

---

# *hojas*Wagnerianas

año 2024 · Asociación Wagneriana de Madrid

## **Hojas Wagnerianas N.º 28 (Año 2024)**

Equipo editorial:

coordinación:

Alfonso Lombana Sánchez

Daniel Barba Rodríguez

revisión:

Blanca López Vega

evaluación:

Clara Bañeros de la Fuente

Esther Lobato Bañeros

Santiago Bello

Mercedes Oceja

Sonsoles Hernández

Diseño: Daniel Barba Rodríguez

© De los textos: los autores, 2024

© De las ilustraciones: los autores y las fuentes citadas

Edita:

**Asociación Wagneriana de Madrid**

Madrid, 2024

ISBN: 3020-206X

Depósito Legal: M-26119-2006

Impresión: Gráficas Muriel

# hojas Wagnerianas



[www.AWMadrid.es](http://www.AWMadrid.es)



[@AWMadrid](https://www.instagram.com/AWMadrid)



- 
- 6 **Prefacio**  
Clara Bañeros de la Fuente

## ESTUDIOS

- 11 **La huella documental de Richard Wagner en el archivo y la biblioteca de la Fundación Lucio Gil de Fagoaga**  
Álvaro Ibáñez Solaz
- 29 **Wagner, su figura y su música en Requena**  
Marcial García Ballesteros
- 39 **Wagner en Oviedo**  
Marcos Cosío
- 47 **Wagner en Madrid**  
Alfonso Lombana Sánchez

## INTERPRETACIONES

- 55 **El espíritu de la Paloma**  
Antoni Pascual Cadena
- 77 **Las grabaciones antiguas de *Parsifal***  
Antoni Pascual Cadena
- 95 **Esbozo de una defensa de Wagner frente a Theodor W. Adorno**  
Juan Gregorio Álvarez Calderón
- 99 **¿Qué es ser wagneriano?**  
Ilyesse y Cyril Plante

## HOMENAJE A ARNOLDO LIBERMAN

- 107 **Wotan, Mi Alter Ego. Richard habla a través de Arnoldo**
- 113 **El temblor de las corcheas: mi sí a la vida**
- 118 **Poema: Yo me nazco**

## HITOS DE AWM

- 123 **Nota prensa: Encuentro Wagneriano Internacional 24**
- 127 **Memoria de actividades**

# **Prefacio**

**Clara Bañeros de la Fuente**

Queridos amigos:

Seguimos con nuestro afán de ir mejorando cada día el contenido de las *Hojas Wagnerianas*. Como veis, hemos dado un paso más en el diseño y, sobre todo, publicamos un contenido de gran interés.

El presente número está dividido en tres partes.

En la primera, se recogen cuatro artículos de investigación relacionados con la presencia de Richard Wagner en nuestro país. Recordamos, en el primero de ellos, al ilustre miembro de la histórica Asociación Wagneriana de Madrid, Don Adolfo Bonilla, cuyo legado está en la Fundación Lucio Gil de Fagoaga de Requena. En el segundo, descubrimos la tradición wagneriana en la música de banda, especialmente difundida en la localidad de Requena.

Los dos últimos artículos de esta primera parte de *Hojas Wagnerianas* se dedican a la historia wagneriana en Oviedo y, por supuesto, en el Teatro Real de Madrid.

La segunda parte de este nuevo número la dedicamos a los estudios que, desinteresadamente, nos habéis enviado algunos socios y amigos de la Asociación. Antoni Pascual Cadena comparte con nosotros sus apuntes sobre las grabaciones de *Parsifal* desde comienzos del siglo XX.

Juan Gregorio Álvarez Calderón, a quien ya conocéis también por anteriores artículos publicados, nos envía ahora su valioso estudio sobre la defensa de Richard Wagner frente a Theodor W. Adorno. Finalizamos esta segunda parte con la interesante reflexión que Cyril Plante comparte con nosotros en su estupendo artículo sobre lo que significa «ser wagneriano».

Hemos querido dedicar la tercera parte, a modo de agradecimiento y homenaje por la dedicación y cariño que siempre nos demuestra, a nuestro admirado y querido Arnoldo Liberman. Como veréis, vuelve a obsequiarnos con tres textos muy relevantes (o «textitos», como a él le gusta llamarlos). El primero gira en torno a una pronunciación wagneriana sobre Wotan; el segundo, una interesante y valiosa reflexión sobre la vida; y, su última aportación para este número, un poema.

Gracias, Arnoldo, y gracias también a todos los que habéis contribuido a que este número 28 merezca también, a igual que los anteriores, ser leído con toda atención.

Y como ya es habitual, cierra este nuevo número una pequeña e importante relación de las actividades realizadas por la Asociación durante el pasado año 2024, como por ejemplo el Encuentro Wagneriano Internacional.

Que un año más disfrutéis todos con el contenido del nuevo número.



*estudios*



# La huella documental de Richard Wagner en el archivo y la biblioteca de la Fundación Lucio Gil de Fagoaga

Álvaro Ibáñez Solaz

*Archivero-bibliotecario de la Fundación Lucio Gil de Fagoaga*

En este trabajo nos proponemos seguir la huella documental de Richard Wagner en el archivo y la biblioteca de la Fundación Lucio Gil de Fagoaga, constituida en 1989 por el propio Lucio Gil Fagoaga antes de su fallecimiento. Con sede en el municipio valenciano de Requena, en el domicilio familiar que le vio nacer y en el que pasó sus últimos años de vida, entre otros propósitos, con la creación de esta Fundación, Lucio Gil buscaba garantizar la conservación y difusión de su rica biblioteca personal y el gran legado patrimonial que atesoraba.

El intelectual requenense migró de joven a Madrid para cursar allí los estudios universitarios. Tras doctorarse en Derecho y Filosofía, alcanzó, en 1923, a la temprana edad de 27 años, la cátedra de Psicología Experimental. Iniciaba una relación laboral con la Universidad de Madrid que se extendería hasta superada su jubilación, a inicios de los años 80.

A lo largo de su vida atesoró un importante archivo personal y una rica biblioteca de bibliófilo, con cerca de 30.000 ejemplares de gran valor. Parte de su archivo y de esta biblioteca proviene de la herencia de su linaje familiar y, principalmente, de su maestro, Adolfo Bonilla y San Martín (1872-1926), ilustre y activo miembro de la Asociación Wagneriana de Madrid. Fallecido este a la temprana edad de 50 años, en 1926, Lucio maniobró sabiamente para evitar la venta y dispersión de su biblioteca y archivo, comprándolo a la viuda, M<sup>a</sup> Luisa Terson de Paleville. El vínculo familiar de Bonilla con el compositor Emilio Arrieta, su tío, hizo que Bonilla fuera poseedor, a su vez, de una parte de su archivo y que, a posteriori, también recayera sobre Lucio Gil.

Las referencias a la figura y la obra de Richard Wagner abundan en el archivo y biblioteca de la Fundación Lucio Gil de Fagoaga en forma de obras

14  
 Cuán distante se halla ~~el autorizado~~ <sup>el autorizado</sup> juicio de las personas  
 ilustradas y rectas de semejantes ridículas y desprecia-  
 bles apreciaciones! ~~por de general!~~  
~~de la que fuera de...~~

Las obras de Wagner deben estudiarse con el gran  
 respeto y detenimiento que se merecen después de  
 haber ilustrado el criterio a la luz pura y ra-  
 diante que brota de la Trinidad Salvadora compuesta  
 de Haydn, Mozart y Beethoven y de las <sup>producciones!</sup> ~~maestras~~ maestras de la escuela  
 italiana.

En las partituras de Wagner debiera ponerse como epígrafe  
 de el siguiente ~~soneto~~ <sup>soneto</sup> de la Divina Comedia de Dante:

"Oh voi che avete gl'intellettisami  
 Mirate la dottrina che s'asconde  
 Sotto il velame degli veris strani."

#### 1. Notas manuscritas de Emilio Arrieta sobre Richard Wagner

impresas, manuscritos, ephemerias, recortes de prensa... El interés, atracción, admiración y crítica hacia el compositor alemán, creemos, además, pudo ser transmitido entre los diferentes productores documentales del archivo de la Fundación Lucio Gil de Fagoaga.

### La debatida impronta de Wagner en Emilio Arrieta

Las primeras referencias a Wagner las encontramos entre la documentación de Emilio Arrieta. Quizá, Arrieta condicionara los gustos wagnerianos de su sobrino, Adolfo Bonilla y este, a su vez, a su discípulo, Lucio Gil Fagoaga, aunque veremos que de adolescente y antes de conocer a Bonilla, Gil Fagoaga ya demostraba interés por Wagner. No contamos con documentos que testimonien de forma clara simpatía o antipatía por parte del compositor de origen navarro hacia Wagner. Sí nos han llegado unas notas manuscritas referentes a diferentes compositores, Mozart, Saint-Saëns y el propio Wagner. De este último dice lo siguiente:

¡Cuán distante se halla el autorizado juicio de las personas ilustradas y rectas de semejantes y ridículas apreciaciones!

Las obras de Wagner deben estudiarse con el gran respeto y detenimiento que se merecen después de haber ilustrado el criterio a la luz pura y radiante que brota de la trinidad salvadora compuesta de Haydn, Mozart y Beethoven y de las producciones maestras de la escuela italiana.

En las partituras de Wagner debiera ponerse como epígrafe el siguiente soneto de la Divina Comedia de Dante:

«Oh voi che avete gl'intellettisami  
 mirate la dottrina che s'asconde  
 sotto il velame degli verlis strani»

Inmensa, sin igual en los fastos de la historia de afamados compositores, fue la preponderancia de Wagner durante su imperio musical en la corte de sumisos adoradores que supo crear.

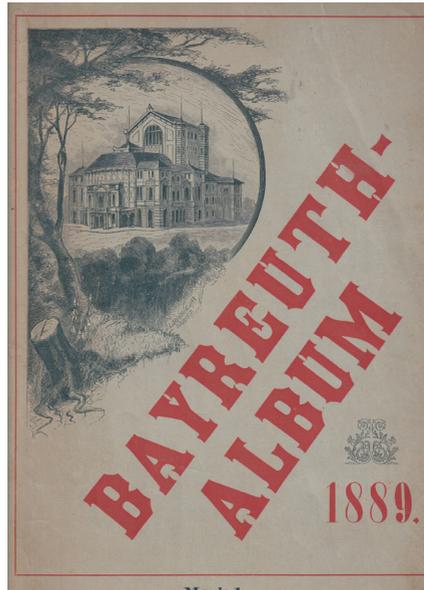
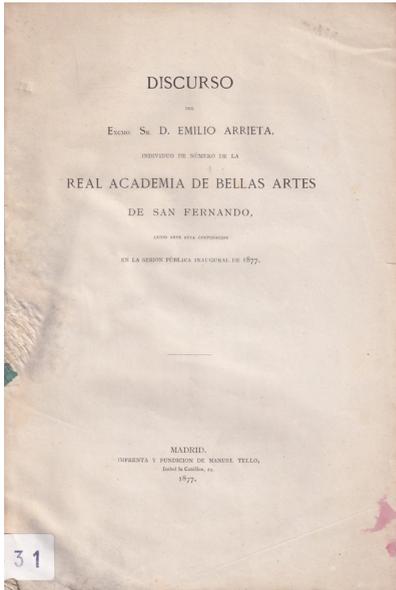
Reyes, duquesas, artistas célebres y hombres de ciencia respetables se pusieron a sus órdenes para ayudarle en la titánica empresa de descubrir un nuevo mundo musical por decirlo así, cuyos habitantes, acatando los principios estéticos por él proclamados, condujeran la humanidad regenerada, a la realización del tan cuestionado porvenir que sus detractores ni lo respetaron ni llegaron a comprender su verdadero sentido y alcance.

Él logró convertir un humilde y desconocido pueblecito de Alemania en residencia de altos personajes; en templo de sus creaciones; en lugar sagrado de peregrinación artística a donde acuden de todas las partes del mundo sus fieles adictos para oír la ejecución de sus óperas que se anuncia con el carácter de un acontecimiento un año antes.

En vista de esto nadie podrá dudar que en los tiempos venideros llegue a celebrarse en Bayreuth [sic] con regia pompa el centenario de la Tetralogía de Wagner y que concurren a él todas las clases sociales, desde la más humilde hasta la más alta, muy al contrario de lo que sucedió en el centenario organizado últimamente por la noble iniciativa, que no será nunca bastante encomiada, de una ilustre e ilustrada Princesa para conmemorar el estreno de Dn. Juan de Mozart en el que se vieron ocupadas todas las localidades de las regiones más encumbradas del teatro por los verdaderos aficionados e inteligentes de la clase media, mientras los palcos y las butacas aparecían rojas de vergüenza por el abandono de sus habituales aristocráticos [sic] dueños en fiesta tan solemne, que en todo país civilizado ha sido considerada como fiesta de guardar.

