

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 80 AÑO 2012

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **REVISTAS RECIBIDAS**

AUTOR: *Varios autores*

MITTEILUNGEN DER DEUTSCHEN RICHARD-WAGNER-GESELLSCHAFT

Nr.63. Enero 2011. Dirección: Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft e.V. Rüdiger Pohl. Attilastrasse 178. 12105 Berlin (Alemania). Internet: www.wagner-gesellschaft.de

¿**No son aquí sagrados los animales?** es el título que le ponen a un intercambio epistolar que tuvo lugar en agosto 2010 entre la Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft y la Oficina de Prensa de los Festivales de Bayreuth.

La primera carta viene firmada por Rüdiger Pohl en representación de esta Asociación Wagneriana y la dirige a la Oficina de Prensa. El contenido es el siguiente: “Señores, En los días posteriores al estreno del “**Lohengrin**” de este año, descubrimos en la prensa de Bayreuth un comunicado en el cual el regisseur de la nueva puesta en escena de la producción había ordenado en Berlín que matasen dos cisnes para ‘utilizar’ los animales muertos en su puesta en escena. Poco después llegaron preguntas de los lectores que querían saber si el comunicado era verdad o si se trataba de una de esas ‘falsas noticias’ de la prensa. Como por nuestra parte no deseamos que se divulguen falsas noticias, les ruego rectifiquen de inmediato este comunicado o, mejor, lo desmientan. Estamos convencidos que esa oficina dispone de la información correcta. Les agradeceríamos una respuesta inmediata por correo o por Fax. Con atentos saludos,”

La respuesta, firmada por Peter Emmerich, con membrete Bayreuther Festspiele, Presse/Kommunikation/Marketing, reza así: “Apreciado Sr. Pohl, Le agradecemos su pregunta sobre los dos cisnes de la nueva producción de “Lohengrin” en los Festivales del 2010. Es correcto que los dos cisnes que aparecen en escena sean, según las normas artísticas, animales auténticos. De todas formas no han sido, como por diversos lugares se publica, ejecutados por orden de Hans Neuenfels para su puesta en escena. Como puede comprobar se trata de una acción incluida dentro del marco de las legales costumbres del país que protegen el ejercicio de la caza y tratar

a continuación los cuerpos por personas expertas en disección. Esperamos que esta información le haya sido de utilidad. Con atentos saludos”.

La noticia continúa así: Por esta misma época, la Staatsoper de Baviera renunció, a causa de masivas protestas de protectoras de animales, al empleo de un cadáver de corzo en la puesta en escena de Kusej para “Rusalka”. Esta idea de la dirección escénica fue calificada de “obscena” y se habló de una “absoluta desvergüenza” y de un “mal gusto total”. En cambio, en Bayreuth los cuerpos, disecados, aparecieron en escena.

¡Nada, nada más sin ti! es el título de la crítica firmada R.P. del libro “Alle 5000 Jahre glücklich es” (**Se consigue cada 5000 años**) –**Richard y Cosima Wagner – Testimonios de una unión excepcional** de Manfred Eger, 160 páginas. Editorial Hans Schneider. Tützing 2010 (ISBN 978-3-7952-1302-2) y que dice lo siguiente:

Hoy no sucede muy a menudo que aparezcan libros que se ocupen en el más amplio sentido sobre la persona de Richard Wagner sin caer en denuncias, sabiendo más que nadie o hasta llenos de odio. Ante tales juicios su música se deja completamente aparte... ¿Será para no desacreditarle del todo? Cuán satisfactorio es ahora tener en las manos una publicación que trata correctamente un suceso vital en la biografía de Wagner, o sea, su relación con Cosima Liszt von Bülow. El **autor, director durante años del Museo Wagner en Bayreuth, Manfred Eger**, une una estricta corrección a una amena lectura.

El libro se basa en un artículo del programa de Bayreuth del año 1979 donde el autor ofrece, por primera vez, testimonios escritos por el propio Wagner dirigidos a la Sra. Cosima. Es de agradecer que –en forma de libro- los haya hecho de nuevo accesibles y además con algunos apéndices.

La serie de cartas, tarjetas y folios se leen como una auténtica novela policíaca. Cosima había ordenado a su hija Eva la destrucción de los originales de estos documentos, ella debía ser la ejecutora de este deseo. Es de gran interés conocer realmente cuando y a través de quien fueron quemadas las cartas y como ha sido posible que hayan llegado hasta hoy estas reliquias, parte a través de escritos de Eva, parte por citas de los primeros biógrafos. Hay 26 escritos (sólo tres de mano de Cosima) que son los que tenemos ante nosotros. Manfred Eger las sitúa dentro de una panorámica sobre la vida de Wagner, en la cual no puede evitarse, ya desde muy temprano, la aparición de su posterior esposa. Aún prescindiendo del prematuro embara-

zo, el lector conoce ya mucho sobre el desarrollo de esta “poco corriente relación” que sin duda puede contarse entre los más notables matrimonios artísticos de todas las épocas. Sobre el asunto el autor se basó en los apuntes que Wagner escribió en el llamado **Braunen Buch** (Libro Marrón) (¡sin alusión política!) que no sólo contenía cartas enviadas a la amada. Aquí aparecen a la luz algunos aspectos, como por ejemplo la posición de Bülow y las dificultades con el padre Liszt. Por otra parte se clarifican algunas de las más corrientes opiniones: “La acusación de que Wagner había seducido a la mujer de su amigo y con esto había destrozado su vida queda rebatida por la propia Cosima” (Pág.63). Sobre todo, los documentos obtenidos reflejan algo muy distinto a una arremetida contra una relación establecida, con banderas flotando al viento. Eger admite claramente que existe el peso de un desgarramiento emocional que se refleja en Cosima, creándole una autodesconfianza durante toda su vida y en Richard un constante miedo al placer durante los años 60. Más tarde, cuando el matrimonio se legalizó, nacieron los niños y el proyecto Bayreuth se hizo realidad, Wagner cayó en una exaltación, sin mayores reservas. “¡Oh yo infinitamente feliz! ¡Yo indeciblemente bendito!” (1872).

Manfred Eger no puede ni de lejos hacer que todo aparezca con la máxima claridad. Finalmente no fue posible reconstruir los autógrafos de Cosima. Pero ¿en tales casos el interés mostrado por la posteridad no es capaz de reconstruir lo más evidente de lo privado? “Lo decisivo es lo que ella fue para Wagner”. Esta es su convicción. El último capítulo lo dedica a la declaración de amor –musical- de Wagner: la “Elegía en La bemol mayor” (titulada anteriormente por equivocación “Porazzi-Thema”), la que la última noche de su vida interpretó todavía para Cosima.

El libro, no muy extenso, claramente articulado y bien ilustrado se recomienda a los lectores que quieran hacerse con la imagen del entorno privado de Wagner, sin encontrarse con habladurías y burlas.

En el capítulo de **Opiniones** destaca la de **Dietrich Fischer-Dieskau**, con 85 años “grandseigneur” de los cantantes de lengua alemana, sobre la situación de la cultura vocal del país (Rondo 3/2010): “Hoy la gente joven... no tiene la menor idea de que existe una línea que conduce al punto culminante. Lo que ahora se grita va desde el fa o el fa sostenido en adelante. Esto no es digno de Bayreuth y tampoco puede admitirse en Salzburg. Por lo tanto, seguro que no asistiré nunca más a estas representaciones”.

El tenor (heroico) **René Kollo** habló, en una entrevista del Westdeutschen Allgemeinen Zeitung (26-7-10), sobre la situación de la ópera y sobre las condiciones de los cantantes wagnerianos: “Después de todo la ópera sólo podrá permanecer si volvemos al teatro expresivo y no al de sandeces ópticas. Si no logramos entusiasmar a la gente, este arte perderá la partida. O sea, se debe sentir amor por su lenguaje. Estos textos no son estúpidos como algunos pretenden, son grandiosa poesía. Cuando el cantante no entiende esto, no le es posible expresar nada. Hay bellas voces ante las cuales pienso: Dios mio, este no ha entendido nada. Entonces, en el entreacto, me voy a casa”.

En el apartado de **Noticias**, algunos de los que la conocen no acaban de creérselo. **Verena Lafferentz-Wagner, hija de Sigfried y Winifred, la única nieta viva del gran Richard Wagner, llegó el 2 de diciembre a sus 90 años.** La revista le transmite sus mejores deseos de salud y bienestar.

Taff e.V. Bayreuth tiene un nuevo **Centro de Propaganda.**: “Team Aktiver Festspielförderer (abreviado Taff) – Nosotros somos los Festivales”. Así se llaman y desde el verano de 2010 se hallan en **competencia** con la veterana “**Asociación de Amigos de Bayreuth**”, aunque por el momento sin cupo de entradas. “Acaba de saberse que a raíz de las diferencias que se crearon entre el nuevo Presidente de la Gemeinde, Georg von Waldenfels, y la Dirección de los Festivales, se fundó Taff” según Tagesspiegel de Berlín (13.8.2010). El Presidente es Peter Maisel. Miembro fundador **Christian Thielemann** quien siempre pone obstáculos a los carros de Bayreuth.

La revista se hace eco del fallecimiento de **Blanche Thebom.** La mayoría de los actuales amantes de la ópera la recuerdan como la **Branguena** de la legendaria **grabación** de “**Tristan**” bajo la dirección de **Furtwängler**, que en **1952** se realizó en **Londres.** Ahora, 58 años después, la cantante ha muerto en San Francisco a los 95 años. Debutó en 1944 como **Fricka** en Filadelfia. También **Ortrud** se cuenta entre sus esplendorosos papeles. Al retirarse de la escena dirigió, junto a otros, la **Opera de Atlanta** y trabajó como **regidora.** Su Branguena de Londres pertenece a los anales de oro de la historia de las grabaciones discográficas.

Wahnfried 21. El arquitecto berlinés Volker Staab ha ganado el concurso para la **reestructuración del área de Wahnfried** al que se presentaron 200 concursantes. Según noticias de la prensa, el proyecto del vencedor presenta una “adecuada cons-

trucción de acero y cristal” para el jardín de Wahnfried que acogerá, entre otras cosas, las exposiciones itinerantes. La **Exposición Wagner permanente se trasladará al sótano**. La casa del jardinero será la tienda del Museo. La casa de Siegfried Wagner se convertirá en un café y el depósito del museo se colocará bajo tierra ante la Villa Wahnfried. Lo que sucederá en el interior de este lugar no puede saberse. Tampoco se sabe cuantos árboles deberán desaparecer para la construcción de esta “joya” que ocupará el jardín (NBK, 9.10.10).

