

WAGNERIANA-ACTA 2014

Del Cercle Richard Wagner – Lyon

En el número del año 2014 esta revista viene con 93 páginas, y como ya nos tienen acostumbrados todas de primera calidad, tanto en el contenido como en los dibujos (algunos en color) y fotos que ilustran los contenidos.

Realmente su aportación al conocimiento de un wagnerianismo serio y profundo es inestimable.

1- “DE LA REDENCIÓN POR AMOR AL AMOR A LA REDENCIÓN”, por Bernard Reydelle

La idea de ‘Redención por el Amor’ es un tema recurrente cuando se habla de la obra wagneriana, sin embargo no es tan frecuente en absoluto dentro de las obras wagnerianas si se analizan a fondo.

En Senta hay una evidente Redención pero no está tan claro que sea por ‘Amor’ o por ‘Compasión’. Senta y el Holandés están unidos más por un destino fatal que por un Amor humano entre ellos, no existe una ‘afecto amoroso personal’ de forma independiente a la Redención. Fidelidad y gran compasión por el dolor y la tragedia del Holandés les une más que lo que podríamos llamar amor humano.

Realmente es en Tannhäuser donde la redención por Amor es completa, total y clara. Elisabeth ama a Tannhäuser desde mucho antes de tener que plantearse la redención, y su acto redentor es sacrificado y voluntario, además de acorde al sentido cristiano, al encomendarse a la Virgen María.

No hay en Elsa una Redención por Amor aunque Lohengrin redima a Elsa del juicio, primero porque Elsa no es culpable, segundo porque Lohengrin actúa en defensa de la inocencia y la bondad, no por un amor humano previo. Lohengrin solo declara su

amor cuando Elsa ya ha jurado su fidelidad al pacto de no preguntar su nombre y origen.

En la Tetralogía la música termina con el tema de la 'Redención del Mundo por el Amor', pero es la Walkiria la que realmente se sacrifica por Sigmundo y Siglinda, no por Amor sino por un deseo de proteger el Amor. Y en realidad la obra expone la dualidad Amor-Oro no como algo personal sino en general, como una lucha eterna en el mundo. Hay una 'Redención del Amor' contra el Oro más que por Amor humano. Por otra parte el poco apropiado tema del filtro hace inviable hablar del sacrificio final de Brunilda, que ya no puede redimir a Sigfrido sino sólo a la humanidad entera acabando con los pactos y los dioses y reintegrando el Oro al Rhin.

Sigmund redime a Siglinda de su esclavitud y lo hace por Amor, incluso es capaz de renunciar al Walhalla si no va con Siglinda. Pero no podemos decir que este tema sea el central de la obra, pues su interés más bien se centra en despertar el sentido humano de La Walkiria

Tampoco en Tristán e Isolda, gran canto al Amor, hay una Redención como tal. El amor existe pero no en forma de actuación redentora. Es un canto a la unidad de Hombre-Mujer en el Amor, pero Isolda no redime a Tristán de su culpa de Honor, ni al revés.

En los Maestros sin duda Sachs actúa por Amor a Eva, y en ese caso existe una redención por Amor en su renuncia y su apoyo a Walther y Eva. Sachs puede lograr casarse con Eva, pero con su renuncia a ese Amor profundo y su actuación posterior realmente redime a Eva.

En cuanto a Parsifal allí podemos sólo hablar de Redención por la Compasión y no a una persona sino a la Humanidad. No es a Amfortas a quien Parsifal redime, sino a través de la compasión por Amfortas nos lleva a la idea de redimir del pecado (y el dolor consecuente) a la humanidad, esencia del ideal de Cristo.

2- "LAS NOVIAS VENDIDAS DE WAGNER", por Chantal Perrier

Aunque este tema es más famoso por la obra de Smetana 'La Novia vendida' de 1866, hay realmente varios casos en los dramas wagnerianos donde se da ese mismo trato a la mujer como 'objeto' de venta, cambio o premio. Aunque en Wagner esa venta muchas veces es menos escandalosa y no tan agresiva como en Smetana, no

es menos cierto que casi todas las heroínas wagnerianas pasan por ese trato, con excepción de Elisabeth y en parte Brunilda.

Senta es evidentemente 'vendida' por su padre Daland al Holandés a cambio de sus riquezas, aunque deja siempre la última palabra a Senta, pero con mucha presión en su deber de obediencia al padre. El que Senta se encuentre precisamente con el Holandés no quita que podría haber sido otro.