Una investigación detallada de la prensa, aclarará a qué se refiere exactamente. Sobre todo, a la luz de las funciones de Don Giovanni en el Teatro Real los días 15, 22 y 28 de diciembre de 1889 y el 4, 7 y 12 de enero de 1890. No obstante, la referencia al centenario del *Don Juan* de Mozart nos permitiría datar el texto manuscrito en 1887, no habiendo podido constatar todavía si se trata del borrador de algún discurso pronunciado por Arrieta.

Subyace en el texto cierta admiración hacia la capacidad de movilización de apoyos por parte de Wagner de la sociedad alemana y las clases dominantes. Algo muy distinto a lo que ocurría en España en los tiempos de Arrieta, con un parco apoyo a la producción musical y a la formación académica. Arrieta trabajó durante cuatro décadas en la Escuela Nacional de Música, buena parte del tiempo como director. Entre las notas manuscritas que conservamos en su archivo personal, hay borradores a instancias superiores en los que, como director del futuro Conservatorio de Música de Madrid hace una *firme solicitud de mayores medios materiales con los que garantizar una oferta educativa de calidad* (Pascual León, p.13).



2. Discurso leído por Emilio Arrieta en la sesión inaugural de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1877
3. *Álbum de Bayreuth* de 1889 traído por Emilio Arrieta como recuerdo de su viaje

En el discurso leído en la sesión pública inaugural de 1877 de la Real Academia de Bellas Artes, conservado en nuestra biblioteca, Arrieta arremete contra la falta de medios de este modo:

¿No sería posible que aquí, donde se conceden sumas considerables para gastos *imprevistos*, se otorgaran también para la importante y *prevista* necesidad de mejorar la educación y cultura del pueblo? (p.8)

Otro de los asuntos trascendentales de que ha tratado repetidas veces esta Academia, es el estado de completo abandono en que se ha encontrado y encuentra el espectáculo lírico-dramático español, por parte de quien debiera dispensarle la protección á que tienen derecho su importancia y carácter nacional (p. 14)

La comparación de los medios de que se dispone en España frente a los que había conseguido Wagner quedan claramente expresados por Arrieta en los siguientes párrafos:

¡Qué contraste tan singular forma el desdén con que en España se mira todo lo referente á la Ópera nacional, con lo acontecido en Bayreuth el verano último con la Ópera alemana!

Aquí, dos jóvenes de gran talento, de imaginación meridional, llenos de fe, de entusiasmo, de abnegación, después de luchar con todo género de dificultades, logran poner al cabo en escena, con cuatro malos ensayos y cuatro trastos viejos, una Ópera española, en *un acto*, cada uno.

Allí, con la protección de Emperadores y Reyes, de Princesa y Condesas, y con la cooperación de los primeros artistas de Alemania, con teatro hecho á *la medida de la obra*, y maquinaria, decorado, trages [sic] y juego de luz, aguas y brumas, etc., etc., que han asombrado al mundo, después de largas temporadas de ensayos, ejecutan una monumental *tetralogía en doce actos*.

Todo es aquí penuria y menosprecio.

Todo allí abundancia y consideraciones.

Yo concibo que España pueda producir genios á lo Wagner; lo que no me pasa por la imaginación es la posibilidad de que se hallen aquí los medios necesarios, y menos aún los amigos y protectores, para la representación de obras de las dimensiones y circunstancias de *Los Nibelungos*. Los aparatos tan sólo para conducción del gas y del agua al escenario del teatro de Bayreuth, costaron ¡¡150.000 francos!!... (p. 21-22)

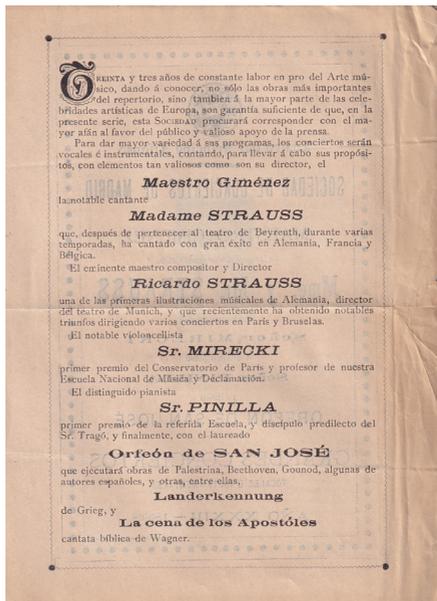
Finalmente, años más tarde, Arrieta estuvo en el *pueblecito de Alemania*, según expresión usada por él, en Bayreuth. Según cuenta su biógrafa María Encina Cortizo, iba acompañado por Chapí, Vázquez y los hermanos Borrell. José Ignacio García Suárez amplía la nómina al duque de Montpensier, Mancinelli, Faccio, Egusquiza, Avendaño, Fontrodona, Achúcarro, Aztevani, Xiltré y Arín. Del viaje, Arrieta se trajo un ejemplar del *Bayreuth-Album*, conservado en nuestra biblioteca. Gracias a él sabemos que pudo disfrutar de la puesta en escena de *Parsifal, Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores de Nuremberg*.

Por último, y para cerrar con Emilio Arrieta, volvemos al discurso de la Real Academia de Bellas Artes de 1877. Resulta interesante cómo Arrieta describe el confrontamiento entre partidarios y detractores de Wagner en los siguientes términos, *la lucha violenta que se ha entablado entre los tradicionalistas y los partidarios de la música de Wagner y sus doctrinas, lucha en que toma excesiva parte la pasión en uno y otro sentido*.

### **Adolfo Bonilla, un reconocido wagneriano**

Pasamos a continuación al archivo y biblioteca de Adolfo Bonilla y San Martín, sobrino de Emilio Arrieta y destacado wagneriano. Comenzamos por una relación de *ephemeras* conservados por Bonilla entre sus papeles de recuerdos personales y que nos hablan de algunas de las representaciones wagnerianas de finales del XIX y principios del siglo XX y otras cuestiones singulares.

Conservamos tres postales con retratos de tres personajes femeninos de Wagner, Sieglinde, Ortrud y Elisabeth, obra de Heinrich Hans Schlimarski. Sin información en el anverso sobre edición y fecha, salvo trébol de cuatro hojas con las iniciales B.R.S.W., en cada hoja, la ubicación inicial de las postales no indica claramente que el propietario fuera Bonilla. Lo mismo ocurre con una cuarta postal de escultura del rostro de Richard Wagner junto



4. Conjunto de postales wagnerianas

5. Detalle del díptico del programa del concierto celebrado en 1898 en el Teatro Príncipe Alfonso por la Sociedad de Conciertos de Madrid, con la colaboración de Pauline de Ahna (madame Strauss en el programa), perteneciente al teatro de Bayreuth, y Richard Strauss

a, probablemente, Sigfrido y el dragón cazado por él, editada por Photoplastik serie 177/6 G.L.& Co. 1. B. Y una postal más con retrato de Wagner, impresa en Berlín con muestras de haber sido usada como decoración primero clavada y luego con marco.

Conservamos el díptico del programa del concierto celebrado en 1898 en el Teatro Príncipe Alfonso por la Sociedad de Conciertos de Madrid, que contó con la colaboración de Pauline de Ahna (madame Strauss en el programa), perteneciente al teatro de Bayreuth, y Richard Strauss. Entre otras obras, se interpretó *La cena de los Apóstoles*.

Bonilla guardó las entradas al Teatro Real de dos representaciones diferentes de Wagner, con las siguientes anotaciones manuscritas en el reverso:

Billetes con los que mi Mamá, mi hermanito y yo asistimos á la 1ª representación dada en Madrid del Buque fantasma de Wagner 27 octubre 1896.

14 de febrero de 1899. Oí por vez primera la Walkyria de Wagner en el Teatro Real.

Junto a las entradas, Bonilla guardó un tríptico informativo de la segunda representación de *El Buque Fantasma* (El holandés errante), celebrada al día siguiente de asistir él, el 28 de octubre. Se aclara bajo el título que lo que se



6. Entradas, conservadas como recuerdo por Adolfo Bonilla, de la representación en el Teatro Real del *Buque Fantasma* y la *Walkyria* de Wagner. 1896-1899

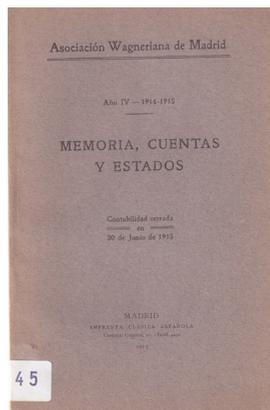
verá es una *imitación rítmica en lengua italiana del original alemán*. En el tríptico hay también un anuncio de *La Información: diario ilustrado de la tarde* en el que se indica lo siguiente:

Ayer se puso a la venta el primer SUPLEMENTO ILUSTRADO de este periódico. Contiene el libreto, en castellano, de *El Buque Fantasma*, un trozo de la carta dirigida por *Wagner*, al eminente crítico Federico Villot, una carta de Luis Paris sobre la *mise en escene* de dicha obra y tres fotograbados, representando las decoraciones de los tres actos.

Adolfo Bonilla mantuvo una estrecha relación de amistad con López Chavarri. Juntos escribieron incluso dos zarzuelas inéditas, *La mancha de la mora*, de la cual conservamos la partitura y el libreto y *El burlador de Salamanca*, de la que conservamos únicamente el libreto. López Chavarri ofreció en 1905, en el Salón Sánchez Ferrís de Valencia, una serie de conferencias concierto. Conservamos algunos de los programas en los cuales se anuncia una futura conferencia concierto con el título *Las obras de Wagner*. En 1916, López Chavarri sería el traductor de la obra de Henri Lichtenberger, *Wagner*, de la que conservamos un ejemplar en nuestra biblioteca.

De la relación de amistad entre Bonilla y Chavarri y del gusto compartido por la música de Wagner da cuenta Julio Puyol en el libro *Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926). Su vida y sus obras*

...dos valencianos con quienes contrajo lazos de profundo afecto: era el uno don Emilio Miñana... el otro era don Eduardo López Chavarri,



7. Hoja volandera anunciadora de las conferencias impartidas por Eduardo López Chavarrí en el Salón Sánchez Ferrís de Valencia. 1905
8. Programa de las Populares fiestas de San Roque de Llanes. 1922
9. Libro de memorias, cuentas y estados de la Asociación Wagneriana de Madrid para el año 1914-1915

notable literato y musicógrafo, con quien Bonilla pasaba largas horas en el Ateneo valentino oyéndole tocar en el piano trozos de las óperas de Wagner o las originalísimas tonadas populares de aquella tierra.

La correspondencia conservada de Bonilla le sitúa en el pueblo de Llanes durante algunos veranos de su vida. De allí se trajo el programa de *Grandes conciertos* interpretados por la Banda de Ingenieros en agosto de 1922 con motivo de las *Populares fiestas de San Roque*. Es un pequeño díptico de hermosa factura, con el rostro de Beethoven impreso mediante sello en seco. El programa de conciertos matutinos se cerró con la *Marcha de la ópera «Tannhäuser»* de Wagner.

Vamos ahora a la afición wagneriana y al estudio de la obra del compositor alemán por parte de Adolfo Bonilla. Conservamos en la biblioteca de la Fundación la *Memoria, cuentas y estados* de la Asociación Wagneriana de Madrid (AWM) para el año IV de su fundación, 1914-1915. Adolfo Bonilla figura como miembro asociado desde el 20 de febrero de 1911, con el número de socio 343, ocupando el cargo de vocal. Estamos en los últimos momentos de la asociación, que constata un *desaliento general*. Apenas quedan setenta y siete socios inscritos, por lo que se anuncia la convocatoria, para el treinta de junio de 1915, de una Junta extraordinaria que decida la disolución de la Sociedad. Resolvería este documento la fecha concreta de disolución de la Asociación, que, hasta el momento, Paloma Ortiz Urbina situaba entre diciembre de 1914 y enero de 1915, de acuerdo al análisis de los fondos de la biblioteca de la asociación.

Un paréntesis breve sobre el final de la Asociación. Paloma Ortiz Urbina, tras citar causas evidentes como los problemas económicos o la falta de afición sincera y convencida por Wagner de muchos socios sitúa el *origen profundo y determinante de su abrupto final (que coincide con el fin del wagnerismo*





le describe, emocionado, sus avances en la investigación sobre esta obra del Lanzarote:

Quiero ampliarle noticias del resultado de mis investigaciones en El Escorial. He encontrado un Chretiens de Troyes (Lanzarote) en un códice admirable con signatura equivocada. Le he hecho fotografías y me llevo las placas para reproducir algunos folios en mi edición.

Según Julio Puyol, la conferencia de Bonilla sobre las leyendas de Wagner en la literatura española fue resultado del viaje de Bonilla a Bayreuth en 1912, igual que hizo su tío Emilio Arrieta años antes. En su caso, el viaje y la estancia corrió a cargo de la Asociación Wagneriana de Madrid, al haber ganado el sorteo que organizaba la propia asociación. Bonilla pudo ver la representación de la Tetralogía en Bayreuth, viajando posteriormente a Múnich y otras ciudades de Baviera, pasó unos días en París, y regresó a España a principios de septiembre. Como anécdota, conservamos el plano urbano de Múnich utilizado por Bonilla en su viaje. En la parte trasera del plano encontramos fotos y dibujos de los principales teatros munitenses, entre ellos el Teatro Nacional de Múnich donde se estrenaron algunas de las principales óperas wagnerianas en el siglo XIX.

