total entre música y poesía, él se consideraba un gran poeta en la Alemania de su tiempo, no hay que olvidar que organizaba reuniones en su casa de Bayreuth y también en Zúrich, lo que hacían precisamente en esas reuniones era leer el texto de los Maestros Cantores... del Oro del Ring... Para Wagner el texto era tan importante como la música.

Mi obra preferida... Tristán, para mí es Tristán, y Parsifal quizá también. Pero Parsifal, necesita unas circunstancias acústicas que se dan sólo en Bayreuth. Creo que Parsifal está pensado para ese teatro, para la acústica de ese teatro, es muy difícil realizarla en un teatro convencional.

La obra wagneriana que en particular a mí más me ha costado dominar ha sido Sigfrido. Creo que de las cuatro óperas del Ring, no sólo es la más complicada de montar sino de mantener la tensión durante toda la obra. Los tres actos son totalmente diferentes, sí, en ese aspecto yo creo que es la obra más difícil.

-Con respecto a los demás compositores, ¿hay algún gran compositor del cual no haya dirigido alguna obra? ¿Tiene prevención respecto a algún compositor? Además de Richard Wagner, ¿Cuál o cuáles son sus autores preferidos?

De los grandes compositores he dirigido obras de todos. Pero me quedé con ganas, no cabe la menor duda, de dirigir una de las Pasiones de Juan Sebastián Bach, pero por desgracia no se dió nunca la ocasión. Una vez que la tenía, en el año 86, tuve que cancelar por la muerte de mi mujer, hubiera hecho "La Pasión según San Mateo" y luego ya no me sentí con ánimos de hacerla.

Yo nunca me sentí con prevención hacia ningún compositor, tengo un gran respeto hacia quien se pone frente a un papel en blanco a escribir música, puedo sentir mayor simpatía por una u otra composición, o cierta predilección por determinada composición, pero prevención por alguien determinado no.

Mis autores preferidos siempre fueron los pertenecientes a la escuela del "Clasicismo Vienés", Haydn, Beethoven, Schubert y sobre todo Mozart, sobre todo desde mi primera ópera que fue como he dicho ya de Mozart.

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

De Wagner he dirigido todas las obras menos Parsifal y Maestros cantores, de estas obras lo único que he dirigido han sido partes en concierto y extractos. Por ejemplo el segundo acto de Parsifal o La obertura de Maestros... pero siempre como parte complementaria en la programación de un concierto.

Yo creo que la única diferencia que existe entre montar una ópera de Wagner y de otros compositores, en cuanto a la música, desde luego ninguna, la diferencia está en la dificultad de hacer entender el texto, que se comprenda, que se oiga... Para Wagner el texto era fundamental, de hecho en uno de sus comentarios cuando montaba el Anillo en Bayreuth decía para él la orquesta debía ser como un coturno griego sobre el cual están subidos los cantantes y el poema.

Mi próximo y último Wagner en el Real, puesto que será mi última temporada en la dirección musical, será el Holandés Errante... o el Buque Fantasma como se llama en español.

Usted que ha montado obras de Wagner en distintos países, desde aquél su primer Tannhäuser de Ginebra a al actual del Real madrileño:

-¿Ha cambiado el interés del público por la música de Richard Wagner?

Yo creo que el interés por la música de Richard Wagner, se ha mantenido siempre, Wagner es de esos pocos compositores que para quienes verdaderamente aman su música, crea adicción total, es como una droga, a quien le gusta la música de Wagner le gustara toda su vida y serán de los locos que vayan de festival en festival, de teatro en teatro para escuchar la música de Richard Wagner.

Wagner fue un compositor que no escribió tantas obras, sin embargo, siempre estará en el candelero y siempre se escuchara su música, una y otra vez. Wagner siempre será actual.

Muchos aficionados, influidos quizá por algunos críticos les parece que lo importante de una ópera es el montaje. La dirección musical, los cantantes e incluso la propia música parecen ser aspectos secundarios. Se hacen montajes complejísimos que tienen que ser explicados por sus autores con aclaraciones muy prolijas. En muchos casos incluso superan en complejidad a la propia ópera.

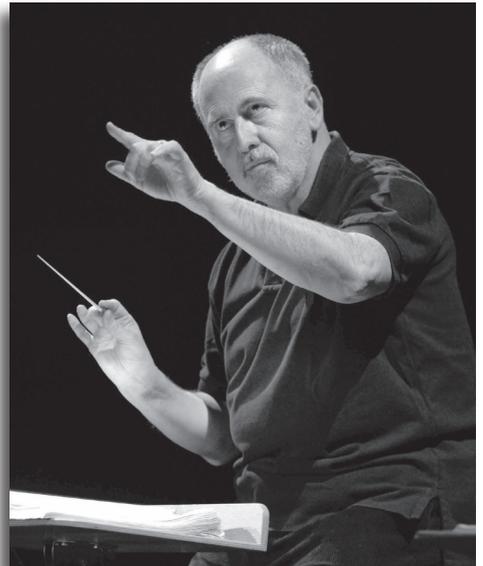
¿Qué opina usted al respecto? ¿Qué opinión le merece, que la dirección de escena se haya convertido para muchos en principal protagonista?

Yo siempre he pensado que cuando es necesario explicar un montaje, es una mala señal. Eso quiere decir que efectivamente el director de escena quiere ser el protagonista.

Si un director de escena o un compositor tienen que explicar su obra, quiere decir que no están poniendo, en el caso del director de escena, la obra como lo más importante, sino que se está poniendo, él mismo, como principal protagonista. A mí siempre me parece un horror nombrar a "la quinta de Beethoven" como "la quinta de Karajan" o la "novena de Furtwaengler" o "La Traviata de Visconti". Siempre me ha parecido un horror, porque la obra no es de Visconti, de Furtwaengler o de Karajan la obra es de Beethoven, o es de Mahler o es de Verdi.

A mí me ha parecido siempre, mala cosa, cuando el interprete se pone por delante del compositor.

En ese aspecto creo que es una aberración. El protagonismo no lo tienen, los cantantes ni el director de orquesta, ni la coreografía ni la puesta en escena, el protagonismo lo tiene el compositor lo tiene la obra, y todo lo que sea que una de sus partes tenga más importancia que la obra misma, es una deformación del resultado final.



La gran función de ópera es aquella donde ninguno de los elementos es protagonista y todos colaboran a transmitir, el mensaje que ha querido dar el compositor en su obra.

Tradicionalmente este país ha vivido de espaldas a la música. En las escuelas, en los institutos, incluso en la universidad la música es ignorada. Un alumno brillante de humanidades puede ignorar quien es el autor de Tristán e Isolda. Es rarísimo encontrar gente joven en las representaciones wagnerianas y en los conciertos en general.

¿Tiene esto a su juicio remedio?

Sobre si tiene remedio, que este país viva de espaldas a la música... el remedio, por supuesto, está en la educación y ésta empieza en las familias y en la escuela.

El sistema educativo hoy ayuda mucho al deporte, se promociona y se potencia en colegio, instituciones etc., y está muy bien, pero no hay que olvidar que no solo hay que cuidar el cuerpo, también es muy bueno cuidar el espíritu. Al espíritu se llega por el amor a la música, y no sólo a la música, en general todas las artes. Yo creo que se abandona totalmente, no solo en las escuelas sino en la educación en general.

Esto ocurre no sólo en España, hablo también de países con más tradición musical o artística que nosotros.

Yo creo que es la única manera de que la educación de nuestros jóvenes sea más completa.

En España la mayor parte de las orquestas, auditorios y teatros de ópera dependen de las distintas administraciones, central, autonómicas y organismos ligados en mayor o menor medida a la administración, esto produce una serie de situaciones extrañas y anómalas que dependen de decisiones que nada tienen que ver con la música.

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

Creo que todo sistema en cuanto a cómo deben funcionar las ayudas de las administraciones a la ópera o a orquestas etc. etc., todos los sistemas tiene sus ventajas y desventajas. Conozco todos los sistemas. Por ejemplo, la sociedad americana, donde yo viví 16 años con la orquesta de Cincinnati.

Todo sistema tiene sus ventajas y desventajas, las instituciones privadas están muy profesionalizadas no hay tanta dependencia de las subvenciones pero las orquestas están mucho más inseguras. Por ejemplo ahora, tenemos una gran cantidad de orquestas que están temiendo por su supervivencia por el problema económico que se avecina también en América. Y sin embargo en el sistema europeo la estabilidad de que disfrutaban muchas orquestas, muchos teatros de ópera también les hace caer en la rutina, el encontrarse en un sistema seguro les hace caer como digo en la rutina.

Yo creo que siempre ha sido posible organizar las artes desde un punto de vista privado lo que ocurre es que los países en los que, el sistema fiscal como ocurre en casi todos los países europeos hace que las personas privadas si quieren colaborar con una institución artística esa colaboración no les sea descontada de los impuestos y esa hace que la gente piense bueno el Estado es el que se tiene que preocupar, por lo cual me desentiendo.

Hoy día cada vez se tiende más en Europa a un sistema mixto, como la nuestra, como la fundación del Teatro Real, que lógicamente en una gran mayoría depende de las subvenciones estatales pero que tampoco puede prescindir ya de los sponsor para poder sobrevivir

Dentro de lo que estamos comentando ¿Puede prosperar una orquesta compuesta por funcionarios?

Por supuesto una orquesta compuesta por funcionarios puede sobrevivir, de hecho hay orquestas que sobreviven toda la vida, teóricamente si, en la práctica como decía antes, tiene el inconveniente de la rutina del músico que se siente seguro en el atril y ya no tiene que preocuparse

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

Yo creo que las orquestas españolas durante muchísimos años muchas veces por corporativismo, por pensar que grabar, ser retransmitido por radio etc., tendría que ser para ellos motivo de ganancias suplementarias,

y como consecuencia ha hecho olvidar a las orquestas estatales, que tenían que colaborar gratis o sin excesiva compensación a retransmitir sus actuaciones por radio, televisión o grabar su repertorio.

