

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 76 AÑO 2011

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **REVISTAS RECIBIDAS**

AUTOR: *Diversos autores*

“LEITMOTIVE”

Volumen 23, Núm.4. Invierno 2009-2010 + Volumen 24, Núm.1. Primavera 2010. Dirección: The Wagner Society of Northern California. P.O.Box 8832, Emeryville, California, 94662. Suscripción a cuatro números: 38 dólares.

En el número 23, Robert S. Fisher, Editor de la revista, aporta una serie de pensamientos que nos parece vale la pena puedan leer también los miembros de nuestra Associació:

“Mi abuela, puede que hace 70 años, me dijo una vez: ‘Bob, a la gente le gustan las modas, siempre hay una última moda. Pero con el tiempo todas esas modas desaparecen, del mismo modo que esa gente vuelve a su gusto normal. Tu debes aprender a distinguir entre el genuino progreso y las modas temporales’.

Mi inmediata reacción a esta advertencia –yo tenía 12 años- fue preguntarme de qué me estaba hablando la anciana. Con el tiempo, su gran percepción se me hizo clara: a medida que me hacía mayor empecé a notar la conducta de mis conciudadanos. Sin embargo, la parte de su advertencia, ‘aprender a distinguir’, a menudo se hace difícil.

Posiblemente dos de los más obvios ejemplos de modas han sido el ‘hula hoop’ y, anteriormente, el sofisticado ‘visor para sol’ fijado en el exterior de los coches sobre el parabrisas. Ha habido, y hay, otras muchas modas, algunas todavía por detectar como tales.

Yo me pregunto si el método dodecafónico de composición musical ha sido sólo una moda; una serie de compositores han utilizado este esquema pero ha sido abandonado en un periodo de tiempo relativamente corto y hoy en día esta música es interpretada sólo ocasionalmente. La obra de Arnold Schoenberg *Verklärte Nacht*, por ejemplo, se escucha mucho más a menudo que sus obras dodecafónicas. Más tarde, algunos compositores adoptaron el método ‘minimalista’, el cual también parece haber gozado tan sólo de una popularidad pasajera. Quizás a ninguno de los dos se le

podría tildar de 'moda' pero el hecho es que cada uno de ellos estuvo en activo un espacio limitado de tiempo.

Me pregunto si el fenómeno de la ópera del que hemos sido testigos durante los últimos 35 años resultará ser tan sólo una moda. Me refiero a los creadores del 'Regie-Theater' que cambian la historia de los dramas de Wagner. Quizás yo esté pasado de moda y no sepa adaptarme a lo que se ha dado en llamar 'el cambio de los tiempos' pero espero con todo mi corazón que los productores de ópera vuelvan pronto a reconocer que los argumentos de las obras de Wagner están mucho mejor tal como él los escribió. Y también espero que esos mismos productores resistan la aparentemente gran tentación de competir con los compositores cuyas obras ellos ponen en escena.

En el Número 72 de *Wagneriana*, (versión castellana) pág. 26 comentamos un artículo de Joseph Colombo, titulado **El problema del pecado de Tannhäuser**. En el Número 31 de *Wagneriana* (versión catalana), pág 27 reproducimos un artículo de Basil DePinto titulado **Tannhäuser: Wagner i el dilema humà des d'una perspectiva diferent**, ambos publicados en números diferentes de la revista "**Leitmotive**". El Padre DePinto es un sacerdote católico que vive en Bay Area y colabora frecuentemente con esta revista de San Francisco. Pues bien, en el número que ahora comentamos, aparece publicada la siguiente carta al Editor, firmada por Basil DePinto:

"Me ha gustado mucho el número de verano. El artículo del Profesor Colombo resulta convincente y me pregunto qué añadirá en la segunda parte.

No ví la producción de *Tannhäuser* de la Opera de Los Angeles. Estoy dispuesto a renunciar a asistir a representaciones de ópera en teatro. Me conformo con versiones de concierto con orquesta sinfónica. Estoy tremendamente harto del Eurotrash como el del nuevo *Anillo* de la Opera de San Francisco. Asistí al *Oro del Rhin* y no pienso volver. Nombres como el de Francesca Zambello hacen que busque al instante la salida del teatro. Si esto me convierte en una persona reaccionaria chapada a la antigua, que así sea. Después de toda una vida en la que se me ha tildado de rojizquierdista en asuntos de política, tanto a nivel eclesiástico como estatal, puede que sea divertido que se me tache de conservador. Pero yo no me lo tomaría demasiado en serio.

En el número 24, el Editor dedica su introducción a **Wolfgang Wagner 1919-2010**, a consecuencia de su fallecimiento el pasado 21 de marzo. Comienza recordando que

el **Festival de Bayreuth**, que se inauguró en **1876**, lleva tantos años funcionando que parece haberse convertido en un indestructible fenómeno de la naturaleza, lo mismo que el sol que sale cada día por la mañana. Pero la verdad es que no es así.

El primer Festival, dirigido por Richard Wagner, constituyó un desastre financiero (los festivales no necesitan dar beneficios pero sí deben quedar en paces o dejar de existir). Finalmente se liquidaron las deudas económicas pero quedó claro que el muy esperado Festival de 1877 no iba a tener lugar. No fue hasta **1882** que se volvió a ofrecer un drama de Wagner: *Parsifal*.

Felizmente para todos nosotros, la voluntad de hierro de **Cosima**, la nueva Directora del Festival a la muerte de Wagner, en 1883, solucionó su continuidad. ¿Qué habría sucedido si Wagner hubiera seguido casado con Minna y esta le hubiera sobrevivido? Fisher conjetura que hoy en día no existiría el Festival.

Siegfried dirigió el Festival durante unos años y **Winifred** tomó las riendas del mismo a la muerte de Siegfried y Cosima. Habiendo observado con atención el trabajo de quienes la precedieron, Winifred supo seguir adelante.

Entonces, en **1951**, después de la II Guerra Mundial, **Wieland** y **Wolfgang** se hicieron cargo del Festival. Fisher opina que todo el mundo habla de las producciones de Wieland pero que en la mayoría de necrológicas que ha leído de Wolfgang, se tiende a desairar las producciones de este último, algunas de las cuales él ha visto personalmente, impresionándole por su calidad. Para él, la clave de la cuestión es que desde **1951** hasta **2005** (durante muchos años más que cualquiera) Wolfgang dirigió Bayreuth cada año con éxito, al tiempo que sobre él pesaba la responsabilidad de muchas de las producciones. Este es el legado de Wolfgang Wagner por el que Fisher le está profundamente agradecido.

Hans Rudolph Vaget es el autor del artículo titulado **Tristan y Extasis: Perspectivas de la Transfiguración de Isolda**. Vaget es Profesor Emeritus de Estudios Alemanes y Literatura Comparada en el Smith College (Northampton, Massachusetts), donde enseñó desde 1967 hasta 2004. Ha publicado ampliamente en el campo de la investigación alemana desde el siglo XVIII hasta nuestros días, centrándose preferentemente en Goethe, Wagner y Thomas Mann.

Comienza indicando que el éxtasis ha sido un tópico frecuente en las discusiones sobre Wagner durante el último siglo y medio. Vaget desea explorarlo desde diferentes ángulos.

El impacto extraordinario de *Tristan e Isolda* en los contemporáneos de Wagner y en la siguiente generación se halla bien documentado y es algo visible en la historia cultural del siglo XIX. Como ejemplo cita la experiencia de **Bruno Walter** tras su primer encuentro con *Tristan* como estudiante en el Sternsche Konservatorium de Berlín. Bruno asistió a una representación en la Staatsoper dirigida por Franz Sucher. He aquí lo que escribió en su **autobiografía, Tema y Variaciones**: “Nunca antes había sentido mi alma tan inundada de ríos de sonido y pasión, nunca se había sentido mi corazón consumido por tales anhelos y sublime felicidad, nunca me había sentido transportado de la realidad por igual gloria celestial. Ya no me encontraba en este mundo. Después de la representación, me puse a caminar por la calle sin rumbo fijo. Cuando llegué a casa no expliqué nada y rogué que no me preguntasen. Mi éxtasis siguió cantando conmigo más de la mitad de la noche y cuando me desperté a la mañana siguiente supe que mi vida había cambiado. Había empezado una nueva época: Wagner era mi dios y yo quería ser su profeta”.

Vaget trata a continuación la **Evidencia Biográfica**, estudiando la atractiva pero enigmática figura de **Mathilde Wesendonck**, enigmática para él, sobre todo, porque han desaparecido la inmensa mayoría de cartas dirigidas por ella a Wagner. De hecho se ignora el número de cartas que intercambiaron ni cuantas destruyeron ellos mismos. Basándose en los documentos que han sobrevivido, John Deathridge opina que “la correspondencia muestra el sello de un intercambio de correspondencia característico de personas del siglo XVIII”. Refiriéndose a las cartas de Wagner, afirma que contienen muchísimos más comentarios reveladores sobre asuntos estéticos y sobre su obra que el resto de su correspondencia en esa época.

El autor se pregunta a continuación hasta qué punto su romántica relación aclara realmente el origen de *Tristan e Isolda*. Para ello sitúa biográficamente el romance. En abril de 1857, Wagner y Minna aceptan vivir en la casita que Otto Wesendonck pone a su disposición en su espaciosa propiedad de Zurich. Otto, a sus 36 años había hecho una fortuna con sus negocios, suficiente como para retirarse y dedicarse a la agradable y provechosa tarea de ayudar a los artistas.

Mathilde conoció al compositor en 1852, en el transcurso de un concierto. Ella tenía 24 años, él 39. Aquí Vaget hace mención de los defensores o detractores de haber mantenido relaciones sexuales. En todo caso, su opinión es que, en atención a la obra que Wagner luchaba por crear, no fueron tan lejos. Que Mathilde comprendió que su papel era el de convertirse en objeto inalcanzable de intenso deseo y el compositor que necesitaba componer un “monumento al amor”, un amor inalcanzable.

El momento en que Minna intercepta la epístola que Wagner escribió a Mathilde, calificada de “Morgenbeichte” (confesión matutina), Vaget lo reconstruye así: La velada del día anterior no había sido propicia para el compositor. Había cenado con Mathilde y Francesco De Sanctis, profesor de Estética y Literatura Italiana en la Universidad Técnica de Zurich a quien Mathilde había contratado como instructor suyo. Como Wagner, era un político radical, años más tarde fue Ministro de Educación y llegó a ser un eminente historiador literario. Tenía cuatro años menos que Wagner y competía seriamente por conseguir el afecto de Mathilde. Los temas que se trataron en la velada fueron Schopenhauer y el *Faust* de Goethe. La discusión fue encendida y, al parecer, el compositor pensaba que no había conseguido dar a entender sus opiniones con la energía acostumbrada. De ahí su necesidad de escribir esa “Morgenbeichte”.

En gran parte, la carta contenía una incisiva crítica a la figura de Fausto de Goethe quien, a los ojos de Wagner, no merece redención porque su amor por Gretchen carece de compasión. Pero la carta incluía también una ambigua declaración de amor a Mathilde, refiriéndose a ella como “la fuente, el manantial de mi salvación”. La carta acababa pidiendo una cita para ese mismo día. Minna interpretó el escrito como que ambos tenían un affaire y eso ella no podía ignorarlo por más tiempo. La tormenta estalló y el resultado fue la imposibilidad de seguir viviendo cerca de los Wesendonck. Wagner partió para Venecia.

El siguiente punto que se trata aquí es el de las **Circunstancias Económicas**. En 1856 la editorial Breitkopf & Härtel se niega a extender el contrato del *Anillo del Nibelungo* que en ese momento estaba lejos de estar acabado. El compositor debía pues pensar en una obra que los teatros pudieran presentar con prontitud. Así, aseguró a los editores que su nueva ópera no necesitaría demasiado gasto en decorados o masas corales. Que todo lo que necesitaba era un par de buenos cantantes. La realidad no fue así. Algunos teatros, entre ellos la Opera de Viena hicieron un intento que re-

sultó fallido de representar *Tristan*. Incluso después del enorme éxito que supuso su estreno en Munich en 1865, costó mucho que otros teatros representasen la obra. Breitkopf & Härtel pagó *Tristan* en tres plazos: uno tras la composición del Acto I, uno después del II y uno después del III. Este es un caso único en la trayectoria wagneriana.