Con ocasión de la conmemoración de los 200 años de la independencia de Argentina ha tenido lugar la festiva **reapertura del Teatro Colón de Buenos Aires**. El Teatro, construido entre 1889 y 1908 fue uno de los más importantes Teatros de Opera del mundo. Para presentarse allí, los más grandes artistas de Europa viajaban a esa ciudad en barco o en zeppelin, dando media vuelta al mundo. Grabaciones radiofónicas conservadas constituyen todavía hoy recuerdos de esos grandes tiempos. La revista desea a esa famosa casa un nuevo y esplendoroso futuro. (R.M.S.).

WAGNER NOTES

Volumen XXXIV, número 3 (Junio) + número 4 (Agosto) + número 5 (Octubre 2011). Editado por The Wagner Society of New York. P.O.Box 230949. Ansonia Station. New York, NY 10023-0949. Web site: www.wagnersocietyny.org.

Newsletter con información y actividades de la “**Asociación Wagneriana de Nueva York**” en la que su Presidente, Nathalie D. Wagner, informa de los eventos más importantes relacionados con el mundo wagneriano.

Entre las noticias breves destaca la de que Wim Wenders, a quien se le ofreció la dirección de la nueva producción del “**Anillo**” en Bayreuth en el 2013 ha renunciado al encargo. El nuevo escogido es Frank Castorf, veterano desde hace 20 años del Volksbühne de Berlín.

En la Editorial del número de octubre, Nathalie D. Wagner hace referencia a las tremendas polémicas que se suscitan cada año en Bayreuth a causa del *Regietheater* que impregna este Festival (y muchos otros teatros, especialmente en Alemania). Dice que muchos habituales han demostrado no tener interés en asistir a la nueva producción que tendrá lugar con ocasión del bicentenario. La Asociación de Nueva York organiza reuniones la noche antes de su asistencia a la representación de los

Festivales. A las del pasado verano, tuvo el honor de contar con la asistencia de **Vereena Lafferentz-Wagner**.

Este número de octubre incluye varios comentarios de las representaciones de este año en Bayreuth y de las irregularidades cada vez más numerosas en la interpretación de las obras. Parece que se está despertando un mismo sentimiento, como después comentaremos en lo que hace referencia al **Wagner News** de Inglaterra. Paul du Quenoy indica que los practicantes de la ortodoxia de vanguardia, hoy tan de moda, no se percatan de que se han convertido en el establishment, una camarilla elitista que se dedica simplemente a reproducir las ideas de los demás en los teatros más importantes del mundo, en tanto que pretenden que sus opiniones son intrínsecamente más valiosas que las del público a quien ellos tratan con condescendencia. Para Paul du Quenoy, lo que hoy en día constituiría una auténtica provocación sería una buena representación de Wagner a la antigua usanza con castillos, jardines, cascos y lanzas. ¡Cómo impactaría ver en escena una demostración de sacrificio trascendente, de heroísmo triunfal, de salvación etérea, de arte teutónico y de redención genuina!

Simon Frisch, miembro de esta Asociación asistió este año a los Festivales de Bayreuth con una beca de la Gesellschaft der Freunde von Bayreuth. Su crónica denota su ilusión y entusiasmo por encontrarse allí y por relacionarse con otros 250 estudiantes en sus mismas condiciones y, al mismo tiempo su desencanto y su incompreensión ante lo que ven sus ojos. De la representación de *Los Maestros Cantores* de Katharina Wagner se llevó una sensación de profundo pesimismo pues lo que él vio allí es que todo el mundo salía perdiendo. Walther se gana el favor de la multitud pero pierde su sensibilidad artística y rechaza el título ofrecido por Hans Sachs, huyendo corriendo horrorizado al ver en que se ha convertido y abandonando a Eva en el proceso. Beckmesser pierde su respetable posición como Maestro Cantor y no saca nada bueno de este sacrificio. Hans Sachs, a su vez, renuncia a ayudar a Walther y parece perder su verdadera humanidad, transformado al final de la representación en un monumento al arte alemán.

A Simon Frisch le cuesta imaginarse la época en que un joven Hugo Wolf llegó a Bayreuth y sólo gracias a la generosidad de algunos amigos pudo agenciarse una entrada para el estreno de *Parsifal* (no hace falta decir que salió transformado de la representación). La nota divertida del triste comentario es que al final de su estancia

en Bayreuth, hallándose en una cervecería, un miembro del coro le obsequió con una entrada gratis para *Parsifal*. Y

él se lo tomó como si aún quedara en la ciudad algo de la antigua magia de los Festivales.

El 8 de abril pasado, la Asociación organizó un encuentro en honor de **Waltraud Meier**. Esta cantante ha interpretado 16 papeles diferentes del repertorio wagneriano desde el comienzo de su carrera como intérprete vocal.

Esta entidad wagneriana organiza cada año una actividad para celebrar el nacimiento del Maestro de Bayreuth. Este año ha sido el 198 aniversario del nacimiento de Wagner y con esta ocasión, Xavier Nicolás presentó al público asistente la película "**Siegfried Wagner, the Last Romantic**" que, junto a Jordi Nin, produjeron en el año 2003. Esta película ofrece una visión del desconocido hijo de Richard Wagner, autor de 16 óperas, varios conciertos y muy variada literatura musical. La producción nos da a conocer una música de gran calidad y delicadeza y nos abre el camino para profundizar en el legado de un compositor romántico en el sentido más auténtico de esta palabra. La película se halla editada en DVD SPSW01 y puede adquirirse en www.espectrum.es ó bien www.siegfriedwagner.com.

Hannelore Wilfert, encargada de las relaciones con la **Richard Wagner Verband International** ofrece una **Crónica del Congreso Internacional 2011** que este año ha tenido lugar en **Wroclaw (Breslau), Polonia, del 2 al 5 de junio**. Cuenta que estaba muy entusiasmada ante la perspectiva de asistir al mismo por ser ella alemana, nacida en la Silesia Occidental y haber sido Breslau capital de Silesia. Entusiasmada, habla de las maravillas de su patria, explicando, entre otras cosas, que el libreto de la primera ópera alemana, *Dafne* de Heinrich Schütz, fue obra de Martin Opitz, un estudiante de lo que más tarde se transformaría en Universidad de Breslau.

Como considera que la mayoría de no alemanes desconocen la historia de esta zona de Alemania, ofrece algunas pinceladas sobre la misma. Dice que se trata de la parte más occidental de la Europa continental a la que llegaron las tribus eslavas en el siglo VIII. En esa época el eslavo Piast consiguió la unificación de los clanes, cosa que duró hasta 1335. Al desaparecer el linaje de los piastas sus tierras pasaron bajo la jurisdicción del Rey de Bohemia, hasta 1526. Después, con los Habsburgo quedó bajo el control del Sacro Imperio Romano Germánico. La Emperatriz Maria Te-

resa perdió las provincias eslavas que pasaron a manos de Federico II el Grande de Prusia en 1741.

El protestantismo se extendió rápidamente pero los Habsburgo animaron a los jesuitas a enseñar en Silesia, especialmente en Breslau. En 1702, su academia se convirtió en universidad y Breslau en la capital de Silesia. Con la creación en 1871 del Reich Alemán, Breslau se constituyó en la tercera ciudad más grande de Alemania después de Berlín y Hamburgo. Wagner pasó por allí huyendo de la revolución de Dresde y en 1863 dirigió un concierto en ella.

Tristemente, la ciudad fue declarada “plaza fuerte” en abril de 1945 con el resultado de que el 50% de la Ciudad Vieja y el 90% del resto de la ciudad fue destruida. En junio de 1945, los alemanes residentes en Breslau fueron expulsados a un lugar en el que carecían de raíces o historia y remplazados por polacos de la Polonia del Este que estaba siendo absorbida por Ucrania. Todos los monumentos conmemorativos o inscripciones en alemán fueron eliminados por los dirigentes comunistas polacos. Más adelante, algunos polacos con talento fueron restaurando la parte histórica de Wrocław. Un joven guía polaco que explicaba la excursión les habló del espinoso asunto de una larga herencia cultural alemana en lo que en la actualidad forma parte de Polonia. Admitió que un cierto porcentaje de ciudadanos continúa negando esta herencia cultural. Hannelore Wilfert agradeció al joven su sensible comprensión de la ruptura que la historia y la cultura alemana experimentaron en 1945.

El Concierto de apertura del Congreso tuvo lugar en la Iglesia Barroca del siglo XVII de la Universidad. La *Leopoldinum Chamber Orchestra* (bautizada así como signo de respeto hacia Leopoldo I) interpretó la *Holberg Suite* de Grieg, el “Idilio de Sigfrido” de Wagner (es obligatorio interpretar una obra de Richard Wagner en el concierto inaugural) y una obra muy interesante de Mieczyslaw Karłowicz compuesta a finales del siglo XIX.

El segundo día del Congreso tuvo lugar, como es habitual, la Reunión de Delegados. La Presidenta Märtson dio la bienvenida a las nuevas asociaciones que han entrado a formar parte de la Asociación Internacional, Beirut (Líbano) y Spezia (Italia). También se ofreció una calurosa bienvenida a la primera Asociación Wagneriana de Israel. La agenda incluía un cambio en la constitución pero a causa de diversos problemas y preguntas el asunto quedó pospuesto.

El sábado se ofreció la posibilidad de asistir a un simposio sobre temas wagnerianos o pasear por Wroclaw o por sus alrededores. Esa noche se asistió a un *Parsifal* de lectura contemporánea por lo que aquí en *Wagneriana* les ahorraremos los detalles. A la señora Wilfert le pareció muy bien, mucho mejor que la pronunciación alemana de los cantantes, con excepción de los invitados que interpretaban a Gurnemanz y Parsifal.

El domingo por la mañana en la Opera se ofrecieron video clips del *Anillo* de Hans-Peter Lehmann del año 2006 con la Opera de Wroclaw. Unas palabras de la Presidenta Märtson y un recital a cargo de miembros del Teatro de Opera cerraron el evento.

El **próximo Congreso tendrá lugar en Praga** y Hannelore Wilfert anima a los miembros de la Asociación Wagneriana de Nueva York a asistir al mismo pues la convivencia con wagnerianos venidos de todas partes del planeta resulta muy gratificante. (M.I.).