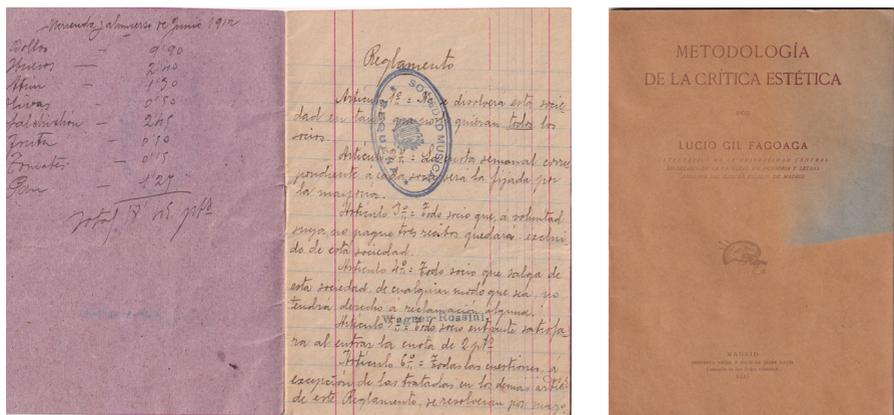
Bonilla también participó como prologuista en otra de las publicaciones de la AWM, en la conferencia *La filosofía de Parsifal*, dada por Manuel Abril en 1914 en el Ateneo de Madrid. Adelanta Bonilla en su prólogo que Abril busca la comparación de *Parsifal* con la filosofía de Schopenhauer para hacer posible la comprensión de la obra. Bonilla, en el libro del que hablábamos antes, *Las leyendas de Wagner en la Literatura Española*, ya citaba brevemente el vínculo entre el filósofo y el compositor:

Hacia el año 1854, tuvo conocimiento Wagner de la gran obra de Schopenhauer: *El Mundo como Voluntad y como Representación* (181). «Su influencia en mí-escribe en sus Memorias-fué extraordinaria, y ciertamente decisiva para toda mi vida» p. 29

Años más tarde, en 1919, Bonilla volvería a la relación entre Schopenhauer y Wagner con una conferencia sobre el tema celebrada en el Teatro Principal de Santiago

17. Recorte de prensa de *El Tiempo* sobre la conferencia dada por Adolfo Bonilla. 21 de abril, 1923





18. Reglamento y cuentas de la Sociedad musical Wagner-Rossini de Requena (Valencia). 1910-1912
19. *Metodología de la crítica estética*. Lucio Gil Fagoaga. Madrid: Imprenta viuda e hijos de Jaime Raté, 1928

de Compostela. Sobre esta conferencia conservamos tres testimonios documentales. La invitación al acto, a celebrar el dos de enero a las cuatro y media de la tarde, encabezada por la Sociedad Filarmónica de Santiago. Las notas manuscritas de Bonilla del índice a seguir en la conferencia. Y el recorte de la portada del Diario de Galicia del día siguiente, donde su conferencia ocupaba las columnas centrales:

Dice el Sr. Bonilla, que así como su amigo el publicista D. Manuel Abril escribió un folleto sobre «Parsifal», demostrando la afinidad de ideas existentes entre Wagner y Schopenhauer, él va a hacerlo, en líneas generales, de toda la obra wagneriana.

La hermosísima conferencia del señor Bonilla, fue escuchada en medio de un religioso silencio y premiada al terminar con una calurosa salva de aplausos que duró largo rato.

La expectación del público viose plenamente satisfecha con la amena, cultísima y original labor del sabio catedrático, de quien los intelectuales compostelanos tienen el agradable recuerdo de sus anteriores e interesantes conferencias pronunciadas en nuestra Universidad.

Este último dato del recorte de prensa lo confirma Julio Puyol. El año anterior, en febrero de 1918 ya había estado en Santiago impartiendo la conferencia *Las leyendas de Wagner y el Santo Grial*, ante numeroso público. (Puyol p.63), aunque no conservamos prueba documental de ello en el archivo. Tampoco conservamos copia en la biblioteca de la Fundación de ningún ejemplar del libro del teósofo Mario Roso de Luna, *Wagner, mitólogo y ocultista*, publicada en 1917, libro para el que Bonilla asumió también el papel de prologuista. Cerramos la relación de Wagner y Bonilla con un recorte

de prensa del periódico murciano *El Tiempo*, fechado el veintiuno de abril de 1923, conservado por Bonilla en el que se informa de una conferencia impartida por él titulada, *El valor de la filosofía oriental y su repercusión en el pensamiento europeo*. Según la noticia, Bonilla incidió de nuevo en el vínculo entre Wagner y Schopenhauer:

Schopenhauer –como declara Wagner en «Mi vida»– influyó poderosamente en el gran poeta musical, singularmente en Tetralogía y en el Parsifal; y así el alma de la filosofía oriental ha llegado por esa vía de sublime belleza, aun a las más europeas más ajenas a las especulaciones metafísicas.

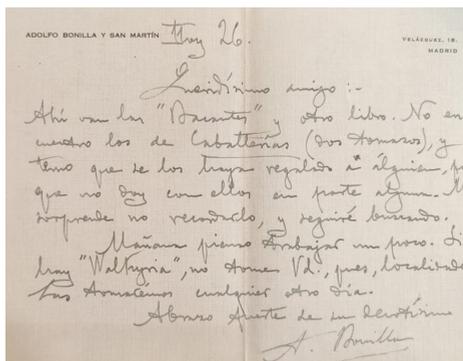
Este artículo introduce un elemento de estudio y gran interés para Bonilla, como queda demostrado en el volumen de obras que sobre el tema contamos en su biblioteca y archivo personales, las filosofías orientales. Los otros temas, ya los hemos citado llegados a este punto, el ciclo artúrico, la teosofía y Schopenhauer. De alguna manera, todavía por estudiar, Bonilla hila todos ellos alrededor de la figura y la obra de Wagner.

### **Lucio Gil Fagoaga y su temprana afición wagneriana**

Pasamos a continuación a Lucio Gil Fagoaga y su archivo personal, donde la huella de Wagner ha dejado una impronta menor. El primer documento que vamos a reseñar, nos da cuenta de un interés precoz por la música de Wagner.

Se trata de un pequeño cuadernillo manuscrito y grapado en el que se recoge el reglamento y las cuentas de la Sociedad musical Wagner-Rossini de Requena, recordamos, el pueblo valenciano de origen de Lucio Gil Fagoaga. Probablemente, fuera él el impulsor de la sociedad, pues además de conservar el documento, ostenta el cargo de presidente. El reglamento está firmado el nueve de marzo de 1912, aunque las cuentas de la sociedad están anotadas con anterioridad, desde 1910. Si consideramos esta fecha, la sociedad se habría constituido incluso antes que la propia Asociación Wagneriana de Madrid, el dos de octubre de 1910. Para entonces, Lucio Gil Fagoaga apenas había cumplido los 14 años. El resto de los miembros que encontramos dentro de la asociación, ocupando los puestos de secretario, cajero y vocales, serían probablemente jóvenes amigos de Lucio.

El reglamento es breve, apenas doce artículos, casi todos centrados en el régimen económico y disciplinario. Apenas dos pequeñas pistas sobre cuál era el objeto de la asociación, *esta sociedad se gastará en cuestiones de música cuanto sea necesario* y habla de posibles ensayos, quizá para alguna representación o interpretación wagneriana amateur. Algo que no parece respaldado por las cuentas, que recogen como ingresos únicos los recibos de los asociados, y como gastos, principalmente, almuerzos o meriendas y entradas al cine.



20. Panegírico de Lucio Gil de Fagoaga dedicado a Adolfo Bonilla San Martín, publicado en el suplemento La Época del domingo. 13 de febrero de 1926  
 21. Carta de Adolfo Bonilla San Martín a Lucio Gil Fagoaga. Madrid, sin fecha

Lucio Gil Fagoaga llegó a Madrid en septiembre de 1912, por lo que en la fundación con sus amigos de la Sociedad Wagner Rossini no hay influencia de Bonilla, quien aún tardaría en ser su maestro. Si nos ceñimos al cuadernillo que conservamos, la asociación requenense permaneció activa hasta diciembre de 1913. Resulta curioso que Lucio no se integrara al llegar a la capital a la Asociación Wagneriana de Madrid.

Antes de alcanzar la cátedra de Psicología Experimental en la Universidad de Madrid en 1923, lo intentó, sin éxito, con la cátedra de Estética. Esta rama de la filosofía siguió despertando su interés durante algunos años, publicando en 1928 *Metodología de la crítica estética*. En la primera parte del ensayo, dedicado a resolver si es posible establecer el valor estético de una producción, hace un detallado análisis de las propuestas de crítica artística de Wagner, al que llama *notorio anarquista estético*. Este trabajo de Gil Fagoaga fue expuesto en un ciclo de conferencias en la Biblioteca de Diplomática, en la Universidad Central, bajo el título *Fundamentos de la crítica estética*, desconocemos si antes o después de la publicación del ensayo. Diferentes medios como El Imparcial o ABC se hicieron eco, guardando Lucio diferentes recortes de prensa. En uno de ellos, de El Imparcial, leemos:

Pasando luego al estudio estricto de las posiciones actuales acerca de la crítica estética, examinó la dirección anarquista, que niega la posibilidad de dicha crítica y por consiguiente de toda ley o norma artística. Como representante de esta dirección estudió el pensamiento de Ricardo Wagner, del que leyó diversos pasajes.

Los dos siguientes documentos de Gil Fagoaga relacionados con Wagner son dos textos en los que cita al compositor alemán. El sábado 13 de febrero de 1926, el periódico *La Época* abre su suplemento dominical con el panegírico dedicado por Lucio Gil Fagoaga a su maestro, titulado, *El último sendero de*



22. Cartel de la película *Genoveva de brabante* de Primo Zeglio, 1947

*Adolfo Bonilla*. Lucio hila la vida de Bonilla con su estimado Wagner de esta manera:

La documentación bibliográfica de sus escritos iba ciñéndose a lo necesario. A la estética wagneriana de negación –idolatría de su juventud– pensaba sustituir en ocasiones una estética de la «ilusión» con un criterio próximo al de Conrado Lange, y él mismo muchas veces procuraba sugestionarse con entusiasmos y optimismos ficticios, que suplieran su desvío por las cosas positivas. El erudito dejaba espontáneamente su puesto al pensador.

La relación entre Bonilla y Gil Fagoaga trascendía la relación maestro/discípulo, tal y como subyace en algunas de sus cartas. A modo anecdótico citamos una en la que Bonilla le escribe a Lucio: *Mañana pienso trabajar un poco. Si hay «Walkyria», no tome Vd., pues, localidades. Las tomaremos cualquier otro día. Abrazo fuerte de su devotísimo. A. Bonilla*

A mediados de los años 20, Lucio Gil Fagoaga contaba con una columna de opinión en el periódico *El Imparcial*. En un artículo publicado el cuatro de febrero de 1927 encontramos una última cita wagneriana. El artículo se titula *El maquinista*. Aprovechando un acto heroico de unos maquinistas que ante una gran nevada habían logrado romper el alud de nieve lanzando su locomotora a 110 km/h, Gil Fagoaga diserta sobre los dos tipos de espíritus de las personas, los demoníacos, a los que pertenecen los maquinistas, y los decorativos. Para definir a los primeros se apoya en Wagner:

El espíritu demoníaco se insinúa con Wotan en *La Walkyria*, de Wagner: «No tengo por sagrado el juramento que uno a dos que no se aman»; alienta en lady Macbeth, tal como la traza de Shakespeare: «circula por sus venas con exceso la leche de las ternuras humanas para que te decidas a elegir el camino más corto»

En lo que a archivo se refiere, cerramos la huella documental wagneriana con un cartel, de procedencia desconocida, que anunciaba el estreno en el mítico Cinema Europa de Madrid de la película *Genoveba de Brabante*. Al pie del cartel leemos *nueva versión hablada con música sublime de Lohengrin y Aída*. Sin datar el año, por las fechas de estreno entendemos que se trata de la película italiana de 1947 dirigida por Primo Zeglio.

### **Richard Wagner en la biblioteca de la Fundación Lucio Gil de Fagoaga**

Por último y para finalizar, en cuanto a la biblioteca, conservamos entre nuestros fondos cincuenta obras relacionadas directamente con Wagner, publicadas en alemán, francés, italiano y castellano entre 1875 y 2023. Veintidós son obras autoría de Wagner y veintiocho, libros y folletos biográficos y de crítica e interpretación. Únicamente contamos con una partitura editada. Salvo dos obras de incorporación reciente, todas provienen de las bibliotecas personales de Emilio Arrieta, Adolfo Bonilla y Lucio Gil Fagoaga. La adscripción a uno u otro propietario requeriría de un análisis de cada una de las obras, atendiendo a las fechas de publicación o notas internas manuscritas que se puedan encontrar. También se podrían contrastar con el inventario de la biblioteca de Adolfo Bonilla, redactado antes de la compra por Lucio Gil Fagoaga.