El siguiente tema a tratar dentro del conjunto es el **Factor Estético** considerado por el autor como **decisivo** en la génesis de *Tristan e Isolda*. En la famosa carta a Franz Liszt, Wagner declaraba que quería erigir un monumento “al más hermoso de todos los sueños”, el sueño de amor, no, como en principio pudiera pensarse, porque estuviera rebosante de felicidad y alegría sino porque él nunca lo había conocido. La idea, pues, del amor al que Wagner deseaba erigir un monumento era el fruto no de una experiencia sino de un sueño, un sueño que le transportaría por encima y más allá del reino de la ordinaria experiencia humana.

Cuando Wagner decidió dedicarse por fin al tema de Tristan, Mathilde llevaba ya un tiempo siendo centro de atracción. Tras su encuentro inicial en 1852, empezó a convertirse en un factor económico necesario en el campo de creación del compositor. Al poco tiempo le dedicó una “Sonata” que incluía una sugestiva pero al tiempo inquietante frase de *El Ocaso de los Dioses*: “Wisst Ihr wie das wird?” “¿Sabes qué pasará?”. Un año más tarde, en el esbozo de la partitura del Acto I de *La Walkiria*, escribía “G.S.M.”: Gott segne Mathilde: Bendita seas Mathilde. Vaget aprovecha este momento para hacer referencia al descubrimiento por parte de Wagner de la obra de Schopenhauer y su concepto del amor que le condujo a convertir su composición de *Tristan* en una experiencia extática. Así escribe en *Mi Vida*: “Las pruebas que tuve que corregir (se refiere a las pruebas del Acto II) con la cabeza llena de los difíciles problemas de la composición de las escenas extáticas del tercer acto, me produjeron un efecto singular, casi siniestro. Me di cuenta entonces de que las primeras partes contenían precisamente la música más extraña y más osada que jamás haya producido”. Así, la obra que Wagner había pensado componer para obtener pronto unos ingresos se iba convirtiendo a los ojos del compositor en un drama musical que iba a superar la máxima capacidad de los más importantes teatros de ópera del momento. Para Vaget, el papel que Mathilde jugó en la génesis de *Tristan e Isolda* fue el de despertar un deseo sexual en el compositor, que éste supo transformar en música. Y añade que la demostración del papel de Mathilde como musa se pone también de manifiesto en

la composición de las cinco canciones “para voz femenina y piano”, conocidas como “Wesendonck Lieder”. Mathilde poseía también ambiciones literarias y Wagner le animó a llevarlas adelante. Así de su pluma nacieron poesías y obras de teatro, incluyendo una sobre el tema de Siegfried. Vaget concluye que Mathilde hizo posible el éxtasis de Richard Wagner, el compositor.

El 18 de septiembre de 1857, Wagner se presentó en la Villa Wesendonck y ofreció a Mathilde el manuscrito del Acto III del libreto de *Tristan e Isolda*, que despertó en ella auténtico entusiasmo. Pocos días más tarde empezó el esbozo de la partitura del Acto I que también ofreció a su musa. Ella, tras la lectura del libreto, respondió escribiendo una serie de poemas que reflejaban su reacción ante *Tristan*. El compositor les puso música y dos de ellos: “Träume” e “Im Treibhaus” figuran para la posteridad como “estudios para *Tristan e Isolda*. De “Träume”, del que se inspiró especialmente para la escena de amor, hizo un arreglo para violín y conjunto de cuerda y se lo hizo interpretar como serenata en la mañana del cumpleaños de Mathilde, el 23 de diciembre de 1857. Vaget subraya que, al introducir el poema de Mathilde en la escena de amor del Acto II, el compositor otorgó a su musa voz propia en la creación de *Tristan*.

El autor de este extenso artículo ofrece a continuación un resumen de este drama musical que sobrepasa ampliamente el espacio de este resumen. Únicamente comentaremos que en el Acto I, cuando Tristan e Isolda deciden morir juntos y se confiesan su amor, olvidándose completamente de en donde se hallan, se alejan realmente de si mismos y este es precisamente el significado del éxtasis. En el idioma simbólico del Acto II, han dejado atrás el mundo del “día” y entrado en el reino de la “noche”. Cuando ambos mueren en el Acto III, es cuando entran de verdad en el reino de la “noche eterna” a través de una experiencia mística que, en el caso de Isolda se conoce como “Liebestod”, “Muerte de Amor” ó, más apropiadamente, transfiguración. Esto es lo que Vaget va a intentar explicar en el siguiente apartado de su artículo:

La transfiguración de Isolda. Para ello es imprescindible el análisis del texto. Después de dejar constancia de que el compositor es al mismo tiempo un poeta excelente, lo que corrobora a través de testimonios de diferentes literatos y entendidos en la materia, Vaget entra de lleno en el tema de este capítulo. Comienza diciendo que, por regla general, una unión extática sólo pueden conseguirla individuos excepcionales como santos y místicos. El éxtasis, según el Oxford English Dictionary es “salirse de

uno mismo”. Esto es exactamente lo que pretende reflejar Wagner en la “Liebestod”. El texto muestra una estructura dividida en cuatro partes: las tres primeras tratan una serie de cuestiones relativas a los sentidos de la vista, el oído y el olfato. La cuarta y final gira en torno a una expresión de deseo y a una exposición de hechos, señal de que se van extinguiendo las percepciones sensoriales y el sentido de la identidad individual.

El éxtasis de Isolda viene precedido por el éxtasis de Tristan, mortalmente herido. Las primeras 21 líneas del “Liebestod”, todas muy cortas, se dirigen al Rey Marke y Brangäne, instándoles a ser testigos de la milagrosa transfiguración del cuerpo de Tristan. Para el autor, el fenómeno de que sus “amigos” no puedan percibir que Tristan que ya está muerto, esté sonriendo, que sus ojos se entreabran con ternura, que su corazón se inflame animoso, que de sus labios fluya un hálito dulce y puro, suponen elementos habituales de la poesía extática religiosa.

Las preguntas que van de la línea 22 a la 33, se las dirige Isolda a si misma. La primera es extraordinariamente comprometedor: “Höre ich nur diese Weise? Isolda, y sólo ella, escucha una melodía que surge del cuerpo transfigurado de Tristan, como si su propio ser, destilado, se hubiera transustanciado en música. Con tres verbos y siete adverbios describe el compositor la música mística que surge del cuerpo de Tristan. Siguen a continuación, con creciente perentoriedad, siete preguntas más, que Isolda vuelve a dirigirse a si misma. El texto se traslada del reino del oído al del tacto y el olfato al tiempo que pierde vertiginosamente su sentido de identidad. Pasando de un sentido a otro se siente impelida a exhalarlos y fundirse con las embriagadoras brisas que la envuelven y conducen al máximo climax de las últimas palabras que pronuncia, carentes ya de todo orden sintáctico. Las últimas palabras que pronuncia son un adjetivo “unbewusst”, inconsciente y una exclamación “höchste Lust” ¡supremo deleite!

Y este poema del éxtasis, este “Liebestod”, proporciona a Wagner la piedra angular sobre la que construir la arquitectura musical que le proporciona la oportunidad de describir una experiencia musical y artística realmente indescriptible. Con el poema refleja la experiencia mística del éxtasis de Isolda, no con Tristan sino con el “Welttem”, el hálito del mundo. Tristan es su compañero en el tránsito. Colmada de la esencia musical de aquél a quien ama, Isolda experimenta el éxtasis sensual que la transporta a una esfera diferente. No se trata de un éxtasis en sentido religioso sino

con la esencia de un universo panteísta. Este es el monumento que Wagner erige a su sueño de amor tal como lo ve Hans Rudolph Veget.(M.I.).

“NEWSLETTER: THE WAGNER SOCIETY OF NEW ZEALAND”

Vol.9 No.7. Julio 2010. Dirección: P.O.Box 99826, Newmarket, Auckland 1149 (Nueva Zelanda). Website:www.wagnersociety.org.nz.

Circular que aparece cada dos meses con actividades realizadas y noticias del mundo wagneriano.

Este número incluye el informe anual del Presidente. Por él nos enteramos que los cuatro centros que forman la Asociación Wagneriana de Nueva Zelanda (Auckland, Wellington, Christchurch y Dunedin) han realizado 26 actividades en los últimos doce meses. Quince de esos encuentros involucraron a ocho conferenciantes diferentes con temas tan diversos como *Una introducción a Rienzi*, *La composición de El Holandés Errante*, *Wagner y la Literatura* o *El público en el Primer Festival de Bayreuth de 1876*. Otro de los eventos más importantes fue la organización de un concierto con Simon O'Neill.

Por otra parte, la Asociación se desplazó a Seattle para asistir al *Anillo* y a Adelaida para un *Holandés Errante* aparte del cupo de miembros para asistir a los Festivales de Bayreuth.

La Asociación ha contribuido asimismo a la financiación de un CD de Simon O'Neill, discípulo de Sir Donald McIntyre, patrocinador, a su vez, de esta Asociación. Este CD se ha grabado en Nueva Zelanda. Para promocionar el trabajo de la Asociación y de 'su heldentenor', Simon O'Neill, han enviado copias de la grabación a 40 de las Asociaciones Wagnerianas más relevantes del mundo entero. Nuestra "Associació Wagneriana" ha tenido el honor de contarse dentro de este número y nuestros lectores pueden leer el comentario que hemos redactado al respecto en este mismo número de nuestra revista.

Se trata pues de una Asociación con gran vitalidad y entusiasmo que está realizando una importante labor en la difusión en los tiempos actuales del gran legado wagneriano. (M.I.).

“HIRMONDO”

Año XII No. 1. Primavera + No. 2 Verano 2010. Dirección: Richard Wagner Társaság. 1148 Budapest (Hungría). Kerepesi út 76/E. www.wagnertarsasag.hu

Revista trimestral publicada por la Asociación Wagneriana de Hungría de la que podemos informar a nuestros lectores gracias a la desinteresada colaboración de la Sra. Eva Cesar.

El número de Primavera empieza con una corta entrevista a **Tivadar Mihálovics**, quien ha trabajado en la **Opera de Budapest** durante más de cincuenta años. A continuación viene un artículo en recuerdo de la muerte de Wagner, el 13 de febrero de 1883.

Luego viene un resumen confeccionado por Eva Király a raíz de la conferencia ofrecida por **Mihály Meixner** sobre **Grandes Directores Wagnerianos de Orquesta**: Bruno Walter, Clemens Krauss, Furtwängler, Knappertsbusch, Joseph Keilberth, von Karajan...matizando su exposición con abundantes ejemplos musicales.

Róbertné Molnár comenta una **Flauta Mágica** de **Mozart** para niños. La Sra. Molnár había sido profesora antes de jubilarse. Encuentra que el montaje al que han asistido no era el más adecuado para ellos. Se han pasado el rato charlando abiertamente, no tan sólo cuchicheando, no paraban de moverse y parecían muy aburridos.

Unos comentarios de los Diarios de **Cosima** y de dos músicos, **Antal Molnár** y **Sándor Jemnitz** recuerdan brevemente a **Chopin** y su música. Aunque Wagner y Chopin fueron contemporáneos y residieron en París, nunca llegaron a conocerse.

El Dr. László Király es el autor de un artículo titulado **El Vampiro**. Opera romántica de **Heinrich Marschner**. Al parecer, Zoltán Balázs, joven director de escena, ha hecho en Francia una película sobre esta obra. Marschner, compositor considerado un predecesor de Wagner, prefirió también los temas muy románticos. Heinrich Marschner nació en 1795 en Zittau y falleció en Hannover en 1861. Comenzó Derecho en la Universidad de Leipzig, estudiando al mismo tiempo música pero poco a poco esta última se fue convirtiendo en su vida. Vivió durante algunos años en Hungría, trabajando como profesor de música. Más tarde regresó a Dresde donde, junto a Weber, compartió la Dirección del Teatro de Opera. En 1827 se convirtió en Director del "Stadttheater" de Leipzig. Compuso "El Vampiro" en esta ciudad en 1828. Su ópera más importante, "**Hans Heiling**" se estrenó en Berlín en 1833. Durante los últimos años de su vida residió en París. Wagner aprendió de Marschner la concentración dramática pues este último no sólo compuso las óperas sino que dio gran importancia

al drama. También utilizó motivos musicales que se repiten y que son los antecesores de los “Leitmotiven”.

La base de “El Vampiro” es una novela de John W. Polidori. La historia transcurre en Escocia en el siglo XVIII. Resulta pasablemente complicada y repleta de accesorios muy “románticos”. La música es magnífica. Contiene bellísimas melodías y arias muy expresivas. Los coros también son muy hermosos. La ópera comienza con “una noche de brujas” en la que los diablillos y las viejas cantan a coro. Podríamos comparar a Marschner con un joven Wagner.