Ahora, en ese aspecto las orquestas han cambiado, incluso hay orquestas, por ejemplo, de altos vuelos como Chicago, Concertgebouw, London Symphony etc., que tienen sus propias casas de grabación, ellos mismos son los que graban y luego si se vende bien, y si no, por lo menos queda constancia del trabajo que están haciendo.

¿Maestro que le queda por hacer musicalmente hablando?

Creo que a un director de orquesta siempre le queda algo que hacer.

Yo creo que musicalmente hablando lo que queda es digerir esas grandes obras que has hecho que durante tu vida has tenido el privilegio de hacer.

Yo no me puedo quejar porque llevo cuarenta años en la música, pero siempre te queda algo que hacer, sobre todo, profundizar en las grandes obras del repertorio, es decir, siempre te da la sensación, cuando haces una novena de Beethoven, un don Giovanni de Mozart o una sinfonía de Mahler, siempre te da la sensación de que as comprendido una pequeña parte de lo que esa obra significa, en ese sentido yo creo que a todos nos queda muchísimo que hacer.

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

En mi tiempo de ocio, desde luego oigo otro tipo de músicas, como ya dije antes yo empecé con la polifonía, el canto gregoriano la música antigua... esa es la música que a mí me relaja de verdad.

La música coral es una música que siempre me atrajo muchísimo siempre me ha hecho muy feliz. Y me sigue haciendo muy feliz cuando puedo hacer repertorio coral.

La música de cámara, también, es lo que no oímos normalmente los que nos dedicamos a las grandes orquestas sinfónicas. La música de cámara, es verdadera música.

Además de este tipo de músicas, también me relajo con el deporte. Yo he practicado mucho deporte siempre que he podido, sobre todo tenis y natación. La natación la sigo practicando, el tenis ya lo he dejado por miedo a las lesiones, y sobre todo el contacto con la naturaleza. Pasear, la montaña el mar, crecí con el mar de Málaga, siempre lo he echado mucho de menos.

El contacto con la naturaleza es de donde también los compositores, en su mayor parte, se han sabido inspirar.

Creo que para todos nosotros, la naturaleza, es el modo de cargar las baterías para entrar otra vez en los teatros oscuros, las salas de concierto, los ensayos... sí creo que el contacto con la naturaleza es fundamental.

Antes de acabar, vuelvo a reiterar mi agradecimiento a su atención y deferencia hacia la Asociación Wagneriana de Madrid. En nombre de AWM, he tenido el privilegio de poder acercarme a su lado más humano, incluso a su forma de trabajar, he podido tocar de cerca, su mundo. El mágico mundo de la ópera.

Pero sobre todo maestro, he podido comprobar, que dicen la verdad, quienes de usted comentan, que no solo es un gran profesional, siempre pendiente de su orquesta y muy estimado por los cantantes... Que sobre todo y ante todo, usted es una gran persona.

GRACIAS MAESTRO.

Clara Bañeros de la Fuente.

TANNHÄUSER

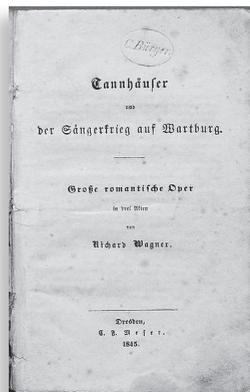
Notas sobre su vocalidad

Tannhäuser es una ópera romántica que plantea ya, de manera clara, algunas de las cuestiones, de los valores que serían tan caros a Wagner. Formal y estéticamente, se sitúa entre la llamada gran ópera y el drama lírico. Hay en ella notables influencias de la etapa anterior, de la ocupada en primer lugar por Weber y poco después por Spohr, Lortzing, Nicolai, Marschner y otros. No es nada fácil la labor de los cantantes principales, que fueron grandes artistas de la época en el estreno, que tuvo lugar en Dresde el 19 de octubre de 1845. Tannhäuser era el poderoso tenor Josef Tichatschek; Elisabeth, Johanna Wagner (sobrina del autor); Venus, la célebre y extraordinaria Wilhelmine Schroeder-Devrient; Wolfram von Eschenbach, Anton Mitterwurzer y el Landgrave Herrmann de Turingia, Georg Wilhelm Dettmer.

Estas cinco voces, que son las protagonistas, aunque hay otras secundarias de cierta relevancia, se enfrentan a una escritura que viene a ser algo así, señala Tubeuf, como el reencuentro del canto italiano más bello con la más noble inspiración poética alemana. Una dualidad que se venía ya dando en toda la ópera germana precedente, desde Weber, autor de la primera ópera nacionalista, *Der Freischütz*, una obra que encierra en su interior, tras la fachada de *singspiel*, una gran variedad de estilos y tendencias, eso sí, bien unificados –como, después de todo, se producía ya en *La flauta mágica* de Mozart, 30 años anterior-, presididos sobre todo por las influencias que venían de Italia. Y Wagner no sería menos: en sus estructuras melódicas y en su composición de los conjuntos hay mucho de Bellini o Donizetti; en esos giros de frase, en el uso del grupeto, en el desarrollo de ciertos temas, en los planteamientos vocales. Aspectos que estaban más presentes aún en obras precedentes, como *El buque fantasma* o *Rienzi*. Esta última arrojaba un claro perfume meyerbeeriano.

Las voces que intervengan, pues, en *Tannhäuser* han de observar esa dualidad, esa combinación de elementos dispares; aparte de resolver no pocos y arduos problemas de carácter y encaje psicológico, ya que, excepto el Landgrave, los demás poseen una ambivalencia de difícil solución. Tannhäuser, por ejemplo, ha de ser un tenor de fácil resuello, de línea, de resuelto agudo para sus cantos caballerescos del primer acto y sus expansiones amorosas y exultantes cánticos del segundo; características que se transforman en poderío dramático y sentido del recitado para la importante y extensa narración del viaje a Roma, en la que el tenor debe hasta gemir y mostrar el lado más dolorido del personaje. El propio compositor describió muy bien la psicología del personaje: “El rasgo más esencial de su carácter es la plenitud permanente, a cada paso agigantada, exaltada en supremo grado. Jamás Tannhäuser se contenta con ser ‘un poco’, el es enteramente y completamente.”

Una imagen que responde fidedignamente al carácter del propio músico, quien potenció un tipo vocal específico, desarrollado también desde bases preexistentes, ampliando por tanto posibilidades ya intuidas por otros autores: el dramático, *Heldentenor*, directo heredero, sin duda, del Florestan de *Fidelio* de Beethoven o el Max de *Der Freischütz* o el Huon de *Oberon* de Weber. Una clase de voz que en realidad había empezado a utilizarse ya, a partir de los antiguos tenores haendelianos de carácter baritonal, en óperas de Cherubini –Jason de *Medea*- o Spontini –Licinio de *La Vestale*- y que Meyerbeer –Jean de Leyden de *El profeta*- o Bellini –Pollione de *Norma*-. A las exigencias habituales de potencia y resistencia, Wagner impone a este tenor heroico una suerte de misticismo, de sentida expresividad en el caso de este Tannhäuser, un equivalente vocal de Tristán, más dramático y patético, o de Siegfried, de tintes más heroicos y hercúleos aun dentro de su psicología un tanto ingenua. No se requieren normalmente, como también sucede con las sopranos, voces especialmente extensas, y Tannhäuser es un ejemplo, pues su tesitura circula entre re 2 y la 3, relativamente modesta si se compara con la de cualquier papel italiano.



No podemos saber cuáles eran las virtudes exactas de Tichatschek, el creador, pero, en lo respecta a la era fonográfica al menos, el mejor intérprete de la comprometida parte ha sido probablemente el danés Lauritz Melchior, de canto variadísimo, de instrumento vocal único, capaz de matizar hasta el infinito, de otorgar la máxima emoción a sus efusiones con Elisabeth y de encarnar al derrotado del retorno de Roma con una veracidad y un patetismo que levanta ronchas. Sus distintas grabaciones de fragmentos y sus integrales son impagables. A retener particularmente la registrada en el Met en 1941 (en el sello Walhall) bajo la narrativa y enérgica batuta de Leinsdorf, con Flagstad, Janssen, Thorborg y List a los flancos. De tiempos anteriores o coetáneos retenemos los nombres de Heinrich Knotte, Franz Völker, Leo Slezak o Max Lorenz. Posteriormente, a un nivel quizá inferior, Jon Vickers, Ramón Vinay, Hans Hopf o el más moderno René Kollo. Aunque el más relevante de los cincuenta-sesenta fuera Wolfgang Windgassen, emotivo y humanísimo. Hay grabaciones integrales de los cinco últimos. Jean-Louis Dutronc establecía, en un sutil análisis, diferencias entre el tenor dramático, como el de *Tannhäuser* o *Siegfried*, de aquél al que puede calificarse propiamente de *Heldentenor*, el de Tristan o *Der Götterdämmerung*.



Herbert Janssen

Se nos antoja una diferenciación un tanto ficticia, porque las divergencias de tratamiento vocal entre esos personajes no nos parecen tan relevantes.

En la literatura wagneriana encontramos una de las grandes innovaciones: la soprano dramática, consecuencia de potenciar al máximo la voz de soprano lírica o lírico-*spinto*, descendiente directa de la Leonora de Beethoven, un personaje creado en su día por la citada Wilhelmine Schroeder-Devrient, a quien Wagner admiraba, y de algunas criaturas weberianas, como Rezia y Euryanthe. La dramática es por tanto, así la podríamos definir, como una síntesis de las líricas amplias y de las voces intermedias (falcon) que aparecen en las primeras óperas del músico. La definitiva encarnadura se da en dos partes fundamentales: Isolde y Brünnhilde. La cuerda de lírica le sirve a Wagner para describir la pureza de la mujer. Está en Eva de *Maestros cantores* y en Freia de *El oro del Rin*. Exigen una impecable línea de canto

pues son partes heredadas de las de Pamina de *La flauta mágica* de Mozart o Agathe de *Der Freischütz* de Weber. Hay que anotar en este apartado a otros personajes vecinos, como las Elsa de *Lohengrin*; y aquella que hoy nos interesa, Elisabeth de *Tannhäuser*, un personaje ambivalente de una exquisita ternura, que ha de mostrar, por un lado, todo el frescor y la vitalidad de la juventud confiada, aunque no exenta de temores, y que se realiza cuando tiene de nuevo a Tannhäuser ante ella. En el segundo acto se deja llevar y se inflama como su caballero. Pero, como Agathe, no está libre de asechanzas y ha de reforzar su voz para enfrentarse a los *concertati* del segundo acto, lo que pide una lírico-*spinto*. Luego, y por otro lado, ha de transmutarse y hacer trascendente su canto, que es de pura seda lírica en el acto postrero, el que la joven enuncia poco antes de la reaparición de un acabado Tannhäuser llegado de Roma. Lucie Kayas habla en este punto de “una mujer en elevación, de una santa muy alejada de la muchacha exaltada que ponía de manifiesto su entusiasmo en el aria *Dich teure Halle*”. Su tesitura abarca de re 3 a do 5, lo cual no es ninguna broma.