Isolda es sin duda la más maltratada en este tema, humillada por el propio Tristán al ser 'vendida' al Rey Marke como esposa, en base a la dependencia política de Irlanda a Cornualles tras la muerte de Morold. Tristán gana esa posibilidad al matar a Morold y la ofrece él mismo a Mark.

En la Tetralogía Wotan vende claramente a Freia primero a cambio del Walhalla y luego a cambio del Oro de Alberich, pero no como 'novia', dado que no es en este sentido que se entrega a los Gigantes. Siglinda sí fue vendida a Hunding como esposa, abandonada por Wotan.

Aunque podría pensarse que Brunilda fue vendida como Novia a Gunther por Sigfrido a cambio de Gutruna, no podemos atender a este caso debido a la intervención absurda del filtro. Esa intervención exculpa a Sigfrido que actúa bajo efectos no naturales ni lógicos.

Eva es ofrecida como novia en base a un Premio de canto. Es cierto que se le permite rechazar al ganador, pero entonces no podrá casarse nunca más. Eso no quita la humillación de la propuesta de entrega.

No existe este tema en Parsifal pues Kundry es manipulada por Klingsor de forma obligada, como una marioneta, no como persona.

Es curioso recordar que Alberich compra por dinero a Kriemhilde para engendrar a Hagen, pero este caso es más una prostitución que una venta obligada por otro, y tampoco como novia.

No lo indica el texto de Chantal Perrier, pero deberíamos recordar que esta miserable costumbre de 'vender' o 'asignar' como novia a la mujer ha desaparecido en la raza blanca pero sigue muy presente en las culturas de otras razas. Millones de mujeres siguen siendo asignadas como 'novias' hoy en día.

3- “LAS POSIBILIDADES DE CÚMULOS Y DESDOBLAMIENTOS DE PAPELES EN LAS ÓPERAS DE WAGNER”, por Henri Perrier

Este es un texto para los estudiosos del canto y los intérpretes de los dramas wagnerianos, analizando dos posibilidades bien curiosas:

- Los cúmulos: cuando un mismo intérprete se puede ocupar de varios papeles dentro de una misma obra (normalmente para ahorrar costes). En un nivel menos exigente, cuando un cantante puede cantar dos papeles de una obra aunque no sea en el mismo día. Y aún menos exigente: cuando un cantante con el paso del tiempo y el cambio voz puede cantar primero un papel y ya de mayor otro.

- Desdoblamiento es cuando un mismo papel se interpreta por dos cantantes distintos en la misma obra, cosa que pasa normalmente si el primero debe dejar la obra por algún accidente o problema de salud, aunque ha habido algún caso curioso donde el cambio estaba ya previsto de antemano.

Es más normal en las representaciones completas de la Tetralogía, si se considera como una obra única, pues en cada Jornada a veces el mismo papel es cantado por intérpretes distintos.

Ha habido también el caso de un cantante accidentado en una pierna y ante la imposibilidad de reemplazarlo, que un figurante actúe en la escena mientras el cantante cantaba entre bambalinas (cosa bastante lamentable a efectos dramáticos).

El texto estudia muy profundamente que papeles podrían tener ‘cúmulos’ en cada obra de Wagner, por ejemplo Venus y Elisabeth por la misma cantante, o el Pastor y el timonel en Tristán. Para ello hay que tener en cuenta no sólo que no salgan a la vez sino que las voces sean compatibles.

4- “WAGNER Y LA MARSELLESA”, por Henri Perrier

Este magnífico texto, por lo raro y difícil de encontrar los datos, tiene dos partes:

Una es la historia del canto de La Marsellesa, poco conocido. Su autor, Rouget de Lisle, compone este canto para el Ejército del Rin en 1792 en guerra contra Austria y Prusia. La canción se propaga p

or Alsacia y llega a Marsella donde un batallón de voluntarios de Marsella lo adopta como himno al unirse al ejército francés que estaba en París.

No era sólo una canción patriótica sino sobre todo un canto de guerra y odio al enemigo. En 1879 se convirtió en himno nacional.

En las revoluciones nacionalistas de 1830 a 1848 se tomó en toda Europa como canto anti monárquico.

La relación de Wagner con la Marsellesa es muy curiosa, y poco conocida. Primero en 'Mi Vida' explica como cantó La Marsellesa en 1834 estando en Praga (entonces parte del imperio austriaco) junto a unos amigos y tuvo casi problemas con la policía.

En el esbozo de "Die Hohe Braut" de 1842, a la que no llegó a poner música, los franceses entran en la ciudad cantando La Marsellesa. Otro compositor, su amigo Johann Kittl, compuso la música y se encargó de su estreno con el título de 'Bianca et Giuseppe, o los franceses en Niza'.