Katalin Reviczky felicita a **Heinz Zednik** en su 70 aniversario. Zednik debutó en Graz pero al poco tiempo fue contratado por la Ópera de Viena de la que fue miembro durante casi medio siglo. Naturalmente fue invitado a cantar en muchos escenarios: Bayreuth, Nueva York, Milán, Japón... Sus colegas y directores de orquesta han elogiado su voz (Loge, Mime) pero también su buen hacer teatral.

Maria Callas y Richard Wagner. Maria Callas había cantado **Isolda, Kundry y Brunilda** (en **La Walkiria**). El autor del artículo lamenta el que no se puedan encontrar muchas grabaciones.

Este número termina con la necrología de **Hildegard Behrens**. Esta brillante soprano, una de las mejores **Brunildas**, falleció en Japón, país en el que se encontraba para ofrecer un recital.

El número de verano empieza con una necrología de **Wolfgang Wagner**. Falleció el 21 de marzo 2010. El 11 de abril se le ofreció un sentido homenaje en el Festspielhaus con un concierto dirigido por Christian Thielemann.

Eva Kiraly escribe un artículo en conmemoración del quinto aniversario de la creación del Palacio de las Artes y felicitando a su Director, Imre Kiss.

Attila Boros recuerda al extraordinario pianista y compositor húngaro **Erno Dohnányi**, fallecido en 1960 en Nueva York, que escogió abandonar definitivamente su país, bajo gobierno comunista, en 1945. Hoy en día no resulta difícil encontrar grabaciones en CD tanto de sus interpretaciones como de sus propias composiciones.

Gran parte del contenido de este número está dedicado a analizar el **origen de la leyenda de Tristan e Isolda**. Se reproducen fotografías de antiguos decorados, entre ellos el bellísimo Acto II de **José Mestres Cabanes** y se da cuenta de todas las Isoldas y Tristanes que han interpretado este papel en Hungría así como de los directores de orquesta que han dirigido esta ópera. (E.C.).

MITTEILUNGEN DER DEUTSCHEN RICHARD-WAGNER-GESELLSCHAFT

Nr.60. Junio + Nr.61 Diciembre 2009 + Nr.62. Julio 2010. Dirección: Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft e.V. Rüdiger Pohl. Attilastrasse 178. 12105 Berlin (Alemania). Internet: www.wagner-gesellschaft.de

En la representación debe ofrecerse un significativo realismo ideal es el título de la crítica, firmada Kni del libro **Josef Hoffmann. El escenógrafo del primer Festival de Bayreuth** de Oswald Georg Bauer, 216 páginas, Deutscher Kunstverlag, München Berlin 2008 (ISBN 978-3-422-06786-8). El erudito teatral, Oswald Georg Bauer, que de 1974 a 1985 fue colaborador de Wolfgang Wagner y Jefe del Servicio de Prensa del Festival de Bayreuth, ofrece con su libro una interesante monografía.

Josef Hoffmann, nacido en 1831 en la Viena Biedermeier, fue un pintor y escenógrafo de gran renombre. A Wagner le llamaron la atención sus decorados para **La Flauta Mágica** en la Hofoper am Ring.

El capítulo **Josef Hoffman y Richard Wagner** empieza con la búsqueda de Wagner de un escenógrafo adecuado al Festival. Wagner exigía de sus escenógrafos: **“No solamente belleza sino unas imágenes pensadas y formadas dramáticamente”**. Algo que en aquellos tiempos era absolutamente nuevo. Los primeros diseños de Hoffmann se adaptaron completamente a los deseos de Wagner: **“pinturas dramáticas”** con los personajes integrados en el drama. Oswald Georg Bauer habla de **“La más extraordinaria serie de pinturas sobre escenografías de la historia del teatro”**. A pesar de todo se dieron conflictos entre Wagner y Hoffmann ya que éste tomaba la diferencia de opiniones como críticas y como un excesivo intento de influenciarle.

La naturaleza para Wagner no eran sólo bastidores y apoyo panorámico sino que formaba parte de la acción. “En la elemental grandeza de la naturaleza aparecen el poder y el amor, las dos pasiones más extremas de la humanidad, que al mismo tiempo son bellas y terribles y esto debe expresarse en la imagen del drama y de la tragedia ya que estas las contienen en alto grado”.

La capacidad artística de Hoffmann se muestra en unos insólitos dibujos sobre distintas escenas del **“Anillo”**. Al autor le ha sido posible encontrar de nuevo **21 origina-**

les de estos dibujos, los cuales hasta ahora sólo se conocían por referencias y que durante 130 años se dieron por perdidos. El capítulo del libro que habla del descubrimiento de los dibujos se lee como una novela policíaca. Estos dibujos pertenecían en parte al Rey Luis II de Baviera y por primera vez han sido publicados en esta monografía. Tampoco el resto de las reproducciones habían aparecido hasta ahora, aparte de unas pocas que se vieron en Viena en 1904 después de la muerte del artista.

R.P. comenta un segundo libro: **Ein König wird beseitigt. Ludwig II von Bayern** escrito por Heinz Häfner. 544 páginas. Verlag C.H.Beck. München 2008. ISBN 978-3-406-56888-6.

“¡No tiene nada de extraño que el Rey Luis, el protector de Wagner... al final se volviese loco!” Algo así o algo parecido habrán escuchado algunos de nuestros lectores a amigos o conocidos.

Grave afirmación. ¿Que sucedería si esta tonta frase no concordara con lo sucedido? ¿Si, en realidad, el Rey no estaba “loco”?

Para probar tal cosa ha aparecido el libro de un conocido psiquiatra, el Prof. Dr. Heinz Häfner de Heidelberg, con el significativo título **Un Rey ha sido eliminado** (“Ein König wird beseitigt”).

El hecho de que el autor sea psiquiatra de profesión suponemos que será positivo para algunos lectores y negativo para otros. Para R.P. resulta de básica objetividad, más que nada por su diagnóstico médico. Pero pensamos que para otros lectores este hecho puede precisamente dar pie a razonamientos que una persona sin estos condicionantes no vería en absoluto bajo el mismo prisma.

En todo caso, el autor realiza un minucioso trabajo: Ofrece una panorámica sobre el estado de la psiquiatría en aquel momento. En un interesante capítulo se refiere a otros casos de nobles contemporáneos sometidos a la incapacitación a través de dudosos medios. En el presente caso las investigaciones son determinantes: Gudden no aportó “ni su cualificada experiencia, ni su alta competencia profesional, ni por supuesto su ética médica.” (Pág.325). Häfner analiza con precisión extrema sus dictámenes médicos y en todos sus puntos llega a la conclusión: “También teniendo en cuenta los limitados conocimientos de la psiquiatría del momento este no es realmente un efectivo tratamiento.” (Pág.375). Häfner no encuentra en el documento “ninguna prueba para la supuesta existencia de una demencia paranoica.” (Pág.383), “ningún síntoma de una enfermedad mental” y cree que una psicosis es “altamente improba-

ble” (Pág.393). “El sucesor de Luis como Regente, y bajo sus órdenes el Gobierno, deciden proceder a que Luis II cese en su oficio de Rey y caiga en el abismo de la incapacidad. Incapacitación e internamiento basados en el falso resultado del anómalo informe.” (Pág.398)

Sólo este veredicto es suficiente para sospechar lo confuso del caso. Pero esto no basta. Häffner añade que el informe descansa exclusivamente en testimonios negativos: “los testimonios positivos fueron rechazados.” (Pág.467).

El menciona –esto, con toda su trascendencia hasta hoy no ha sido aclarado- que los principales testigos de la demanda judicial no fueron convocados hasta el 15 de junio de 1886, o sea después de la muerte del Rey.

Hasta en sus últimos días no es posible encontrar la “muestra de un comportamiento enfermizo” (Pág.417). Según las palabras de testigos una vez se enfrentó a Gudden con la pregunta: “Escuche ¿cómo puede usted, siendo un experimentado psiquiatra, tener tan poca conciencia y presentar un certificado que decide sobre la vida de una persona? ¡Hace doce años que no me ha visto!” Todavía algo peor: ¡Gudden no pidió ni una sola vez una consulta con los médicos que atendían al Monarca!

La obra de Heinz Häfner es estremecedora. Aparte de una erupción infantil, de la total pérdida de los dientes y de una fobia social, el Rey dispuso de “singulares dotes intelectuales que mantuvo hasta los últimos días de su vida y una excepcional capacidad de imaginación creativa que le permitió realizar un plan de construcciones de gran sentido estético con medios técnicos modernos”. No debe olvidarse que el Rey tenía un gran sentido de la justicia, asumía responsabilidades en su propia conciencia y según la situación jurídica vigente.

El autor deja la pregunta sobre la causa de la muerte de Luis II sin respuesta. Debido a las circunstancias no descarta la posibilidad de un suicidio. Pero “también era de prever que si el Rey hubiese reclamado su derecho al trono, ante el acuerdo del Gobierno con el recién nombrado Príncipe Regente, se hubiese producido una catástrofe”. (Pág.425)

Que el hijo del Regente, Luis III, perdiera el trono en 1918 parece una rectificación de la historia. Pero antes los “queridos parientes” todavía se embolsaron los más de cien mil marcos producto de los réditos del préstamo que el Rey había hecho a la familia Wagner.

Naturalmente, el libro contiene un capítulo, no muy extenso, dedicado a Wagner. El fue el que ya en 1867(j) le advirtió: “Habéis herido mortalmente a un poderoso Partido. Están por la venganza. Malos rumores se han puesto de nuevo en marcha... para instaurar una Regencia” (Pág.135). Como a menudo sucedía, Wagner fue uno de los primeros en percibir que la hora había sonado, pronto los rumores se convirtieron en una amenazadora realidad. R.P. concluye que este libro aporta nueva información sobre un tema que siempre ha permanecido oscuro y que ahora sería el turno para los historiadores de poner en claro si Luitpold actuó en su propio interés. Dicho de otra manera: ¿Cuál era el “poderoso Partido” que Wagner había descubierto como maquinador de intrigas?

En el capítulo de **Opiniones** destaca la de la gran Isolda de los años 70 en Bayreuth, **Catarina Ligendza** (Nordbayer.Kurier 25/26.10.2008): Naturalmente hay buenos Intendentes que tienen buen oído y dicen: Esta es una voz bonita. Pero ¡qué es lo que hacen con esta voz y con estas personas! Que lentamente y con plena responsabilidad contribuyan a la formación de estas personas... nunca me he encontrado con un Intendente de estas características. (...)Ahora los regidores crean para ellos mismos, para lograr un escándalo. Y los directores se prestan a ello para aparecer bajo una buena luz propagandística. Lentamente he llegado a la convicción de que los cantantes son sólo marionetas en este horrible “Regietheater” (...) Los cantantes han de saber cantar y no corretear y brincar de aquí para allá y aparecer medio desnudos. Cuando el público se enoja los cantantes lo perciben desde el escenario y entonces encima se ha de cantar bien... El domingo di una vuelta alrededor del Festspielhaus, Con el corazón palpitante y lágrimas en los ojos.

En el apartado de **Noticias** aparece que **Leipzig** desea que los dos relieves de **Emil Hipp** procedentes del **monumento a Wagner** previsto para su ciudad y que desde 1976 se encuentran en la muralla de **Bayreuth**, les sean devueltos. El monumento proyectado en **1932** nunca llegó a levantarse en Leipzig y las piezas ya terminadas se desperdigaron. Ahora, la **Richard Wagner-Verband** de Leipzig quiere su repatriación para erigir el monumento en su lugar original. Bayreuth está ‘abierto al diálogo’.

La llamada **Casa “Lohengrin” en Graupa**, cerca de Dresde, podrá ser nuevamente abierta al público. Con una inversión de 735.000 Euros, el edificio donde en el **verano de 1846** fue bosquejada la música de “Lohengrin”, ha sido reconstruido según los **planos de 1791**. Contiene una “Vivienda Richard Wagner” así como tres pequeños

apartamentos para estudiantes. El **Museo Wagner**, que hasta el 2005 se encontraba en el edificio, tendrá su nuevo domicilio en el cercano pabellón de caza (Abierto de Martes a Domingo + Festivos de 10 a 16 horas).