NEWSLETTER: THE WAGNER SOCIETY OF NEW ZEALAND

Vol.10 No.3. Julio + No. 4. Septiembre 2011. 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.

En este número se resalta la oportunidad, si se planea el viaje con antelación, de asistir en el 200 aniversario de la muerte de Richard Wagner, a una fantástica representación de la Tetralogía wagneriana. Se trata de la programada por la **Opera de Seattle**, la que se ha dado en llamar "**Anillo Verde**", estrenada en el año 2001 y que probablemente será representada por última vez en esta fastuosa ocasión en este teatro. Está previsto ofrecer **tres ciclos completos** de esta "**Tetralogía**" entre los días **4 al 25 de agosto de 2013**.

También se incluye en esta Newsletter 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 organizado 22 actividades en los últimos doce meses con temas tan diversos como *Wagner y el piano*, *Las óperas que Wagner no escribió nunca*, *Wagner y los Trenes* o *Wagner y la tradición alemana*. Otro de los eventos más importantes fue el de los encuentros en Au-

ckland y Wellington con *Simon O'Neill*, intérprete de Parsifal en los Festivales de Bayreuth de este año. (M.I.).

WAGNER NEWS

Número 203, octubre 2011. Dirección: The Wagner Society. Editor: Roger Lee. Cefn Maen, Mountain Lane, Penmaenmawr, Conwy, LL34 6YP. Inglaterra. Website: www.wagnersociety.org.

Publicación que aparece cada dos meses. Relaciona las actividades de esta Asociación (fundada en 1953 por el Mayor Harry Edmonds) y ofrece críticas de los acontecimientos wagnerianos de ese país y del extranjero.

La Asociación ya ha ideado un logo de extraordinaria categoría para conmemorar el bicentenario del Maestro de Bayreuth el próximo 2013.

Andrea Buchanan, encargado de la Secretaría, hace un resumen de la Junta celebrada el pasado 21 de septiembre. Por él nos enteramos de que **Dame Gwyneth Jones** protagonizará una película sobre cantantes retirados que se estrenará en 2012. Basada en la obra de teatro de Ronald Harwood del mismo nombre, *Quartet* será dirigida por **Dustin Hoffmann** y compartirán protagonismo Dame Maggie Smith, Michael Gambon y Billy Connolly.

Como hemos dicho, la revista ofrece comentarios de representaciones wagnerianas en diferentes Teatros. En este número me ha parecido significativo y diferente de otras veces, que varias de las críticas añoran las representaciones de antaño. Pasamos a hacer un resumen de lo más significativo:

Katie Barnes comenta el "**Siegfried**" de la **Opera de la Bastilla** del pasado mes de marzo. Destaca la actuación de **Torsten Kerl**, el Tristan de Glyndebourne en 2009 que ahora aborda por primera vez en su carrera al joven Siegfried. Su voz le pareció conmovedora en la escena de la forja, de una belleza lírica en el Acto II y consiguió mantenerla fresca durante el dúo final con Brunilda, instante en el que muchos cantantes flaquean. Poco le ayudó el vestuario que hacía que su figura pareciese pesada. Pero dramáticamente fue un Heldentenor de la antigua escuela, ofreciendo un personaje abierto, alegre, atractivo, ingenuo y de constante buen humor... Le encantaría verle en una producción tradicional, cubierto con una piel de animal y un casco alado: ¡su aspecto es perfecto para ello!

El otro éxito de la representación se lo otorga a **Juha Uusitalo**, un hombre enorme, poderoso, solemne, de gran presencia escénica y una voz sencillamente magnífica ideal para el papel del **Viandante**. Constituye un **Wotan** que caminando por el escenario consigue que el público acepte que gobierna el mundo. Pero a la vez también sabe mostrar el patetismo y la soledad del dios en el Acto III. Para ella, sin embargo, su mejor momento lo tuvo en el Acto I aunque en el III, en la escena con Erda, mostró una preciosa ternura. También al final, su aspecto derrotado al cantar “Zieh hin! Ich kann dich nicht halten!” (¡Sigue! ¡No puedo detenerte!) con que se despide de Siegfried le pareció realmente emotivo.

Ewen Harris escribe la crítica del “**Das Rheingold**” que la compañía **Opera North** presentó el pasado mes de junio en el **Symphony Hall de Birmingham**. Se trataba de una interpretación semi-escenificada, sin vestuario de la obra para los cantantes situados delante de la orquesta, Los intérpretes estaban sentados cuando no cantaban y actuaban cuando les correspondía, entrando y saliendo por los laterales derecho e izquierdo cuando la obra así lo requería. Al autor de la crítica le resultó una velada muy agradable, una honrada presentación de esta obra de Wagner, sin trucos teatrales ni falseamientos. Concluye diciendo que tal vez esta sea la mejor manera de tratar las producciones del *Anillo*: la música y el texto de Wagner sin añadidos preconcebidos por determinados productores o directores. Sería la manera de poder interpretar esta maravillosa combinación de acuerdo con uno mismo, tal como Wagner pensaba que debía hacerse.

Robert Mitchell, hablando de “**Tristan e Isolda**” y “**Los Maestros Cantores**” de agosto pasado en **Bayreuth** acaba sus comentarios con el siguiente párrafo: “Es una verdadera lástima. Con la sobreabundancia de talento musical Bayreuth podría estar atravesando una edad de oro en la representación del *Gesamtkunstwerk*. En vez ello, se nos ofrecen magníficas representaciones desde el punto de vista musical acompañadas de producciones perversas. El público está empezando a darse cuenta de ello. Por primera vez que yo recuerde, pude ver a alguien fuera de las taquillas ofreciendo entradas para tres representaciones sin despertar el interés de nadie y a mi me costó muchísimo sacarme de encima las dos entradas que me sobraban. La nota positiva es que por mucho que lo intentan, los productores no llegan nunca a competir con la grandeza de Wagner. ¿Existirá para nosotros, conservadores, la oportunidad extraordinaria de asistir algún día ocasionalmente a una buena reposi-

ción de un *Anillo* por ejemplo de Tietjen o, incluso, de Wieland? Sería interesante saber que desea el público. Los museos pueden ser lugares muy interesantes”.

Este número de la revista contiene muchas otras críticas que no hacen alusión directa o indirectamente al tema pero la sensación que tengo es de que muchos de los asistentes a representaciones wagnerianas desearían tener la posibilidad de poder escoger entre una producción fiel a la idea del compositor o una interpretación propia del regisseur de turno.

Ulrich Mueller es el autor de un pequeño artículo titulado **Las fuentes medievales de Wagner, en grabaciones disponibles**. En él explica que el compositor sólo tuvo acceso a los textos literarios pues las melodías no fueron nunca publicadas. Ahora, grabaciones comerciales ponen a disposición del público el *Nibelungenlied*, el *Wartburgkrieg* (el torneo poético en el Wartburg), la *Balada de Tannhäuser* así como los poemas de Hans Sachs. Entre los ejemplos que pone, la versión más antigua de la balada entre el caballero Tannhäuser y la diosa pagana Venus sobrevive en un libro impreso en 1515. Canciones y textos de Hans Sachs (1494-1576) han sido preservados en forma de manuscritos y textos impresos junto con obras de otros Maestros Cantores como Sixtus Beckmesser. Para información detallada ulrich.mueller@sbg.ac.at (M.I.).

WAGNER AFTER ALL

Año 50. Abril + Junio + Septiembre 2010 + Año 51. Febrero + Abril + Junio 2011. 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.

En el número de Abril se continúan publicando las conferencias pronunciadas durante el **Fin de Semana de Estudios Wagnerianos de Mennorode**. En esta ocasión se trata de la que corrió a cargo de Hans Pot y Bauke Bergsma y que llevaba por título “**Wagner: ¿Un Maestro Cantor?**” La intención fue mostrar, con ayuda de algunos ejemplos extraídos de “Los Maestros Cantores”, que Wagner era capaz de componer perfectamente según las reglas de la Tabulatur y que habría merecido por tanto el título de Maestro Cantor.

En cada ópera de Wagner encontramos uno o más personajes con los que el autor se identifica. En el caso de “Los Maestros Cantores” tenemos las figuras de Walther von Stolzing, el joven revolucionario renovador del arte de la canción y Hans Sachs, por su disposición a la renuncia, pero sobre todo como el personaje que es capaz de unir tradición y renovación. De la misma manera que Sachs, también Wagner es un perfecto Maestro, abierto a las novedades de su tiempo pero sin despreciar las tradiciones del arte. El Romanticismo se forma a partir de la tensión entre tradición y renovación y la ópera “Die Meistersinger” tiene como telón de fondo precisamente esa tensión: lo viejo (las tradiciones) tiene que ser conocido para comprender, apreciar y propagar lo nuevo.

Wagner conocía perfectamente la historia del teatro y la dramaturgia y supo adaptar las formas y reglas clásicas, como podemos ver analizando dos ejemplos concretos de monólogo: el ‘Fliedermonolog’ y el discurso final.

El monólogo es una figura dramática que encontramos ya en las tragedias clásicas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Aristóteles sentó las bases teóricas de la tragedia griega en su obra Poética, obra que tuvo una vasta influencia en épocas posteriores y que encontramos en la biblioteca del compositor. Según Aristóteles, una obra de teatro tenía que ceñirse ante todo a dos puntos primordiales: por un lado, la estructura en cinco partes (exposición; intriga; clímax; catástrofe y peripetia o conclusión) y por otro lado, las tres unidades (unidad de tiempo; unidad de situación y unidad de acción).

En la construcción de “Los Maestros Cantores”, Wagner se somete estrictamente a las reglas de Aristóteles: en el Primer Acto, encontramos la exposición del conflicto en el encuentro de Eva y Walther y la intriga en las escenas posteriores. En el Segundo Acto se llega al clímax que se corresponde con la escena de los desórdenes en la calle. La Primera Escena del Tercer Acto, en la casa de Sachs, es la catástrofe, que culmina con la catáxis: Sachs renuncia a Eva, Walther compone la canción y David es nombrado oficial. Y la Segunda Parte es la peripetia, en que se llega a una conclusión, en este caso positiva (podría también ser trágica). Y en cuanto a la unidad de la obra, todo sucede en 24 horas en Nuremberg y la acción gira en torno al tema de la tensión entre tradición y renovación.