René Kollo

A la hora de buscar las mejores representantes de la parte, surge, como en el anterior caso, un nombre, que se nos antoja conecta por completo con aquellas condiciones. Es una lírica plena, una lírica pura, antes que una lírico-*spinto*, que supera los conjuntos del segundo acto gracias a un timbre privilegiado, cristalino, de una finura, una luminosidad extraordinarias: Elisabeth Grümmer, que resplandece en la por otra parte excelente versión dirigida por Franz Konwitschny (EMI) al lado de un reparto en el que figuran Fischer-Dieskau, Hans Hopf (poco poético, es cierto) y el rocoso Gottlob

Frick. El canto efusivo de la soprano alemana, en la plenitud de sus medios, no sobrada, si se quiere, en la zona superior, hace maravillas. Sólo artistas de excepción como Lotte Lehmann, Delia Reinhardt, Tiana Lemnitz, Maria Reining (éstas sólo en fragmentos), Flagstad -puede que demasiado corpórea y consistente y algo débil arriba-, Traubel, Varnay -asimismo muy contundentes- o Gré Brouwenstein se le aproximan. Y no olvidemos la dulzura de la episódica Elisabeth bayreuthiana de Victoria de los Ángeles.

La escritura de Venus pide una de esas voces que hemos definido como falcon, de características dramáticas, pero sin alcanzar las cotas de una Isolde o Brünnhilde. Voces de peso pero que pueden incluso estar a caballo entre la de *mezzo* y la de soprano. Ahí estarían Ortrud de *Lohengrin*, Kundry de *Parsifal* o este personaje de *Tannhäuser*. Por arriba alcanza el si natural 4. Si ambivalente en su desarrollo dramático es Elisabeth, más lo es Venus, ya que es medio diosa y medio mujer. Nada de sombrío debe haber en esa voz, que, por otra parte, ha de navegar gustosamente en el mar de la sensualidad, de la que están embargados sus ruegos e imprecaciones. En este sentido es un antecedente de Isolde y, sobre todo, de Kundry. En la versión de Dresde, más simple, predomina la diosa. Las cosas se equilibran en la de París. En este cometido brilla con claridad otra de las antiguas, cuya interpretación quedó felizmente recogida en la comentada grabación del Met de 1941: la sueca Kerstin Thorborg, oscura, inmensa, de magnífico canto, desplegado a los cuatro vientos, más diosa prehistórica, según Flinois, que seductora emotiva. Poco después aparecería



Astrid Varnay

Astrid Varnay, a la que no superaría Birgit Nilsson ni en escena ni en su versión para el disco de 1968 (DG). A retener también las interpretaciones de Grace Bumbry y, en primer plano, Christa Ludwig y, hoy, Waltraud Meier. A no olvidar los fragmentos dejados por otra grande como Margarete Klose.

Las principales aportaciones wagnerianas en el campo baritonal vienen representadas por algunas partes esenciales, dentro de lo que denominamos espectro lírico. La primera es la de Beckmesser de *Maestros*; un barítono que podríamos tachar si se quiere de caricato, un poco al modo de Mime en el campo del tenor; tiene un carácter bufo desde el momento en el que Wagner centra en él las principales críticas a las actitudes reaccionarias, ancladas en el pasado. Tiene mucha miga el personaje de Kurwenal, de *Tristán*, aunque quizá pida una voz intermedia, la de un barítono más lírico que dramático, pero de cuerpo y mucho timbre, capaz de un canto efusivo y sentido, de carácter humanista; poético. En la misma onda puede situarse el sufriente Amfortas, de *Parsifal*, cuya actuación es un permanente y lacerante gemido. Al dolorido hijo de Titurel quizá le vaya mejor una voz de más empaque, provista de un centro muy ancho y sonoro, como la de

George London; pero a veces a estos instrumentos en exceso corpóreos y poderosos les falta ese grado de delicadeza, de finura, de introversión que definen asimismo a tan triste figura.

Creemos que en idéntica estela, aunque con un toque más lírico, se emplaza la figura de Wolfram von Eschenbach de *Tannhäuser*, una especie de antítesis de Tannhäuser, un poeta y un artista, cuyo canto, un constante suspiro lírico, refinado y poético, pide una voz de consumado arte expositivo y matizador. Un liederista, como defiende José María de Irurzun, que cante a flor de labios y que vaya marcando con sutileza sus sentimientos y trasluciendo su permanente y desprendido amor por Elisabeth. De su garganta han de salir dos de los fragmentos más bellos de la obra, dos arias, si se las quiere llamar así, de un lirismo intenso y delicado, la que entona en el concurso de cantores del segundo acto y, particularmente, la célebre *Canción de la estrella* del tercero, un canto nocturno y maravilloso al que cumplimentan únicamente esas voces capaces de cantar a flor de labios, de hacer sonidos en piano, medias voces y falsetes llegado el caso. Legato inconsútil, reguladores y vibración interior.

Ha habido, en disco y en escena, extraordinarios servidores de este personaje. Pondríamos en primer lugar a Herbert Janssen, de timbre no especialmente bello, pero de una finura expresiva, una exquisitez fraseológica y una emotividad enormemente cordial. Afortunadamente intervino en tres de las grabaciones



Waltraud Meier

dramático. Y, también de épocas previas a la segunda gran guerra, el refinado Heinrich Rehkemper. Sus interpretaciones nos han llegado a través de meros fragmentos.

La escritura para bajo de Wagner no se aparta demasiado de la de compositores anteriores, aunque el autor de la *Tetralogía* siempre trató de potenciar los aspectos más dramáticos y expresivos. Podemos establecer una distinción entre los bajos cantantes y los profundos, que se separan más por el carácter de sus respectivos personajes que por el hecho de que tengan que descender a notas abisales mucho más los unos que los otros. De hecho, Wagner elevó la tesitura de este tipo vocal, que nunca ha de enfrentarse con los retos que marcaban los antiguos compositores del barroco o del clasicismo. Son bajos diríamos que cantantes Hagen de *El ocaso*, Gurnemanz de *Parsifal*, el rey Enrique de *Lohengrin* y uno de los gigantes, el Fafner de *El oro*. Y el Landgrave de *Tannhäuser*, que es el que nos interesa. Dentro del campo de los profundos, de los *tiefer bass*, de mayor espectro, anchura y negrura se situarían el rey Marke de *Tristan e Isolde*, Hunding de *La walkiria* y Fafner (el dragón) de *Siegfried*. Daland de *El buque fantasma* es un bajo cantante de cierto tinte bufo; un heredero del Rocco de *Fidelio*. Más hondura habría de precisar *Titurel*, el padre de Amfortas de *Parsifal*.

El Landgrave, en efecto, puede ser atendido por un bajo cantante, que es el tipo vocal al que hoy se puede aspirar, ya que, con contadísimas excepciones, las voces graves de verdad han desaparecido prácticamente de la faz de la tierra. En todo caso, la escritura de este noble tampoco precisa mucho más, pero sí, al menos, un centro rotundo y sonoro y unos graves medios sólidos y contundentes, que le permitan circular por los andurriales del fa sostenido 1. Ha de poseer autoridad, ya que, después de todo, es el representante del orden, tanto moral como político, y encarna el poder de Turingia. Podríamos colocarlo en la órbita de Sarastro de *La flauta mágica* de Mozart o del Eremita de *Der Freischütz* de Weber.

Ha habido grandes bajos defensores de este cometido, la mayoría de ellos con presencia en el disco, aun en el más antiguo, como el rocoso noruego Ivar Andrésen, que intervino en la primera grabación íntegra (versión de París), de 1930, editada por Pearl. Luego instrumentos tan magníficos como los de Emanuel List (que aparece en la histórica y tan citada incisión del Met de 1941), Alexander Kipnis, Josef Greindl, Jerome Hines, Deszö Ernster, Gottlob Frick, Martti Talvela, Kurt Moll, Matti Salminen y, muy recientemente, René Pape, todavía algo tierno pero excelente. En todo caso, el personaje es monolítico, no tiene dobleces y canta relativamente poco.



René Pape

completas, la segunda y la tercera un combinado de las de Dresde y de París –una elección muy habitual, con ciertas diferencias, en la larga lista de integrales-. Su actuación en la del Met, ya citada, de 1941, es memorable, más allá de que, como decimos, el timbre del instrumento no sea específicamente grato. En esa línea, muchos años después, divisamos a Fischer-Dieskau, de cuyo canto emana una poesía de una delicadeza ejemplar, la propia de un caballero que ama y sufre. Añadamos a estas voces las de barítonos tan señalados como Gerhard Hüsch, Heinrich Schlusnus, más bien líricos, y Leopold Demüth o Hans Reinmar, éstos dos de tinte más

Arturo Reverter

Los Caminos de Wagner son inescrutables

Fuentes históricas y míticas en Tannhäuser

Resulta curioso, al estudiar o investigar acerca de la mitología wagneriana, como las relaciones que se establecen entre los mitos empleados por Wagner son muy sinuosas. Uno puede, como es nuestro caso, comenzar a hablar de *Tannhäuser* para terminar hablando de *Parsifal* o de los *Maestros Cantores*. De esta forma, se nos representa el universo wagneriano como si fuera un extraño vecindario, donde al torcer la esquina podemos encontrarnos interesantes sorpresas.