Aparece de nuevo en 'Mi Vida' cuando Wagner pone música al poema de Heine "Los dos granaderos" en 1839 donde hay una reminiscencia a la música de La Marsellesa. Cósima en su Diario comenta que esta marcha tiene una falta de sentido sagrado y religioso, sin nobleza, excesivamente agresiva.

Por último en su obra literaria 'Una Capitulación' Wagner hace intervenir, esta vez en son de burla, una mención a esta canción.

5- "RICHARD WAGNER Y LOUIS DIETSCH" por Pascal Bouteldja

Seguramente Louis Dietsch no sería conocido sin sus relaciones con Wagner, aunque no fueron precisamente positivas.

Es fundamentalmente conocido por haber sido el compositor de la música de 'El Buque Fantasma o el Maldito de los Mares', sobre el esbozo que Wagner vendió por 500 francos a la Ópera de París.

En el año 2013 se encontró la partitura, que se creía perdida, en la Biblioteca de la Ópera y gracias a ello se grabó un estuche de 4 Cs con esta pieza de Dietsch y el "Holandés Errante" de Wagner. Perrier explica como el esbozo de Wagner fue comprado por León Pillet, director de la Ópera de París, quien cedió la sinopsis a Paul Foucher, autor dramático de éxito, cuñado de Victor Hugo. Este redactó el libreto en colaboración con B. H. Révoil y luego se encargó a Dietsch la composición, que fue representada en 1842 con poco éxito.

Dietsch fue famoso como compositor de música religiosa. Nombrado en 1840 Director de Coros en la Ópera de París sucediendo a Halévy. En 1846 es nombrado provisionalmente Director de Orquesta de la Ópera y encargado, como consecuencia del estreno del Tannhäuser de 1861. Wagner se tuvo que enfrentar a Dietsch, llegando casi a pelearse. Büllow lo consideraba el más inútil de los directores. En realidad aunque hubiera sido mejor director, Tannhäuser hubiera sido igualmente un fracaso debido a las protestas organizadas en su contra.

En 1863 Verdi presentó en París sus “Vísperas Sicilianas” y también se peleó con Dietsch pero esta vez este enfrentamiento le costó a Dietsch la jubilación de su cargo. Murió en 1865.

6- “ALGUNOS POEMAS DE RICHARD WAGNER” por Françoise Derré

La producción poética de Wagner fue editada por su biógrafo, Carl Friedrich Glasenapp en 1905, con 180 páginas. Pero ya avisaba que otros muchos poemas se habían perdido.

Los poemas casi siempre son rimados y los motivos muy variados.

En este artículo se presentan sólo los dedicados a Luis II de Baviera.

Uno de los méritos de este texto es que junto a los poemas traducidos al francés, se describe el momento histórico en el que se escribe, su intención y motivación.

El primero es de 1864, justo después de ser ‘salvado’ Wagner de la miseria por el Rey.

Y contrasta con el de 1865 de título ‘Las lágrimas del adiós’ al tener que abandonar Wagner Munich.

Incluye también, muy curioso, un poema del Rey dedicado Wagner, de 1864, titulado ‘A mi Amigo’.

7- “LOS AVATARES DE LA CREACIÓN TEATRAL DE TRISTAN E ISOLDA”, por Pascal Bouteldja.

Este es uno de los más largos textos de esta revista, y una enorme investigación sobre como se preparó la primera representación del Tristán desde que en 1859 Wagner acabara la partitura hasta que se pudo representar en 1865 en el Teatro Real de Munich gracias al apoyo de Luis II.

Lo más curioso es que Wagner estaba convencido en 1859 de que el Tristán podría estrenarse en muy poco tiempo debido a que sus obras ya se estaban representando en Alemania, aunque Wagner aún tenía prohibida su estancia allí. El Director de la Corte de Baden ya le había propuesto en 1857 representar allí el proyecto del Tristán, entonces aun no acabado.

El proyecto de Karlsruhe: Eduard Devrient intervino para recomendar su estreno al Director del Hoftheater de Karlsruhe, además allí estaba un cantante excepcional, Ludwig Schnorr, entusiasta de Wagner. El proyecto no pudo llevarse a cabo porque el Gran Duque de Baden pese a su espíritu favorable a Wagner no quería enemistarse con el Rey de Sajonia, que tenía prohibida la entrada de Wagner a Alemania.