Es precisamente la exigencia de unidad que hace necesaria la introducción en el drama de la figura del monólogo, como forma de explicar hechos importantes para

el relato pero que suceden fuera del tiempo, lugar o acción. Para ello se necesita un narrador. A lo largo de la historia del teatro se desarrollaron tres tipos de monólogo: la narración; el discurso y el monólogo interior: En la ópera tradicional, los monólogos se convirtieron en arias y se independizaron de la historia, sometiéndose a una serie de reglas y centrándose sólo en la melodía. Wagner reacciona contra esta deformación y vuelve al origen del monólogo como parte integrante de la historia, tal como antes que él ya habían hecho Claudio Monteverdi y Gluck.

En la ópera "Die Meistersinger", Hans Sachs tiene tres monólogos. Dos de ellos, el 'Fliedermonolg' del Segundo Acto y el 'Wahnmonolog' del Tercer Acto, son monólogos interiores. El tercero, en la escena final, es un discurso.

A continuación se hace un **análisis del 'Fliedermonolg'**:

Hans Sachs se sienta a la puerta de su casa con la intención de trabajar aún un poco pero no consigue concentrarse pues tiene aún la cabeza en la canción de Walther y en todo lo que acaba de suceder. Empieza a pensar. El primer tema se basa en el tema de la canción de Walther. No se lo quita de la cabeza. A partir de ahí, Wagner compone un poema-canción que nos muestra que él mismo dominaba las reglas de la composición según los Maestros Cantores. La canción se compone de tres estrofas de diez versos cada una, cada una con una rima propia y diversa de las otras dos, más una estrofa final de cuatro versos. Sólo en un punto de la segunda estrofa, en los versos 15 a 20, se sale del esquema de la rima. ¿Por qué? ¿Es un fallo? El autor nos da una explicación, para la cual hay que analizar el contenido: el monólogo empieza con el tema de la canción de Walther, que Sachs no puede quitarse de la cabeza, que se entremezcla con el tema del zapatero, pues su intención era trabajar aún un rato. Mientras analiza la actuación de Walther, se plantea el problema, le da vueltas, en un momento dado expresa el conflicto, la canción no se adapta a las reglas, pero no es incorrecta, suena a la vez como algo tradicional pero también nuevo. Sachs está totalmente desconcertado y en ese momento su propia canción se sale de la rima, para expresar su confusión.

Seguidamente se **analiza el discurso final de Sachs en el Tercer Acto**:

Para entenderlo, tenemos que situarnos en la época en que Wagner vivió y en la época en que la acción de la obra tiene lugar. Entre ambas épocas encontramos unos paralelismos. El inicio de la Reforma, la llegada de las ideas renacentistas a Alemania, toda una serie de guerras locales hacen del siglo XVI (Hans Sachs) una

época de crisis, inseguridad y cambió. Al igual que en el siglo XIX (Richard Wagner), encontramos la tensión entre el mantenimiento del viejo orden y la aparición de uno nuevo, la tensión entre tradición y renovación, que da lugar al Romanticismo. Nuremberg aparece en el Romanticismo como símbolo, por un lado de ciudad libre y floreciente, con un arte muy desarrollado, pero por otro lado, encorsetada en una serie de leyes, reglas y convenciones burguesas. Hans Sachs (y a través de él, Wagner) es el encargado de superar el conflicto y la solución viene plasmada en el discurso, dirigido directamente a una persona, Walther, pero que va más allá e, indirectamente, se dirige al pueblo de Nuremberg y a todo el público en general. Apenas encontraremos pasajes operísticos que hayan despertado una conmoción tan grande a lo largo de la Historia, continuamente interpretado y reinterpretado de nuevo, abusado, juzgado y condenado. Por ello, es importante destacar una y otra vez que se trata de un texto escrito en un determinado contexto del que no debería aislarse:

El discurso empieza con una superposición de dos temas, la canción de Walther y el tema de los Maestros Cantores, expresando así la unión de tradición y renovación. A continuación, se aclara como la tradición artística creada por la nobleza en los inicios de la Edad Media (Minnesänger etc...), fue posteriormente, en las épocas de crisis de la Baja Edad Media, mantenida por los gremios y los Maestros Cantores, es decir, por la burguesía que, a su vez, fueron los encargados de mantener el orden cuando la nobleza falló.

De la segunda parte del discurso (a partir de “Habt Acht! Uns dräuen üble Streich”) existen dos versiones. En la primera, de 1862, se hace hincapié en la decadencia de la nobleza que dio paso al surgimiento de la burguesía, y se recalca que no ha sido la nobleza con sus armas sino la burguesía de los gremios quien, a través del arte, ha mantenido el orden y la tradición.

La segunda versión, que ha prevalecido, es de 1867. Por aquel entonces las relaciones entre Francia y Alemania eran conflictivas (en 1870 desembocarían en la guerra). Wagner se preocupaba por la creciente influencia de la cultura francesa en Alemania y a través del discurso de Sachs pretendía dar un aviso al público alemán. Por ello, en este momento, la melodía desaparece y las siguientes palabras toman la forma de un recitativo, para ser bien comprendidas.

Con la línea “Lebt’s nicht in deutscher Meister Ehr” regresa la melodía, con el tema de Nuremberg, símbolo de la cultura y unidad alemana. A continuación se su-

perponen los tres temas: la marcha de los gremios, que son la base sobre la cual se unen la tradición (tema de los maestros) con la renovación (canción de Walther).

Las últimas cuatro líneas son el punto capital del mensaje: “Zerging in Dust/Das heil’ge röm’sche Reich,/Uns bliebe gleich/die heil’ge Deutsche Kunst!”. Es decir, aunque el imperio alemán, como unidad política, desaparezca, siempre permanecerá el arte alemán, la unidad cultural alemana. El nacionalismo de Wagner es, así, un nacionalismo cultural y artístico pero no político.

Wagner, como Walther, es el renovador con base en la tradición. La Historia posterior ha tomado otros caminos y la cultura alemana basada en el Romanticismo se ha ido a pique... eso es lo que sucede cuando se deja de honrar a los Maestros.

El número de Junio empieza con la publicación de una de las conferencias pronunciadas en el **Fin de Semana de Estudios Wagnerianos en Menorode del 2010**, dedicado esta vez a “**Das Liebesverbot**”. Lleva por título “**Apuntes sobre la vida del joven Wagner en los tiempos de la composición de “Das Liebesverbot” (1834-1836)**” y fue pronunciada por el nuevo Presidente de la Wagnergenootschap, Tom Hogenes.

Nos cuenta que el 15 de enero de 1834, con 20 años, Wagner abandonó Würzburg y se trasladó a Leipzig, firmemente convencido de que allí podría ver estrenada su primera obra, “Die Feen”, compuesta el año anterior, bajo la influencia de autores como Marschner y Weber. En Leipzig se reencontró con su hermana mayor Rosalie, a la sazón actriz, que en seguida se dio cuenta del talento de Richard y usó todas sus influencias posibles para conseguir que “Die Feen” fuera representada, pero sin éxito. En agosto del mismo año, Wagner abandonaba Leipzig para ocupar el cargo de director musical del teatro local de Magdeburg, sin haber conseguido su propósito. Para él, la obra quedaba definitivamente aparcada y no llegaría a ser estrenada hasta cinco años después de su muerte, en 1888, en Munich.

Entretanto, sus ideas musicales habían cambiado. Después de escuchar a la famosa soprano Wilhelmine Schröder-Devrient cantar “I Capuletti e i Montecchi” de Bellini, había quedado entusiasmado con la música italiana. Empezó a considerar entonces que la ópera italiana era más capaz de despertar sentimientos que la pesada y difícil música alemana. Comparaba las dos, diciendo que mientras la primera se dirige a los sentidos, la segunda es sólo racional y por ello es sólo adecuada para crear música instrumental pero insuficiente para dar vida a los personajes de una ópera. Es en

este contexto en el que se sitúa la composición de su segunda obra, “Das Liebesverbot”.

Por aquellas épocas, Wagner mantenía una gran amistad con Theodor Apel, un joven de buena familia de Leipzig, acomodado, muy inclinado a gastar y repartir su dinero y que prefería dedicarse a la poesía más que a otras ocupaciones serias. Los dos jóvenes se apoyaron mutuamente en su intención de dedicar sus vidas al arte y realizaron juntos un viaje a Bohemia (financiado por Apel). Durante el mismo, Wagner siguió trabajando en “Das Liebesverbot”. Si bien el argumento procede de la obra de Shakespeare “Measure for Measure”, Wagner pretendía darle un toque personal y enfocarlo como una denuncia contra la hipocresía puritana de su época. En aquellos momentos, Wagner estaba muy influenciado por las ideas radicales de Heinrich Laube, escritor y ensayista alemán, amigo de la familia, conocido por su crítica social, que le había supuesto ya problemas con las autoridades.

Otra influencia importante es la del novelista alemán Wilhelm Heinse, especialmente a través de su obra “Ardinghello”, donde se relata la vida de un artista, en un ambiente cálido, sensual, dominado por el arte y la estética. De ahí que Wagner, atraído por la luz y el calor del sur, trasladara la acción de su obra a Palermo.

Musicalmente, hay que mencionar la influencia ejercida por la ópera “Masaniello”, de Auber, considerada como el inicio de la ‘Grand Opéra’ y que Wagner había visto en Leipzig en septiembre de 1829.

Como ya hemos dicho, en agosto de 1834, Wagner se trasladó a Magdeburg, para ocupar el cargo de director musical del teatro local y fue allí donde conoció a Minna Planner, una joven actriz de la compañía.

El artículo tendrá su continuación en el próximo número de la revista.

A continuación, y siguiendo en la misma época juvenil de Wagner, Hilke de Munik-Mensing escribe un artículo sobre **Minna Planner**, en el que se rehabilita un tanto la figura generalmente poco apreciada de la primera esposa del compositor. Es precisamente en Magdeburg, donde Wagner se había trasladado tras el fracaso de Leipzig, donde conoce a Minna Planner, actriz de la compañía del teatro donde él era director musical. Minna procedía de una familia muy pobre y ya desde muy niña había tenido que colaborar con su trabajo a la manutención de la familia, sin tener la posibilidad de ir a la escuela. La única forma de salir de la miseria era conseguir casarse con un hombre bien situado. Pero su primer intento, a los 15 años, quedó frustrado

cuando el hombre, un oficial, tomó las de Villadiego, dejándola embarazada. Sus padres adoptaron el bebé, una niña a la que llamaron Nathalie y Minna pudo dedicarse a partir de entonces al teatro, donde demostró tener talento y llegó a alcanzar el éxito. Pronto le llegaron ofertas de otros teatros y se trasladó a Magdeburg. Cuando Wagner se añadió a la compañía, Minna era una joven de 25 años, bonita y atractiva y tenía muchos admiradores pero ella misma era muy reservada y no quería ninguna relación con ellos. Lo que seguía buscando era un hombre bien situado que pudiera mantener una familia y ningún flirt ocasional.