La Opera de **Meiningen** (ciudad situada en el Land de Turingia en Alemania y poseedora de una larga tradición operística) ha presentado el pasado otoño una nueva producción de **“Parsifal”** de la que puede decirse que, al menos, es una de las escasas que pueden tomarse en serio en la actualidad. La producción sigue con bastante fidelidad las indicaciones de Wagner para el Festival Sagrado, siendo incluso en muchos momentos absolutamente acorde con las intenciones del autor. Con todo, el espacio escénico es relativamente abstracto, teniendo lugar la acción en un círculo central con pendiente hacia el público. Ello es cosa habitual pero en este caso se hace difícil al espectador imaginar el bosque del Grial. La iluminación también correcta en general. Sin embargo, esta producción de Meiningen no puede aceptarse como totalmente correcta si se considera la actuación de actores-cantantes. Así, por ejemplo, no parece de recibo que Parsifal, en el primer acto, al ver a Amfortas, se muestre temeroso e indeciso y acabe acercándose a él y dándole la mano como en una visita de cortesía. Asimismo en el acto segundo, al lanzar Klingsor la lanza a Parsifal aparecen dos ángeles que la cogen y la sitúan sobre la cabeza de Parsifal, para que él pueda hacer con ella la señal de la cruz. Esto parece más acorde con el espíritu de la obra pero resulta difícil de entender para el público actual.

Vestuario demasiado simple (quizás por limitaciones económicas) pero tampoco resultan aceptables unas muchachas-flores ataviadas como mujeres de todas las épocas y culturas. Ello no resulta ofensivo pero no hay que olvidar que Wagner exigía “flores transformadas” y que al final del segundo acto deben aparecer “verwelkte Blumen” (flores marchitas).

En resumen, el espectador (cansado de tantos experimentos y desatinos que se ve obligado a ver), recibe con alegría unos decorados aceptables y correctos. Pero el entusiasmo no debe hacer olvidar la importancia de la actuación, los gestos, las actitudes y en general la forma de dar vida sobre la escena a los dramas wagnerianos. Musicalmente la representación funcionó muy bien, siendo de destacar los nombres de **Hans Urbanek** (director musical) y **Hans-Georg Priese** que interpretó a Parsifal. Finalmente citar al responsable de la puesta en escena **Gerd Heinz**, que ha tenido el

mérito de conseguir que el público hable de “Parsifal” y no de su trabajo como ‘registreur’.

El número 61 reproduce un comentario de Martin G. Sarneck, publicado en las “Bühnenblättern des Badischen Staatstheaters Karlsruhe (Nr.18, 1934/35) en conmemoración del centenario del nacimiento de uno de los cantantes wagnerianos más importantes de la primera generación, **Franz Betz, el primer Hans Sachs y Wotan**, cuya tumba sita en Berlín-Charlottenburg ha sido declarada monumento gracias a una iniciativa promovida por la Deutschen Richard Wagner-Gesellschaft. El hermoso recuerdo de este gran barítono reza así:

En una ojeada retrospectiva a los Festivales de 1876, Richard Wagner describe la personalidad de su primer Wotan: “Quiero presentar un hombre, al cual, debido a sus excepcionales cualidades se le considera de una especial categoría, cosa que este alemán por su propia naturaleza, por su sorprendente diligencia, su sensible y delicado pundonor, también en el campo del arte más idealizado, se ha permitido alcanzar. Así califico yo al intérprete de mi primer Wotan: Franz Betz. Dudo que el mejor actor del mundo pueda llevar a cabo, sin una legítima inquietud, el recitado de la escena de mi Wotan en el segundo acto de “La Walkiria”; además, al añadirse a esto el evidente poder vivificante de la música se llega a la gran dificultad de ser absoluto señor de la adaptación al elemento musical. Este es el increíble trabajo que Betz solucionaba de manera total; yo califico su interpretación de inigualable dentro de lo que se ofrece en el campo del drama musical”.

Sólo con su incorporación de los tres Wotan en la primera representación del “Anillo del Nibelungo”, el nombre de Betz se habría introducido ya en la historia escénica de todos los tiempos, si además ocho años antes, en el estreno de “Los Maestros Cantores”, el artista no se hubiese convertido en un imperecedero monumento por su creación del Hans Sachs. El encarnó el prototipo original de Sachs, tal como Wagner lo había diseñado: expresivo, jovial, con una sencilla grandeza, “alemán y auténtico” es como aparecía en él la figura del hombre que “quiere encauzar sutilmente la ilusión”. Así Betz supo interpretar el vigoroso y al mismo tiempo cordial poeta del pueblo repetidas veces en Bayreuth y, durante tres décadas, en la Opera de Berlín, como si fuese un pedazo de su propia vida. En posesión de un órgano de un extraordinario esplendor y dulzura, de una fuerza y belleza absolutas y sobre todo de una total nobleza en

el sonido, Franz Betz actuó durante más de cuatro décadas en la Ópera de Berlín. Todos los que le conocieron le calificaron de Sumo Sacerdote del Arte, que ejercía como una sagrada misión. A él se le pueden aplicar estas palabras: “¡Tener voz no es nada, saber cantar lo es todo!”

Mucho antes que Betz actuase en la primera representación de “Los Maestros Cantores” en Munich, el Rey Luis II de Baviera escribió a Wagner: “Estaría muy contento si fuese posible obtener para nuestra escena dicho cantante (Betz). Quizás podría ser capaz de hacer, además del Wolfram y Kurwenal, también Telramund y el Holandés Errante”.

En el capítulo de **Opiniones** de este número, **Plácido Domingo** pone un ejemplo (Echo Klassik. 2009): “Nabucco no dice nada sobre nuestra concreta política, nada sobre Obama o Angela Merkel... la ópera es en si misma una parábola sobre la política y sobrevivirá a cualquier rutina diaria. También al ‘Regietheater’”.

La revista se hace también eco de la muerte de **Hildegard Behrens**, de quien comenta que debutó como Salomé con Karajan en Salzburgo y fue una de las más extraordinarias apariciones en la historia del canto. Agathe, Senta, Leonore, fueron sus papeles favoritos. Grandiosas fueron sus Brunildas en los “Anillos” de aquellos años, en el Met y en Bayreuth (1983-86 con puesta en escena de Peter Hall). El 18 de agosto del 2009 apareció en el mundo la noticia de su muerte en Tokio, donde tenía planificada una actuación. Hildegard Behrens tenía 72 años.

Otra noticia curiosa es la titulada **Desinterés** que explica que, en contra de lo que la prensa proclama, parece que también en **Bayreuth** el público protesta pateando con los pies. Hace ya algunos años fue necesario llenar los puestos vacíos con antiguos comparsas residentes en la ciudad y la Radio de Baviera anunciaba por la tarde que en Bayreuth quedaban todavía entradas para la noche. El 28 de julio de 2009 apareció este comunicado en la prensa (Blätterwald): “Las entradas para “Los Maestros Cantores” con puesta en escena de Katharina Wagner y la de “Tristan e Isolda” de Christoph Marthaler, no han encontrado ninguna salida en el mercado negro de Bayreuth. Hasta entradas a mitad de precio no han encontrado ningún comprador”. Y parece que hay gente que ni tan siquiera acepta entradas regaladas.

Otra noticia titulada **Aguas Abajo** explica que los efectivos de la **Ópera de Dortmund** descienden continuamente. En mayo de 2009, por término medio, sólo la tercera parte de los asientos estaban ocupados; el total de la ocupación se encontraba en el 37

por ciento. La Intendente de la Opera, Mielitz, no es capaz de ver claro a qué se debe esto...

Wahnfried “apto para el futuro”. Novedades en Bayreuth: ¡Por fin Wahnfried será acondicionado para el futuro! Para esto se derribará la galería que conducía a la casa de Siegfried, la entrada se trasladará a un nuevo “Foyer” y se unirá a la villa subterráneamente. Encima de la parte que da al Hofgarten se situará una gran sala de exposiciones de 1.800 metros cuadrados en tres planos distintos. ¿Qué se mostrará allí? Se preguntará el sorprendido lector. Naturalmente, el lema será: “La conexión de Wagner y su obra con la ideología del Nacionalsocialismo”. Después que mucho de lo que ahora todavía se exponía ha sido mandado al almacén, se continuará indirectamente la revalorización de estos años, reduciendo el material relativo a Wagner y su obra propiamente dicha. Exactamente todo lo contrario de lo que hasta ahora había hecho Manfred Eger y su concepción de lo que debía ser expuesto.

“LOS MAESTROS CANTORES” DE WAGNER EN HILDESHEIM... ¡AUTENTICOS!

Es el artículo de portada del Nr.62 firmado por Werner P. Seiferth. En él comenta que la transmisión de boca en boca y la documentación fotográfica son siempre los medios más eficaces y baratos de la propaganda teatral. Así, hace ya tiempo, se ha divulgado que en **Hildesheim**, se programan unos “**Maestros Cantores**” en los que además de música y texto se ofrece el lugar y la época en que transcurre la acción: **Nuremberg, a mediados del siglo XVI.** El **Regidor** que ha “osado” hacer esto es nada menos que **Hans Peter Lehmann**, el un día asistente de Wieland Wagner en Bayreuth y que desde entonces se ha acreditado como buen Regidor e Intendente. Con esta producción ha puesto **12(j) veces** “Los Maestros Cantores” en escena o sea que conoce bien la obra: “¡Honrad vuestros maestros alemanes, por lo tanto tomad en serio sus indicaciones, respetad el texto y el sentido de sus obras”!

Ante todo debe decirse que esto se ha logrado felizmente gracias al conjunto de Hildesheim. Asistir a una representación en la que debido al esfuerzo y compromiso de todo un equipo, en ningún momento se produce una evidente “salida de tono”, es algo que entusiasma al público, en gran parte venido de lejos. Fue una noche magnífica, en la que de nuevo el autor se reafirma en que el contenido de la obra es lo importante y que todas las reinterpretaciones que se le añadan producirán una incompleta - ¡muy a menudo disparatada!- imagen. Hildesheim ofrece, a pesar de algunas objeciones inevitables en cualquier representación, una ejecución armoniosa dentro de un

bien orientado conjunto. Esa fue para Seiferth una noche operística realmente festiva que es lo que siempre se espera y que en el caso de “Los Maestros Cantores” es especialmente apropiada.

En la muerte de Wolfgang Wagner es el título de la necrológica firmada R.P. que transcribimos por ser completamente diferente de todas las que hemos podido leer hasta el momento:

El 21 de marzo sucedió lo que hacía tiempo se venía temiendo: El Dr. H.c. Wolfgang Wagner, el nieto más joven de Richard y Cosima, murió a los 90 años en su ciudad natal, Bayreuth. ¡Qué es lo que encontramos entre su nacimiento y el día de la despedida! Pues toda una vida. Pero también la historia de nuestro país en estos años, a partir del final de la Monarquía, la historia de los Festivales de Bayreuth y también la de la interesante y asimismo belicosa familia. Después de Wieland y Friedelind a los Wagner les nació Wolfgang en 1919. Tras una sólida educación –no sólo de Heinz Tietjen quien se hizo cargo de la tutela de los niños de Wahnfried- en 1945 cayó sobre él y su hermano la tarea de continuar con la dirección de Bayreuth. Las declaraciones aparecidas ahora en sus necrológicas deben ser hasta cierto punto rebatidas. No se trató realmente de que el hermano Wieland fuese el gran artista de la pareja... lo que quedó claro fue que Wolfgang estaba más dotado para la parte organizativa y precisamente por esto quedó aprisionado en este papel ya que su hermano creaba constantes problemas con sus colegas y colaboradores. Wolfgang debía reconstruir la porcelana que su hermano había roto, precisamente por esto, ya mayor, fue el Intendente más querido de Alemania. Sabía tratar bien a la gente, aunque también podía ser hiriente y violento. El mito de Wieland era lo que siempre le hacía estar a la defensiva. ¡Tuvo que leer los comentarios de la prensa tras la muerte de su hermano! A nadie le habría gustado encontrarse ante tantas opiniones preconcebidas y deber soportarlas durante décadas. Ahora bien, los trabajos escénicos propios de Wolfgang fueron a menudo mucho mejores, es decir más correctos, que los del gran hermano. Wolfgang, “el siempre respetuoso” (Tietjen) nunca se asomó a la ventana de la “Regiesterne”, olvidando las intenciones del abuelo. Cuando lo hizo –en pequeños detalles, sólo lo hizo motivado por los incesantes acosos de la prensa que calificaban sus puestas en escena de “polvorientas” y “anticuadas”. Bajo esta presión se vio obligado –tal vez por su hija Eva- a contratar a Boulez/Chéreau. A pesar del gran escándalo (“Yo no lo había querido” confió una vez a su madre) se mantuvo “oficialmente”

tras sus artistas... esto le honró. En su interior sabía que no era el suyo ni el de su abuelo el mundo que ocupaba la escena del Teatro del Festival. Siguieron años de juegos malabares, producciones totalmente extrañas se enfrentaron a otros trabajos aceptables. Hacia el exterior Wolfgang Wagner ejercía como un convincente y tolerante Intendente que se situaba tras sus colaboradores en las porquerías que se realizaban para conducir el “Taller de Bayreuth” a lo “moderno”. Hay que ver lo que pudo verse allí dentro...