### **Bibliografía**

- Cortizo, M.<sup>a</sup> Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998
- León, Nieves. «La labor pedagógica de Emilio Arrieta a la luz de su archivo personal». *Cuadernos de Investigación Musical*, julio-diciembre 2023, (18), 118-133
- Ortiz de Urbina y Sobrino, Paloma. *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2003
- Puyol, Julio. *Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926). Su vida y sus obras*. Madrid: Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. 1927
- Suárez García, José Ignacio. «España en Bayreuth. Relación de asistentes a los festivales wagnerianos a través de las Fremdenlisten\* (1876-1914)». *Recerca Musicològica XX-XXI*, 2013-2014, 305-329





1. Caricatura de Richard Wagner (Vanity Fair, Londres, 1877). Autor anónimo (Dominio público)

# Richard Wagner: Su figura y su música en Requena

**Marcial García Ballesteros**

*Musicólogo-Historiador.*

*Presidente de la Asociación Requenense de Musicología*

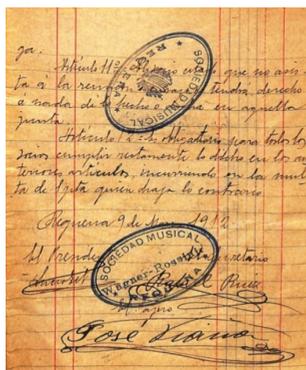
A principios de 2024 tuvo lugar en la Fundación “Lucio Gil de Fagoaga”, de Requena, una tertulia musical en torno a la figura del compositor Richard Wagner (1813-1883). En ella participó, como invitado especial, el secretario de la Asociación Wagneriana de Madrid, Alfonso Lombana, quien, entre otras cosas, puso en valor el rico patrimonio wagneriano que atesora la Fundación.

Lombana destacó el gran interés que todavía ahora, 140 años después de su muerte, despierta la música de Wagner en los aficionados a la música. No sólo entre los que gustan de la ópera, sino también entre los que disfrutan de la música puramente instrumental, caso de los aficionados a la música de banda, es decir, nosotros.

La Fundación “Lucio Gil de Fagoaga” conserva una treintena larga de libros de Wagner o sobre Wagner, no sólo en castellano, sino en alemán, francés o italiano. No es de extrañar, si se tiene en cuenta que Lucio Gil fue uno de los fundadores, y a su vez presidente, de la *Sociedad Musical “Wagner-Rossini”*, de Requena, en 1912.

También la Biblioteca Pública Municipal de Requena dispone de una decena de libros, grabaciones y películas relacionadas con el compositor alemán y es seguro que, entre los aficionados a la música clásica de nuestra comarca, no faltará la música de Wagner, aunque sea a nivel testimonial, en sus discotecas privadas.

Pero independientemente de que podamos documentarnos sobre la vida y obra del genial músico de Leipzig, a nivel personal, sin salir de nuestra ciudad,



2. Alfonso Lombana, secretario de la Asociación Wagneriana de Madrid, en la Fundación "Lucio Gil de Fagoaga" (20-I-2024) (Foto: Álvaro Ibáñez Solaz)
3. Página de los Estatutos de la Sociedad Wagner-Rossini de Requena, 1912 (Fundación "Lucio Gil de Fagoaga")

lo que plantea este artículo es un recorrido temático sobre la recepción que tuvo la música wagneriana en los músicos y aficionados requenenses y su repercusión en el repertorio de las agrupaciones musicales: bandas y rondallas.

## La música de Wagner en España

Los teatros operísticos de referencia en España han sido, y siguen siéndolo, el Real de Madrid y el Liceu de Barcelona. En lo que se refiere a óperas completas, en febrero de 1875 se representaba por primera vez en el Teatro Real, *Rienzi*. En 1882 se cantaría *Lohengrin* en Barcelona, pero en el Teatro Principal, repitiéndose en el Teatro del Liceu, un año más tarde. Desde entonces, tímidamente y en ocasiones con varios años de intervalo, fueron llegando el resto de los dramas musicales wagnerianos a los escenarios españoles, siendo siempre estrenados, eso sí, traducidos al italiano.

La llamada «música del porvenir» que representaba Wagner, protagonizaría encendidas discusiones en la prensa e incluso a pie de calle, entre partidarios del italianismo (Rossini, Verdi, luego Puccini, Mascagni...) y de la nueva música (Wagner, luego Strauss).

En 1873 se fundaba la primera *Sociedad Wagner* en Barcelona<sup>1</sup>, siendo su alma mater el compositor Felipe Pedrell y su vida efímera. En 1901 nacía la Asociación Wagneriana de Barcelona y en 1911, la Asociación Wagneriana de Madrid. Ambas continúan en activo, junto a la más joven asociación de Canarias. Ha habido intentos de crear otras sociedades en Valencia y Sevilla, sin éxito.

Paloma Ortiz de Urbina Sobrino<sup>2</sup> indica que el primer estreno documentado de una pieza de Wagner en Madrid fue el 13 de marzo de 1864. Paradójicamente, Francisco Asenjo Barbieri dirigió la *Gran Marcha Nupcial* de *Tannhäuser* al coro y orquesta del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

1 · Diario Oficial de Avisos de Madrid, 8-VIII-1873.

2 · Primera recepción de Richard Wagner en Madrid (en acisgalatea.com, consultado 19-I-2024).

«Había traído la partitura de Alemania el propio Barbieri y él mismo se encargó de traducir al castellano la letra, a pesar de su reconocido anti-wagnerismo».<sup>3</sup>

El mismo fragmento sería interpretado los Campos Elíseos de Barcelona, por los Coros «de ambos sexos» de Anselmo Clavé, acompañados de orquesta iy banda!

Tímidamente, las orquestas españolas irían incorporando fragmentos musicales de Wagner a su repertorio sinfónico, en especial las oberturas y preludios. La de *Tannhäuser* se estrenó en Madrid el 11 de julio de 1868. En julio de 1870, el director Jean Baptiste Arban, invitado por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, la dirigió en el Jardín del Buen Retiro. El programa, literalmente, la presentaba así:

[Segunda parte] 3.º Obertura de Tannhäuser (que tanto ruido ha hecho en el mundo musical), Wagner.

### **Wagner en las bandas españolas**

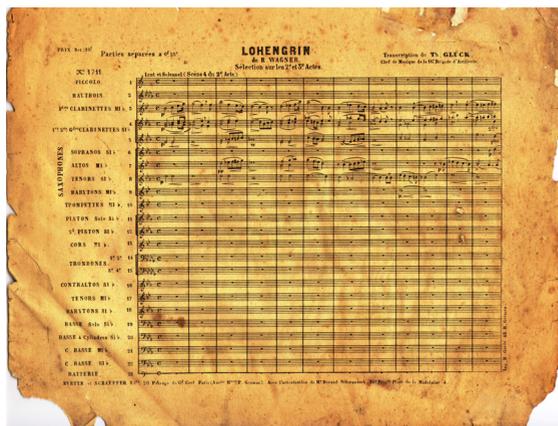
Los primeros arreglos para banda de música wagneriana se documentan en el reino de Baviera, donde Wagner era protegido del rey Luis II. En 1867, con ocasión del Concurso Internacional de Bandas de la Exposición Universal de París, donde participó la Banda del Primer Regimiento de Ingenieros de Madrid, se presentó un arreglo de la *Introducción y Coro Nupcial* de la ópera *Lohengrin*, por la Música del Regimiento Real de Infantería de Baviera.

El 19 de agosto de 1874, en un concierto conjunto de las dos Bandas de Ingenieros de Madrid, la banda del Segundo Regimiento, dirigida por José Squadrani, cerraba el concierto interpretando la *Marcha de Tannhäuser*. Es, al menos, la primera interpretación documentada que hemos encontrado de la relación de Wagner con las bandas españolas. La música orquestal de esta ópera se imponía también en el ámbito bandístico.

Poco a poco, las bandas militares españolas iban incorporando la música wagneriana a sus programas. Se trataba de temas breves, como las marchas citadas. La actualización de las plantillas bandísticas con la generalización del uso de saxofones y la importación de transcripciones y arreglos para banda realizadas por directores militares franceses y alemanes, aumentaría el repertorio wagneriano con sus oberturas más populares: *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Los Maestros Cantores...*

La aportación más significativa de la música de Wagner al repertorio bandístico la realizó, sin duda, la editorial madrileña *Harmonía* (1916-1962), dedicada en exclusiva al mundo de las bandas. Entre 1918 y 1954 editaron quince partituras del compositor alemán, entre arreglos y transcripciones de oberturas, fantasía y momentos clave de las óperas, en las que contribuyeron

3 · Gómez Amat y Turina Gómez, La Orquesta Sinfónica de Madrid, noventa años de historia, Madrid, 1994, p. 26.



4. Partitura francesa para banda de una selección de Lohengrin (Fondo Musical Requense, Asremus)
5. Portada de la obertura de Rienzi en la edición de Harmonía (Archivo de la S.M. "Santa Cecilia" de Requena)

músicos españoles como Mariano San Miguel, Julio Gómez o José Manuel Izquierdo, con ediciones adaptadas a las plantillas bandísticas modernas que dejaron arrinconados los antiguos materiales llegados de Francia o Alemania.

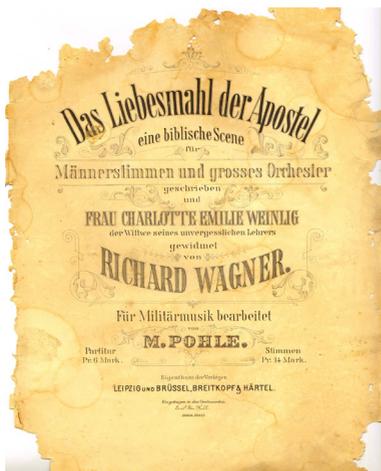
### Wagner en las bandas valencianas

Como ya vimos con Suppé, en la inclusión de la música de Wagner en el repertorio de las bandas valencianas fueron determinantes las obras programadas en el Certamen de la Feria de Julio, a partir de 1886. Este concurso animó a las sociedades musicales de la región a incorporar los nuevos materiales bandísticos que llegaban, sobre todo de Francia, a los almacenes de música valencianos. También ayudarían al conocimiento de esta «nueva música», que orquestalmente ya era vieja, las bandas militares.

En la sección militar del Certamen de Valencia de 1891, la Banda del Regimiento Mallorca n.º 13 interpretó la obertura de *Tannhäuser*, obteniendo el primer premio. Al año siguiente, 1892, la Banda "Vieja" de Burjasot llevó al Certamen una *Fantasia de Lohengrin*.

En 1893 se instituyeron por primera vez tres secciones, siendo la tercera la más importante, para bandas de más de cuarenta plazas. La obra obligada de esta sección fue la obertura de *Rienzi*, interpretada por las dos bandas de Torrente, Alcoy, Villena y las dos de Liria. El primer premio fue para la del Centro Artístico Musical de Torrente, dirigida por Valentín Planells.

Había comenzado la era de predominio de Wagner en el Certamen de la Feria de Julio. De nuevo en 1894, la obra obligada para la tercera y más importante sección era del compositor de Leipzig: *La Cena de los Apóstoles*, escena bíblica para coro y orquesta, arreglada para viento. Seis bandas se presentaron, ganando la "Nueva" de Liria a sus convecinos de la "Primitiva".



6. Portada de la escena bíblica La Cena de los Apóstoles, edición para banda de Breitkopf & Hartel (Fondo Musical Requense, Asremus)

Tanto las bandas importantes (Liria, Torrente...) como las municipales que asistían invitadas al Certamen (Valencia, Madrid, Barcelona, París, Roma...), tenían predilección por las oberturas y fantasías wagnerianas, mientras las propias óperas, en el periodo entre las dos guerras mundiales, decaían ante la germanofobia que iba surgiendo. No sería hasta después de terminada la II Guerra Mundial cuando Wagner volviera a resurgir poco a poco en los teatros operísticos.

Si observamos las estadísticas del Certamen de Bandas de Valencia, entre su primera edición, 1886, y el año 2000, por marcar un periodo de corte, las obras de Richard Wagner fueron escogidas como pieza obligada en alguna de las secciones del concurso en diecisiete ocasiones, llegando a ser obligadas hasta en tres certámenes seguidos (1944 a 1946). Wagner es, además, el segundo compositor más veces interpretado por las bandas en el apartado de obras obligadas y el primero, con diferencia, entre los autores escogidos por los directores para obras de libre elección.

La gran mayoría de las bandas profesionales invitadas a actuar en los certámenes valencianos han escogido a Wagner (Municipales de Madrid, Barcelona, Valencia, París, Milán, Roma, Lisboa...), siendo las oberturas de *Rienzi* y *Tannhäuser* las favoritas entre los directores.