Richard Wagner, tras la composición de *El Holandés Errante*, comenzó a componer *Tannhäuser* en Teplitz, durante el verano de 1842. Ahora bien ¿por qué la historia del misterioso *minnesinger*? ¿Qué fue lo que motivó la elección de Wagner? Como sabemos, Wagner, como buen hijo de su tiempo, gustaba de inspirarse en leyendas que formaban parte del acervo cultural germano y que, por decirlo llanamente, estaban “de moda” en el siglo XIX. Por ello, Wagner mantuvo frecuentes contactos con muchos literatos y filólogos, al mismo tiempo que entre sus aficiones se contaba la lectura de obras que se hicieran eco de estas diversas leyendas.

En el caso de *Tannhäuser*, el establecer exactamente de dónde proviene el origen de la inspiración de Wagner no resulta sencillo, dado que son varias las fuentes y varias las historias que el propio Wagner

condensó en su obra, por lo que tendremos que diferenciar las distintas fuentes en las que Wagner se basó para conformar el argumento de *Tannhäuser*, concretamente dos: *La Sängerkrieg del Wartburg* y *la leyenda del Venusberg*.



Bundesarchiv, Bild 183-2004-0512-001
Foto: v. Ang, 1.1930

Así, sabemos que la primera noticia que tuvo Wagner de un tema relacionado fue a través de los hermanos Lehrs, filólogos e investigadores del medievo, que pusieron a Wagner sobre la pista de los torneos de canto celebrados en Turingia en el siglo XIII. Esto, unido a la lectura de la colección de relatos *Los hijos de Seraphion* del E.T.A. Hoffmann, fue forjando en

la mente de compositor la idea de inspirar una ópera en este contexto, incluyendo una escena en la que se representara uno de estos concursos de canto. Así, en uno de los relatos de Hoffmann se nos cuenta como en la corte de Turingia había a principios del siglo XIII un benévolo Landgrave patrono de las artes, bajo cuyo mecenazgo vivían 6 *minnesänger*: Heinrich von Ofterdingen; Wolfram von Eschenbach, Walther von

der Vogelweide, Reinhart von Zweckstein, Heinrich der Schreiber y Johannes Biterolf, todos de origen noble salvo el primero. La narración de Hoffmann se centra en la rebeldía de Heinrich von Ofterdingen, y cómo atesora un nuevo estilo de canto con el que asusta a sus compañeros, estilo que le fue revelado ¡por el nigromante Klingsor! (¿ven como al torcer la esquina nos hemos topado, nada más y nada menos, que con Klingsor?), y que provoca que Heinrich sea expulsado de la corte y que huya con Klingsor, delatando su adscripción a las malas artes de este, no sin ser vencido previamente por Wolfram en el concurso de canto. Como podemos comprobar, sutil mezcla de mito y realidad, dado que se unen personajes históricos (El Landgrave, Wolfram o Walther von der Volgelweide, el primero autor del *Parcival* inspirador del festival sacro homónimo; y el segundo remoto maestro en *Die Meistersinger*. Hemos vuelto a torcer la esquina y a encontrar viejos conocidos), con personajes legendarios, como el propio Heinrich.

Junto con esta leyenda, Wagner tuvo acceso a diversas fuentes que se hacían eco de historias relativas al mítico caballero Tannhäuser y a sus aventuras. Se trata esta de una figura pseudomítica fruto del imaginario popular germano y de un concreto contexto histórico: la lucha medieval entre el Papado y la dinastía de los Hohenstaufen. De esta forma, se cuenta del caballero Tannhäuser que fue a las Cruzadas, y que a su regreso se dedicó a cantar las delicias del amor carnal, con el evidente rechazo que este canto provocaba. Más tarde, fue obligado a solicitar la absolución papal, que le fue negada.

Mas, ¿dónde está Venus? ¿Dónde nos hemos dejado a Venus en este relato? De nuevo Wagner se sirvió aquí de su capacidad para enlazar diversos mitos y unirlos en uno solo. Así, Wagner sabía de la leyenda popular (recogida también por los hermanos Grimm) que afirmaba que el Hørselberg, montaña situada en Turingia, era el refugio, para unos, del diablo, y para otros, de la diosa Holda, la Venus germana, tras la conversión del país al cristianismo. De esta manera, se cuenta la historia de un caballero que, hastiado de su medieval existencia, se convirtió en amante de Venus y por ello obtuvo la condenación eterna. La identificación de este caballero con Tannhäuser se debe a Heine, que en su *Salon* publicaría un poema en el que recoge una conversación entre el eternamente condenado caballero y Venus, en la que éste narra la negación de la absolución papal.

Como podemos ver, ya tenía Wagner todos los mimbres para hacer un buen cesto. Pero le faltaban aun algunos matices, que el compositor, en su genio, hallaría retorciendo algunos de esos mimbres históricos. Así, se sirvió del argumento esgrimido en 1838 por C.J.L. Lucas, profesor en Königsberg, de que el legendario caballero Tannhäuser y Heinrich von Ofterdingen eran la misma persona, para enlazar las dos leyendas, la del concurso de canto y la del caballero Tannhäuser. De esta manera pudo Wagner construir una historia relativamente coherente acerca de un caballero apartado de sus compañeros que viene a caer en los brazos de Venus, hasta que la abandona y reencuentra a sus compañeros, para caer de nuevo en desgracia en un concurso de canto, siendo obligado a peregrinar a Roma en busca de un perdón que les negado.

Ahora bien, algo seguía faltando a la historia: la redención, palabra y concepto que obsesionaron a Wagner desde el Holandés hasta Amfortas (personajes que buscan la redención). Y ¿qué mejor forma de obtener la redención que a través de una santa? Ciertamente,



no todos los días se tiene una santa a mano para transformarla en eje de la redención de un héroe. Así encontró Wagner a Elisabeth. En efecto, en las leyendas del concurso de canto existen dos figuras femeninas: Mathilde von Falkenstein, condesa viuda, amada a la vez por Heinrich y por Wolfram; y la futura Santa Isabel de Hungría, cuyo nacimiento Klingsor profetiza al Landgrave, dado que en el futuro se convertirá en su nuera. Por su parte, Wagner, obviando las diferencias cronológicas y personales, fundió ambas figuras en una nueva Elisabeth, ésta sobrina del Landgrave y amada por ambos poetas. Gracias a ella vendrá la redención, y su muerte en olor de santidad redimirá al pecador Tannhäuser (episodio de nueva factura wagneriana, las leyendas medievales no recogen final feliz a ninguna de las historias ya presentadas).

Como se puede ver, hemos trazado la genealogía histórica tanto del argumento como de los personajes de la obra, pero es momento, antes de concluir, de dedicarle unas líneas a un asunto ciertamente más complejo: las relaciones que se establecen entre los personajes y la simbología de las mismas. No pretendemos dar una visión completa de estas relaciones, pero sí dar un par de impresiones generales, extraídas de la propia genealogía ya presentada. De esta forma, resulta curioso ver como el genio de Wagner transforma un conjunto inconexo de leyendas medievales en una profunda historia que no trata tanto de la redención del pecador sino de la creación poética y de las alternativas del creador: la repetición acrítica de un estilo ya dominado (el himno a Venus, estático en forma y contenido en sus tres repeticiones) o el riesgo de la verdadera creación, aquella que puede llegar incluso a condenar al poeta. Por eso aciertan los que ven en Venus y Elisabeth un símbolo de la musa y de las dos caras que esta presenta: la creación artificial y la verdad poética.

Ahí reside el genio de Wagner: saber escenificar a través de un mito medieval las tensiones del artista, quizás él mismo, ante la actividad creadora. No queremos concluir sin hacer referencia a un interesante dato: es Tannhäuser la primera obra de Wagner que contiene importantes aspectos de dos de los temas que obsesionarán al compositor en el resto de su obra: la redención por el amor y la reflexión acerca de la creación poética, temas que volveremos a encontrar en todas sus obras posteriores, con mayor o menor incidencia. Los caminos de Wagner son pues, inescrutables.

Javier García-Lomas Gago



La primera vez que se escuchó Tannhäuser en Madrid (22 de Marzo de 1890)

No fue mala¹ la temporada 1889-1890 en el coliseo regio madrileño, a pesar de los escollos de que estuvo erizada, que supieron evitar con acierto el empresario Conde de Michelena y el portavoz de la empresa Sr. Ferrer. Se pusieron en cartel diecisiete óperas, de las cuales, tres, *Orfeo*, de Gluck, *Il Papa Martin*, de Cagnoni, y *Tannhäuser*, se escuchaban por primera vez en Madrid y una, *Juana la Loca*, del maestro Emilio Serrano, era estreno absoluto. En total 94 representaciones², llevándose la palma en número de ellas Mefistofele con catorce³.

La temporada se cerraba con *Tannhäuser*, se había abierto con *Lohengrin*, obra ya escuchada en todos los grandes teatros líricos de Europa y América, pero que en Madrid se había resistido a presentarse y lo hacía ahora gracias al empeño del maestro Mancinelli, director titular de la compañía durante esta temporada, que la había elegido para su beneficio. La obra había sido estrenada en Dresde el 19 de noviembre de 1845, es decir, a Madrid llegaba con 45 años de retraso.

Después de su estreno, dirigida por Wagner, de la que se dieron diecinueve representaciones con opiniones contradictorios por parte del público, se hizo una nueva puesta en escena por Liszt en Weimar, cuyos ecos contribuyeron a su difusión en Alemania. Wiesbaden en 1852, Leipzig en 1853 y Karlsruhe en 1855, la vieron en sus escenarios. En este último año Wagner la dirige en Zurich, donde residía, y se estrena en Munich. Al año siguiente se hacía en Berlín. En 1859 la pudieron escuchar los neoyokinos y en 1861 los parisinos⁴. En España se puso en escena por primera vez en Barcelona en la temporada 1887-88.