Wagner quedó en seguida prendado de ella cuando la vio actuar como el Hada Amorosa en el “Lumpaci Vagabundus” de Nestroy. Ante sus avances amorosos, reaccionó negativamente pero por otro lado se comportó siempre muy afectivamente cuando él necesitaba su ayuda, por ejemplo al caer enfermo. Para la autora del artículo, es este cariño maternal lo que la hacía tan atractiva para Wagner. En los años siguientes, Wagner no tuvo mucho éxito como compositor. Llevaba una vida un tanto disipada, pronto empezó a acumular deudas y se iba arruinando a si mismo progresivamente. En estos años difíciles, Minna se preocupaba de él y le apoyaba. En 1835, a causa de los problemas financieros de la compañía de teatro de Magdeburg, deben separarse y Minna se traslada a Berlín. Wagner le escribe cartas desesperadas hasta que finalmente consigue que Minna deje su trabajo para reunirse con él de nuevo en Magdeburg.

En 1836 tuvo lugar el estreno de “Das Liebesverbot”, sin éxito. Wagner decidió trasladarse a Berlín para intentar allí presentar su obra. De nuevo tuvieron que separarse y se reanudaron las cartas desesperadas. En ellas, Wagner hace planes para una vida en común y, como de costumbre, su fantasía, en cuanto a la financiación se refiere, va más allá de la realidad. Cuenta con obtener grandes ingresos por sus futuras obras, pero olvida que Minna tiene que mantener también a su familia y a Nathalie. El quería (necesitaba para su creación artística) una mujer que le siguiera y le apoyara siempre y en toda circunstancia y esperaba conseguirla con el matrimonio con Minna. Pese a las dudas de Minna que, por un lado creía en el gran talento artístico de Wagner, pero por otro, vista su tendencia a derrochar, desconfiaba un poco de su capacidad para mantener una familia, el 24 de noviembre de 1836 se casaron en Königsberg. Debido a la oposición de ambas familia, cuyo consentimiento era necesari-

rio por ser Richard menor de edad, falsificaron sus datos y así Richard se inscribió como un año mayor y Minna como cuatro años más joven.

El primer año de matrimonio transcurrió un tanto conflictivo. Wagner no sabía controlar sus gastos, mientras Minna intentaba ahorrar, lo cual provocaba continuas peleas. Además, Minna seguía trabajando por las noches en el teatro y Wagner tenía continuos ataques de celos. Finalmente, Minna se fugó con uno de sus admiradores, un tal Dietrich pero tampoco tuvo mucha suerte con él, que sólo buscaba una aventura pasajera y poco después escribió a Wagner pidiendo perdón y rogándole que volviera a admitirla. Así que Minna regresó al hogar pero abandonando su trabajo de actriz.

Entretanto, Wagner estaba enfrascado en la composición de “Rienzi”, dirigía óperas y conciertos y seguía acumulando deudas. Al no ser prolongado su contrato en Riga, decidió probar suerte en París. Para huir de sus acreedores, tuvieron que abandonar la ciudad de noche, como fugitivos y meterse en un viaje aventurero, en el transcurso del cual Minna perdió el hijo que esperaba. Luego ya no volvería a tener más.

Los años en París se caracterizaron por la pobreza. Wagner no consiguió estrenar ninguna ópera y tuvo que ir saliendo del paso escribiendo artículos para revistas y transcripciones de óperas populares para piano. Pese a todo, fueron años felices para el matrimonio, rodeado por un grupo de amigos, pero para Minna también años duros, de mucho trabajo y entrega, tal como el propio Wagner reconoció siempre.

La última parte del artículo aparecerá en el próximo número de WAA.

Para acabar, Michael Eisenblätter, en un comentario sobre una representación del “**Holandés**” en Amstel, titulado “**Naufragio en Amstel**”, hace una comparación sarcástica muy lograda cuando escribe que quien hoy en día compra un pasaje para un crucero por los mares de la ópera tiene que tener una gran porción de sentido aventurero. Viaja el barco bajo la bandera “Regietheater”, entonces es la probabilidad de una avería parte del contrato. En esta compañía naviera, el capitán no se elige por sus capacidades para llevar el barco a buen puerto sino por lo espectacular que puede manejar el barco por entre los acantilados. En una de estas compañías se contrata un viaje con destino desconocido y sin ninguna garantía.

Pasando al contenido de las últimas revistas recibidas, empezamos con un artículo de fondo en tres partes sobre la posible **relación e influencia mutua entre Wagner y Verdi**. El autor, Jan Achten, se apoya a su vez en otro artículo extraído de la revista Wagner Spectrum. Se parte de la base de que Verdi no tuvo ninguna influencia en Wagner pero se plantea la pregunta de si, pese a que nunca llegaron a encontrarse, pudiera ser que Wagner sí hubiera influido de algún modo en la obra de Verdi. De puertas a fuera, Verdi siempre habló con desprecio de la música de Wagner y nunca quiso reconocer que le interesara en absoluto, pero lo cierto es que en 1865, en París, tuvo ocasión, por primera vez, de escuchar su música y aunque la calificó de locura, debió de despertar su interés porque, de vuelta a Italia, se hizo mandar, en secreto, algunas partituras para piano del compositor y en su biblioteca se han encontrado partituras de “Tannhäuser”, “Lohengrin”, “Die Walküre”, “Meistersinger”, “Tristan” y “Parsifal”, de donde podemos deducir que al menos conocía su música. En 1871 asistió en Bolonia a una representación de “Lohengrin” que le pareció larga y aburrida y, más adelante, a representaciones de “Tannhäuser” y “Meistersinger”. Lo que sí en cambio le entusiasmó y defendió toda su vida fue la idea wagneriana de la orquesta invisible.

Con “Don Carlos” se aprecia en Verdi un cierto cambio de estilo (ausencia de recitativos, unión de las arias en un todo continuo), que algunos críticos del momento relacionaron con la influencia de Wagner, influencia que Verdi negó categóricamente, aludiendo que ni siquiera conocía bien la música del compositor alemán. En realidad, podemos más bien considerar que ambos se habían interesado por la grand opéra francesa, es decir, que ambos beben de las mismas fuentes pero el desarrollo de cada uno es paralelo y el cambio de estilo de Verdi se debe a un desarrollo propio y no a influencias de terceros.

Con el estreno de “Aida” vuelve a tocarse el tema de la influencia de Wagner en el cambio de estilo de Verdi e incluso se califica la obra de “Lohengrin italiano”, y lo mismo se repite tras el estreno de “Otello”, que se compara con “Tristan”.

Verdi niega en todo momento tales ideas. Frente a lo que él llama “germanismo” (la cada vez más grande presencia del estilo wagneriano en la música italiana), Verdi opone el “italianismo”, o sea, la vuelta al pasado y la tradición italiana, envuelta en el nacionalismo, advierte del peligro que supone el dominio extranjero y acusa a los jóvenes compositores italianos de falta de patriotismo por alejarse de la tradición

italiana y seguir a Wagner. Pese a todo, la historia posterior no le daría la razón: en los años 80 las obras wagnerianas entran en Italia con fuerza imparable, se imponen por encima de las de Verdi y la nueva generación de compositores (léase Verismo, Puccini...) se entrega totalmente al masestro alemán.

La conclusión del artículo es que entre los dos compositores hay una diferencia total, tanto en sus ideas como en sus estilos y, si bien es cierto que en el estilo de Verdi se observa una evolución que podría parcialmente acercarle a Wagner, no se debe a una adaptación directa de las ideas wagnerianas sino que es una evolución que tiene lugar en paralelo y de forma independiente, debido al interés por las mismas fuentes que habían interesado a Wagner (en concreto, la grand opéra) y a las tendencias que dominaban la época en la que ambos artistas vivían. Lo cual no es incompatible con el hecho probado de que Verdi, pese a su rechazo oficial de Wagner, en privado se hubiera interesado por la música de su rival y hubiera querido estudiarla y conocerla.

En segundo lugar, Michael Eisenblätter, miembro de la Asociación, firma un artículo de fondo en dos partes dedicado a **Rienzi**, la primera obra de Wagner que obtuvo una resonancia positiva entre una parte amplia del público, estrenada en Dresde el 20 de octubre de 1842. Wagner tenía entonces 29 años, una edad a la que muchos otros compositores habían realizado ya sus obras maestras. Al asistir a su primera representación, el compositor se dio cuenta de que era larguísima, una monstruosidad de más de seis horas y a la vez se maravilló de que pese a ello, el público no sólo lo aguantara hasta el final sino que además el aplauso fuera enorme. En seguida empezó a trabajar en algunos cambios. La séptima representación se hizo en dos jornadas. En la primera, bajo el título "Rienzi's Grösse", se incluían el primer y segundo actos; en la segunda, "Rienzi's Fall", el tercer, cuarto y quinto. Pero la solución despertó las protestas del público, que tenía que pagar dos entradas, así que en la décima representación se procedió a un acortamiento de la obra.

Hasta la Primera Guerra Mundial, los teatros hicieron uso de ambas posibilidades, si bien la mayoría se inclinó por acortar la obra, eliminando algunos números de ballet y pantomima innecesarios.

La obra puede considerarse de bajo nivel, llena de ballets, marchas... sin mucho valor, pero algunos pasajes son grandiosos e imprescindibles y justifican que la obra no deba caer en el olvido. Y, aunque su estilo grand opéra no pegue para nada

en el concepto de Bayreuth, no debemos olvidar que fue la obra que le dio a conocer al público y por tanto la base que posibilitaría su carrera posterior.

La partitura de la obra original se perdió en 1945. Hoy sólo disponemos de la versión ya acortada de Dresde (de 1842), aunque, con ayuda de los comentarios del propio Wagner y de algunas transcripciones para piano de su misma época ha podido reconstruirse casi entera.