La tentativa en París: Pese a este primer fracaso Wagner no se desanima y pretende presentar Tristán en París, en alemán, en 1860. Primero ofrece en París varios conciertos con fragmentos del Tristán para darlo a conocer. Pero los conciertos se saldan con una enorme pérdida financiera y el proyecto queda en suspenso.

Otros intentos: En 1860 hay la amnistía y se deja ya entrar a Wagner en Alemania, excepto en Sajonia. Lo intenta de nuevo en Karlsruhe pero entonces los cantantes estaban comprometidos en Dresde (Sajonia), así que no puede Wagner pensar en hacer el Tristán en Dresde, donde aun está prohibida su presencia.

El Proyecto de Viena: El Director de Orquesta de la Ópera de Viena, Esser, era un gran wagneriano y Wagner se dirige allí. Pero la relación con los cantantes de Viena va a ser fatal, Tristán tiene fama de imposible de cantar. Gracias al apoyo de la Princesa de Metternich se inician en 1861 los ensayos pero la dificultad con los cantantes es total y no hay forma de seguir adelante. En 1862 Wagner se convence de que sólo Ludwig Schnorr y su esposa Malwina son capaces de cantar el Tristán.

Para colmo las deudas de Wagner en Viena se acumulan y debe huir.

El Milagro: en 1864 Luis II de Baviera accede al trono y la situación va a cambiar. El Rey se decide a apoyar totalmente la representación del Tristán. Consigue que Dresde le permita contar con Ludwig Schnorr y su esposa Malwina y asimismo hace llamar a Hans von Bülow para la orquesta. Wagner se ocupa de la puesta en escena.

No sin algunos problemas, los ensayos van bien, los dos cantantes perfectos y en 1865 se presenta por fin el Tristán. El Rey sale emocionado hasta llorar, y no falta a

ninguna de las funciones. Tras las representaciones, el 12 de julio el Rey organizó un gran concierto privado con extractos de diferentes obras del Maestro en el Teatro de la Residencia.

El drama fue que el gran cantante Ludwig Schnorr murió 8 días después de este concierto, Wagner tuvo un enorme disgusto y gran duelo pues tenía para Schnorr la misión de crear una escuela de canto wagneriano en Munich.

8- "TRES FRANCESES EN LA PRIMERA REPRESENTACIÓN DEL TRISTAN EN MUNICH", por Jacques Barioz

A la primera representación del Tristan en Munich asistieron tres grandes wagnerianos franceses: Auguste Gaspérini, Léon Leroy y Edouard Schuré. El texto nos explica la relación de esos tres personajes con Wagner.

Auguste Gaspérini: Fue uno de los cinco médicos que trataron de forma significativa a Wagner, pero además era crítico musical, poeta e incluso compuso algunas obras.

Será uno de los primeros soportes de Wagner en Francia junto a su amigo Leroy y Baudelaire. Publicó en 1865 el libro 'La nueva Alemania musical: Richard Wagner', uno de los primeros escritos importante sobre Wagner en Francia.

Pero lo más interesante es que Henri Perrier descubrió en la revista "Le Progrès" de Lyon de 1865 un texto de Gaspérini comentando el estreno del Tristan en Munich. Esperamos poder traducir y publicar este texto.

Léon Leroy: Fue posiblemente el primer wagneriano francés. Asistió a la primera audición pública de música wagneriana en Paris en 1850, la obertura del Tannhäuser. Fue periodista, empresario y crítico musical.

Edouard Schuré: Es el más conocido de los tres por lo mucho que escribió sobre Wagner pero también por sus textos sobre religión y misticismo esotérico. En su primer periodo de vida fue un gran wagneriano. Escribió más tarde sus 'Recuerdos sobre Richard Wagner', visitó muchas veces al compositor, con quien tuvo buena amistad. En 1868 escribió "El Drama musical y la obra de Richard Wagner". Durante la guerra franco prusiana se distanció de Wagner pero la amistad se restableció en 1873 cuando el Maestro le invitó a Bayreuth.

En el número 77 de 'Wagneriana' (Ed. castellana, abril 2011) publicamos dos interesantes artículos sobre Edouard Schuré y las representaciones de "Tannhäuser" en Bayreuth en 1891.

Ramón Bau

¿POR QUÉ SE ME HACE TAN PESADO? OTTO SCHENK

SIEMPRE NUEVO

Eberhard Waechter fue uno de los más importantes intérpretes de mis puestas en escena, un increíble talento, una personalidad que podía arrastrar tras si todo el equipo cuando aparecía en escena con su contagioso humor y una intensidad que rayaba en lo mágico. En nuestro trabajo conjunto se dio también “El Murciélago”, en un montaje para la televisión. En esta producción fue mi asistente Eva Wagner-Pasquier. Hoy es, junto a su hermana Katharina, Directora de los Festivales de Bayreuth. Fue conmigo que empezó su oficio, ofreciéndose como voluntaria en varias puestas en escena. Tras este “Murciélago” para la televisión, le rogué que continuase siendo mi ayudante, pero debido a su capacidad ya fue contratada por UNITEL.