Además de la indiscutible calidad de las partituras wagnerianas y la necesaria dificultad de ejecución técnica dichas obras, la predilección de los directores por Wagner (Lope, Vega, Ayllón, Felip, Seguí...) y su continua programación, contagiaba a los músicos de la Banda Municipal de Valencia, que trasladaban la predilección de estas partituras a las bandas *amateurs* que dirigían. Bandas como las de Liria o Torrente, reincidían una y otra vez con Wagner en los

certámenes. Igual ocurría con directores tan carismáticos como Mariano Puig Yago, cuyas bandas acudían al Certamen valenciano con Wagner, una y otra vez.

Si bien hasta las recientes temporadas operísticas del Palau de les Arts valenciano, la capital del Turia no ha sido una ciudad wagneriana en el aspecto teatral, las bandas y los certámenes, como se ha visto, han dado a conocer al Wagner sinfónico a través de oberturas, fantasías y pasajes escogidos de su música: *Rienzi*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda*, *La Walkyria*, *El Ocaso de los Dioses*, *Parsifal*, *Sigfrido*, *Los Maestros Cantores*, *El Buque Fantasma*. Incluso interpretando obras que, todavía hoy, son casi desconocidas para el gran público: *La Cena de los Apóstoles*.

Por otro lado, los aficionados a la música orquestal que acudían a los conciertos de la Orquesta Municipal de Valencia y a los programados por la Sociedad Filarmónica de la capital, veían como la música wagneriana copaba las programaciones de cada temporada, como fue el caso del periodo de titularidad del alemán Hans von Benda (1948-1952), todo un especialista en Wagner.

### **Wagner en Requena**

No podemos afirmar que Requena sea, o haya sido, una ciudad wagneriana. Tan sólo una vez, 1959, la Banda Municipal de Requena, dirigida por José Goterris Rambla, llevó a Wagner al Certamen de Valencia. Lo hizo con la obertura de *Rienzi* como obra de libre elección, dejando un hermoso recuerdo en los músicos y aficionados que vivieron aquel momento, por desgracia sin premio.

Sin embargo, si hablamos de individualidades, hay tres casos notables de aficionado y músicos que merece la pena destacar.

Lucio Gil Fagoaga, catedrático en Madrid durante toda su vida profesional, fue alumno de un acérrimo wagneriano, Adolfo Bonilla y San Martín, miembro fundador de la Asociación Wagneriana de Madrid. De Bonilla procede gran parte de la biblioteca actual de la Fundación. Lucio mismo presidió, como hemos dicho, esa *Sociedad Wagner-Rossini*, tan curiosa en sus estatutos, a principios del siglo XX. Gracias a él se conserva el patrimonio que podemos admirar en su Fundación.

El compositor, pianista y director requenense Mariano Pérez Sánchez (1866-1946) fue, sin duda, un admirador de la música y la figura de Richard Wagner, como atestiguan los libros y partituras que conservamos, algunos de sus años de estudiante.

Quizás una de las partituras más antiguas que conservamos del joven Pérez Sánchez sea, por su estado de deterioro y la firma casi desvanecida del propietario, una reducción para piano de la obertura de *Rienzi*, enmohecida por la humedad.

Entre sus fondos musicales, contamos con dos curiosas ediciones bandísticas: en primer lugar una selección del segundo y tercer actos de *Lohengrin*,



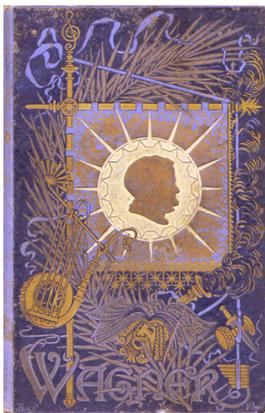
7. Material sobre Wagner expuesto en la Fundación “Lucio Gil de Fagoaga” (20-I-2024)  
(Foto: Álvaro Ibáñez Solaz)
8. Portada de una reducción para piano de la obertura de Rienzi  
(Fondo Mariano Pérez Sánchez, Asremus)

para banda militar, editada en París por Evette & Schaeffer hacia el último tercio del siglo XIX, con una instrumentación muy rica, difícil de completar por una banda de las características de Requena en aquel momento. La otra edición es alemana, de la empresa Breitkopf & Hartel, en Leipzig, con una orquestación más centrada en los metales y menos en las maderas, más próxima a la realidad requenense de finales del siglo XIX. Se trata del oratorio, denominado como *escena bíblica, La Cena de los Apóstoles*, que Pérez Sánchez tradujo, libremente, como *Escena de los Apóstoles*. La Banda de la Sociedad Musical Requense había participado ya en tres certámenes valencianos con Pérez Sánchez (1887, 1888 y 1892) y, a la vista de la partitura y del completísimo material manuscrito que se conserva, resulta plausible que don Mariano pensara participar en el Certamen de 1894, donde esta obra se había designado como obligada para la máxima categoría (cincuenta o más músicos) y tal vez no asistieran los requenenses por no completar dicho mínimo de intérpretes. El fundamento de esta teoría estriba en dos puntos: la copia íntegra, manuscrita, de las particellas, adaptadas a los instrumentos bandísticos españoles, y las anotaciones a lápiz en la partitura, que apuntan a que la obra llegara a ponerse en atriles para su ensayo.

Ambas partituras, en estas versiones para banda, son difíciles de encontrar hoy en día, de ahí su valor histórico.

Además, se conservan papeles sueltos, manuscritos, de una «Gran Fantasía» de la ópera *Lohengrin*, posiblemente la que tocaban las bandas valencianas en el Certamen de la Feria de Julio.

Por último, el fondo de Pérez Sánchez alberga también algunas canciones originales de Wagner, impresas en Madrid por la editorial Ildefonso Alier, con letras traducidas al castellano y catalán. Se trata de *Der Engel* (El Ángel, 1857); *Im Treibhaus* (En el invernáculo, 1858), sobre Tristán e Isolda; y *Stehe*



9. Versión para banda de La Cena de los Apóstoles  
(Fondo Musical Requenense, Asremus)

10. Volumen II de los Dramas Musicales de Wagner  
(Biblioteca de Mariano Pérez Sánchez, Asremus)

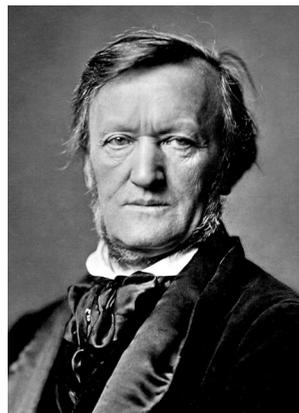
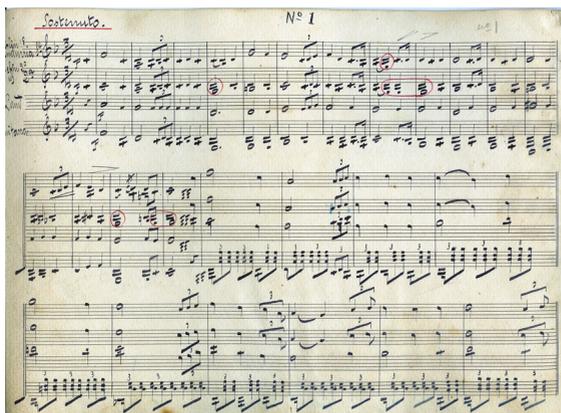
*still!* (¡Párate!, 1858); las tres del ciclo *Wessendonck Lieder*. A ellas hay que añadir una versión francesa, de 1902, en el periódico parisino *L'Illustration*, de la *Escena de la forja y lamento de Mime*, de la ópera *Sigfrido*, para voz y piano.

Y no olvidemos mencionar que de la biblioteca personal de Mariano Pérez Sánchez, conservamos los dos tomos de los *Dramas Musicales de Wagner*, editados por Daniel Cortezo y C.<sup>a</sup>, de Barcelona, en la colección «Biblioteca Arte y Letras» (1885) y el libro *Novelas y Pensamientos (músicos, filósofos y poetas)*, de Ricardo Wagner, traducido por Vicente Blasco Ibáñez y editado por F. Sempere, en Valencia (1901).

El tercer personaje y segundo músico a citar es, inevitablemente, Rafael Bernabeu López, cuyo fondo musical conservamos, como el anterior, en la Asociación Requenense de Musicología (Asremus).

Bernabeu, fundador de varias rondallas en Requena, o habría que decir mejor, refundador una y otra vez de su propia *Rondalla Requenense*, también apreciaba a Wagner. Su biblioteca musical cuenta con el conocido «racconto» de *Lohengrin*, para tenor y piano, en traducción al italiano, como se cantó esta ópera en España durante décadas. El cronista dejó constancia manuscrita en la portada: «Propiedad de Don Rafael Bernabeu».

En el apartado de arreglos para rondalla, en 1925 está fechada una selección de la ópera *Tannhäuser*, arreglada por Bernabeu de otro arreglo para piano del compositor Otto Silka. La orquestación es para violines 1<sup>os</sup> y 2<sup>os</sup>, bandurrias 1<sup>as</sup> y 2<sup>as</sup>, laúdes y guitarras. A la vista de la excelente conservación de esta partitura, resulta extraño que el músico no la utilizara para su *Rondalla y Coros de Requena*, para la que arregló, en 1954/55, el *Coro de Peregrinos*, famoso fragmento de *Tannhäuser*, para coro mixto, bandurrias, mandolinas,



11. Coro de Peregrinos de la ópera *Tannhäuser*  
(Arreglo de Bernabeu para la Rondalla y Coros de Requena)
12. Richard Wagner (Munich, 1871)  
(Imagen: dominio público)

laúdes y guitarras. Este pasaje wagneriano fue una de las composiciones más populares de la agrupación requenense en sus conciertos a lo largo de la geografía valenciana y española.

No termina aquí el patrimonio wagneriano conservado en Requena. El archivo bandístico de la Sociedad Musical “Santa Cecilia” cuenta con interesantes transcripciones de *La Walkyria* (Fantasía y Cabalgata), obertura y preludio del Acto III de *Los Maestros Cantores de Nüremberg*, las tan citadas oberturas de *Tannhäuser* y *Rienzi* y la Marcha Fúnebre de *El Ocaso de los Dioses*. Sin embargo, los directores que ha tenido la Sociedad desde su creación en 1978 no han sido especialmente wagnerianos y las interpretaciones han escaseado.

Como se puede apreciar, la presencia de Wagner en la música requenense ha sido singularmente atractiva en cuanto a patrimonio musical, aunque escasa y selectivamente interpretada. Algo que siempre puede solucionarse para ofrecer a los músicos la oportunidad de conocer a un compositor que, a pesar de su lejanía en el tiempo, dejó un legado musical que todavía levanta pasiones a favor y en contra entre los aficionados.

## Bibliografía

RUIZ CERVERÓ, Alfredo. *Una historia irrepetible en el mundo musical, Certamen internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia*, 2 vol., Valencia, Piles, 2011.

## Otras fuentes:

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.  
Fondos Mariano Pérez Sánchez, Rafael Bernabeu López y Fondo Musical Requenense (Archivo Asremus).



# Wagner en Oviedo

Marcos Cosío Pousa

*Filólogo alemán y Profesor de Secundaria*

En agosto de 2021, el alcalde de Oviedo, Alfredo Canteli, hizo unas declaraciones, a la postre polémicas, sobre los gustos dispares de los habitantes de las dos ciudades más importantes de Asturias, Oviedo y Gijón: «Yo siempre digo que los toros en Gijón y la ópera en Oviedo», sentenció.<sup>1</sup> Y es que la capital del Principado de Asturias cuenta con una gran tradición operística que data del siglo XVII.

Desde sus inicios en la Casa de Comedias del céntrico barrio de El Fontán hasta que en septiembre de 1892 se inauguró el gran Teatro Campoamor, sede de los Premios Princesa de Asturias, Oviedo permanece muy ligado al mundo de la ópera. De esta tradición surge la idea de escribir el presente artículo. Además, la lectura de «Representaciones wagnerianas en Sevilla», publicado en *Wagneriana* en 1997 y escrito por J.A. Narganes Oliva,<sup>2</sup> me ha servido de inspiración.

Como asturiano y wagneriano en constante formación, mi objetivo es recopilar aquellas representaciones más relevantes de obras de Richard Wagner llevadas a cabo en Oviedo, valiéndome desde artículos de periódicos regionales hasta blogs como el del profesor y melómano asturiano Pablo Siana. Para abordar una investigación así se ha de elegir uno de los dos caminos posibles: tomar como referencia una obra del maestro de Leipzig y comentar las diferentes representaciones que ha tenido a lo largo de la historia en Oviedo, y así sucesivamente con el resto de títulos, u optar por un orden

1 · Recuperado de «El Comercio» (2021): El fin de los toros en Gijón: "El alcalde de Oviedo cree que la alcaldesa de Gijón se equivoca".