Después de la Segunda Guerra Mundial, “Rienzi” desapareció completamente de los escenarios, por causas políticas. Al respecto, tenemos que tener en cuenta que hay tres ‘Rienzis’ en juego: el personaje histórico, que vivió en el s. XIV, la novela de Edward Bulwer Lytton, que interpreta los hechos históricos en el espíritu del nacionalismo romántico del s. XIX y la ópera de Wagner. Bulwer Lytton escribe una obra política con un mensaje: la masa ciega y manipulable que sigue sin reflexionar a quien le dirige, que hoy grita “hosanna” y mañana “crucificadle”. El mensaje de Wagner, en cambio, es totalmente diferente: Rienzi es un héroe idealista que cae víctima de las intrigas de los poderes establecidos.

Hoy en día, la base literaria de Bulwer Lytton, en combinación con la época del Nacionalsocialismo, ha hecho que algunos intendentos teatrales tengan interés en recuperar la obra y la presenten como un mensaje contra el populismo con la intención de “vender” la obra al público actual. Sin embargo, tenemos que tener claro que eso no es lo que Wagner pretendía con “Rienzi” y que él mismo, con razón, quiso apartarla de Bayreuth

Muy interesante es un pequeño artículo, escrito por el miembro Herman Bavinck, sobre la **tuba wagneriana**. En 1853, cuando estaba componiendo “El Anillo del Nibelungo”, Wagner realizó una visita a los talleres de Adolphe Sax en París, famoso por haber inventado el saxofón. Wagner buscaba un sonido especial para el tema del Walhalla. Para ello desarrolló un nuevo instrumento que ha venido en llamarse tuba wagneriana. En las orquestas sinfónicas sólo hay la ‘Bastuba’ pero en bandas militares se emplean también la ‘Alttuba’ y la ‘Tenortuba’. La idea de Wagner fue proveer a estas dos últimas de un tubo más delgado y una boquilla más pequeña, como la de una trompa. Al tener la boquilla más pequeña, debería ser tocada por trompistas, pero la tuba tiene los pistones en el lado derecho mientras que la trompa los tiene a la izquierda, así que para resolver el problema hubo que construir el instrumento invertido,

como en un espejo. En un principio existieron ambas tubas wagnerianas, tenor y alta. Hoy en día es más habitual construir un solo modelo que pueda tocar ambas partes.

La tuba wagneriana se emplea sólo en “El Anillo del Nibelungo”: en el tema del Walhalla, en la llegada de Erda al final de “El Oro del Rhin” y en el tema de Hunding en “La Walkiria”. Pero también otros compositores posteriores han hecho uso de la tuba wagneriana: Bruckner en sus tres últimas sinfonías, Richard Strauss en su “Sinfonía de los Alpes” y en algunas óperas y Strawinsky en “La Consagración de la Primavera”.

No queremos dejar de mencionar las palabras de Hans Bosch, uno de los primeros miembros de esta Asociación que, en una entrevista, expresa su opinión sobre la **actual situación de la ópera**. Ya que su opinión (y como la de él, la de muchísimas otras personas más) no es nunca escuchada, queremos darle al menos la oportunidad de expresarla en nuestras páginas: la función del regidor es atenerse a las intenciones y a las instrucciones del compositor y no cambiar intencionadamente su significado. Lo que sucede actualmente en los teatros es incomprensible, parece que los intendentes piensan que si adaptan las obras a la época actual y meten en ellas todo lo que leen en los periódicos, fueran a atraer más público. ¡Vaya una idea estúpida! Las gentes viven todo el día en la actualidad y en los problemas de hoy y cuando se va a la ópera lo que se busca es distraerse con algo diferente. Lo que hacen los regidores denota una falta de conocimiento y una falta de respeto total, es absolutamente denigrante tanto para con el compositor como para con el público y todas las personas que se ven obligadas a participar en la función por no poder hacer otra cosa. Además es un derroche absoluto del dinero. Parece como si esos regidores odiasen al compositor y vieran finalmente la posibilidad de desahogar su frustración. Así no se atrae al público a la ópera sino todo lo contrario, cada vez se aleja más. Al comentario del entrevistador de que pese a todo sucede así y se sigue aplaudiendo, contesta que eso se debe a que no se permite hacer crítica en contra. El mismo ha intentado en varias ocasiones expresar su opinión y ha sido sistemáticamente ignorado y eso es lo más frustrante, que si no estás de acuerdo con lo que piensan los responsables del teatro, no se te permite expresar tus argumentos.

Este año, el **Fin de Semana de Estudios Wagnerianos de Mennorode** ha sido dedicado a “**Lohengrin**”. Entre las diversas y siempre interesantes ponencias, se tratan algunos temas de trasfondo histórico más o menos conocidos, algunos muy de

detalle, como la cuestión, puramente anecdótica pero curiosa de la **edad de Elsa y Gottfried**: basándose en fuentes históricas se concluye que debían tener entre 12 y 15 años. Una de las ponencias, a cargo de Hilke de Munnik-Mensing, resume las circunstancias del **estreno** de “Lohengrin” en **Weimar el 28 de agosto de 1850**. Wagner se encontraba a la sazón exiliado en Zürich y las posibilidades de conseguir estrenar su obra en Alemania eran prácticamente nulas. Si se consiguió fue gracias a la **ayuda incondicional de Liszt**, que contaba a su vez con el apoyo del Gran Duque de Weimar y del director de teatro Eduard Genast. Wagner era consciente de que Weimar sólo disponía de un teatro pequeño y de posibilidades muy limitadas, pero la representación de la obra era pese a todo necesaria para ver como reaccionaba el público y la crítica.

Interesantes son los comentarios del crítico musical **Theodor Uhlig** (1822-1853), hijo bastardo del rey de Sajonia, músico y amigo de Wagner. Su crítica al estreno de “Lohengrin” no puede considerarse una crítica en sentido clásico sino más bien un intento de convencer al público de que “Lohengrin” representa un paso adelante para la música. En el s. XIX estaba todavía de moda la ópera como canto y espectáculo. Para la mayoría de críticos, la obra de Wagner, con una historia continuada a base de una serie de escenas sin interrupciones en que música y texto tienen la misma importancia, era demasiado nueva. Uhlig defiende la novedad y realiza más bien una crítica a los críticos, en un intento de convencer al público todavía indeciso.

Finalmente, queremos **felicitar a la Wagnergenootschap** holandesa por su **aniversario**. Creada el viernes 2 de junio de 1961, ha cumplido en el **2011** sus **50 años de existencia**. El sábado 4 de junio pudieron sus miembros, algunos de los cuales habían estado presentes en su creación, celebrar el aniversario. En el transcurso de las celebraciones, el actual presidente, Tom Hogenes, en su discurso de bienvenida a los participantes, hizo un pequeño resumen de la historia de la Asociación. En él, remarcó que la Wagnergenootschap, creada pocos años después de la disolución de su predecesora, la Wagner-Vereeniging, no debe ser considerada como su continuadora, debido a la clara diferencia en sus finalidades: mientras la antigua Wagner-Vereeniging (de 1883) tenía como fin la representación de obras wagnerianas, la Wagnergenootschap se creó como una asociación de estudio encaminada a profundizar en los valores musicales e histórico-culturales de las obras de Wagner. Desde su primera reunión, en septiembre de 1961, hasta el día de hoy, la Asociación

ha conocido cinco presidentes y ha ido creciendo continuamente tanto en número de miembros (de los **30 miembros originales** hasta los **330 actuales**) como en actividades de todo tipo: reuniones, conferencias, conciertos, estudios, publicación de la revista bimensual, etc... Con motivo del 50 aniversario se ha publicado un libro conmemorativo. (T.A.).

REVUE DU CERCLE BELGE FRANCOPHONE «RICHARD WAGNER »

Nº 41 + Nº 42. Georges Roodthoof. Av. Eugène Demolder 3. 1030 Bruselas. Bélgica.
Precio de venta de cada revista: 8 Euros.

El Nº 41 lleva por título principal el de **“Homenaje a Wolfgang Wagner”** y en la portada reproduce a media asta la bandera de los Festivales de Bayreuth. La mayor parte de la revista está dedicada al actual Bayreuth.

Como artículos de fondo encontramos el titulado **“Das Liebesmahl der Apostel” (El Agape de los Apóstoles)** en el cual el Dr. Pascal Bouteldja perteneciente al Círculo Wagner de Lyon presenta un largo y extraordinario análisis de esta obra coral de Wagner, normalmente bien poco conocida en sus detalles. Compuesta cuando acababa de ser nombrado Maestro de Capilla de la Corte de Dresde, en 1843, le mueve a hacerlo el ser al mismo tiempo director de la ‘Dresden Liedertafel’, una sociedad de cantantes amateurs que había organizado para ese año un festival de canto coral en el que participarían todos los coros para voces masculinas de Sajonia. La finalidad del concierto era recoger fondos de cara a trasladar las cenizas de Karl Maria von Weber de Londres a Dresde.

La obra fue presentada con gran éxito en la **Frauenkirche de Dresde el 6 de julio de 1843** por **1200 cantantes** y **100 músicos**, aunque Wagner nunca la consideró más que ‘una obra de circunstancias’.

El **libreto** de Wagner se basa en los **“Hechos de los Apóstoles”**, aunque tomados de forma algo libre. No es una composición litúrgica sino más bien ‘dramática’. En una primera parte describe el abatimiento y desconsuelo de los apóstoles en Pentecostés, al tiempo que evocan las persecuciones de las que son víctimas. En la segunda parte confirman las persecuciones que seguirán e invocan al Espíritu Santo. Finalmente, la tercera parte expone la bajada del Espíritu Santo y como ello hace de los apóstoles seres valientes y entregados.

‘Das Liebesmahl’ no debe traducirse como ‘Cena’ pues eso recordaría la ‘Última Cena’ antes de la Pasión, sino como ‘Agape’, del griego ‘Amor’, comida entre amigos.

Esta obra se representó en diversas ocasiones. Incluso Liszt la ejecutó en Weimar en 1852 y en 1913, en ocasión del centenario del nacimiento del compositor, volvió a ser interpretada en la Frauenkirche. Esta Iglesia fue destruida en 1945, durante los trágicos bombardeos aliados sobre Alemania y no ha sido sino hasta el año 2005 en que se ha acabado la reconstrucción de forma idéntica al original. En el año 2008 “Das Liebesmahl der Apostel” pudo volver a escucharse en la Frauenkirche.