El colega Flimm dijo en su necrológica de la Televisión, que Wolfgang Wagner nunca estuvo “realmente” tras estas producciones, que no le gustaba todo lo que allí se hacía. Podemos creerlo. Con esto llegamos al aspecto trágico de su vida. Wolfgang Wagner tuvo un increíble largo tiempo para lograr el retorno de los Festivales a la época de su abuelo. Pero se encontró ante un inmenso frente contrario, tanto en la prensa como en la opinión pública, que parecía quería ver desaparecer de Bayreuth la obra de Richard Wagner. Wieland había empezado a distanciarse rompiendo el estilo, realizando cortes y falsas interpretaciones, por ello Wolfgang se vio apremiado a sustituir paso a paso “las festivas representaciones de la obras de Wagner” por espectaculares eventualidades. Puede ser que él situase en primera línea la continuidad de la dinastía y por lo tanto quiso mantener la “empresa”. Le faltó la grandeza de reconocer libre y abiertamente que con tal presión (y habría podido nombrar por sus propios nombres a los responsables) no le era posible continuar con la dirección de los Festivales. Seguramente en este caso, ante catastróficas decisiones personales, Bayreuth habría caído unos años antes en manos públicas (lo que sucedió en 2008) como más tarde hizo su hija más joven. De esta manera alguien se habría salvado: el hijo de Winifred y Siegfried Wagner habría aparecido ante la historia como depositario de la prepotente estética ideológica... sin ser corrompida. Así, los hechos le castigaron con mentiras como el despropósito de “Protector de Bayreuth”. Precisamente lo que no supo fue proteger el espíritu de Bayreuth o sea la estructura del contenido wagneriano. Su época aparecerá en la Historia del Teatro como la que conservó la capa exterior como nunca se había hecho, pero que traicionó la esencia.

Ante su muerte, que humanamente nos ha afligido a todos, reconocemos en él la eminente víctima de una época que ha llegado demasiado lejos, que lo ha extorsionado todo, en lugar de proteger lo auténtico y lo bueno de los malos espíritus. Si esto hubiese sido posible... pero reflexionar sobre tal cosa es inútil. No ha sucedido. Las

engañosas necrológicas aparecidas en las últimas semanas son de las plumas de los que hasta el final le empujaron hacia su rincón, los que le exigieron la traición (o sea los contratos de regidores como Kupfer, Müller, Flimm, Schlingensief, etc.), la traición que hoy le alaban. Las pocas importantes puestas en escena de su época –sólo las suyas- son evitadas, mal consideradas, ferozmente criticadas, tomadas en burla. En cambio son noches que debemos agradecerle. El nos las ofreció... junto a todas las problemáticas y rechazables falsificaciones. Con Wolfgang Wagner nos ha abandonado una personalidad que como muchas de las de su generación se encontraba en una permanente lista de derribos espirituales. Nadie debe decirle que habría podido hacerlo mejor. Debe merecer nuestro respeto por haber resistido durante tanto tiempo.

Otra noticia triste de las muchas que nos ha deparado este año es el fallecimiento de **Anneliese Rothenberger**, una de las eminentes sopranos de coloratura del siglo 20. Tras una extensa carrera internacional operística, la cantante, nacida en 1926 en Mannheim, se dedicó por completo a la opereta y a presentar intérpretes de música clásica en la televisión. No pocos de los que introdujo a millones de telespectadores como “jóvenes intérpretes” deben agradecerle el principio de su recorrido por los escenarios. Fue la pasada Pascua cuando Anneliese Rothenberger falleció en Suiza.

Asimismo ha fallecido en Moscú, a los 85 años, **Irina Archipowa**. La eminente mezzosoprano rusa fue huésped de La Scala de Milán así como de Dresde y Berlín.

También las Mitteilungen se hacen eco del fallecimiento de nuestro querido amigo el **Dr. Walter Schertz-Parey** cuando comentan que ampliamente ignorada por la opinión pública, el 1 de mayo de 2010 murió este **sobrino nieto de Richard Wagner**. El Dr. Walter Schertz-Parey, de avanzada edad, murió en Bayreuth. Descendiente en línea directa de **Adolfo, tío de Wagner**, era la viva evidencia que el viejo Wagner había sido realmente el padre de Richard. ¡El parecido era sorprendente! Schertz-Parey realizó numerosos escritos sobre las obras de Wagner, no en último lugar la primera y muy personal biografía de su sobrevenida sobrina nieta Winifred.

En el capítulo de **Opiniones, Marek Janowski**, Director Jefe de la **Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín**, ha planificado para los próximos años, en los programas de su orquesta, la **ejecución en versión de concierto de las diez principales obras de Richard Wagner**. Sobre el **motivo** de esta decisión se expresa de la siguiente forma en Concerti (Mayo 2010): “A partir de los años 70 se ha producido en el pano-

rama operístico una evolución escénica que tengo por equivocada y con la cual no quise colaborar. Después de varias malas experiencias, tomé la decisión de no dirigir nunca más ópera. (...) Pero encontraba a faltar el trabajo con las obras maestras que contiene este mundo. El ciclo de las obras de Wagner es un tema esencialmente berlinés. Mi idea es: En esta ciudad donde es posible ver y escuchar todas las obras de Wagner, tanto en forma tradicional (*la redacción de las **Mitteilungen**, y nosotros también, se pregunta “¿Dónde?”*) como vanguardista, podrían por una vez interpretarse concentradas sólo en la música. (...) Lo esencial es la música. No digo que lo escénico en Wagner sea algo innecesario... ¡absolutamente no! Pero esta vez los oyentes podrán concentrarse en la trayectoria musical y tal vez allí se encontrarán con cosas que distraídos por la acción escénica les habían pasado desapercibidas. (:::) Pienso que la música es de tal intensidad que puede ilustrar acústicamente lo que sucede en escena”.

Christoph Dammann, Intendente de la Opera de Lisboa, contestó en Welt (4.5.2010) a la pregunta de si los portugueses, ante la crisis de voces se sentían escépticos al ver las producciones alemanas: “No. La única aportación alemana que aquí es contemplada con gran escepticismo es el ‘Regietheater”.

Este número de las **Mitteilungen** cierra con una larga serie de fragmentos de críticas de diarios de diferentes representaciones de obras de Richard Wagner en ciudades tan destacadas como Salzburgo, Amsterdam, Nuremberg, Stuttgart... A continuación aparece un **Epílogo** que también merece la pena traducir íntegro. Viene firmado Tutivillus. Juzguen nuestros lectores del contenido del mismo:

“En caso de que el lector haya llegado hasta este lugar, espero que todo lo repugnante reflejado en la prensa le haya dado base para un cierto análisis. Ahora bien, algo ha cambiado en el campo del ‘**Regietheater**’: si los culpables de primera generación trataban de descubrir la largamente oculta “sustancia” ideológica de las obras de Richard Wagner, intentando extraer el potencial revolucionario y deshabituarse al público a “embobarse ante lo romántico” (según la demanda de Brecht), hoy nos encontramos ante otra cualidad: en la frecuente e invariable estética, es fácil advertir que la segunda generación ya no trata de dedicarse a los –tanto comprendidos como incomprendidos- contenidos de las obras de Wagner, sino a realizar unas planificadas “implacables obras de destrucción” (hablo mencionando otras citas). Entretanto, el director de 83 años Michael Gielen ha confirmado esta situación cuando separa de

los actuales sucesos a los protagonistas de su época en Frankfurt am Main - Neuenfels Berghaus, Mussbach-: “Debido a los contenidos (...) dejé de dirigir ópera ya que los jóvenes regidores me resultaban extraños. Ellos inventan sus propias obras que introducen en las originales. El ‘Regietheater’ destruirá toda la actividad operística. Sólo me es posible decir: ¡Calixto Bieito, horrible!” (Tsp 4.5.2010). Mientras nuestra sociedad es cada vez más sensible y contraria a los abusos infantiles y a las violaciones, parece que es de buen tono que en las obras teatrales se sucedan ininterrumpidamente asesinatos y violaciones. “No hay tregua a que los tijeretazos entre escena y foso crezcan de tal manera”: (Tsp 30.3.2010) y esto es evidentemente aceptado. Hace unos 30 años la cosa era distinta. Los culpables creían que era precisamente su “interpretación” la que sostenía la obra, que además era “apoyada” por la música. Ahora ha sucedido un gran cambio. No se quiere la “interpretación” (aunque sea siempre de la misma índole), ahora se quiere la “destrucción”, la devastación del mensaje de la obra. Algunos de los críticos dicen que Wagner quería precisamente otra cosa: “El quería crear un amor excelso, quería redención, milagro y éxtasis” (SZ 3.2.2010). Precisamente esto es lo que con todos los medios del teatro moderno - ¡realmente con todos!- se evita. Y es evitado sobre todo porque el “ingenioso” regidor desconfía del poder avasallador de la música. “Abandonad toda esperanza”. En la revolución organizada en torno a Chéreau, Friedrich y consortes, estos se han convertido en comandos asesinos, en la guillotina del Teatro; los Robespierres se llaman: Bieito, Kosky, Kusej, etc. En el París histórico había gran número de público que asistía a las ejecuciones y aplaudía. Aunque es mala la comparación entre el homicidio de personas y el de obras de arte... la muerte de la víctima conduce a las mismas consecuencias. Devolver la vida a un muerto es biológicamente imposible, que una obra de arte muerta pueda ser devuelta a la vida en el futuro, es el tiempo quien lo decidirá. Pero desde luego estas obras permanecerán muertas durante generaciones. El desgarró se ha producido a través de la dirección escénica, se ha destruido la ilusión, se ha vaciado de sentido, el auténtico contenido ha sido destrozado ya antes de producirse el asesinato. Quien en lugar de marcharse permanece en su asiento se convierte también en culpable ya que ayuda a colaborar en el desastre. ¡Todo el que compra entradas para estas representaciones toma parte en el asesinato de estas obras!” (R.M.S.).

RUNDSCHREIBEN RICHARD WAGNER VERBAND LINZ

Otoño-Invierno 2010. Dirección: Katharina Milanollo. Michael-Hainisch-Strasse 3b. A-4040 Linz (Austria). Web: www.wagnerverband.linz.at

Circular que aparece cada tres meses con las actividades organizadas por esta Asociación y noticias del mundo wagneriano.

La Editorial Dohr de Colonia ha publicado un libro en alemán titulado **Richard Wagner im Kino** (Richard Wagner en el cine) **desde 1913 hasta nuestros días**. Su autora es Sabine Sonntag. La circular reflexiona diciendo que la película "Amadeus" la conoce prácticamente todo el mundo pero ¿qué sabemos de películas sobre Richard Wagner? ¿Qué se ha filmado aparte de la serie de diez horas protagonizada por Richard Burton? La autora trata el tema desde el **cine mudo** hasta el **cine sonoro** pasando por **documentales desconocidos**. Sabine Sonntag es profesora en el Conservatorio de Música de Hannover.

La Richard Wagner Verband de Linz ha solicitado, como cada año, una subvención a las instituciones culturales de la ciudad y, como cada año, la petición ha sido desestimada. Se trata de una Asociación pequeña en tamaño pero dotada de enorme entusiasmo, que organiza conferencias muy interesantes. Entre las de este primer trimestre, merece destacar una sobre **Wagner y la Filarmónica de Viena**. (M.I.).

GRANE

2/2007. Dirección: Richard Wagner-kulttuuriyhdistys ry. Kelohongantie 14 A 3. FIN 02120 Espoo (Finlandia). Web: www.suora.net/rwky

Publicación semestral de la Asociación Wagneriana de Helsinki que aparece desde otoño 1999 en finlandés/alemán.

Su Presidente, Ilkka Paajanen es el autor de un corto artículo en el que reúne información sobre **El breve entusiasmo wagneriano de Jean Sibelius**:

"Vengo directamente de Parsifal. Nada en el mundo me ha causado una tal impresión. Ha penetrado hasta lo más profundo de mi corazón. Yo creía ser de seca madera pero no es así". Tal cosa escribía Jean Sibelius (1865-1957) a su esposa Aino, el 19 de julio de 1894 desde Bayreuth.