2 · Artículo online en: <https://associaciowagneriana.com/pdfarticles/wagnerensevilla.pdf>

cronológico e ir analizando cuáles han sido las representaciones que se han llevado a cabo, desde la primera hasta la más actual. He optado, a pesar de su posible «anarquismo temático», por la segunda opción, priorizando así el orden cronológico.

Mi primera sorpresa fue al enterarme de que la segunda temporada operística más antigua de España, sólo por detrás del Liceu de Barcelona, tuvo durante décadas una tendencia italianista muy marcada con una predilección clara hacia la ópera verdiana. Presenciar una obra del artista alemán en Oviedo era «cosa rara», según escribió el ilustre poeta ovetense Ángel González para el diario *La Voz de Asturias* en 1949. Añade González: «No sé qué milagro o qué extraña casualidad hizo que se llegara a representar (una ópera de Wagner en la capital asturiana)».<sup>3</sup> El poeta se refería a las dos representaciones de *Lohengrin* de 1897 y 1908. La de 1897 fue, como así se deja constancia en la página web de la Ópera de Oviedo, una de las principales obras de la que se considera la primera gran etapa de Ópera en la capital del Principado. La de 1908, por su parte, contó con la presencia del prestigioso tenor catalán Francisco Viñas. Quién sabe si estas representaciones en Oviedo estuvieron impulsadas por Anselmo González del Valle, compositor hispano-cubano y gran admirador de la obra de Wagner que residía por aquel entonces en Asturias.

El 15 de octubre de 1921 el Teatro Campoamor acogió el estreno de *Tristán e Isolda* en Asturias, que contó con la presencia del tenor Walter Kirchhoff. 86 años tardará en volver a representarse esta ópera en Oviedo. A las de 1897 y 1908 les siguió la representación de *Lohengrin* del año 1949 y, casi veinte años después, la de 1965. *Lohengrin*, definido por Anna D'Ax como «el drama de las altas regiones del espíritu»,<sup>4</sup> es la obra del compositor alemán que más veces se ha disfrutado en la capital asturiana.

En mayo de 1983, coincidiendo con el centenario de la muerte de Richard Wagner y debido al IX Festival de Música de Asturias, se vuelve a representar *Lohengrin*. Pablo Siana califica como «pobre»<sup>5</sup> esta producción de la Ópera del Teatro Nacional de Ostrava llevada a cabo en la capital asturiana a comienzos de los años 80 del pasado siglo. Además, señala las carencias de vestuario y la «voz horrible» del tenor. Sin embargo, Siana no duda en subrayar la impresión que le causó escuchar la música del Maestro en directo en su tierra cuando aún era un estudiante, «algo inédito» para muchos de su generación. Es muy interesante este apunte por su paralelismo con aquella anécdota que detalló Javier Nicolás para «Wagneriana» en 2005.

Estando en un festival en Cuenca con el crítico musical y difusor de la obra de Wagner Ángel Mayo, Javier Nicolás aplaudió sin cesar al finalizar la

3 · Ángel González, citado en el blog «La música en Siana», enero de 2024.

<https://pablosiana.wordpress.com/2024/01/26/wagner-ya-no-es-una-cosa-rara-en-oviedo/>

4 · Anna d'Ax (2010). *Wagner visto por mí*: Associació Wagneriana de Barcelona, p. 101.

5 · Recuperado del blog «La música en Siana»: *La vuelta de Lohengrin a Oviedo, enero de 2024*. <https://pablosiana.wordpress.com/2024/01/22/la-vuelta-de-lohengrin-a-oviedo/>

representación de *Parsifal*, pese a la actuación desastrosa de los cantantes. Mayo, sorprendido por la reacción de su acompañante ante semejante espectáculo, no dudó en preguntarle que a qué se debían tantos aplausos, a lo que Nicolás sentenció que no estaba felicitando ni al director ni a los cantantes, sino que estaba ovacionando a Wagner. Da igual (entiéndaseme) el contexto o la representación: Wagner está por encima de todo.

Se hizo esperar la vuelta del maestro de Leipzig a Oviedo, pero en noviembre del año 2000 se representó en el Teatro Campoamor *El Holandés Errante* (*Der fliegende Holländer*). Recoge Ignacio Deleyto en su artículo «Wagner llegó, sonó y... venció»<sup>6</sup> que la gran acogida del público ovetense quedó plasmada tras la obertura, momento en el que la gente rompió a aplaudir. El debut de este título wagneriano en Oviedo fue un éxito, a pesar de que Deleyto apunta que la escena final fue verdaderamente pobre. A pesar de ello, una vez más, una obra de Richard Wagner triunfa en el Campoamor haciendo frente a los problemas de espacio del escenario y la marcada tendencia italianista de la ópera asturiana. Como curiosidad, apuntaba Juan Ángel Vela del Campo en *El País* que esta representación se escuchó en alemán, a diferencia de anteriores obras de Wagner en Oviedo que habían sido dobladas al italiano.<sup>7</sup>

Más seguidas se sucedieron las representaciones de *Tannhäuser* y *Tristán e Isolda* (2005 y 2007, respectivamente). Para la primera se eligió la versión original estrenada en Dresde, coincidiendo con su 160 aniversario. *Tannhäuser* era, en palabras de Ángel Riego Cue, «la gran asignatura pendiente del Teatro Campoamor».<sup>8</sup> Para su estreno en Oviedo se contó nada más y nada menos que con Wolfgang Millgramm y Emily Magee interpretando a los protagonistas. Para poner en contexto, tres años antes Millgramm había interpretado el papel en Bayreuth. Por su parte, Magee se llevó todos los aplausos con una actuación superior incluso a la del tenor. Sin embargo, señala Riego que el resto del reparto fue más bien deficiente, especialmente la representación de los papeles del *Minnesinger*, Wolfram von Eschenbach y la Venus.

En cuanto a *Tristán e Isolda*, la expectación por volver a presenciar este título wagneriano fue total (recordar que desde 1921 no sucedía en Oviedo). El diario *La Nueva España* destacaba algunas de las causas de tal larga espera.<sup>9</sup> Una de ellas, la recurrente falta de espacio del teatro ovetense, se unía a la necesidad de contar con especialistas de calidad para llevar a cabo un título tan exigente como *Tristán e Isolda*. Por otro lado estaba el montaje. Para hacerle frente se contó, para esta ocasión, con Alfred Kirchner, director de escena que había

6 · Ignacio Deleyto para «Mundoclásico», noviembre de 2020.

<https://www.mundoclasico.com/articulo/819/Wagner-lleg%C3%B3-son%C3%B3-y-venci%C3%B3>

7 · Oviedo se reafirma con Wagner. «El País», octubre de 2005.

[https://elpais.com/diario/2005/10/12/espectaculos/1129068005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/10/12/espectaculos/1129068005_850215.html)

8 · Ángel Riego Cue para la revista «Filomúsica» (nº69): *Tannhäuser* en Oviedo, octubre de 2005.

<https://www.filomusica.com/filo69/a2.html>

9 · El reto de *Tristán e Isolda*. «La Nueva España», escrito por Marina Cosme, septiembre de 2007.

<https://www.lne.es/oviedo/2007/09/13/reto-tristan-isolda-21834320.html>

realizado la tetralogía de *El anillo del nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*) en Bayreuth.

Además de las representaciones de la obra de Wagner, se organizaron en la capital del Principado de Asturias otras actividades en torno a la figura y obra del compositor alemán. Destacan la exposición de obras del pintor cántabro Rogelio de Eugusquiza bajo el nombre «La vida y la muerte de Tristán e Isolda» en el Museo de Bellas Artes, el concierto en la sala de cámara del Auditorio titulado «El Wagner más íntimo» que ofreció obras para piano de Wagner y de Liszt, y el pase de la película «Ludwig» dirigida por Luchino Visconti.

Tan sólo un año más tarde, en 2008, tuvo lugar en el Auditorio Príncipe Felipe una versión de concierto de *Lohengrin* por la OSPA (Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias) y que contó con la participación del Coro de la Fundación Príncipe de Asturias. Estaban siendo, desde el inicio del nuevo siglo, unos años muy wagnerianos en Oviedo. Con un público entusiasmado cada vez más con las obras del compositor de Leipzig, en la capital del Principado se estaba empezando a preparar lo que sería una década repleta de representaciones de obras Richard Wagner, algunas de ellas inéditas en Asturias y que quedarán para la historia de la Ópera de Oviedo.

Si antes decía que *Tristán e Isolda* había tardado ochenta y seis años en ser representada de nuevo en Oviedo, cuatro años después de aquella de 2007 en el Campoamor volvió para cerrar la temporada 2010/11. Ya el primer día una buena parte del público rompió en aplausos en la que fue «una noche de grandes voces», como así lo recogió en su crónica *El Comercio*.<sup>10</sup> Por otro lado cuenta Aurelio M. Seco para la revista *Codalario* que una parte del público, incapaz de aguantar las casi cinco horas, abandonó el Teatro Campoamor antes de la finalización.<sup>11</sup> Mención especial al joven director Guillermo García Calvo que se llevó una merecida ovación. También comentar la arriesgada apuesta por un escenario con toques expresionistas que gustó a algunos y que levantó fuertes críticas en otros. Nunca estará exento Wagner de «innovaciones» estéticas...

En los últimos años, el público de Oviedo ha disfrutado de uno de los grandes retos operísticos de la ciudad asturiana. Desde 2013 hasta 2019 se representó por primera vez en esta ciudad, en intervalos de dos años, la tetralogía completa de *El anillo del nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*). Sus obras más influenciadas por la mitología germánica debutaron en la Ópera de Oviedo con *El oro del Rin* (*Das Rheingold*) en 2013, coincidiendo con el bicentenario del nacimiento de Richard Wagner, con una escenografía que «desalienta un poco a quien tenga la nostalgia de Wagner como un romántico barroco», como así la describió Ignacio Gracia Noriega para *La Nueva España*.<sup>12</sup> Me gustaría que

10 · Wagner cierra temporada con ovación. «El Comercio», enero de 2011.

<https://www.elcomercio.es/v/20110128/cultura/wagner-cierra-temporada-ovacion-20110128.html>

11 · Revista «Codalario», enero de 2011. [https://www.codalario.com/tristan-e-isolda/portada/critica-tristan-e-isolda-de-wagner-en-el-teatro-campoamor-de-oviedo\\_475\\_2\\_992\\_0\\_1\\_in.html](https://www.codalario.com/tristan-e-isolda/portada/critica-tristan-e-isolda-de-wagner-en-el-teatro-campoamor-de-oviedo_475_2_992_0_1_in.html)

12 · Oro del Rhin. «La Nueva España», septiembre de 2013.

quedase constancia de las palabras que el exdirector de este diario regional le dedicó al maestro alemán al final del artículo: «Nadie como él entendió que el teatro es rito y que en el espectáculo total al que aspiraba eran indispensables la fusión de la música y la palabra. Porque Wagner, lo que olvidan incluso los profesores de Literatura, eran tan poeta como músico».

En 2015 llegó el turno de *La Valkiria (Die Walküre)*. En su crítica, Aurelio M. Seco quiso hacer hincapié en el «emotivo» papel que desempeñó la OSPA en el desarrollo de esta ópera.<sup>13</sup> Hay que destacar la «espectacular» participación de Stuart Skelton como Siegmund y también la presencia de nuevo de Tomás Tómasson, que esta vez recreó el importante papel de Wotan tras haber participado en *El oro del Rin* dos años antes. Tras estos dos primeros éxitos continuó en 2017 *Sigfrido*, dirigido de nuevo por Guillermo García Calvo, que también estuvo al frente de *Tristán e Isolda* en 2011 en Oviedo y que obtuvo por *Sigfrido* el Premio Ópera XXI.

Finalmente, en 2019 se pone fin a la Tetralogía con *El ocaso de los dioses (Gotterdammerung)*. Creo conveniente destacar que, como se explica en la entrevista que «Ópera Actual» le hizo al director general de la Ópera de Oviedo Celestino Varela, el montaje para esta representación se centró en la novedosa técnica visual de vídeo-mapping, «una innovación teatral introducida en España con este proyecto ovetense»,<sup>14</sup> como se recalca en el artículo. Por su parte, Varela confirmó que «La respuesta del público local, acostumbrado sobre todo al repertorio italiano, ha reaccionado muy bien en las diferentes jornadas del ciclo wagneriano», en relación con lo expuesto al inicio de este artículo sobre la tendencia italianista que durante tantos años caracterizó a la Ópera de Oviedo. Además, añadió que para la realización de la Tetralogía hubo que hacer frente no sólo a barreras presupuestarias sino también a las ya mencionadas barreras físicas relacionadas con la arquitectura del propio Teatro Campoamor. «Por eso la propuesta escénica ha quedado condicionada, porque al unir dos orquestas hay que ponerlas en el escenario. Los más de 100 músicos que necesitamos sencillamente no caben en el foso», argumentaba para Ópera Actual.<sup>15</sup>

La 76 temporada de la Ópera de Oviedo se cierra, a principios de 2024, con *Lohengrin*, que vuelve a la capital asturiana esta vez con una propuesta que según su director de escena hace alusión a la Grecia clásica. Nuria Blanco escribe en la revista *Codalario* que una parte de los espectadores patearon el suelo en el momento de los aplausos, mostrando su rechazo hacia la dirección de escena.<sup>16</sup> Blanco carga contra el protagonista Samuel Sakker en su papel de

13 · Revista «Codalario», septiembre de 2015. [https://www.codalario.com/guillermo-garcia-calvo/criticas-2015/critica-la-valquiria-con-guillermo-garcia-calvo-en-oviedo\\_3387\\_84\\_9023\\_0\\_1\\_in.html](https://www.codalario.com/guillermo-garcia-calvo/criticas-2015/critica-la-valquiria-con-guillermo-garcia-calvo-en-oviedo_3387_84_9023_0_1_in.html)

14 · Celestino Varela citado en «Ópera Actual»: *Gotterdammerung* llega a Asturias, septiembre de 2019. <https://www.operaaactual.com/noticia/gotterdammerung-llega-a-asturias/>

15 · *Gotterdammerung* llega a Asturias, «Ópera Actual», septiembre de 2019.