Camille Bellaigue, crítico musical francés (1858-1930) es el autor del siguiente artículo titulado “**A través del repertorio lírico: Lohengrin**”. Un trabajo meritorio sobre el significado profundo de “Lohengrin”. Como bien dice, esta obra se basa fundamentalmente en explorar especialmente los sentimientos de Elsa y en segundo plano los de Lohengrin. El camino de la duda, del amor llevado a deseo de posesión completa, en el que Elsa no acepta el secreto.

Camille Bellaigue nos expone brillantemente el caso de la mitología griega de Zeus y Semele, en el que el dios Zeus se enamora de la humana Semele y se presenta a ella en su misma forma. Ambos se aman pero ella en su amor absoluto desea conocer la verdadera personalidad y forma de Zeus. Este sabe, sin embargo, que si se presenta en su forma divina, su visión aniquilará a Semele. Forzado a ello, así ocurre.

Lohengrin quizás sabía que Elsa no podría aceptarle en su condición de futuro Rey del Graal. Sólo como sencillo humano, su amor sería tranquilo.

Sobre el actual Bayreuth la revista ofrece dos colecciones de fotos en color: En la Editorial, Georges Roodthoof rinde también homenaje al **Dr. Walter Schertz-Parey**, insigne wagneriano fallecido en Bayreuth el 1 de mayo de 2010. Siguen toda una serie de fotos de homenaje a **Wolfgang Wagner** tomadas por el hijo del autor o por amigos de Bayreuth.

A continuación una serie de fotos ‘escogidas’ del Festival de Bayreuth 2010, lo que resulta muy interesante pues muerto Wolfgang Wagner no fuera digno criticarlo y no podríamos mejor valorar su obra que mostrando la infame colección de fotos de las representaciones de Bayreuth de 2010.

Aquí, a color, podemos quedar pasmados ante un “Lohengrin” absurdo lleno de ratas y señores vestidos de smoking; un “Tannhäuser” demencial para niños con payasos a lo Pop y unos “Maestros” alucinantes con un Pogner que muestra un enorme cheque como premio del concurso (carente totalmente de sentido), además de otras barbaridades inconmesurables, sin faltar, por supuesto una “Tetralogía” sacada de algún ‘chute’ alucinógeno de un tal Tancred Dorst que no tiene ni pies ni cabeza... una herencia apropiada que Wolfgang Wagner nos ha dejado para así evitarnos comentar su trabajo. Basta ver los frutos de su des-gobierno.

Finalmente un artículo sobre el “**Almanach 2010**” que la **Gesellschaft der Freunde von Bayreuth (Sociedad de Amigos de Bayreuth)** ha publicado por vez primera (hasta ahora lo hacía la Dirección de los Festivales). El almanaque consta de 250 páginas. 150 de ellas se recrean en las puestas en escena lamentables de Bayreuth 2010.

El Nº 42 es realmente muy interesante con tres artículos de gran valor que merecen una lectura detenida. El principal es el largo texto, de 17 páginas muy bien ilustradas, que lleva por título “**Crónica de Bayreuth 1876**”. Su autor es Pierre-Louis Cordier, Presidente Honorario del Cercle Richard Wagner de París.

El texto es un repaso detallado y novedoso en muchos temas, que se inicia el 6 de agosto de 1876, cuando el tren especial del rey **Luis II de Baviera** se detiene un poco antes de llegar a Bayreuth para permitir el encuentro personal y tranquilo del Monarca y Richard Wagner. El Rey llega para asistir a la inauguración del Festspielhaus con la “Tetralogía”. Wagner y Luis II se dirigen juntos al Palacio del Ermitage de Bayreuth, dejando sin su presencia a cuantos les esperaban en la estación ferroviaria de la ciudad. Página a página, Cordier va explicando todo lo que ocurrió en esa “Tetralogía” inicial.

Primero las penalidades inmensas para poder construir el Teatro cuyas obras tuvieron que pararse por falta de dinero (todo recogido en suscripciones populares) en 1873 y que únicamente pudieron ser continuadas gracias a un préstamo de Luis II que se devolvió al completo en el transcurso de los años.

Wagner tuvo que luchar mucho para conseguir que Luis II acudiera a Bayreuth pues el Rey no soportaba las multitudes. Era un romántico que aborrecía la sociedad burguesa. Wagner consiguió que acudiera al Ensayo General, sin público, aunque finalmente se permitió la asistencia del Comité del Patronato de Bayreuth para mejorar

la sonoridad de la sala. El 9 de agosto Luis II regresaba a su retiro de las montañas, a su castillo de Hohenschwangau, sin siquiera aceptar acudir a Wahnfried a las reuniones sociales. Luis II escribió que con la “Tetralogía” había pasado los momentos más sublimes de su vida.

Y es que el 12 de agosto llegaba el Emperador **Guillermo I** que era todo lo contrario a Luis II. Nunca ayudó a Wagner y sólo se interesó por Bayreuth porque apoyaba su idea de un ‘arte alemán’ y favorecía el concepto de Alemania que acababa de formarse. Únicamente asistió a “El Oro del Rin” y “La Walkyria”. En realidad no le interesaba el arte wagneriano. Para colmo, la corte que le acompañaba, aún menos interesada en la obra de Wagner, no aportó más que pompa y circunstancia y un ambiente bien alejado a lo que el compositor deseaba. Guillermo llegó en un plan diametralmente opuesto a Luis II. Todo fasto. Curiosa reunión con el Maestro de Bayreuth pues fue Guillermo, como Rey de Prusia, quien mandó las tropas contra los rebeldes de Dresde en 1849, rebeldes entre los que se encontraba Wagner, que resultó exilado y perseguido. La estancia de Guillermo I no fue muy bien aceptada por el compositor a quien incluso se debió ‘ordenar’ acudir a la presencia del Emperador, tras haberse excusado por motivos de salud.

Pasa repaso a continuación el texto a los grandes artistas que acudieron al estreno... lo mejor de la cultura europea. Primero **Franz Liszt**, uno de los que más había ayudado a Wagner y Bayreuth, ahora convertido en religioso.

Pero detalla más a los franceses, dado que el autor del artículo es de ese país y dado asimismo que la presencia de los grandes wagnerianos franceses fue destacada pues la reciente guerra franco-prusiana hacía de los wagnerianos en Francia objeto de insultos como ‘traidores’ a su patria.

Compositores como **Gounod**, **Berlioz**, o **Saint-Saëns**. Este último, invitado en Wahnfried, Cosima le rogó que tocara alguna obra suya. Se sentó al piano e interpretó la “Marcha fúnebre en honor de Henri Regnault”. Wagner, con humor germánico, exclamó: “¡Vaya, es un vals parisino!”. Saint-Saëns se tomó muy mal el comentario y se marchó indignado, convirtiéndose en anti-wagneriano a partir de aquel momento.

Edouard Schuré, en cambio, fue de los primeros en comprender el mensaje filosófico y esencial del arte wagneriano y escribir largamente al respecto. Luego se fija en la visita de **Judith Gautier** que trajo sus problemas. Separada de Catulle Mendès, quien la engañaba con Augusta Holmès, era una bellísima mujer de 31 años en ese

momento. Wagner quedó impresionado con ella y durante unos pocos años mantuvieron una correspondencia sentimental.

No se pudieron evitar los grandes festejos en homenaje al Maestro de Bayreuth. Uno de ellos tuvo lugar el **18 de agosto**, al finalizar el primer ciclo de la “Tetralogía”. Asistieron 700 invitados y a Wagner se le impuso una corona en la frente. Fue en el transcurso de este banquete cuando el compositor pronunció aquellas preciosas palabras:

“¡He aquí a quien se debe rendir el mayor de los homenajes! Sin su fe inquebrantable, tal vez no hubieran Vds. podido escuchar jamás una sola nota mía! ¡Cuánto poseo y cuánto soy se lo debo a él, a mi tan querido e incomparable Amigo, el maravilloso Franz Liszt!

Las representaciones no estuvieron exentas de problemas pues el público burgués alemán estaba aún acostumbrado a las detestables costumbres operísticas italianizantes y un Teatro a oscuras, sin ver la orquesta, sin poder hablar, sin poder aplaudir a media representación... todo ello resultó excesivo para muchos.

Finalmente, en septiembre de 1876 Wagner se volvió a quedar solo. Se fueron todos. Incluso su gran amigo **Nietzsche** se peleó con él al creer que éste aceptaba al público burgués que había traído el Emperador. Los meses siguientes revelaron la abrumadora realidad: el Festival se saldaba con un **déficit de 140.000 marcos**. El compositor se vio obligado a vender los decorados y la deuda tardó años en poder ser saldada. Sólo en **1896**, fallecido ya el compositor se pudo volver a representar la “Tetralogía” en Bayreuth.

Pero al Maestro, pese a las deudas, le quedaba una gran obra por componer... **“Parsifal”**.

El segundo artículo, de gran interés también aunque por motivo distinto, es la reproducción del reportaje que se publicó en la revista **“Revue Femina”**, **núm.135**, de **1 de septiembre 1906** sobre la **visita a Bayreuth** de su periodista y un fotógrafo. Las fotos muestran a la familia Wagner, fotos muy curiosas y poco conocidas. El texto explica las entrevistas con Cosima o Siegfried Wagner, etc...

Por último, el artículo de Bernard Huyvaert **Durch Mitleid wissend, “Parsifal et Schopenhauer”** es también extraordinariamente serio e interesante.

En 1818 Schopenhauer escribe su gran obra **“El Mundo como Voluntad y Representación”** que pasó en ese momento absolutamente desapercibida. Aún reinaba **Hegel** y el racionalismo. El artículo desarrolla el momento filosófico en Europa y expone la ruptura total que supuso la filosofía de Schopenhauer.

Rechazando el optimismo progresista de la ciencia y el materialismo, comprendió que ello no iba a dar felicidad ni evitar el dolor y la miseria del mundo. Sólo la compasión por el dolor, la renuncia al deseo continuo de bienes, sólo el arte y la sensibilidad, podían suavizar ese dolor y esa continua carrera de deseos y fracasos, muerte y miseria que es la Vida en si misma.

“Parsifal” es la expresión artística de esa idea de la Compasión y el análisis de esta obra nos va ofreciendo esta idea profunda. Quizás el texto se orienta excesivamente en el tema budista que sin duda afectó a Schopenhauer y en parte fue importante para Wagner pero que refleja sólo una parte del tema.