Parece evidente que los melómanos madrileños y más los wagnerianos, debían haber leído bastante sobre *Tannhäuser*, sus representaciones en distintos teatros europeos, los cantantes que habían intervenido, etc., pero también sobre el análisis de la obra pues pocos días antes del estreno, el crítico y “diletante entusiasta de Wagner”, Félix Borrell⁵, había publicado un libro sobre la obra. El Correo, el día anterior al estreno, incluía una extensa nota sobre el libro, titulado *El Tannhäuser de Ricardo Wagner*⁶. En la mencionada nota podía leerse

¹ No opina así Esperanza y Sola en *La Ilustración española y americana*, 15 de abril de 1890, que la tacha de “triste y desabrida” y de “nada gloriosa campaña”.

² JOAQUÍN TURINA GÓMEZ *Historia del Teatro Real*. Alianza Editorial. 1997, p. 165, afirma que fueron sólo 98. El sólo parece algo pesimista. La temporada 2002-03 en Madrid contó con 11 óperas y 98 representaciones. Las obras más representadas, 12 veces, lo fueron *Carmen* y *La favorita*. Si se compara la población de Madrid en 1890 con la de los años 2002 y 2003, la situación social, económica y cultural del país en ambos periodos, ¿cómo habría que calificar a la tercera temporada del siglo XXI?

³ *Diario Español*, 23.03.1890, p. 2.

⁴ BAUER, H.J. *Guía de Wagner*. T. II. Alianza Editorial. 1988, pp. 701-703.

⁵ Véase lo dicho sobre Félix Borrell en el número 8 de *Hojas Wagnerianas*.

⁶ BORRELL, F. *El Tannhäuser de Ricardo Wagner*. Madrid. 1890. Imprenta Enrique Rubiños. 198 pp., 1 h. de lamm., 18 cm. Agradecemos al maestro López Cobos que nos ha proporcionado el libro.

“Hacía falta antes de que se representara el Tannhäuser, si este ha de ser comprendido por nuestro público, algo que le sirviera de preparación, y que atrayendo el gusto de los espectadores hacía la parte literaria, les colocara en condiciones de apreciar la parte musical, ya que ambas están en las creaciones de Wagner tan indisolublemente unidas, que sin la una no pueden llegar á saborearse las bellezas de las otras.”

“Tratándose de una ópera wagneriana, es preciso que el público conozca algo más, y tanto es así, que el mismo Wagner se creyó en el caso de escribir para el estreno del Tannhäuser, en Dresde, una explicación de los fundamentos de la obra, que se repartió á los espectadores”⁷.

Ateniéndose al criterio del libro, el periódico inserta un largo resumen de la obra. Igual hicieron *El Imparcial*, *La Época* y *La Correspondencia de España* el día 21 y *El Diario Español* y *El Liberal* el 22. Es decir, se creía necesario explicar el argumento de la obra para que esta llegase mejor al público.

Si la ópera no se conocía si habían escuchado los madrileños los fragmentos orquestales como la sinfonía (obertura) y la marcha del segundo acto, en los conciertos de la Sociedad de Conciertos de Madrid, que se celebraban en el teatro Príncipe Alfonso, dirigida en 1890 por Bretón, que en el año siguiente cedería la batuta a Mancinelli, el director que, como veremos de inmediato, iba a dirigir el estreno de *Tannhäuser*.

En Madrid el reparto del estreno fue el siguiente:

Herman, landgrave de Turingia	Sr. Rossi
Tannhäuser	Sr. Lucignani
Wolfram de Eschenbach	Sr. Dufriche
Walter von Vogelweide	Sr. Tanci
Biterolf	Sr. Wranrrell
Enrique de Schreiber	Sr. Ziliani
Reimar von Zweter	Sr. Ponsini
Isabel	Sra. Gabbi
Venus	Sra. Arkel
Un pastor	Sra. Morelli

El director era Mancinelli que es quien había elegido la obra, pues la representación del estreno, el 22 de marzo, era a su beneficio. Se trataba de un director que gozaba de gran prestigio tanto entre la crítica como entre el público.

⁷ *El Correo*, 22.03.1890, p. 1. La nota no lleva firma. También se refiere al libro *Asmodeo* en la crítica de la representación aparecida en *El Correo* el 23 de marzo y Peña y Goñi en *La Época* de la misma fecha.



Mancinelli

El viernes 21, a las una de la tarde, comenzó el ensayo general. Todas las localidades fueron ocupadas por abonados, músicos, críticos y prensa. *El Noticiero* afirmaba:

“El éxito de la obra fue completo. Maestro, orquesta, artistas y masas corales, han estudiado la ópera con verdadero entusiasmo y los aplausos del público así lo han demostrado.

La empresa por su parte no ha escaseado medios ni sacrificios para presentar el *spartito* con todo lujo de detalles, Decorados, trajes, atrezzo y demás accesorios serán exhibidos con toda propiedad”⁸.

Y Allegro, crítico de *El País* decía en la crítica del estreno: “La verdad es que el público esperaba con ansiedad tal la representación; con tanta, que al ensayo general acudió *todo Madrid*”⁹. Por su parte *El Liberal* auguraba, el día anterior al estreno, que

“Mañana sábado, para beneficio del maestro Mancinelli, se celebrará una función extraordinaria y fuera de abono, en la cual se dará la primera representación de la ópera de gran espectáculo de Wagner Tannhauser.

La función estará brillantísima y promete ser una verdadera solemnidad musical.”¹⁰

Con estos antecedentes no cabe extrañarse que el día del estreno las localidades estuviesen muy solicitadas y que el público esperase con gran expectación el momento de alzarse el telón. A esa expectación por la obra, había que unir la que provocaba el homenaje al maestro Mancinelli por parte de los abonados y los críticos. “La sala ofrecía un aspecto brillante: en ella se habían reunido todas las notabilidades de la hermosura, de la elegancia, de la política y del *sport*”¹¹.

Estuvo presente la reina María Cristina acompañada por la reina Isabel II, que había venido de París, y su cuñada la infanta Isabel, así como de sus damas de guardia, camarera y el duque de Medina Sidonia y los marqueses de Villasegura y Nájera que formaban parte del séquito real¹².

Allegro, describe la sala y el ambiente de la misma de esta manera:

“Estaba anoche el teatro brillante como pocas veces se ha visto. La *high-liffe* ocupó sus respectivas localidades desde primera hora, y en cuanto a la gente de las alturas, no hay que decir.

Wagneristas y no wagneristas se fueron al teatro á media tarde, ó poco menos. Dispuestos a reñir batallas por un quítame allá esas pajas”¹³.

La aparición de Mancinelli en el podio fue saludada con una salva de aplausos, que se repitieron

⁸ El Noticiero, 22 de marzo de 1890.

⁹ El País, 23 de marzo de 1890.

¹⁰ Ojo me falta el 10

¹¹ El Correo, 23 de marzo de 1890, p. 2.

¹² *El Imparcial*, 23 de marzo de 1890, p. 2. *El Correo*, 23 de marzo de 1890, p. 2.

¹³ *El País*, 23 de marzo de 1890.

al finalizar la obertura. Habiéndose levantado el telón, viendo el público que no se repetía prorrumpieron en aplausos y ovaciones que obligaron a bajar la cortina y a Mancinelli ejecutar de nuevo la sinfonía ¹⁴.

Al finalizar el primer acto, el público hizo salir a los artistas y reclama la presencia del director obligándole a salir dos veces con la Sra. Arkel y el Sr. Lucignani. En el segundo acto se aplaudió a la Sra. Gabbi y al tenor. En el tercer acto entusiasmó la plegaria interpretada por la Sra. Gabbi y se aplaudió la romanza de la estrella dicha por el Sr. Dufriche, aunque Peña y Goñi opina que el público del Real fue reservado en extremo.

Al final la ópera los aplausos sonaron entusiastas para Mancinelli que salió acompañado por la Sra. Arkel y los Sres. Lucignani y Dufriche

La mayoría de las críticas aparecidas en los periódicos madrileños tienen más de reseñas que de críticas, e incluso alguna de ecos de sociedad. Entre ellas destaca la de Peña y Goñi, wagneriano convencido, a quien *Tannhäuser* le parece una obra maestra. Esto es lo que escribe:

“El éxito de *Tannhäuser*, a pesar de algunas deficiencias importantes de ejecución, fué grandísimo. El público aplaudió con entusiasmo la obertura, que hubo de repetir, la marcha, el adagio del concertante y la plegaria de Isabel. Dejó además oír sus aplausos en otras piezas de la ópera ...”

“De la ejecución de la ópera merece los honores el sexo femenino. La Sra. Gabbi alcanzó en la interpretación del papel de Isabel señaladísima victoria bordó materialmente la poética parte de la heroína de Wagner, y tuvo acentos llenos de ternura, halló matices expresivos, delicados, que comunicaron al auditorio la emoción de lo bello

“La Sra. Arkel, Dio extraordinario realce al primer cuadro de la ópera y destacó magistralmente los contrastes de sentimientos que dominan el alma de la diosa en lucha con *Tannhäuser*.”

“La Sra. Morelli entonó con precisión matemática la espinosa melodía del pastor”

“El Sr. Lucignani ejecutó la terrible parte del protagonista con buena voluntad, que es cuanto pudo dar de sí ... en un papel que no se adapta gran cosa á sus facultades”

“El Sr. Dufriche cantó el de Wolfram con gran solicitud, y los Sres. Rossi, Tanci, Ziliani, Wanrrell y Ponsini cumplieron discretamente.”

“Los coros entonaron con valentía y precisión los de la ópera, que son muchos y de dificultad, y la orquesta fue, como casi siempre, sostén principal é intérprete el más eficaz y perfecto de la obra de Wagner.” ¹⁵

Sin embargo el auténtico triunfador de la sesión lo fue Mancinelli, y Peña y Goñi no le regatea elogios.

¹⁴ *La Correspondencia de España*, 23 de marzo de 1890, p. 3.

¹⁵ *La Época*, 23 de marzo de 1890, p. 1.

“Todo elogio es poco al lado de los que Mancinelli merece como concertador y director del *Tannhäuser*. No hubo detalle, no hubo matiz, por insignificante que fuese, que no destacara anoche con claridad y expresión de todo punto admirables.