16 · *Lohengrin* en el Teatro Campoamor de Oviedo para «Codalario», enero de 2024.

[https://www.codalario.com/lohengrin/criticas/critica-lohengrin-en-el-teatro-campoamor-de-oviedo\\_12980\\_5\\_41428\\_0\\_1\\_in.html](https://www.codalario.com/lohengrin/criticas/critica-lohengrin-en-el-teatro-campoamor-de-oviedo_12980_5_41428_0_1_in.html)

Lohengrin y dirige la crítica a la Temporada de Ópera de Oviedo que, escribe, «de un tiempo a esta parte no parece dar en la diana, viéndose su imagen afectada fuera de Asturias, donde no está ni de lejos considerada una de las imprescindibles de nuestro país, que es a lo que debería aspirar». Destaca sin embargo la actuación de Miren Urbietta-Vega en su papel como Elsa, gran mérito teniendo en cuenta que era la primera vez que cantaba en alemán. Coincide también Blanco con el apunte sobre el coro que realiza José Rozada en su crítica, resaltando su papel especialmente al final del segundo acto. En cuanto a la esperada marcha nupcial, Rozada la califica de «majestuosa», mientras que Nuria Blanco opina que «no epató».<sup>17</sup> En contraste con las críticas, *La Nueva España* habló de «cerrada ovación» en el estreno.<sup>18</sup> Misma línea siguió el Profesor Titular de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo D. José Ignacio Suárez García en su artículo *Un Lohengrin para recordar*, escrito para la Asociación Wagneriana de Madrid en 2024, que no dudó en remarcar el buen hacer de Christoph Gedschold (dirección musical), así como a la ya mencionada Miren Urbietta-Vega interpretando a Elsa.

En marzo de este mismo año, con motivo del ciclo «Conciertos del Auditorio», se ofreció al público ovetense, a través de la Orquesta Sinfónica de Düsseldorf, una versión semiescenificada del segundo acto de *Tristán e Isolda*. Éste es un ejemplo de que en Asturias, y especialmente en Oviedo, la obra de Richard Wagner continuó representándose en sociedades filarmónicas, coros u orquestas a lo largo de las últimas décadas. Como explicó Celestino Varela, y como bien trató de puntualizar Pablo Siana, Oviedo ha roto el hielo para los espectáculos wagnerianos y se espera que obras maestras como *Parsifal* o *Los maestros cantores de Núremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*) aterricen pronto en la capital asturiana. Les estaremos esperando con los brazos abiertos.

17 · Revista «Codalario», enero de 2024.

18 · Elena Fernández-Pello en su artículo El estreno de la ópera "Lohengrin" en el Campoamor, un heroico y monumental final de fiesta, cosecha una cerrada ovación para «La Nueva España», enero de 2024.





# Wagner en Madrid. Historia reciente en el Teatro Real (1999-2024)

**Alfonso Lombana Sánchez**

*Secretario de la Asociación Wagneriana de Madrid*

## Los comienzos

La primera vez que en el nuevo Teatro Real se alzó el telón para subir a la escena una ópera de Richard Wagner fue el 4 de febrero de 1999. La obra escogida fue *Tannhäuser*, en una producción de Werner Herzog, procedente del Teatro de la Maestranza de Sevilla, dirigida por Christof Perick y Hans Wallat. Se ofrecieron seis representaciones entre el 4 y el 20 de febrero. El reparto contó, entre otras voces, con Jon Fredric West de Tannhäuser, Gabriela Benacková de Elisabeth o Hans Sotin de Margrave.

## Las visitas de la Ópera Estatal de Berlín

La auténtica revolución wagneriana, sin embargo, llegaría con las visitas de Daniel Barenboim y la Ópera del Estado de Berlín, en verano, siempre con montajes de Harry Kupfer. En diversos viajes presentaron los que, sin duda, fueron los acontecimientos musicales de la temporada:

- 17 a 28 de junio de 2000: cuatro representaciones de *Tristán e Isolda*, con Siegfried Jersusalem y Elizabeth Conell; la producción, inolvidable, del ángel caído.
- 22 a 30 de junio de 2001: tres representaciones de *Los maestros cantores de Núremberg* con Robert Holl y Wolfgang Brendel de Sachs, Francisco Araiza y Reiner Goldberg de Walther, y Andreas Schmidt de Beckmesser.
- 23 de junio a 4 de julio de 2002: cuatro representaciones de *Tannhäuser*, con Robert Gambil y Angela Denoke.
- 7 a 15 de junio de 2003: cuatro representaciones de *El holandés errante*, con Wolfgang Brendel.

## Hitos de los 2000

En las temporadas regulares, no obstante, hubo en la 2000-2001 un acontecimiento excepcional: el *Parsifal* de Klaus Michael Gruber (escena) y Luis A. García Navarro (dir. mus.), procedente de la Royal Opera House, del que se dieron siete representaciones entre el 3 y el 15 de marzo de 2001. El reparto contó, entre otras voces, con las de Plácido Domingo y Robert Dean Smith de Parsifal, Agnes Baltsa y Linda Watson de Kundry, y Matti Salminen y Kurt Rydl de Gurnemanz.

A finales de la temporada 2001-2002 se inició el montaje de la *Tetralogía* de Willy Decker, coproducida con la Ópera de Dresde, que se representó en cuatro etapas diferentes, siempre bajo la batuta de Peter Schneider.

- 28 de mayo a 15 de junio de 2002: ocho representaciones de *El oro del Rin*, con Alan Titus de Wotan o Hanna Schwarz de Erda, recordada por muchos como la producción “de las butacas”.
- 5 de marzo a 23 de marzo de 2003: diez representaciones de *La valquiria*, en la que brillaron de modo especial Plácido Domingo y Waltraud Meier en la pareja de Welsungos.
- 2 a 23 de diciembre de 2003: ocho representaciones de *Sigfrido*, con Stig Andersen y Luana de Vol, y de nuevo una inolvidable Erda de Hanna Schwarz.
- 20 de febrero a 16 de marzo de 2004: siete representaciones de *Crepúsculo de los dioses*, con Alfons Eberz y Luana de Vol, entre otras voces.

## Los años del maestro López Cobos

A partir de 2004, la obra de Wagner fue promovida en el Teatro Real gracias a la iniciativa de nuestro querido Socio de Honor, el maestro Jesús López Cobos. Bajo su batuta, subieron al escenario del Real los siguientes títulos:

- 16 de febrero a 7 de marzo de 2005: diez representaciones de *Lohengrin*, en el montaje de Götz Friedrich, de la Ópera Alemana de Berlín. Se alternaron en el Caballero del cisne un jovencísimo Klaus Florian Vogt y Peter Seiffert.
- 15 de enero a 4 de febrero de 2008: diez representaciones de *Tristán e Isolda*, en el montaje de Lluís Pasqual coproducido con el Teatro San Carlos. Se alternaron en los papeles protagonistas Robert Dean Smith y Jon Fredric West, y Waltraud Meier y Jeanne-Mischele Charbonnet.
- 13 de marzo a 2 de abril de 2009: diez representaciones de *Tannhäuser*, en el montaje de Ian Judge procedente de la Ópera de Los Ángeles, con Peter Seiffert y Robert Gambill en el papel protagonista.
- 12 a 28 de enero de 2010: doce representaciones de *El holandés errante*, en una producción de Àlex Rigola, en la que se alternaron Anja Kampe y Elisabeth Matos como Senta.

## La Etapa Mortier

En los años posteriores, durante la Era Gérard Mortier, se presentaron dos óperas de Wagner en versión de concierto, las cuales no obstante no han caído en el olvido de muchos de los que las presenciaron:

- 21 a 27 de mayo de 2012, tres representaciones de una versión casi completa de *Rienzi*, en las que compartieron escenario Anja Kampe y Andreas Schager, este en una de sus primeras interpretaciones wagnerianas a nivel mundial.
- 29 de enero a 2 de febrero de 2013, tres representaciones de una versión historicista de *Parsifal* con Thomas Hengelbrock.

En la temporada 2013-2014, asimismo, hubo en una misma temporada dos Wagner escenificados:

- 12 de enero a 8 de febrero de 2014: ocho representaciones de *Tristán e Isolda*, en la producción de Peter Sellers de la Ópera de París, con la dirección musical de Marc Piollet. Aquí, Violeta Urmana se alternó con los tristanes de Robert Dean Smith, Andreas Schage, Franco Farina y Stefan Vinke.
- 3 a 27 de abril de 2014: trece representaciones de *Lohengrin* en la producción de Lukas Hemlib, con la dirección musical de Hartmut Haenchen y Walter Althammer.

## Matabosch y Heras Casado

En los años de la dirección de Joan Matabosch, las producciones wagnerianas que se han visto han sido todas ellas excelentes. Las dos primeras tuvieron lugar en la misma temporada, y fueron:

- 19 de febrero a 5 de marzo de 2016, nueve representaciones de *La prohibición de amar*, en la producción de Kasper Holten (escena) e Ivor Bolton (dir. mus.).
- 2 a 30 de abril de 2016, las diez representaciones de *Parsifal*, en el montaje de Claus Guth de la Ópera de Zúrich, bajo la inspiradísima dirección de Semyon Bychkov y Paul Weigold.

Desde este momento, el maestro Pablo Heras Casado, Socio de Honor de la Asociación Wagneriana de Madrid, ha marcado la mayoría de los grandes hitos wagnerianos del coliseo de la Plaza de Oriente.

Su primera vez en el podio con Wagner fue, del 17 de diciembre de 2016 a 3 de enero de 2017, en diez representaciones de *El holandés errante* en una producción de Àlex Ollé.

Asimismo, el maestro Heras Casado inició en la temporada 2017-2018 la segunda *Tetralogía* del nuevo Real, con la producción de Robert Carsen,

procedente de la Ópera de Colonia. Este anillo, por muy diferentes motivos, puede considerarse ya histórico: fue el debut del maestro Casado en la obra; el regreso a Madrid de la *Tetralogía*, y, sobre todo, el *Anillo* de la emergencia sanitaria. Después de *La valquiria* se interrumpió la actividad artística en todo el mundo por la pandemia del Covid-19. Así, por ejemplo, el *Siegfried* se interpretó en condiciones excepcionales, con la orquesta repartida por el teatro: pero en el Real se siguió haciendo música con medidas de seguridad mientras muchos otros teatros del mundo permanecían cerrados.

La *Tetralogía* de Carsen fue:

- 17 de enero a 1 de febrero de 2018: siete representaciones de *El oro del Rin*.
- 12 a 28 de febrero de 2020: nueve representaciones de *La valquiria*.
- 13 de febrero a 14 de marzo de 2021: ocho representaciones de *Siegfried*, con un inconmensurable Andreas Schager.
- 26 de enero a 27 de febrero de 2022: ocho representaciones de *Crepúsculo de los dioses*.

Las últimas funciones de Wagner dirigidas por el maestro Heras Casado en Madrid han sido, del 24 de abril a 25 de mayo de 2024, las nueve representaciones de *Los maestros cantores de Núremberg*, en la producción de Laurent Pelly.

En esta relación de las representaciones recientes no pueden obviarse las cuatro representaciones del 25 de abril al 6 de mayo de 2023 de *Tristán e Isolda*, en versión de concierto, con Catherine Foster y Andreas Schager.

### Otros hitos

Dejando al margen las representaciones de óperas completas de Wagner, hay que recordar quizás algunos acontecimientos puntuales, resumibles quizás en cuatro grandes hitos que no deben caer en el olvido:

- El recital de Hildegard Behrens, del 23 de febrero de 1999, en el que interpretó la *Inmolación* de Brunilda y *La muerte de amor*.
- El concierto de James Morris, del 16 de mayo de 2000.
- El esperadísimo recital de Ben Heppner y Peter Schneider, del 14 de diciembre de 2006, que tuvo que cancelarse lamentablemente después del descanso por indisposición del tenor.
- La inolvidable velada del 26 de mayo de 2024, dirigida por el maestro Gustavo Gimeno, en la que se interpretó *El ágape de los apóstoles* y la emocionante Nina Stemme deslumbró con una *Inmolación* de Brunilda de categoría.