En estos años Sibelius trabajaba en su ópera *Die Erschaffung des Bootes* (La Creación de Boote). En julio de 1893 había escrito en una carta a J.H. Erkko: "Después de muchos problemas he llegado a la convicción que la música sola o sea la música ab-

soluta no te puede satisfacer. Desde luego despierta sentimientos y estados de ánimo pero siempre queda algo de insatisfacción en nuestra alma. Una y otra vez te preguntas de nuevo: ¿Por qué esto es así? La música es como una mujer, debe ser preñada por un hombre. Este hombre se llama poesía. La melodía alcanzará la debida fuerza justo cuando esté acompañada de un significado poético. Dicho de otra manera: cuando se unan música y palabra”. ¡Casi una cita literal de *Opera y Drama* de Wagner!

El conocido erudito en Sibelius, Erich Tawaststjerna escribe: “Después que Sibelius conoció los Dramas Musicales y los escritos de Wagner trabajó con la idea de una obra de arte total. ¿Podría recrearse Kalevala bajo la forma de drama musical igual que con El Canto de los Nibelungos hizo Wagner en su Tetralogía?

Sibelius asistió en Bayreuth y en Munich a casi todas las obras de Wagner. Mientras “Parsifal” causó gran entusiasmo en Sibelius, en cambio “Lohengrin” y “Tannhäuser” le decepcionaron.

Sibelius estudió las partituras de Wagner. “No bajo todos sus conceptos la música de Wagner ha provocado una influencia en mí. Soy de la opinión que tiene una excesiva profundidad de pensamiento. No me gusta porque va demasiado lejos y convierte la composición en una construcción. Además sus motivos son a menudo demasiado estructurados (no espontáneos) esto se nota y te deja frío”. Esto es lo que escribió a su esposa a finales de julio de 1894.

Armas y Maikki Järnefelt convencieron a Sibelius para que desde Munich viajase de nuevo a Bayreuth a escuchar por segunda vez “Parsifal”. “Parsifal ha actuado de nuevo con fuerza”.

Maikki Järnefelt cuenta: “Un día libre de representación se visitó el Teatro del Festival. Jean Sibelius estaba con nosotros. Sibelius debido a sus nervios cayó en un escotillón de la escena. Nuestro guía tuvo que sacarlo del ‘hoyo’, quizás la efigie de Wagner le había empujado, probablemente por envidia, para asegurarse que durante mucho tiempo no apareciese nadie más grande que él”.

Sibelius cayó en una crisis ante los grandes compositores. Llegó a la conclusión que, “evidentemente era un diseñador de música y un poeta y que la percepción musical de Liszt y su poesía sinfónica era lo que le quedaba más cerca”. Esta convicción la escribió Sibelius en una carta a su esposa, Aino. La música de Franz Liszt le ayudó a

salir de su crisis. El tema de la anteriormente planificada ópera *Die Erschaffung des Bootes* se convirtió en un poema sinfónico.

La relación entre Sibelius y Wagner fue realmente la de Amor-Odio. Como Tawastsjerna escribe: “Sibelius encontró al mismo tiempo la irrespetuosa apertura del estilo musical de Wagner seductora y áspera”. Wagner era para Sibelius: “Un faro que le ayudó a orientarse para así encontrar su propio camino (...) ... en dirección a un mar musical sinfónico”. (R.M.S.).

REVUE DU CERCLE BELGE FRANCOPHONE “RICHARD WAGNER”

Nº 39 + Nº 40. Georges Roodthoof. Av. Eugène Demolder 3. 1030 Bruselas. Bélgica.
Precio de venta de cada revista: 8 Euros.

La Editorial del Nº 39 trata en primer lugar de las nuevas extravagancias de Bayreuth. La menos grave, aunque también lamentable, es ese intento de adaptar los dramas musicales de Wagner a niños de 6 a 10 años... que es como adaptar el Cálculo Diferencial a quien no ha aprendido a sumar... Lo único que se logra es estropear el Cálculo, no que los niños lo entiendan.

Pero mucho peor es cuando nos informan sobre **Katharina y Eva Wagner**, que son las nuevas responsables de la destrucción de la obra del pobre Richard Wagner. Y para demostrarlo basta ver las fotos del Festival que, a todo color y como ‘ejemplo excelso’, nos muestra la revista: Fotos de algo que quieren llamar “El Anillo”, “Parsifal” y “El Holandés Errante”... aunque viendo las fotos de unas enfermeras de la Cruz Roja como ‘muchachas flor’ y un Parsifal vestido de marinerito de primera comunión, junto a un Holandés absurdo en un cuarto de niño pequeño... en fin, está claro que las actuales sucesoras de la saga Wagner son realmente el auténtico Klingsor.

Afortunadamente, la revista presenta como artículo principal y más largo un magnífico reportaje escrito por Hugues Krafft sobre **Los castillos favoritos del Rey Luis II de Baviera**: Neuschwanstein, Linderhof y Herrenchiemsee. Fantástico texto completado con grabados de los castillos, planos, datos y un gran sentimiento de exponer ‘otro mundo’ que hoy sería imposible.

Es de reseñar que el de Herrenchiemsee, de estilo Versalles como homenaje a Luis XIV, es absolutamente distinto a los otros dos, que constituyen el mejor ejemplo de romanticismo alemán.

Por último, en este número se incluye una “Crónica Video-Discográfica” que, por desgracia, sólo informa de las pésimas versiones escenográficas que salen a mercado hoy en día en DVD. Bueno, con una excepción: **Das Rheingold** editado con ocasión del centenario del nacimiento de **Herbert von Karajan** con escenografía y dirección musical de este gran maestro. La obra se había editado en Laser-disc en 1978 y ahora lo hace en DVD. En el reparto destaca **Thomas Stewart** (Wotan), **Brigitte Fassbaender** (Fricka), **Jeannine Altmeyer** (Freia) y **Karl Ridderbusch** (Fasolt que en escena interpreta Gerd Nienstedt). Entre las Hijas del Rhin encontramos a **Eva Randova** y **Edda Mosser**. La Filarmónica de Berlín completa este fantástico reparto. El DVD es de Deutsche Grammophon nº004400734390. De compra imprescindible para quienes realmente aprecien la obra de arte total del Maestro de Bayreuth.

El Nº 40 se compone, a mi forma de ver, de dos partes: Un magnífico artículo de Bernard Huyvaert y Stefan Burke sobre **La Redención en la obra de Wagner y de Racine**, texto del mayor interés y calidad que comentaremos más ampliamente y una serie de textos francamente discutibles.

Estando la portada dedicada a la reciente muerte de **Wolfgang Wagner**, el primer texto explica el acto de **homenaje** que se le rindió en **Bayreuth** el pasado **11 de abril 2010**. El acto se compuso de: Los dos típicos discursos de políticos, el alcalde de Bayreuth y el Presidente del Estado de Baviera. Discurso de **Christian Thielemann**, uno de los directores de orquesta de Bayreuth más famoso actualmente. Discurso de Joachim Thiery, médico y Rector de la Universidad de Medicina de Leipzig, que es desgraciadamente el discurso que se reproduce en este número de la revista. Se interpretaron tres obras musicales, dos de Wagner y, sorpresivamente si no se conoce el tema político en Alemania, una obra de Mendelssohn, que fue un enemigo declarado en la vida de Wagner, cuando hubiera sido más lógico ofrecer una obra de Liszt, por ejemplo.

El discurso de Thiery es francamente deleznable, ocupándose casi exclusivamente en alabar y justificar la ‘renovación moderna’ de las escenografías y representaciones de las obras de Wagner que promocionó Wolfgang Wagner y animar a su sucesora, Katharina Wagner, a seguir ese camino de destrucción de la obra de su bisabuelo, aunque Katharina no necesita que se le anime en esta vía pues ha demostrado ser mucho peor que el fallecido Wolfgang.

Citando a Thomas Mann, otro anti wagneriano con careta de wagneriano, al decir “No es preciso reflexionar mucho, sino poner en escena”, el autor alaba la posición de Wolfgang Wagner al “unirse con un entusiasmo casi infantil a las nuevas experiencias con las obras de su abuelo”, llamando “experiencias” a las barbaridades que se ha hecho con ellas. Por supuesto, esta posición tan a gusto de las autoridades fue bien premiada con cargos y nombramientos. En los últimos tiempos, el Presidente de la República francesa Sarkozy le nombró Caballero de la Legión de Honor y, Alemania, le ha otorgado la Gran Cruz al Mérito... Un sabroso pago a su apoyo por haber dejado en Bayreuth las obras de Wagner en manos de gente como Kupfer y otros peores aún.

Y para corroborar este desastre, los dos siguientes artículos tratan uno de Marc Clemeur, el destrozador de Wagner en la Opera de Amberes y otro de las ‘geniales’ puestas en escena de esta Opera de Amberes. Las fotos y los textos son realmente ilustrativos de este desastre actual. Para no ser pesado en describir las estupideces que se representan, sólo poner como ejemplo que en “El Oro del Rhin” la escena está llena de “ordenadores y videos sobre los que se pasan informaciones caóticas prácticamente desnudas de sentido”... y en el “Anillo” “Naturalmente no se ve sobre la escena ni espadas, ni gigantes, ni enanos. La representación pide al espectador disposición para aceptar que el Oro no es Oro sino un ordenador o que Siegfried no fabrica una espada sino un laser electrónico...” y así en todo... pero es especialmente curioso que en ambos textos, tras alabar semejantes cretineces, se repite continuamente que “Esta producción combina una visión muy personal de los autores de teatro moderno con una fascinante fidelidad al texto de Wagner” ¿? ¡Caramba!... Es increíble que se hable de fidelidad al texto de Wagner cuando se representan cosas que jamás han estado en el texto. O bien cuando dice “la fidelidad a Wagner está unida a algunos distanciamientos”... Es curioso que estos destructores absolutos tengan siempre la desfachatez e hipocresía de presumir de “fidelidad a los textos de Wagner”...

Dejemos pues estos absurdos y centrémonos en el genial artículo sobre **La Redención en la Obra de Wagner y de Racine**.

Este texto nos permite entrar en dos temas: Primero en la idea de Redención dentro de las obras de Wagner, idea central pero que en algunas obras se oculta a una simple primera vista. Si en “El Holandés Errante” o “Tannhäuser” la idea de Redención se centra en la redención personal del pecador por la piedad y el amor de la mujer, asu-

miendo la frase de Goethe sobre este tema (que Wagner leyó y citó en varias ocasiones) “El eterno femenino permite que nos elevemos”, redención en estas dos obras bien visible, la propuesta de Redención parece menos fácil de percibir en otras de sus obras.

En “Parsifal” la Redención es también visible pero no debe centrarse tanto en la redención personal a Kundry o Amfortas como en la Redención global del mundo, siendo una imagen de la Redención al pecado del mundo efectuada por Cristo.

En el “Anillo” la Redención ya no es personal en modo alguno sino colectiva, se plantea en toda la obra la Redención de la Humanidad, del mundo entero caído en decadencia, es un apunte a un ‘nuevo mundo’ sólo dibujado en la escena final con el retorno del Oro al Rhin y el incendio del Walhalla... un nuevo mundo es posible si el Amor supera al Oro.

Incluso en “Lohengrin” hay que analizar la labor redentora de Lohengrin, que no se centra en Elsa sino en Gottfried, el futuro dirigente de Brabante, dado que Elsa no ha estado a la altura de esa posibilidad redentora.

Tras este análisis, el texto inicia un estudio de la obra **Fedra** de Racine que nos permite, primero conocer más a fondo la persona y obra de Racine, poco conocida en general y luego, establecer algunas comparaciones y debates, aunque al inicio del texto sus autores ya indican que no se trata de demostrar ninguna influencia de Racine en Wagner, pues no hay prueba alguna de que Wagner conociera la obra de Racine y tampoco eso es lo que pretende el texto.

Racine es, junto a Corneille y Molière, la flor del teatro francés del siglo XVII, ‘El Gran Siglo’ de las letras francesas. Nace en 1639. Huérfano muy pronto es educado por sus abuelos y su tía Agnès, una religiosa de Port-Royal, el gran centro del Jansenismo, cosa que tendrá importancia en la vida y obra de Racine (como la tuvo en la de Pascal).

Racine de todas formas se distanció durante bastantes años del jansenismo inicial de su vida, debido a los ataques jansenistas contra el teatro francés, al que acusaba de inmoral. Racine escribe sus obras principales en libertad de la influencia jansenista, “Britannicus”, “Bérénice”, “Iphigénie”, “Mithridate”... pero en 1676 vuelve a una reconciliación con el espíritu jansenista, asqueado de la corte y de la política jesuítica en ella reinante. Es en esta época cuando escribe “Fedra” y luego “Esther” y “Athalie” ya ambas de inspiración bíblica. Muere en 1699 y es enterrado en Port-Royal.