Por último hemos de lamentar que tras estos tres fantásticos textos se incluya una auténtica barbaridad con el título **“Romeo Castelluci a la búsqueda de Wagner”**. Personalmente creo que el título idóneo debería ser “Romeo Castelluci tratando de destruir ‘Parsifal’”. El Sr. Castelluci es uno de esos ‘destructores de escena’ que quieren ser originales y no hacen ni puñetero caso al autor de las obras... y como le encargaron ‘desmontar’ un “Parsifal” en La Monnaie de Bruselas, dominada por un político anti-wagneriano de cuyo nombre prefiero olvidarme, se puso manos a la obra... Los tres actos transcurren en ‘otro mundo’ dotado de ‘hostias’ inmensas, oscuridad y sin nada que ver con el texto (incluso se ufana en proclamar que ‘nadie sabe su significado’). Todo es un disparate y para ilustrarlo publican un cuadro de un tal Degroote que con el soberano título “La ceremonia del Graal en Parsifal” muestra sólo manchas y colorines sin sentido alguno y de un mal gusto absoluto. (R.B.).

HIRMONDO

Año XII No.3. Otoño + No.4. Invierno 2010 + Año XIII No.1.Primavera + No.2. Verano 2011. Dirección: Richard Wagner Társaság. 1148 Budapest (Hungria). Kerepesti 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 Otoño empieza con una necrología. Eva Király rinde un último adiós a **László Polgár, baritono bajo**. Pólgar era miembro de la **Opera de Zurich** pero regresaba a menudo a Budapest. Su inesperada muerte ha consternado a los amigos de la ópera.

György Szomory rinde a su vez homenaje a **Zoltán Zavodszky**, uno de los mejores **tenores wagnerianos** de la **Opera de Budapest**.

András Zöld titula su artículo **Hand Neuenfels: Lohengrin (Un odioso atentado al texto y música de Richard Wagner. Bayreuth 2010)**. El Sr. Zöld hace dos constataciones profundamente verdaderas: 1) Cuando en una fábrica o en un despacho se quiere contratar a alguien, se le piden certificados médicos y psicológicos que muestren que la persona es apta para el cargo. Este no es el caso de Bayreuth en donde la misma patrona insulta a su propio bisabuelo a través de su última puesta en escena de "Los Maestros Cantores". Uno no puede ser contratado así como así capacitar en una obra de la construcción pero sí como escenógrafo en Bayreuth. 2) Hoy en día se gastan cuantiosas sumas en la conservación de algunos edificios considerados patrimonio de la humanidad y esto está muy bien pero ¿por qué no se protege del mismo modo nuestro patrimonio espiritual? (Eva César se pregunta quién se atrevería a reescribir las obras de Cervantes, Balzac o Goethe). El pintor Juan Gris escribió a Apollinaire que "La calidad del arte depende de lo que contenga del pasado". Pero si se quiere ir añadiendo un superávit es necesario poseer talento y buen gusto. Presentar animales en vez de humanos, anti-héroes en vez de héroes, fusiles en vez de espadas... ¿se aburriría el público sin estas innovaciones?

Comienza una serie nueva titulada **Cantantes húngaros en Bayreuth**. Sándor Sólyom-Nagy ha cantado durante veintidós años en estos Festivales. Está muy contento de la dirección llevada a cabo por Wolfgang Wagner y no le considera responsable de la actual "salvaje" modernización.

Zoltán Rockenbauer, Dr. András Adám, Adrienn Csepelyi y Róbertné Molnár analizan la nueva presentación de "Tristan e Isolda" en la MüPá de este año. Leyendo sus artículos, la conclusión a la que obligatoriamente se llega es que para los responsables de la producción (son dos), "Tristan" no supone concentrarse en el amor sino en la muerte.

Tibor Dékány titula su artículo **Post-moderna puesta en escena de las óperas wagnerianas**. La tendencia actual de los responsables de las producciones es

sobrepasar al autor y “colonizar” sus obras. Pero la cuestión esencial es: ¿quieren acercar al autor al público o, por el contrario, quieren aplicar sus propias ideas aunque deformen las concepciones originales del autor? La puesta en escena post-moderna no acepta más que el texto de la obra que interpreta a su gusto. Es importante saber si intenta acercar al autor a los espectadores o, por el contrario, si desea imponer sus propias concepciones y volver contra el autor su propio texto. La finalidad es escandalizar a los espectadores y no explicar la obra. Las puestas en escena post-modernas de las óperas de Wagner expresan lo siguiente: “Quieren seguir escuchando Wagner, pues así será pero de otra manera”. Sirva de ejemplo el “Lohengrin” de Berlín o un “Parsifal” emitido por el canal Mezzo de televisión cuya acción se sitúa en un manicomio... Hay que interpretar Wagner de manera que repugne al público. Eva Cesar añade que el autor concluye diciendo que todo depende de nosotros. Pero ella pregunta ¿cómo? Ya se pueden escribir críticas virulentas, los responsables de estas puestas en escena pasan olímpicamente de ellas.

El número acaba con una segunda necrología. Se escribe una despedida a Péter Hoffer, musicólogo y miembro de la Asociación Wagneriana de Budapest.

La revista ofrece sus cubiertas en color de calidad. En una de ellas reproduce dos fotografías de los Actos II y III de “Tristan e Isolda” con decorados de **Soler i Rovirosa**.

El número de Invierno empieza con un artículo de Ildikó Varga y Anna Rita sobre **Erkel y Wagner**. Conmemora el aniversario del nacimiento de Erkel (7 noviembre 1810). Habla de su antinomia que no califica de auténtico desacuerdo pero que encuentra su origen en una situación política creada por los Habsburgo.

Adám Bösze, esteta de la música ofreció una charla sobre curiosidades y kitsch en el culto wagneriano. Para empezar explicó el sentido de las palabras: curiosidades, kitsch y culto. Subrayó que ningún otro artista se ha visto tan desbordado de innumerables recuerdos más o menos dudosos como ha sido el caso de Wagner. Ve la explicación en que este compositor constituye el “momento crucial” de la historia de la música, desencadenando profundas aceptaciones y rechazos.

Judit Németh escribe sus recuerdos de Wolfgang Wagner. Jenni Lätti, cantante finlandesa, analiza los “Wesendonck-Lieder”.

K.L. comenta la puesta en escena de “Tristan” del pasado verano. Desde Novalis, la aspiración a la muerte se convierte en la enfermedad del siglo. Nadie escapa

a ella, ni Goethe, ni Wagner. Pero en la presente puesta en escena, Tristan no muere sino que escucha la interpretación de Isolda. ¿No habría sido más sencillo seguir las instrucciones de un tal Richard Wagner? Cuánto más se añade a sus óperas, menos se recibe a cambio. En esta versión también se encuentra a faltar el calor humano y el amor de Tristan.

Zsolt Hajtó narra la historia del Metropolitan de Nueva York.

El número de Primavera empieza con una serie de artículos sobre **Franz Liszt**. Mucha gente se cuestiona la identidad de Liszt: ¿era húngaro? La mejor respuesta es la ofrecida por el propio Liszt. El 2 de septiembre de 1839 publicó un artículo al respecto en la *Gazette Musicale*. Aquí se declara húngaro contra todo y contra todo el mundo. Eva Cesar se ve incapaz de traducir al francés un artículo que el propio Liszt escribió en ese idioma pero suponemos que para cualquier persona interesada, no debe ser difícil en nuestros días hacerse con el texto original del compositor.

Zsolt Adorjáni escribe una corta reflexión sobre los “Leitmotive” que reaparecen en las diferentes óperas de Wagner. Por ejemplo, el motivo de “Tristan” en “Los Maestros Cantores”.

K.L. es el autor de un artículo titulado **Una vez soñé...** sobre una idea original. Se pregunta qué pasaría si alguien tuviese la idea de hacer una “Opera Museística”. O sea, cantada, interpretada y con decorados a la antigua usanza. Hacerla tal y como el autor había soñado hacerlas él mismo. Inspirándose en antiguos decorados y puestas en escena. Sería ir a la ópera para disfrutar de la belleza e, indudablemente, escuchar la música. En su sueño se eliminan las proyecciones, las acrobacias, la pornografía y las inutilidades técnicas. Piensa en el último “Lohengrin” propiciado por Katharina Wagner que, después de ocho representaciones resultó un completo fracaso.

Mihály Meixner hace un repaso de los mejores tenores wagnerianos. Sigue un artículo informativo sobre las novedades de libros en húngaro tema “Liszt”. El número acaba con la segunda parte del artículo de Zsolt Hajtó sobre el Metropolitan de Nueva York.

Finalmente el número de Verano empieza con la carta que Wagner dirigió a Liszt en ocasión de la representación de “Lohengrin” en Weimar, el 28 de agosto de 1850.

Katalin Reviczky ofrece una corta biografía de Liszt en ocasión del bicentenario de su nacimiento. Sigue un artículo escrito por Béla Bartók en el que también hace un elogio del insigne compositor y pianista. A continuación, tres páginas con frases de Liszt relacionadas con personalidades artísticas del momento como Mendelssohn, Meyerbeer, Berlioz, Schubert, Schumann...

Róbertné Molnár explica el sistema de los "Leitmotive" wagnerianos, centrándose en esta ocasión en "Lohengrin". Eszter Kovács cuenta sus recuerdos de Wolfgang Wagner. Antal Molnár, en un escrito titulado "Opera y Drama" ofrece una corta reflexión sobre la legítima existencia de la ópera. Klaudia Kónyves habla del afecto que Mahler sentía por Wagner.

K.L. comenta la representación celebrada en el Teatro Thália de la ópera "Don Sancho", compuesta por Franz Liszt a la edad de catorce años. Indiscutiblemente, ni Anna ni Adám Liszt, padres de Franz, a quien educaron con severidad, habrían permitido que su hijo, a esa edad, asistiera a una porquería de espectáculo como el que se ha ofrecido en ocasión de su bicentenario. Una puesta en escena repleta de sexo y de vulgaridad. Lamentamos a menudo que la juventud no se interese por la ópera ni acuda al teatro. Pero parece que tienen buenos motivos para hacerlo.

La revista acaba con algunas anécdotas sobre Liszt y con unas fotografías de un ballet montado en base al Preludio de "Tristan e Isolda" por Iván Markó, Director del Teatro de Ballet de la ciudad húngara de Győr. (E.C.).