Gracias a nuestro trabajo conjunto nació una amistad que ha durado toda la vida, siempre basada en el humor, el amor a la música y al teatro, y el culto a Wagner y a su música. A la casa Wagner le debo un gran agradecimiento, precisamente a Wieland Wagner que en los principios de mi actividad como director de escena operístico creyó, más que yo mismo, en mi talento y admiró algunas producciones dirigidas por mí, a pesar que nuestros conceptos escénicos no encajaban en modo alguno. Él veía en mí – digámoslo de alguna manera - un contrapeso a lo que él hacía, esto lo había dicho él mismo. Por otra parte yo también admiraba en sus producciones lo que yo, de ninguna manera, podía ni pretendía hacer.

Gracias a él obtuve del Intendente de Stuttgart, Walter Erich Schäfer, un contrato y el encargo de poner en escena “Otello” con Windgassen y la Jurinac. Entonces yo no conocía personalmente a Wieland, pero más tarde permitió y convenció a Anja Silja que – vamos a decirlo – era su criatura, para que trabajase conmigo. Esto condujo a casi una media vida de trabajo conjunto y Anja fue una figura característica en muchas de mis producciones. Su enorme talento reaccionaba rápidamente ante la más pequeña indicación, era una toxicómana del humor y yo tenía el deber de ser, no sólo eficiente en los ensayos, sino también humorista. Estaba absolutamente admirado por

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

la maestría que ejercía sobre su seguro oído, sobre cada matiz, en cada colorido de su conmovedora voz y de cómo captaba de inmediato el estilo que correspondía a cada personaje, desde los dedos de sus manos hasta la punta de sus pies. Su Muñeca en “Los Cuentos de Hoffmann” era una muñeca asesina, realmente peligrosa para el pobre Hoffmann; o cuando se desplomaba en la tuberculosa Violeta de “La Traviata”, o mordiendo rabiosa una manzana en la Hanna Glavari de “La Viuda Alegre” lanzándola después furiosa contra su Danilo.

Anja, todavía hoy sigo agradeciéndote todo esto.

Siempre es algo muy hermoso cuando se logran tales cosas con jóvenes inexpertos, también con dotados artistas o cuando se puede inspirar algo nuevo a unos admirados grandes actores o cantantes.

MÚSICA Y TEATRO MUSICAL

Tengo dificultades con la música porque no la entiendo lo suficiente. O sea, no lo suficiente que quisiera entenderla, no confío poder sentir en algún momento el éxtasis de la música. Creo y admito que los grandes compositores, ante sus obras maestras, sienten e imaginan de antemano algo que es lo que después creará este éxtasis y que la construcción de una sinfonía es mucho más complicada que la consecución de estos momentos. Los dolorosos puntos en los que un tema vive su desarrollo y distensión deberían ser escuchados por mi, precisamente, hasta el punto que lo permitieran mis orejas de cerdo.

Una Sinfonía de Brahms - el buen Brahms se decidió tarde a emprender sus Sinfonías - no puede ser sólo pensada melódicamente, debe ser también estructurada. Que alguna vez las dos cosas se unan y la estructura se convierta en melodía, la temática en vivencia, es lo que hará que se llegue al éxtasis, lo que hará que llegue a ser capaz de escuchar una sinfonía. Pero con dolor debo confesar que no estoy en situación de entenderla tal como fue pensada en todos sus detalles, no, no estoy en situación de esto. Y a menudo no logro tener la paciencia de escuchar toda una Fuga de Bach, reconocer su polifonía, disfrutarla y vivirla. Aguanto bien una Toccata y las partes dramáticas de la Pasión según San Mateo, y allí donde Bach canta el Golgota, esto se introduce fortuitamente en mi corazón.

Tal cosa en la ópera es diferente. Formado como actor dramático logré un buen oído para todo lo que suena en la ópera. Entiendo perfectamente cuando una flauta me

dice algo. Sé cuales son las miradas que deben intercambiarse cuando se escuchan los "Leitmotive" y los "Nebenmotive" que resuenan en Wagner, sé porque se escucha la tristeza en "El Caballero de la Rosa", y capto el momento en el cual Rodolfo roza por primera vez la mano de su Mimi.