La ovación que recibió el ilustre maestro es una de las más grandes y merecidas que se han hecho en el teatro Real, y el constante entusiasmo del público, las aclamaciones unánimes con que fue acogido Mancinelli en las innumerables veces que fue llamado al proscenio habrán llenado de satisfacción al autor de Las escenas venecianas, y compensándole de las fatigas impagables que le ha proporcionado esta accidentada é inolvidable temporada.”¹⁶

El Liberal inserta una larga y detallada crítica en la que se analiza paso a paso la obra. Destaca en primer lugar a Mancinelli al que “se debe principalmente el buen éxito alcanzado”, Su triunfo “fue completo y tan ruidoso como espontáneo y merecido”, También la orquesta debe ser destacada pues hizo “maravillosos prodigios que honran sobremanera á los profesores”. Respecto a los cantantes no todos estuvieron a la misma altura. Sobresalieron las Sras. Gabbi y Arkel, el resto “trabajaron con gran celo y pusieron de su parte la mejor voluntad del mundo”. Lucignani “estuvo acertado en unos pasajes y vacilante en otros”; Dafriche “interpretó regularmente el personaje de Wolfram”. Los coros se “portaron como buenos y produjeron todo el efecto apetecido”. “Los trajes excelentes y el decorado muy propio y vistoso” con la excepción del acto segundo “impropio del Real” tanto por su estado como por lo “anacrónico de su estilo con respecto á la época en que sucede la acción de la ópera”. Acertada la dirección escénica de Saladrich.¹⁷

Esperanza y Sala hace en el semanario *La ilustración española y americana* hace un largo trabajo en el cual más de las cuatro quintas partes están dedicadas a la historia de la ópera *Tannhäuser*, con especial énfasis en la representación de París, y a su opinión sobre la música wagneriana y sobre los fragmentos de la obra que se estrena, que a su juicio son los más inspirados. Realmente a la interpretación de la obra le dedica poco. Para él no ha correspondido al mérito e importancia de la obra, dados los elementos con que se contaba. Destaca a la Sra. Gabbi, “artista de corazón e inteligencia”, a los coros y la orquesta, en especial ésta, con que han desempeñado su cometido; al director por la acertada dirección; del resto un elocuente silencio. La puesta en escena tuvo algunos fallos como los caballos con sillas inglesas actuales y el palacio del segundo acto de estilo renacentista italiano, posiblemente por un don profético de quien lo diseñó

Allegro en *El País* no hace una crítica muy detallada y centra el éxito especialmente en Mancinelli escribiendo al respecto

“Reciba el inteligente maestro mi sincera felicitación por su triunfo de anoche, quizá uno de los más grandes de su carrera artística, porque dar una representación del *Tannhäuser* en que nadie descomponga el cuadro y el todo ofrezca un conjunto brillante, es más difícil que hallar un buen Gobierno para España”¹⁸.

El crítico de *La Correspondencia de España* quedó satisfecho de los cantantes, orquesta y en especial del director pero:

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *El Liberal*, 23 de marzo de 1890. ¿Qué diría este crítico si le fuera factible ver algunos montajes actuales?

¹⁸ *El País*, 22 de marzo de 1890.

“La ejecución, en general, fue excelente, por más que no llegara más de una vez á la altura de la música de la ópera, cuya parte protagonista sobre todo, requiere condiciones de todo punto excepcionales”¹⁹.

Mordente, en *El Noticiero* es bastante crítico con la representación: “La interpretación ha acusado falta de ensayos en algunos cantantes; en otros como los señores Lucigniani y Rossi visible mal estado de salud. La orquesta realizó un acabado trabajo, descontados los trombones que berrearón algunas veces”, pero elogia al maestro Mancinelli²⁰.

El Diario Español es contundente y dice en algunos párrafos palabra por palabra lo que Allegro escribe en *El País* por lo que hay que suponer, le copia o se trata de la misma persona.

Francos Rodríguez y José Borrell Vidal, wagneriano convencido, testigos de la representación dieron las siguientes versiones de ella.

“Para el beneficio de Mancinelli preparan el estreno de la magnífica partitura, y en la noche en que se verificó la fiesta casi descubrimos al portentoso creador de la *Walkyria*. ¿con qué severidad, algo inocente, juzgamos la obra”²¹

“El caso fue que el estreno de *Tannhauser* en Madrid tuvo caracteres de de acontecimiento transcendental. La sala, brillantísima, como solía acontecer en aquellos tiempos, harto distintos de los actuales”

“Wagner, el inmortal Wagner, triunfó el 22 de marzo de 1890. Asombra ahora pensar que hubiese dudas acerca de tal victoria, y las hubo, sin embargo, provocadas por los partidarios intransigentes del italianismo”²²

“La Arkel parecía admirable, más que por la voz por la presencia”

“..... la Gabbi, el tenor Lusignani y los demás artistas eran regulares y como tal quedaron. En cambio Mancinelli estuvo maravilloso, y la velada fue de veras sublime; de ella se hicieron favorables comentarios en las tertulias de entonces.”²³

Por su parte José Borrell escribiría muchos años después

“El estreno de «Tannhäuser» fué esperado por el público madrileño con gran curiosidad. así que la noche del estreno, en marzo de 1890, la expectación y el lleno fueron grandes; el éxito también; se aplaudieron calurosamente los dos primeros actos; el tercero se recibió con más frialdad, debido indudablemente a que el largo recitado de la peregrinación a Roma no fue dicho con la debida expresión dramática; era el tenor Lucignani artista muy discreto, pero bastante hizo con salir airoso de los demás escollos de su difícil papel. Los demás artistas estuvieron muy bien: La Gabbi fue una espléndida Isabel; su voz, de un timbre lleno, robusto, le permitió atacar su célebre aria de presentación con una bravura, con una gallardía, nunca igualadas por intérpretes posteriores, también cantando magníficamente el concertante y la plegaria. Teresa Arckel hizo y cantó primorosamente el personaje de Venus. El barítono Dufriche nos ofreció un Wolfram acertadamente entendido. Coros y orquesta estuvieron excelentes bajo la dirección de Mancinelli, que celebraba aquella noche su beneficio. Lo que dejó mucho que desear fue la presentación escénica, que pecó de pobre y anacrónica.

¹⁹ La Correspondencia de España, 23 de marzo de 1890, p. 3.

²⁰ El Noticiero, 23 de marzo de 1890, p. 3.

²¹ FRANCOS RODRÍGUEZ, “Cuando el Rey era niño De las memorias de un gacetillero. 1890-1892”. Madrid. Imprenta de J. Morales, Mantuano, 11. 1895, p. 20.

²² Ibidem, p. 21.

²³ Ibidem, p. 22.

Respecto a mis impresiones de aquella jornada, excuso decir que hallándome en pleno sarampión wagnerista, todo me pareció marnífico e incomparable.²⁴

A pesar del triunfo todavía algunos críticos mostraban reticencias para la música de Wagner, que no las hacían explícitas en sus trabajos aparecidos en los periódicos del día siguiente del estreno, posiblemente para no desentonar del entusiasmo despertado por la obra.

Así, Whatever, en *El Imparcial*, hace un relato de las reacciones del público a lo largo de la representación para finalizar con alguna conclusión.

“Como primera audición de una ópera y de una ópera de Wagner, el éxito ha sido indudable. El público juzgará, después de oír varias veces *Tannhäuser* si es ópera que debe quedar de repertorio, como nosotros creemos.”²⁵

Y Mordente en *El Noticiero* escribe en su crónica

“Pero se ocurre preguntar ¿cuántas personas llenaban anoche el regio coliseo, media hora antes de darse principio á la representación, fueron con tanta puntualidad guiadas por el único deseo de rendir pronto homenaje al director de la orquesta, ó atraídas por el interés de no perder una sola nota de la ópera «Tannhauser»?²⁶

Allegro pinta el panorama que podía esperarse.

“Wagneristas y no wagneristas se fueron al teatro á media tarde, ó poco menos, dispuestos á reñir batallas por un quitame allá esas pajas”²⁷.

Pero las duras batallas entre los partidarios y detractores de la música de Wagner, que pocos años antes han sido habituales en las representaciones de las óperas del músico de Leipzig, han pasado y el supuesto hecho por Allegro, afortunadamente no se cumple.

El anónimo crítico de *El Liberal* opina que

“Poco importa si Wagner triunfa conquistando, sometiendo, esclavizando la opinión rebelde, o triunfa por la razón, por el convencimiento, porque la gente penetra en el alma del gran poeta.”

“Hoy ya no se combate á Wagner”²⁸

El público reacciona con entusiasmo e incluso lo hacen aquellos que anteriormente han sido despiadados críticos de Wagner, por lo que escribe Peña y Goñi parece un recordatorio muy oportuno.

“Estamos en 1890; han transcurrido cuarenta y cinco años, casi medio siglo, desde el estreno de *Tannhäuser*, y lo que ayer se hubiese silbado con furor, se aplaude con entusiasmo. El *leitmotiv* de la imbecilidad humana ha sonado de nuevo, y el genio se impone y dicta leyes que aprovechan, en primer término quizá, á aquellos que contra ellas elevaron ridículas protestas.

²⁴ BORRELL VIDAL, J. Sesenta años de Música (1876-1936). Impresiones y comentarios. Madrid. Editorial Dossat. 1945?, p. 38. El libro no lleva fecha pero está firmado en 1945. El tiempo transcurrido desde que tuvo lugar el estreno que comenta y su sarampión wagnerista, es posible que le hiciera ver la representación bajo ese aspecto tan favorable.

²⁵ El Imparcial, 23 de marzo de 1890, p. 2.

²⁶ El Noticiero, 23 de marzo de 1890, p. 3.

²⁷ El País, 23 de marzo de 1890, y los aficionados con grandes deseos de oírla en la temporada próxima

²⁸ El Liberal, 23 de marzo de 1890.

Y después de Wagner vendrá otro á quien se lapidará lo mismo; y seguirán los imbéciles negando la luz; subirá á los cielos (el genio) del arte y desde allí vendrá á juzgar á los tontos y á los ilusos, á quienes hundirá para siempre en los infiernos de la majadería eterna.

*Amen*²⁹ .