El Jansenismo, del Obispo Cornelius Janssen, muerto a causa de la peste en 1638, proponía una vuelta a las ideas de San Agustín frente a los jesuítas, reclamando austeridad y seriedad. En 1609, encuentra en París a Jean Duvergier de Hauranne, mejor conocido como “abad de Saint-Cyran” (y nombrado en cierto momento abad de Port-Royal.) con quien entabla una gran amistad y colaboración. Es así como esta abadía se acerca a las ideas jansenistas pues con la llegada de Saint-Cyran a Port-Royal, esta abadía se convierte en un centro espiritual e intelectual hasta que el cardenal Mazarin, presionado por los jesuítas, inicia una política de ataque a Port-Royal que llevará más tarde al Papa Clemente IX a ordenar la demolición de la abadía.

La base del Jansenismo es la idea de “la Gracia” divina defendida por San Agustín. El hombre es irremediablemente pecador y sólo aquéllos que reciben la Gracia de Dios pueden superar el pecado. Esta idea llevada al extremo elimina la ‘libertad’, al dejar la salvación en manos de la voluntad de Dios de otorgar o no la Gracia al pecador (y es un avance de las teorías protestantes muy posteriores).

Fedra, hija del rey Minos y la reina Pasiphaé, casada con Teseo, Rey de Atenas, se enamora de Hipólito, casado, hijo del propio Teseo con otra mujer. Fedra lucha pues contra ese amor prohibido pero sin fuerzas, es una pecadora a la que no se le ha concedido la Gracia divina... Muerto Teseo, Fedra se declara a Hipólito quien la rechaza y entonces ella denuncia a Hipólito por adúltero a su padre Minos quien ordena la muerte de Hipólito... Finalmente Fedra, horrorizada por sus pecados, se suicida.

Fedra está condenada a ser pecadora pues su madre lo era. Es como Kundry, una condenada por su pasado, aún sin ser culpable directamente. Y al no poder recibir la Gracia y sólo pensar en ella, egoístamente, su vida se convierte en un caer en el pecado continuo. Su padre Minos es justo y representa la Ley inflexible..., su madre es el deseo y la pasión sin freno y la culpable de alejarse de la Gracia en Fedra.

La Redención en Racine es pues sólo para los que reciben la Gracia divina, no por su esfuerzo o sacrificio propio o de otros, Aquí reside la gran diferencia con Wagner. (R.B.).

WAGNER AFTER ALL

Año 49. Septiembre + Diciembre 2009 + Año 50. Febrero 2010. Dirección: Jack van Dongen. De Helling 79. 1502 GE Zaandam (Holanda). Website: <http://www.wagnergenootschap.nl>

Revista bimensual en holandés publicada por la Asociación Wagneriana de los Países Bajos de la que podemos informar a nuestros lectores gracias a la desinteresada colaboración de la Sra. Teresa Arranz.

Desgraciadamente, debemos empezar el comentario de las revistas de esta Asociación Wagneriana con una triste noticia que es el fallecimiento de su Presidente, el Sr. **Hank Neugarten**, el 29 de enero pasado, a causa de problemas de corazón agravados por una neumonía, a la edad de 79 años. Hank Neugarten fue el cuarto Presidente de la **Wagnergenootschap** y ocupó este cargo desde el año 2002, es decir, durante siete años. Su entrada supuso un gran cambio en la Asociación pues se diferenciaba mucho, tanto en su carácter como en sus planteamientos, de sus predecesores. Siendo una persona muy extrovertida, hizo mucho por abrir la Asociación y orientarla más hacia el mundo exterior. Fomentó los contactos con asociaciones de otros países, las relaciones con los Festivales de Bayreuth, así como con otras Operas y Teatros de todo el mundo y también con editores y productores de libros, CDs y DVDs. Sus innumerables contactos y sus vastos conocimientos en todo lo que se refiere a publicaciones y representaciones posibilitaban la realización de una revista llena de información, probablemente una de las más completas y exhaustivas al respecto. Fue una persona de gran energía y entusiasmo, espontáneo, con don de gentes y gran instinto comercial, que supo dar un gran impulso a la Asociación.

Nuestra *Associació Wagneriana* comenzó sus relaciones con esta de los Países Bajos durante su Presidencia y aunque no le llegamos a conocer personalmente, mantuvimos una mutua corriente de simpatía, nunca dejó de contestar ninguna de nuestras cartas y nos envió con frecuencia postales desde distintos lugares del planeta en los que asistía a eventos wagnerianos. Sentimos mucho su fallecimiento y esperamos que la buena relación que hemos mantenido hasta ahora con esta Asociación continúe en la persona de su sucesor, el Sr. **Tom Hogenes**, hasta ahora miembro de la Junta Directiva y activo colaborador de la revista.

En el número de septiembre aparece la segunda parte de la conferencia pronunciada durante el **Fin de Semana de Estudios Wagnerianos en Mennorode** sobre **El Entorno de Hans Sachs y Los Maestros Cantores**. La primera entrega (comentada en

Wagneriana, No.72. Págs.44/45) se había quedado en el momento en que Hans Sachs recibe la prohibición de escribir, prohibición que elude dedicándose a componer música con contenido de crítica religiosa y política. En los años siguientes su producción es enorme. Además de numerosos “Spruchgedichten”, textos escritos en rima pareada a través de los cuales realiza sus comentarios críticos sobre cuestiones religiosas y políticas de su entorno, escribió una gran cantidad de obras, por ejemplo:

“Fastnachtspiele”, pequeñas piezas teatrales de 15 a 30 minutos de duración, que se representaban en las tabernas en la noche de carnaval, una costumbre tolerada pero no bien vista por las autoridades protestantes, por considerarse negativa para la salud y para las finanzas de los ciudadanos.

Diversos “Schwänke”, que eran pequeñas composiciones en verso, cortas y sarcásticas, destinadas a ser leídas.

Unas 58 tragedias y 70 comedias. En este punto tenemos que tener en cuenta que una tragedia era una obra que acababa con la muerte del protagonista, mientras que una comedia se caracterizaba por tener un happy end y no necesariamente tenía que ser divertida. De ahí que la obra de Wagner, “Los Maestros Cantores”, llamada comedia, no sea en absoluto cómica.

Todas estas obras tienen, junto a su carácter de entretenimiento, también una función pedagógica, pues tal era la función de la literatura en el siglo XVI, que se veía como un complemento del sermón. Las fuentes en que Hans Sachs se basa para su producción literaria son en primer lugar la Biblia y además la literatura greco-romana y medieval (aquí vemos un paralelismo con Wagner).

En los años 60, Sachs, sintiéndose envejecer, empieza a reducir su trabajo. Tras la muerte de su primera esposa, Kunigunde, contrae de nuevo matrimonio con una joven viuda de 27 años, Barbara Endres, que le da la inspiración necesaria para retomar su producción literaria y así escribe de nuevo poemas. Muere el 19 de enero de 1576 a los 81 años.

En cuanto a los Maestros Cantores históricos, ellos se consideraban a si mismos como continuadores de los trovadores medievales, si bien encontramos grandes diferencias entre ambos, pues mientras los trovadores eran poetas-músicos profesionales ligados a las cortes y mantenidos por la nobleza, los maestros cantores posteriores eran músicos aficionados ligados a las ciudades. La palabra maestro cantor hace re-

ferencia a un maestro artesano, es decir al artesano que alcanza el mayor grado dentro de su oficio y que en su tiempo libre se dedica al canto. En algún momento, estos aficionados al canto se organizaron en asociaciones, que con el tiempo fueron desarrollándose hasta convertirse en auténticos gremios con jerarquía propia y un maestro a la cabeza. Así que la palabra maestro cantor hace referencia tanto a los artesanos con grado de maestro que se dedican a cantar en su tiempo libre, como al maestro de una asociación de cantores. Estos gremios de cantores desaparecerían en el curso de los siglos XVIII y XIX.

En los tiempos de Sachs, vivía también en Nuremberg un maestro llamado Hans Foltz, de Worms, que también aparece en la ópera de Wagner y que introdujo una nueva regla, que consistía en que para ser aceptado como miembro del gremio de cantores, el candidato tenía que componer un nuevo tono (“Ton” ó “Weise”), o sea, una pieza musical con una rima, melodía y metro nuevos, originales, nunca utilizados. Como comparación, tengamos en cuenta que Sachs compuso a lo largo de su vida 13 nuevos tonos y usó 270 ya existentes.

Teresa Arranz nos informa de que la tercera parte del artículo aparecerá en el próximo número de la revista.

El presente número contiene también una corta reseña in memoriam de **Hildegard Behrens**, cantante que destacó por sus papeles wagnerianos, recientemente fallecida durante una gira en Japón.

Se resume también una interesantísima conferencia pronunciada por Hilke de Munnik, miembro de la Asociación, el 11 de junio del 2009, sobre **Wagner en el Cine**. La conferenciante empezó hablando sobre la música de cine en general. En el cine mudo, la acción era acompañada por uno o más pianistas o incluso por una pequeña orquesta. Uno de los compositores de música de cine más famosos de esta época es **Giuseppe Becce**, quien tenía un gran parecido físico con Wagner. En 1912, el cineasta Oscar Meester, quien a la sazón estaba buscando un actor para protagonizar una película sobre Wagner, lo descubrió en un café y le ofreció el papel. Así que acabó protagonizando la película y, además, compuso la banda sonora, en estilo wagneriano, pero sin poder utilizar música de Wagner directamente debido a que no se obtuvo el permiso de **Cosima Wagner**. Con la llegada del sonoro se fue desarrollando la música de cine propiamente dicha, en cuya composición participaron también com-

positores clásicos como Puccini o Leoncavallo. Algunos datos estadísticos aportados por la conferenciante nos dicen que la **música de Wagner** ha sido empleada en **496 películas**, que las **piezas más usadas** son la **Marcha Nupcial de Lohengrin** y la **Cabalgada de las Valkirias** y que **Wagner** ha sido también **utilizado** para **dibujos animados (Bugs Bunny, Tom y Jerry)** y **anuncios publicitarios**. La conferencia acabó con cinco ejemplos de películas: *My name is nobody* de Sergio Leone en que Ennio Morricone hace una variación de la Cabalgada de las Valkirias; *Apocalypse Now* (Coppola), en que se escucha también la Cabalgada de las Valkirias; *El Gran Dictador* (Chaplin), con música de Lohengrin; *The New World* (Terrence Malick, 2005) en que escuchamos el Preludio de El Oro del Rhin y *Nosferatu* (Werner Herzog, 1979), también el Preludio de El Oro del Rhin.

De entre los diversos comentarios a representaciones wagnerianas, destacamos la crítica negativa del “Anillo” de Valencia, escenificado por la Fura dels Baus, un gran espectáculo acrobático con música de fondo pero que nada tiene que ver con una ópera.

En los otros dos números de esta revista, llegamos finalmente a la tercera y cuarta partes de la conferencia pronuncia en **Mennorode** sobre **El Entorno Histórico de Hans Sachs y Los Maestros Cantores**. La Edad Media adquirió en la época de Wagner una gran importancia para la sociedad. Entre otros muchos temas y figuras medievales, la antigua Nuremberg y la figura de Hans Sachs eran entonces muy conocidas y aparecen de un modo u otro en innumerables obras y manifestaciones culturales. Así no es de extrañar que Richard Wagner contara con numerosas fuentes para dar forma a sus Maestros Cantores. Citaremos algunas de ellas:

En el verano de 1845, durante su estancia en Marienbad, tuvo ocasión de leer a Wolfram von Eschenbach, así como la “Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen” de Georg Gottfried Gervinus, aparecida entre 1835 y 1840.

Posteriormente leyó una poesía de Goethe titulada “Erklärung eines alten Holzschnittes vorstellend Hans Sachsen poëtische Sendung”; un libro de Jakob Grimm titulado “Über den altdeutschen Meistergesang” y una biografía de Hans Sachs escrita por Friedrich Furchaus en 1820.

Especial importancia tendrán para él dos obras: el relato de E.T.A. Hoffmann “Meister Martin der Kufner und seine Gesellen”, de 1819/20 y una obra de 1697, que a su vez

había servido a Hoffmann como fuente para su relato, escrita por Johann Christoph Wagenseil con el título “Von der Meister-Singer holdseligen Kunst”.

Además, si bien no es seguro si Wagner llegó a conocerlas todas, se mencionan una serie de obras que demuestran el interés existente en la época por la figura de Hans Sachs: una ópera titulada “Hans Sachs”, de un compositor checo, Adalbert Gyrowetz, de 1834, que finalmente no llegó a ser estrenada; la obra de teatro “Hans Sachs” de Ludwig Franz Deinhardtstein, de 1827, que seguro que sí conoció; e incluso una ópera del mismo nombre de Albert Lortzing, de 1840, que toma como base la obra de teatro anterior.