Percibo porque suena el tema de la espada en tono menor, cuando Siglinde advierte que Seigmund no ha visto la espada clavada en el árbol. Escucho las diferentes notas de alegría traviesa en la primera aria de Norina en el "Don Pascuale" y puedo entender claramente cada una de las coloraturas de Zerbinetta. Tengo acceso dramático a la música de la ópera y comprendo todo lo que desde la orquesta se me cuenta. Me gustaría tener este mismo oído y comprensión para los conciertos sinfónicos.

Los decorados pueden ser a veces excesivos y sobresaturar la velada. Un crítico inteligente, de estos también hay alguno, después de una primera representación de "Camelot", un caballeresco musical de Frederick Löewe, recargado con una excesiva riqueza, que se alargaba lentamente en el transcurso de la velada con nuevos cambios de escena, dijo la sensata frase:

"Es como Parsifal sin su genialidad."

Y otro colega opinó:

"No se tiene en cuenta la obra y se silba el decorado."

Y DE NUEVO: ÓPERA

Durante mucho tiempo, una y otra vez, me han pedido que escribiese una "Guía Operística". Como por desgracia a mi me han situado siempre en un gueto humorístico, cada vez que me lo han pedido me he negado en redondo ya que si quisiera ser consecuente debería escribirla de manera paródica y esto no me lo puedo permitir por tratarse de este género operístico al que tanto amo. Recomendarles en serio, a ustedes mis queridos amigos, una ópera no tengo la osadía de hacerlo ya que para mí la ópera ha sido siempre algo completamente natural, que casi no tiene nada que ver con la música sino más bien con una fascinación, con unos evidentes y naturales sentimientos. Si escribiese una "Guía Operística" sobre "Los Maestros Cantores" con mi enorme entusiasmo necesitaría un mamotreto sumamente voluminoso, aunque no me dedicase a repetir las mismas atronadoras adulaciones.

Lo que entre otras cosas me fascina de esta ópera es la precisión de sus detalles, lo minucioso de sus situaciones, de sus sentimientos, la parte caricaturesca del amor,

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

los equívocos, sus momentos de petulancia, lo festivo de cada día, el constante enfrentamiento entre filosofía y vulgaridad, utilizando para ello un lenguaje apropiado que en las otras obras de Wagner suena de manera completamente distinta. Creo que en muy pocas obras se ha compuesto una música tan fiel a la palabra. La injustificable opinión de que Wagner sitúa en las últimas palabras de Hans Sachs una intención nacionalista la creo, en su mayor parte, desvirtuada.

Wagner hace que Hans Sachs cante: “¡No menospreciéis a los Maestros!”

Él dice esto porque si el Sagrado Imperio Romano puede perecer, el Sagrado Arte Alemán permanecerá siempre, no son las armas, ni las espadas, ni las lanzas, es la Maestría Alemana la que provoca admiración y respeto hacia los alemanes.

“¡Honrad a vuestros Maestros Alemanes, conservad su ingenio!”

A los Maestros Alemanes pertenecen también Mahler y Mendelssohn. Cuando el Sagrado Imperio Romano perezca permanecerá el Sagrado Arte Alemán. Sí, esto es sólo una parte de “Los Maestros Cantores”. Lo demás relata la historia del arte poético y la creación del canto magistral, impulsado con humor y algo de intriga por Hans Sachs, esto es lo que transcurre a través de toda la acción, que como he dicho, llenaría todo un libro si la relatase por completo.

¿ QUÉ QUIERE DECIR SENTIMIENTO?

¿Qué quiere decir sentimiento? ¿Quiere decir percibir, quiere decir comprender, quiere decir fantasear o dejar camino abierto a la fantasía? ¿Es lo contrario a pensar o a una hipertrofia del pensamiento? ¿Es comprensión o inteligibilidad? ¿Para según quien es sentirse en el lugar de otro, o para algunos es un florecimiento egoísta ... o, o, o?