En resumen: la representación a pesar de algunas deficiencias, especialmente en las voces masculinas y algún fallo en el decorado y atrezzo fue un éxito de crítica y público, en especial de este último que aplaudió con entusiasmo³⁰ .

El homenajeado recibió numerosos reconocimientos y gran número de regalos, algunos de gran valor, especialmente de los cantantes. Un crítico tuvo la humorada de dar cuenta de cada uno de ellos. Mancinelli fue acompañado a su domicilio por sus amigos, admiradores y la banda que actuaba en el escenario.

Parece oportuno señalar que apenas se hace énfasis en la *mise in scena*. Además de lo anteriormente expuesto, otras afirmaciones pueden leerse en las críticas: “bien dispuesta y mejor dirigida por el Sr. Salarich”; “la obra ha sido puesta en escena con todo aparato y con gran lujo en trajes y decoraciones” señala Whatever. Peña y Goñi no hace alusión a ella. Eran otros tiempos en los que interesaba la música y los cantantes, la interpretación y la dirección musical.

De *Tannhäuser* se dieron tres representaciones más los días 23, 24, y el 27, ésta a beneficio de los asilos del Pardo, última de la temporada, *el Diario Español* hizo este comentario:

“Las cuatro representaciones de la ópera de Wagner han sido otros tantos llenos; anoche había gente hasta en los pasillos del paraíso. El Tannhauser ha sido el mayor éxito de Wagner en Madrid; la ópera queda de repertorio y los aficionados con grandes deseos de oírla en la temporada próxima.

Anoche fueron aplaudidos con entusiasmo los artistas, y se distinguieron, como siempre, las Srtas. Gabbi y Arkel,”

“La temporada de 1889-90 ha terminado de un modo brillantísimo y á satisfacción de los abonados”³¹ .

Casi con toda seguridad la nueva representación de esta temporada también lo será.

Para realizar este trabajo se han consultado once periódicos y un seminario. De los diarios, salvo en uno, *El siglo futuro* todos incluyen críticas o reseñas del estreno, algunas, como ya se ha señalado, de gran extensión. Sin pretender establecer comparaciones, ni pretender que todo lo pasado es mejor, evidentemente es una situación bastante diferente a la actual, donde la información sobre la música clásica casi desaparece de los periódicos, algo menos las noticias sobre la ópera. El 18 de febrero de este año, el diario *El País* publicaba una carta de un Doctor en Historia y Ciencias de la Música, donde el firmante se quejaba de que en artículos, reportajes y noticias televisivas, referentes a la ópera recién estrenada *Faust-bal*, “ni tan siquiera se cita al autor de la obra, siendo más noticable el director escénico o el libretista”. Todo un síntoma de la información sobre la música clásica en nuestro país.

J.M. López Marinas

²⁹La Época, 23 de marzo de 1890, p. 1.

³⁰JOSÉ SUBIRÁ en su Historia y anecdotario del Teatro Real. Acento Editorial. 1997, p. 418, escribe “Buena parte de la crítica recibió de uñas tal obra, como era natural”. A la vista de las transcripciones de las críticas aparecidas en los periódicos madrileños, no se sabe en que se basa el ilustre musicólogo para hacer tal afirmación.

³¹ La Época, 23 de marzo de 1890, p. 1.

TANNHÄUSER, UNA ÓPERA ROMANTICA

Dentro del corpus operístico wagneriano, y restadas aquellas obras que el compositor prohibió interpretar en el Festspielhaus de Bayreuth al no considerarlas con la categoría suficiente, a saber, *Die Feen*, *Das Liebesverbot* y *Rienzi*, se diferencian dos épocas bien diferentes: las denominadas óperas románticas, que incluyen las tres primeras obras teatrales (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*) y los dramas musicales, ejemplos prácticos de la teorización wagneriana sobre el *Gesamtwert* u *Obra de Arte Total*, y que incluyen los siete títulos restantes hasta el conclusivo *Parsifal*.

Una de ellas, *Tannhäuser*, visita de nuevo el Teatro Real. Salvo fallo de mi memoria es la tercera vez que esta obra subirá al escenario madrileño. Con motivo de este hecho sirvan estas líneas como breve introducción y definición de lo que supone *Tannhäuser* tanto dentro de la obra wagneriana como, en general, dentro de la historia de la ópera. A modo de hilo conductor diremos que *Tannhäuser* es una ópera inconclusa, romántica e inequívocamente wagneriana tanto en su temática como en su estructura musical.

Tannhäuser es una obra inconclusa en tanto que el compositor, afectado por los avatares de los distintos estrenos y las p o. Si es asumido que Richard Wagner supo ir en su obra dramática más allá que sus coetáneos apenas unos pocos años más tarde, aun con *Tannhäuser* se aprecian peajes que Wagner tuvo que pagar para que su obra pudiera ser representada. Ya ha sido apuntado a título de ejemplo, cómo Wagner hubo de incluir la larga y deslumbrante escena de ballet en el Venusberg para garantizar la entrada en los circuitos operísticos franceses del XIX. Por lo tanto, el Wagner del drama musical no está aun presente aunque en su escucha atenta distintos retazos se nos irán apareciendo aquí y allá, como más adelante ejemplificaremos.

Por lo que al tema de la ópera se refiere uno de aquellos que serán hilo conductor en la obra wagneriana aparecen con nitidez en este: la redención por amor. Así como Senta entregará su vida por amor al holandés castigado a errar por siempre para poder así librarle de la maldición, así como *Parsifal* –la última obra wagneriana– no puede entenderse sin comprender el valor de la Redención siquiera en el ámbito personal, en *Tannhäuser* el protagonista alcanzará su libertad personal solo cuando sea capaz de entregar su vida por el sacrificio de Elisabeth.

Pero *Tannhäuser* es también una obra wagneriana; y lo es no solo por declaración de Pero Grullo sino porque en ella podemos encontrar las características musicales y dramáticas propias del compositor en los años en los que compuso esta obra. *Tannhäuser* es un paso necesario en la evolución del compositor.



Richard Wagner no ha culminado aun el desarrollo de su escritura hasta los posteriores dramas musicales; la obra aún dispone por ello de números cerrados que son apenas entrelazados en su desarrollo por trazos orquestales, números que pueden ser –y de hecho lo son– interpretados al modo de las árias operísticas al uso. Pensemos, por ejemplo, en la entrada de Elisabeth en el acto II, la romanza de Wolfram en el acto III, la narración del viaje a Roma que hace el protagonista al final de la obra y, por encima de todos, el coro de los peregrinos al inicio del acto III, fragmento que ha traspasado la frontera entre el conocimiento entre aficionados operísticos y la popularidad y aceptación sociales.

Sin embargo en *Tannhäuser* se dislumbra la poderosa fuerza del compositor. Así, por ejemplo, en la traslación entre el Venusberg y la campiña donde un pastor cuida sus animales se nos aparece el Wagner orquestal pleno, lleno de fuerza y dinamismo que da al conjunto orquestal el protagonismo que se merece. Pero dando un paso adelante podríamos decir que el carácter wagneriano de la obra también se deja ver en la escena cumbre de la obra, el concurso de canto, donde una vez más Wagner nos enfrentará a lo establecido y a lo nuevo, a lo pretérito y a lo que está por llegar (y, por lo tanto, difícil de aceptar). Si a Walther von Stolzing lo estigmatizarán en Nuremberg por la inadecuación de su canto a las reglas establecidas, al Tannhäuser cantor lo rechazarán por su irreverente e irrespetuosa temática y, por ende, por su actitud ajena a la moral establecida.

El Tannhäuser cantor ha roto con lo establecido y por ello habrá de sufrir castigo. También el holandés rompió las reglas de respeto y fue castigado. Lo mismo hará Wotan, faltando a las normas escritas en su lanza y rompiendo aquellos pactos sagrados del que el mismo es garante; o lo mismo harán Tristán e Isolda, incapaces de someter su amor a los marcos establecidos por las buenas costumbres. En todos estos casos la muerte, la desaparición física será punto y seguido.

¿Punto y seguido? ¿No es acaso el fin? No. Wagner redime a los castigados a través del amor y de la trascendencia de su obra. De hecho, nosotros espectadores, volveremos a perdonar a Tannhäuser su presunta debilidad por mor de la belleza de la música y el texto wagnerianos.

E. Arretxe

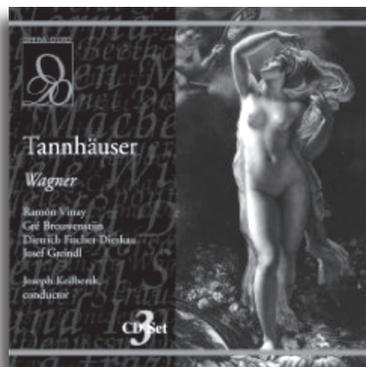


TANNHÄUSER Y EL DISCO

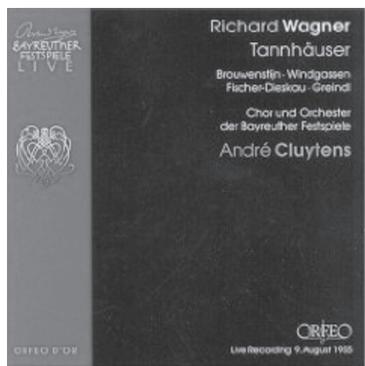


La discografía de *Tannhäuser* es, como la de todas las grandes obras wagnerianas, amplia y copiosa. Este repaso no pretende recorrerla de inicio a fin, sino reparar en aquellos registros que podríamos considerar referenciales sin demasiados rodeos y que merecen por tanto un sitio en cualquier antología que se precie, y en aquellos otros que piden al menos, por unas u otras razones, el consuelo de la cita. No entraremos a marcar cuáles entran en un campo o en otro, pues las fronteras son por norma demasiado difusas. Tampoco seremos exhaustivos, pues nuestra intención no es sino echar una mano al aficionado recién llegado al (o un poco perdido en el) enorme universo wagneriano para, de paso, compartir con el lector más enterado nuestras preferencias para disfrutar de los comunes placeres del acuerdo y del desacuerdo.