En la entrega anterior se había introducido el tema del “Ton” o “Weise”, que era la melodía. Las composiciones musicales, llamadas “Meisterlieder” estaban además sujetas a reglas estrictas. Una canción, “Bar”, debía componerse de un número impar de estrofas. Cada estrofa, “Gesätz”, se dividía en dos “Stollen” iguales (misma métrica, rima, extensión). Ambos “Stollen” juntos formaban el “Aufgesang”, al que seguía el “Abgesang”, más largo que los “Stollen” y diferente en cuanto a métrica y rima. O sea, en esquema: “Gesätz” = “Aufgesang” (“Stolle” + “Stolle”) + “Abgesang”.

Las piezas eran cantadas sin acompañamiento instrumental. En los concursos de las Escuelas de Música no se trataba de hacer un espectáculo artístico sino de demostrar que se había seguido bien las reglas, algo puramente técnico. Había concursos de “Hauptsingen”, de tema religioso, y de “Freisingen”, de temas mundanos y danzas. Temas jocosos o picantes, palabras con dobles sentido, expresiones indecentes, estaban prohibidos. Para controlarlo, previamente al concurso, las canciones debían pasar por la censura del “Merker”, algo así como el examinador. También durante la representación debían seguirse reglas, como no gesticular ni levantarse del asiento. Una serie de jueces, “Merker”, se dedicaban a apuntar las faltas cometidas por los concursantes. A las 7 faltas, el candidato quedaba eliminado, “versungen”. Finalmente, el concursante que había acumulado menos puntos negativos era proclamado ganador y recibía como premio una cadena de plata con monedas, en la mayor de las cuales estaba representado el rey David, patrón de los Maestros Cantores.

Todos estos detalles eran conocidos por Wagner, especialmente a través del citado libro de Wagenseil de 1697, del que tomó muchos ejemplos literalmente o casi: los nombres de los 12 maestros; las preguntas hechas a Walther en la tercera escena del

primer acto; el relato cómico de David sobre “der Meister Tön’ und Weisen”; la gradación en “Schüler”, “Gesell”, “Meister”; las reglas de la “Tabulatur” leídas por Kothner; la aclaración sobre los Stollen, Abgesang, melodía, etc...

También la Festwiese donde tiene lugar el concurso es histórica y se corresponde con la existente Hallerwiese en las afueras de Nuremberg.

En cuanto a fuentes musicales, encontramos en la obra reminiscencias de canciones y danzas populares (La canción de los “Lehrbuben”, el “Johannistag”), la música eclesiástica evangélica (Coral de apertura, coro “Wach auf”) y la música barroca, debido a la fascinación que por aquella época suscitaba J.S.Bach en Wagner.

En resumen, podemos concluir que la idealización de la ciudad medieval de Nuremberg encaja en el ideal romántico, que busca en el pasado (la Edad Media) ejemplos ideales o idealizados, sean reales o no, que puedan ser proyectados en el propio futuro con la finalidad de conseguir un mundo mejor. Para Wagner, Nuremberg es una ciudad estado con una democracia estamental representativa, con claras libertades, donde la autoridad nace de los propios logros, el arte es la columna vertebral de la organización social y la convivencia se autorregula sobre una base voluntaria. No hay una clase gobernante. La política en si es totalmente inexistente. El único personaje en “Los Maestros Cantores” que representa a la clase política es el “Nachtwächter”, que aparece siempre en el momento inadecuado. Cuando hace acto de presencia en la “Prügelszene” llega tarde porque ya todo ha pasado, es decir, la situación se ha resuelto por si misma. Se trata así de una sociedad que se regula a si misma y que extrae sus normas del arte. Vida y arte están íntimamente unidos. Este modelo que recuerda a la polis de la Antigua Grecia, ha sido considerado una utopía y responde a los ideales a los que Wagner fue fiel durante toda su vida: la eliminación de la política, su superación en favor del arte.

Se anuncia que el **MET**, casi el último Teatro donde aún se representaba un **Anillo** consecuente y acorde con las ideas de Wagner, abandona definitivamente la producción de **Schenk/Schneider-Siemssen** (1986-88), que ha venido representando en los últimos **20 años, 21 veces**, siempre dirigida por **James Levine**. El nuevo “Anillo”, planeado para el 2012, se describe así: “Será una fiel representación de la obra de Wagner pero utilizando la nueva tecnología”.

Siguiendo con el tema de **Wagner en Estados Unidos**, encontramos también un comentario sobre el **Anillo** de la **Opera de Seattle**. Seattle, ciudad situada en el estado de Washington, entre el Pacífico y la frontera de Canadá, tiene una vida operística muy activa. La **primera representación wagneriana** fue **Lohengrin**, en **1966**, y desde **1975**, se representa regularmente el **Anillo**. La primera producción, de 1975, fue ultratradicional, la segunda, de 1986, en cambio, postmoderna, mientras que la tercera, del 2001, combina lo mejor de las dos anteriores, dando lugar a una escenografía creativa e imaginativa pero a la vez fiel a las directrices sentadas por el autor y manteniendo la belleza original. Pues se trata básicamente de una producción de gran belleza, basada en el tema **“respeto a la naturaleza”** y que tiene como modelo y fuente de inspiración el impresionante paisaje del Olympic National Park, en la península Olimpia, al oeste de Seattle. A ello se añade un vestuario muy cercano al original, uso adecuado de la tecnología para crear gran realismo (y no para desconcertar o llamar la atención), como en un dragón tan perfecto que parece vivo, además del realismo tanto en el decorado como en los elementos de la escena, por ejemplo un caballo auténtico y una dirección de actores muy cuidada, de gran delicadeza y atención al detalle. Y musicalmente, una interpretación correcta, con un sonido bonito, quizás no el mejor del mundo, pero fiel a la partitura y con intérpretes en general de primera categoría. En conjunto, un “Anillo” muy naturalista y muy tradicional, digno de verse. Pero atención, para aquellos que tengan la posibilidad y el interés de comprobarlo, en el **2013 se representará por última vez**.

Seguidamente se hace una interesante **comparación entre la ópera en América y en Europa**, que nos ofrece una aclaración muy plausible de porque en Estados Unidos puede asistirse a hermosas representaciones operísticas mientras en Europa tenemos que tragarnos porquerías inaguantables. El quid de la cuestión, como no podía ser de otra manera, está en la **financiación de los Teatros**. En **Estados Unidos**, la financiación del Teatro proviene exclusivamente de **sus ingresos propios**. Las ayudas estatales son totalmente inexistentes. El grueso de los ingresos proviene de sponsors y donaciones y, en segundo lugar, de las entradas, que suelen tener precios muy elevados y, a veces, ligadas a donaciones forzadas (para poder asegurarse un buen sitio). Tanto las donaciones como la adquisición de entradas son desgravables a Hacienda. Por esa razón, sucede que una producción determinada no puede ser cambiada muy a menudo, por falta de medios para financiar una nueva o por imposi-

ción de los esponsores. Pero la principal y lógica consecuencia de tal sistema es algo tan básico y evidente pero que en Europa parece ya totalmente olvidado: que **los regidores tienen que tener en cuenta los gustos del público**. Evidentemente, donantes, esponsores e inversores privados no están dispuestos a desprenderse de su dinero (dinero propio y no procedente de impuestos), ni el público en general está dispuesto a desembolsar una respetable cantidad para una entrada para asistir a una basura. Así que es difícilísimo encontrar una escenificación moderna, las controversias se eluden totalmente y, con muy escasas excepciones, las representaciones son tradicionales y respetuosas con la obra original y el Regietheater no se acepta.

Otra importante fuente de financiación, en Europa inexistente, pero muy americana, es el tema del marketing y el merchandising, que tan bien conocemos de Hollywood y que se aplica de la misma manera a la ópera. Las representaciones vienen acompañadas de toda una serie de productos y servicios adicionales, sean foros y comunidades de internet, conferencias, simposios y otras actividades o bien venta de productos relacionados, libros, discos, pero también camisetas, libretas paraguas, calendarios, etc...

Para acabar una pequeña curiosidad: en la **Bahía Douarnenez, en la costa de Bretaña**, se halla una pequeña **penínsulita** llamada **Ile Tristan**. Tiene una extensión de 450 x 250m y pertenece, desde 1911, a la familia del poeta francés **Jean Richepin** (1849-1926). Según la marea, puede ser alcanzada a pie o no y cuenta la leyenda que en su día albergó el castillo de Tristan y que Tristan e Isolda están enterrados en ella, en un lugar secreto, a la sombra de dos árboles siempre verdes. (T.A.).

SIMON O'NEILL: FATHER AND SON

RECOMENDABLE CD DE EMI CON ESCENAS Y ARIAS DE WAGNER

Christopher Brodrick, Presidente de la **Wagner Society of New Zealand**, nos enviaba el pasado 23 de mayo 2010 una carta muy simpática en la que nos explicaba que Nueva Zelanda, pese a ser un país pequeño, es cuna de abundante número de grandes cantantes. Como ejemplo citaba a **Frances Alda** que cantó junto al gran Enrico Caruso y a **Kiri Te Kanawa** y **Donald McIntyre**.

Con este escrito quieren ahora hacernos partícipes de la aparición de otro gran talento nacido en esta tierra, **Simon O'Neill**, de capital importancia para esta Asociación pues se trata de un **Heldentenor**.

En agosto del pasado año, Simon grabó un CD con escenas y arias de Wagner, *Father & Son*, para cuya aparición la Wagner Society of New Zealand aportó fondos. La carta venía acompañada de un ejemplar de este CD y nos sentimos extraordinariamente complacidos de escribir el siguiente comentario, esperando que algunos de nuestros lectores se decidirán después a comprar un ejemplar de esta grabación que une al mismo tiempo la calidad de estar interpretado por un tenor de categoría, que ha cantado con gran número de importantes directores de orquesta y en lugares tan solventes como el Festival de Salzburg, el Metropolitan Opera y el Covent Garden pero también que ha visto la luz gracias a la ilusión y el entusiasmo de nuestros hermanos wagnerianos que viven al otro lado del planeta pero que comparten, con la misma intensidad que nosotros, el amor por el maravilloso legado wagneriano que hoy en día seguimos disfrutando gracias al genio de Bayreuth.

En el folleto que acompaña al CD, el propio Simon O'Neill confiesa que la realización de este CD ha sido un sueño para él desde que interpretó su primer papel wagneriano, **Sigmund** en *La Walkiria* en el Metropolitan Opera, como **cover de Plácido Domingo**. Aquí lo escuchamos interpretando fragmentos de **Lohengrin**, el hijo de **Parsifal** y de **Siegfried**, el hijo de **Sigmund**, junto a otros de sus magníficos padres, de ahí el título que se le ha dado al mismo.

La parte importante del CD está dedicada a los dos grandes tenores del *Anillo*, Siegmund y Siegfried. Destacan las escenas del Acto I de *La Walkiria*, “*Ein Schwert verhiess mir der Vater*,” interpretada con tremendo sentimiento e impecable dicción, algo que echamos a faltar muy a menudo. Sus “*Wälse! Wälse!*”, muy wagnerianos. “*Winterstürme wichen dem Wonnemond*”, música sublime que nos transporta a otras esferas y “*Siegmund heiss’ ich und Siegmund bin ich!*” en la que cuenta con la colaboración de la excelente soprano **Susan Bullock** como **Sieglinde**.

En el relato de sus aventuras en *El Ocaso de los Dioses* O’Neill sabe mostrar fuerza o dulzura en cada momento en que la obra lo requiere. Acompañado por **Sir John Tomlinson** como **Hagen** el efecto es de un gran dramatismo. Pero el momento culminante lo encontramos en la *Muerte de Siegfried*, que el propio tenor confiesa que siente como el más conmovedor de toda la obra. Lo cierto es que después de escuchar una selección de una calidad como esta, uno se queda con las ganas de escuchar *El Anillo* completo, mejor aún de asistir a su representación, eso sí, con una buena puesta en escena, algo hoy en día casi, casi utópico y poder saborear las posibilidades de una buena interpretación.

Simon O’Neill es discípulo del eminente barítono wagneriano Sir Donald McIntyre.

En la grabación aquí comentada interviene **Pietari Inkinen** al frente de la **New Zealand Symphony Orchestra**. O’Neill agradece a su esposa Carmel su apoyo y ánimo y dedica la presente edición a sus maravillosos gemelos Grace y Tom. (M.I.).

Ref: **Simon O’Neill: Father and Son. Wagner Scenes and Arias. EMI CLASSICS. 50999 4 57817 2 8**