Con estos elementos básicos es como debemos ir al trabajo nosotros los actores. Debemos trabajar con algo sobre lo que no hay ni una palabra, ni un concepto, ni una fórmula, y ante esta montaña es con lo que nos encontramos en cada primer ensayo, en el primer intento de hacer nuestro el texto. Ninguna palabra de las habladas, de lo que el personaje dice, expresa al cien por cien lo que piensa o siente. Esto empieza ya con el “Buenos Días” (Guten Tag) o con el “Que Dios te salude” (Grüss Gott) (equivale a nuestro Hola). En ningún caso esto quiere decir que el día es bueno o que Dios te saluda. Las formas como pueden decirse estas palabras constan de mil maneras distintas. Y en la forma como se “interpretarán” – utilizando una palabra que no

es la adecuada – las primeras frases sobre la escena se puede caer en lo insustancial. Si no se adopta la expresión conveniente la mayoría de veces la prueba es inútil. En el teatro no decimos ensayo sino prueba. La prueba gira alrededor de la auténtica expresión, que no es única, sino formada por un conjunto de influencias, acciones traicioneras, pequeños detalles que llegan a poner la piel de gallina, silencios, o una trivial plástica que puede ser enojosa o atractiva.

El cantante tiene además otro aliado: la música que de todas maneras no es sólo el subrayado de la palabra sino que es un básico sentimiento. El cantante que autocomplacido se entrega a esta música con una dolorosa expresión, tendrá la apariencia de una gárgola gótica. Sus ojos se cerrarán pseudo-placenteramente y su voz (a menudo idónea) adquirirá los tonos de un desagradable aullido. Las mezzosopranos y las contraltos, orgullosas de su timbre grave, oscurecerán todavía más su voz. Los tenores tenorificarán su órgano, lo sostendrán perceptiblemente y se convertirán en su propia caricatura. Las sopranos cantarán de manera incomprensible como si tuviesen un espárrago caliente en la boca y cada nota sonará igual que las otras, y esto además con un rostro dramático que sustituirá una auténtica expresión, que en general sería válida para mostrar sus sentimientos.

Los realmente grandes no saben nada de todo esto. La naturalidad con que una Nettebko, un Pavarotti, un Waldemar Kmentt, un Ghiaurov, un Hotter dejan correr y fluir su voz con un rostro tranquilo, colocándola en la música en el momento correcto, en el nivel sonoro y en la debida intensidad de sonido, esto es un correcto prodigio, esto lo llevan estos gigantes de la ópera en la sangre.

El “Viaje de Invierno” de Schubert, tal como yo deseo verlo interpretado, no se debe ofrecer con unos sentimentales susurros de tristeza sino, ante todo, con un asombro. El sentimiento debe situarse sobre este asombro creando algo casi mágico. “Am Brunnen vor dem Tore” no se ha de cantar triste sino afirmando que allí se encuentra un tilo y que se ha soñado bajo su sombra y que aun que se esté varias horas lejos del lugar todavía pueden escucharse sus susurros, los que dicen que allí encontró la paz. ¿No es esto más bien digno de un grato recuerdo que de la tristeza, si se hace con tristeza el recuerdo no convierte la visión de la fuente ante el portal en una tumba descrita con cara de enterrador?

Los rostros de pompas fúnebres en los recitales de Lieder me han amargado a menudo la existencia. Si es Fritz Wunderlich el que canta, esto no sucede.

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

SIN RESPETO POR LO AUTÉNTICO

Para mí es muy difícil juzgar alguna cosa. Sobre todo alguna cosa que tenga que ver con mi trabajo, porque mi admiración por algo que parece laboriosamente trabajado se tambalea cuando veo el resultado, ahora bien, se mantiene la admiración.

Tengo la impresión que muchos de mis colegas, directores de escena, consideran desde el principio que es lo que con la obra puede hacerse de manera “diferente”. Y esto no es lo peor, debe evitarse lo habitual, tradicional o polvoriento, pero en la búsqueda de lo “diferente” se está creando una nueva y convencional tradición. Queridos renovadores haceis algo tan parecido entre los unos y los otros. Y esto me molesta.

La chispa inspiradora ya no va más al teatro. Se ha impuesto allí un lenguaje insolente que renuncia a lo inteligible, que arrogante pasa por encima de las figuras representadas, intelectualizando la naturalidad, bromeando, ironizando continuamente, creando una uniformidad.

Además provoca una comicidad grotesca, sin humor: mujeres que gesticulan como pulpos, con fea vestimenta, acentuando con excesiva ampulosidad lo grotesco de sus personajes, sin considerar la realidad y autenticidad de su propio destino. Los decorados de que dispone son todos, no sólo parecidos, sino prácticamente iguales.

Cínicos regidores, parece que ligeramente cansados de hacer teatro, se aferran a una interpretación mímica y no toleran lo que intelectualmente no encaja en sus planes. Como la mayoría de veces se eliminan los recuperadores entreactos, (¡ay de vosotros los pobres servidores de refrescos!) te ves obligado, con una repleta vejiga, a digerir la papilla. Esto en el sentido más real de la palabra. Un actor que consiga comunicarse una empresa de este tipo, logrando crear un personaje creíble, produce un auténtico alivio.