Para empezar por el principio, la serie Historical de Naxos tiene en su catálogo la primera grabación íntegra de *Tannhäuser*; aquella que debiendo haber estado a cargo de Arturo Toscanini acabó en manos de Karl Elmendorff. Una pena, pues allí estaban nada menos que Maria Müller, Herbert Janssen e Ivar Andrésen en la edad dorada de sus voces. En 1930 la calidad del sonido era naturalmente la que era, no inferior en todo caso a la recogida por las grabaciones en vivo del Metropolitan neoyorquino que llegarían pronto. Por no extendernos, citaremos una en verdad capital en la fonografía de esta obra, a pesar de los cortes. Imaginemos el cartel de aquella noche de 1941: Lauritz Melchior, Kirsten Flagstad, Kerstin Thorborg, Herbert Janssen (otra vez) y Emanuel List. O sea, el no va más del canto wagneriano. A Erich Leinsdorf le bastaría con seguir a esas voces exultantes, nobles y pletóricas para dejarnos este documento esencial. Podríamos irnos a las versiones casi contemporáneas de



Bodanzky y de Szell, o a la un poco posterior de Stiedry, donde Astrid Varnay hizo la Venus inalcanzable que en ella cabía esperar, pero lo que Leinsdorf tuvo sobre el escenario no era de este mundo.



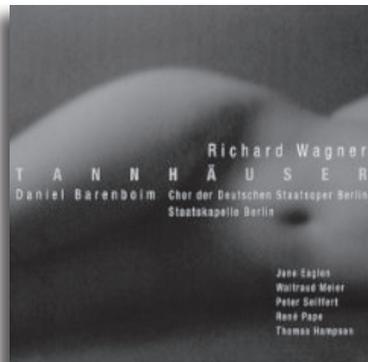
No mucho más tarde, a mediados de los cincuenta, Wieland Wagner y Joseph Keilberth llevaron a Bayreuth la verdad de *Tannhäuser*. El maestro alemán, hoy en muy merecido auge, echó desde el foso color y emotividad a raudales para hacer de esta obra un conmovedor drama de pasiones terrenales. En esa línea, Ramón Vinay y Gré Brouwenstijn, sin las gloriosas vocalidades de sus antecesores, hicieron personajes sufrientes, delicados (sobre todo ella) y muy humanos. Sobre el efusivo lirismo de Dietrich Fischer-Dieskau y la sabia autoridad de Josef Greindl no hace falta extenderse.

Sólo pasó un año y otra verdad llegó a Bayreuth, bien distinta a la de Keilberth. Porque André Cluytens era más poeta, más místico y más fino que el alemán. Por eso el cambio de Vinay por Windgassen fue de todo punto acertado, y tal vez también por eso Dieskau dejó aquí su Wolfram más y mejor matizado. Las masas corales rindieron en ambas versiones al máximo nivel. De la Colina Verde son también los dos *Tannhäuser* dejados



por Wolfgang Sawallisch en los primerísimos sesenta, el primero con una seductora (aunque algo falta de dulzura) Anja Silja al lado de Windgassen, Bumbry, Wachter y Greindl, y el segundo con la angelical Elisabeth de Victoria de los Angeles en el comienzo de su lento declive vocal. Otra Elisabeth de primer orden fue la maravillosa Sena Jurinac con el propio Sawallisch en la Scala de Milán, allá por 1967. Pero la mayor soprano lírica wagneriana del momento, por no decir del siglo XX, fue Elisabeth Grümmer, que grabó el papel con Franz Konwitschny junto al más bien rudo protagonismo de Hans Hopf.

Con todo, hubo que esperar hasta 1970 para dar con una versión en estudio por fin relevante, que fue la grabada por Georg Solti para DECCA. De ella Ángel Mayo escribió que “seguramente permanecerá insuperada para siempre”. Desde luego caben pegas al reparto, que no es, con la excepción de Christa Ludwig, comparable a la mayoría de los citados arriba, mas la dirección amplia, brillante, sutil y suntuosa del húngaro al frente de la Filarmónica de Viena puede con todo. Como conjunto, y con esta calidad de sonido, no hay otra a su altura. La única que puede hacerle frente es la traída en tiempos modernos por Daniel Barenboim, tan fino y apasionado de costumbre, un espléndido narrador que cuenta además con unas voces muy en su sitio, con la sin par Waltraud Meier a la cabeza.



Y hasta aquí llega el disco. No nos hemos olvidado de Karajan, Melles, Böhm, Suitner, Haitink o Sinopoli. Lo que pasa es que no están a la altura. Tampoco nos hemos olvidado de los grandes cantantes de la preguerra que abrieron paso a todo lo que vino después. Del divino Janssen ya hemos hablado. Nos quedan documentos de Heinrich Schlusnus, Friedrich Schorr, Joseph Schwarz e incluso Alexander Kipnis cantando la Romanza de la Estrella del tercer acto, todos ellos excelsos a su manera. Excelsas fueron también Tiana Lemnitz, Maria Reining, Elisabeth Rethberg, Maria Jeritza, Frida Leider y Lotte Lehmann, a las que podemos escuchar en distintas páginas de Elisabeth. ¡Qué cantantes! En cuanto a Tannhäuser, los hubo en la época, pero pareciera que ninguno a la altura de Melchior. O sí: Max Lorenz, el *heldentenor* por antonomasia, que nos dejó algunos testimonios sobrecogedores. Ahí está la Narración de Roma con *Hans Knappertsbusch*. Pero todo esto es, como dicen ahora, *fritura*. De la buena, pero *fritura al fin y al cabo*.

¿Cuál es entonces la primera opción para Tannhäuser? Depende. Un Tannhäuser terrenal es el de Keilberth y un Tannhäuser poemático es el de Cluytens, ambos con masas y cantantes de altura. Solti y en menor medida Barenboim se reparten el pastel entre las versiones de estudio. Como festival de voces, asumiendo lo precario del sonido, cualquiera de la era Melchior es extraordinaria. No hemos pasado por el DVD, pero ha sido una omisión consciente y voluntaria. Si con el disco vamos bien servidos, el gran Tannhäuser en DVD aún está por llegar.

Dejamos por ahora la puerta abierta a los verdes prados del Wartburg y ya el tiempo nos dirá.

A. V. U.

LAS CHARLAS DE LOS “AMIGOS DE LAS ARTES” EN EL CASINO DE MADRID



La colaboración de la Asociación Wagneriana de Madrid con las Charlas de los “Amigos de las Artes”, que dirige Sixto Moya en el Casino de Madrid, ha promovido la conferencia de José María Irurzun, el pasado 25 de febrero y que versó sobre Tannhäuser.

José María Irurzun forma parte de la Comisión Artística de ABAO y hasta Febrero de 2007, presidente de esta Comisión Artística y Vicepresidente de ABAO (Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera).

Actualmente cubre todas las temporadas de ópera

de España, Sur de Francia, y diversas programaciones de Italia, Suiza y Alemania para la revista inglesa Music Web International (Seen and Heard), que es la de mayor difusión en música clásica en el mundo anglosajón.

Persona relevante en el mundo de la ópera, cuyos conocimientos sobre el tema son enciclopédicos. Con tales antecedentes no cabe extrañarse que la conferencia resultase un éxito.

El conferenciante haciendo un resumen de la vida de Wagner, deslindando lo personal de lo musical y literario, hizo una sinopsis de la obra y los antecedentes que le sirvieron a Wagner para escribir el libreto de Tannhäuser.



Posteriormente realizó un exhaustivo repaso a la mayoría de las versiones estrenadas en España y su conexión con los teatros extranjeros de las que había sido testigo, analizando a su vez, los cantantes, directores y montajes. Posiblemente lo más interesante de toda la conferencia, ya que es difícil encontrar una persona que haya presenciado todas ellas y posea los conocimientos de Irurzun, no sólo teóricos sino prácticos y no sólo por el puesto ocupado en la ABAO sino por su presencia constante en los teatros de ópera de España, Europa y América.

Finalmente hizo un análisis sobre las posibilidades de la versión que se estrena en el Real el 13 de Marzo y entregó a los asistentes una selección grabada en CD de lo mas relevante de

Tannhäuser, y que acompañamos a este nuevo número de Hojas Wagnerianas.

El conferenciante recibió un caluroso aplauso y se estableció un animado coloquio entre éste y los asistentes.

Tannhäuser en Bayreuth.

Después de la muerte de Richard Wagner, Bayreuth entra en una fase de letargo hasta que Cósima, que se ha apartado del mundo, es animada a acudir de incógnito al festival en 1886. En 1891, con el asesoramiento de Johanna Jachmann, quien estrenó el papel de Elisabeth en 1845, presenta por primera vez Tannhäuser en Bayreuth. Cósima superaba su pena. El festival se había salvado.



Isadora Duncan y Tannhäuser.

Daniela, hijastra de Richard Wagner, y fiel guardiana junto a Cósima del festival de Bayreuth, se casó en segundas nupcias con el historiador Henry Thode, hijo de un importante banquero de Dresde y convencido wagneriano, a quien le importaba más pertenecer a la familia Wagner que el amor de la mujer que se había convertido en su esposa. Henry, hombre educado, amable y bien parecido, al igual que Tannhäuser cae en brazos de Venus, éste sucumbe a los encantos de Isadora Duncan, quien actuaba como bailarina y fue la gran atracción de las representaciones de Tannhäuser en el Bayreuth de 1904.



Strauss, Cósima y Tannhäuser.

En cierta ocasión Cósima, quiso casar a su hija Eva, hermana de Daniela e hijastra igualmente de Richard Wagner, con Richard Strauss, quien por aquél entonces era un joven director de orquesta muy prometedor y muy entusiasta de la música wagneriana. Pero Cósima no contaba con los encantos de Elisabeth, y durante los ensayos, el joven director, especializado en Tannhäuser y a quien soñaba para su hija Eva, caía rendido en brazos de Elisabeth, interpretado por Paulinne d'Ahna, con quien se caso, para bien y para mal, poco tiempo después.

ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE
MADRID
www.awmadrid.es
aw@awmadrid.es



Enviar a: aw@awmadrid.es
o por correo postal a:
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

Asociación Wagneriana de
Madrid

www.awmadrid.es

aw@awmadrid.es