“TRISTAN E ISOLDA: DE LA LEYENDA CELTA AL DRAMA WAGNERIANO”

Por Fátima Gutierrez

Doctora en Filología Moderna y profesora titular de Filología francesa en la Universidad Autónoma de Barcelona, es especialista en mitología, de lo que ha escrito varios textos y el libro “Mitocrítica”.

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

Ediciones Antígona

www.edicionesantigona.com

91-1191732

124 páginas

Este es un trabajo sobre la comparativa entre, por un lado los textos medievales, las leyendas celtas y los romances medievales y por el otro lado el texto de Wagner del Tristán e Isolda.

El mundo celta es del siglo V antes de Cristo, y sus mitos los conocemos principalmente por manuscritos medievales galeses, pero realmente las bases de la leyenda de Tristán e Isolda vienen de 4 grandes romances, que no han llegado enteros siempre, pero se complementan.

- El Romance de Beroul, del que hay un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia del siglo XIII, es el más antiguo de los que nos queda original, pues se escribió sobre 1150. No está completo.
- Thomas d'Angleterre sobre 1173, compone su Tristán, del que ha llegado poco pero de ese texto tenemos una traducción en prosa de 1226 en antiguo noruego.
- Eilhart von Oberg, alemán de Baviera sobre 1200, queda bien poco del original pero tenemos la versión completa por manuscritos del siglo XV.
- Gottfried von Strassburg sobre 1210, tampoco entera pero se complementa bien con la de Thomas en los trozos que quedan, y es el texto que más usó Wagner.

En estos textos hay unos que tratan el tema a nivel puramente popular, juglaresco, muy poco romántico, y otros que son más cortesanos, donde se puede ya entrever una visión más dulce y simbólica del Amor. Aunque en todos los textos la historia es muy caballeresca y de acción, y desde luego siempre bastante alejada de lo que Wagner luego compone.

Sin duda estas leyendas originales están ligadas todas ellas a temas profundamente humanos y repetidos en muchas culturas, la idea del joven y la bella comprometida por poder, dinero o intereses con un anciano, es algo incluso hoy en día existente, es un tema eterno.

El libro expone las variantes de estas leyendas, y podemos ver cómo se van comparando con el texto de Wagner, que mejora mucho el entorno legendario para centrarlo en el Amor, la fidelidad, el problema del Honor, pero alejándolo totalmente del mundo de la caballería y las aventuras...

Podemos ver así como algunos aspectos de las leyendas son totalmente contrarios al espíritu romántico y aun más al wagneriano. Hay aspectos que realmente harían imposible tratar el Amor auténtico en base a esas leyendas.

Las reacciones del Rey ante el amor de Tristán e Isolda son en muchos casos muy distintas al del Marke wagneriano, aunque en el de Gottfried ya se asemeja más en su reacción al de Wagner, al dejar marchar a los amantes, lleno de dolor.

El tema de la muerte por Amor es constante, aunque las formas sean distintas, algunas crueles y brutales.

Por fin el texto del libro termina con un magnífico estudio de la filosofía de Schopenhauer sobre el amor, el suicidio o la muerte por amor, en comparación con Wagner.

Una cosa que me ha sorprendido siempre, y es solo una pequeñez pero me atrevo a recalcarla, es que en todos los textos legendarios son 'barones traidores' los que descubren al Rey el engaño de Tristán, y es una constante que siempre aparezcan como malvados o celosos. Siempre me he preguntado porque nunca se hace aparecer a uno de ellos como noble, ligado al Honor del Rey, que denuncia el engaño no por maldad sino por horror ante el deshonor del Rey. Ni siquiera Wagner, que siempre dignifica su argumento frente a los mitos y leyendas, se atreve a mostrar un Melot noble. Melot podía haber actuado por deber ante el honor del rey, no por celos de Isolda o Tristán.

Es pues un libro magnífico pero que exige que se tenga un buen conocimiento previo de la obra de Wagner para poder ir siguiendo las comparaciones.

La autora promete en breve un nuevo libro sobre Parsifal y el mito celta.

Digamos por fin que la portada del libro es la foto del tenor Ludwig Schnorr y su esposa Malwyna, que fueron los grandes intérpretes de Tristán e Isolda en la primera representación mundial del Tristán en Munich 1865, con la asistencia de Luis II de Baviera, foto trágica pues Ludwig Schnorr murió 20 días después para gran desespero de Wagner.

Ramón Bau

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