Acerca de esta última actuación, Arturo Reverter, Socio de honor de la Asociación Wagneriana de Madrid, apuntó al respecto que “el dramatismo se

sintió a flor de piel” y en su interpretación hubo “potencia, vigor, premura, desgarró, evocación... Aspectos que flotaron ante nosotros en esa despedida del mundo y en ese curioso acto de contrición”. Y, en consecuencia, “la grandeza de la música wagneriana volvió por sus fueros”.<sup>1</sup>

Esta grandeza wagneriana se ha sentido muchas veces en Madrid. Más concretamente, en 204 representaciones de óperas completas entre el 4 de febrero de 1999 y el 25 de mayo de 2024, siendo *El holandés errante* y *Tristán e Isolda* las dos obras más representadas (26 veces cada una).

## Wagner en el Teatro Real

*Las hadas*

0 representaciones.

*La prohibición de amar*

9 representaciones (9 en 2016).

*Rienzi*

3 representaciones (3 en 2012, v.c.).

*El holandés errante*

26 representaciones (4 en 2003; 12 en 2010; 10 en 2016).

*Tannhäuser*

20 representaciones (6 en 1999; 4 en 2002; 10 en 2009).

*Lohengrin*

23 representaciones (10 en 2005; 13 en 2014).

*Tristán e Isolda*

26 representaciones (4 en 2000; 10 en 2008; 8 en 2019; 4 en 2023, v.c.).

*Los maestros cantores de Núremberg*

12 representaciones (3 en 2001; 9 en 2024).

*El oro del Rin*

15 representaciones (8 en 2002; 7 en 2018).

*La valquiria*

19 representaciones (10 en 2003; 9 en 2020).

*Sigfrido*

16 representaciones (8 en 2003; 8 en 2021).

*Crepúsculo de los dioses*

15 representaciones (7 en 2004; 8 en 2022).

*Parsifal*

20 representaciones (7 en 2001; 3 en 2013, v.c.; 10 en 2016).



*interpretaciones*



# El regreso del espíritu de la paloma. Hans Knappertsbusch o en busca del grial de lo esencial en la música de Parsifal

Antoni Pascual Cadena

*Ltrado, abogado y doctor en Filosofía del Derecho*

La última gran obra de Richard Wagner es *Parsifal*, que se tituló «Un festival escénico sacro», y es sin duda la ópera más delicada y frágil de su autor. Una «delicatesen» donde se funden religión, filosofía, sentimiento y música en una obra que representa como ninguna su concepto de arte total. Es delicada y frágil, sí, pero no nos engañemos: no es fácil. Todo lo contrario, es de las más difíciles de interpretar y tiene tantos matices que dificultan su representación e interpretación.

## **I · Algunos apuntes sobre *Parsifal***

Estrenada en Bayreuth, en el 26 de julio de 1882, y dirigida por Herman Levi, la obra fue reservada al teatro de los Festivales y prohibida en todos los demás, al menos completa, hasta que la ley lo permitió, con la sola salvedad de las representaciones de 1884 en Múnich, por mor de la petición expresa de Luis II. A él, por su puesto, y en atención a los favores reales, le fue otorgado el permiso dado su precario estado de salud.

La prohibición se alargó hasta 1914, que se cumplían los 30 años previstos en la legislación alemana de protección de derechos de autor; pero siempre que hay ley, hay una laguna legal, que en este caso era la aplicación de las normas privadas a las legislaciones de cada país: fue el Met, de Nueva York, que al no aplicar las normas de derecho internacional privado en EE. UU., estrenó en 1903, su *première* de *Parsifal* en 1903, con Alois Burgstaller (1871-1945), octavo Parsifal de Bayreuth, que lo cantó en los festivales de 1899 y 1902; Milka Terkina (1863-1941), como Kundry, que lo había cantado en el Teatro de la Colina en 1899; y Anton Van Rooy (1870-1932), Amfortas del Festival

de 1889 a 1893, y Robert Blass (1867-1930), Gurnemanz en Bayreuth en el programa de 1901, además de Titurel y Hagen. Fueron todos ellos proscritos y desterrados a cantar en Bayreuth por saltarse la prohibición.

Siguieron después un torrente de infracciones a la voluntad de Wagner, sobre todo en EE. UU. y Canadá, en 1905 en Ámsterdam, hasta el famoso *Parsifal* del Liceo, que empezó a las 23 horas, pues en Alemania ya eran las 24 horas, con Francesc Viñas, terminando a las 5 de la mañana del día 1 de enero. Fue el *Parsifal* que duró más de un año: empezó en el 1913 y acabó en el año 1914.

### **Sobre los «tempi» y la duración de *Parsifal***

*Parsifal* requiere de un dominio e implicación de orquesta y director como en ninguna otra obra. La coordinación y complementación de ambos son el secreto de una buena representación. Es lo claro con lo oscuro, el yin y el yan, el silencio y la melodía, el *forte* con el *pianissimo*; en definitiva, de grandes contrastes entre lo claro y lo oscuro, el ritmo y la pausa, y en consecuencia, la penetración total y las ideas claras.

La diferencia entre más de 40 minutos entre una representación rápida a una excesivamente lenta en el total de la duración nos da una idea de lo diferentes que pueden ser las unas respecto a las otras. Un matiz, la coherencia de la interpretación, no implica que una u otra sea mejor, sino que transmita en cada momento lo que se quiere. Así, en el Primer Acto, el más largo, hay partes que por solemnidad requieren un ritmo más pausado (escena de la transformación), mientras que otras más acelerado (entrada de Parsifal); en el Segundo, son más rápidas las escenas de las muchachas flor con Parsifal que la de la seducción de Kundry con Parsifal; y, en el Tercero, más uniforme, pero solemne y tranquilo, es el que suele ser menos diferenciable entre las duraciones.

Pero si hemos de remitirnos a su máximo interprete, este es, sin duda, HANS KNAPPERTSBUSCH. La relación del director con la obra se reflejó en una serie de grabaciones, consideradas aún en día como las obras de referencia en la interpretación de la última ópera del compositor.

## **II · Hans Knappertsbusch**

### **Sobre la formación del director Knappertsbusch y su trabajo**

Los primeros estudios que realizó Knappertsbusch fueron, desde pequeño a los 10 años, violín y trompeta. A los 12 ya dirigía a la orquesta de su escuela. Acabados los estudios de Primaria, fue a Bonn a licenciarse en Filosofía, que finalizó, y llegó a cursar el doctorado; su tesis doctoral, no defendida, era sobre el personaje de Kundry del *Parsifal*.

Knappertsbusch estudió principalmente con el profesor Steinbach en la *Hochschule* Universidad de Música y Danza de Colonia, una de las mayores de Europa y la segunda más antigua de Alemania. La verdad es que fue expulsado

por su indisciplina y por su ineptitud a la dirección orquestal. De grandes suspensos surgen los mejores aprobados, piénsese en el ejemplo de Einstein.

Pero su formación y aptitud serían algo más, cuando en los veranos de 1909 a 1914 fue asistente en Bayreuth de los directores Hans Richter y Siegfried Wagner.

Centrándonos en su estilo de dirección, vamos a señalar sus características. Este cargo supone la preparación a las óperas, para lo cual se realizan ensayos al piano, con orquesta, de escenografía, etc., para que luego el director principal tenga todo a punto para el ensayo general.

Este trabajó sin duda le ayudó en su modo de actuar y de relacionarse en una representación de ópera. Su especial manera de ser y de entender la música como búsqueda de la esencia implicaba una serie de interacciones con todos los componentes del teatro. Veamos su peculiar modo de relacionarse.

### **El trabajo con la orquesta**

En **primer** lugar, cambiaba la ubicación de los instrumentos en la orquesta, apartándose de la formación tradicional, que suele ser la ideada por Donizetti. Colocaba a los contrabajos y violoncelos delante, cerca, muy cerca, por delante de los tradicionales violines, y junto a ellos el metal y viento. Así dispuestos en general, sobre todo en Bayreuth, cuyo foso místico supone que estén escalonados, y en las interpretaciones de Wagner en especial, la sonoridad fluye de otra manera, más sutil y con acentos de más fragilidad por un lado, y de dinamismo por el otro.

Realmente, con Knappertsbusch, las orquestas suenan distintas y las notas bajas, emitidas mayormente por los contrabajos y resto de cuerda, interiorizan la música que transmite al interprete y a los oyentes una sensación muy especial.

En **segundo** lugar, ya en la interpretación, consideraba a los músicos como verdaderos profesores de música y, en consecuencia, que sabían leer la partitura. Solo los tenía que dirigir dándoles entrada y ritmo a la interpretación. No abroncaba a los músicos, sino que, a lo sumo, paraba y soltaba una jocosa mención que obligaba al músico a reflexionar y considerar su interpretación.

A menudo, con una mirada ya lo decía todo. De hecho, con las miradas y la atención, el director da señales para marcar el compás, las entradas y la interpretación. Con el brazo derecho, marca también, pero en menor medida que lo anterior. Solamente alarga los brazos en los pianísimos, que resalta con el cuerpo en consonancia al compás.

Conocedores de su estilo, los músicos interactuaban con el director ofreciendo más de sí mismos. La Filarmónica de Viena lo consideraba su director favorito. Explicaba que la música era una **contraposición de contrastes** positivos y negativos, y que, para que fluyera de manera natural, debía de acomodarse

a esta dialéctica. La intuición del músico debía de interpretar cuándo atacar de una manera suave o, por el contrario, fuerte. También que el sentimiento musical se transmite con las notas, y en su consecuencia, cuándo se debían alargar o acortar las mismas; sus brazos marcan el tono en movimientos rectilíneos constantes y los eleva cuando debe ser subido; pero no de manera súbita, sino con movimiento que observan de él, y por los músicos, queriendo transmitir lo que se oye con una autoridad única. La mirada y su cabeza es la guía que el intérprete mira constantemente.

Ahora bien, era el director el que debía de marcar, orientando de una manera lo más natural posible. El peligro está cuando un miembro de la orquesta lo interpreta de una manera y otro de otra. Para ello reducía los ensayos al mínimo, generalmente a uno solo, en el que se marcaban las directrices, y el resto ya dependía del profesional. No se necesitaba repetir y repetir, pues opinaba que tanto dato confundían a los músicos. Así, se les orientaba en un primer momento, y el resto ya salía. Se ha tildado a veces de vago y perezoso, pero la verdad es que el resultado habla por sí solo.

Buscaba también la armonía total en la interpretación. La interpretación se adaptaría a las cualidades de los cantantes: este es el principal motivo por el cual una u otra interpretación durará más que otras. Así se explica por qué los cantantes tenían especial predilección por él. Conseguía que estos cantaran más cómodamente y pudiendo sacar lo mejor de sí mismos, pero siempre buscando el sentido y sentimiento de la partitura interpretada.

Del *pianissimo* al *fortissimo*, del *attacato* al *vibrato*, del *sostenuto* al calderón, en definitiva, son los *tempi* los que marcan las interpretaciones. Por esa contraposición de contrastes, las interpretaciones de Knappertsbusch nunca son iguales, e incluso en el Parsifal la diferencia puede llegar a distinguirse en más de un cuarto de hora; de la de Bayreuth 1951, la más larga de 270 minutos, a la más corta de 1960 de 245 minutos.

### **Con los cantantes**

La relación de los cantantes con Kna era similar, aunque algo distinta. Les exigía que cantaran además transmitiendo el sentimiento de lo que cantaban. A las notas de la partitura se les da la entrada con la mirada, un movimiento de cabeza, levantándola o bajándola, indica el momento oportuno. Todo en armonía y meticulosidad, y en eso no se improvisa nada, pues conoce la partitura y sus detalles.

Tanto para músicos como para cantantes, propugnaba que debían de buscar **la esencia** y el sentimiento. Así se interpretaba con una interrelación director, música, cantantes y auditoria que formaba una autenticidad, la cuadratura del círculo.

## Sobre el preludio de Parsifal

Para un mejor conocimiento de cómo dirigía Kna, analizaremos someramente el preludio de *Parsifal*. En casi todas las interpretaciones registradas, ya del director de Wuppertal, ya del resto de los directores, nos anticipan la forma de dirigir. Es el aperitivo antes de la comida. El preludio del primer acto nos dice lo que nos viene después.

Pues bien, hemos de tener presente que el preludio, como ya hemos dicho, es un anticipo de todo lo que pasará en la obra, con tres temas a desarrollar principalmente que son: el tema del **amor** o **cena** (I), el tema de la **fe** (II) y, finalmente, el tema de la **esperanza** (III). Estos tres temas, con sus desarrollos cromáticos, que van desde el *ppp* hasta el *fff* en su punto culminante, son los que en los que los acentos de la cuerda se incrementan por los instrumentos de viento. Lo importante es que esos incrementos de intensidad sean realizados con suavidad, y que los acentos de los «forte» (solo una *f*) sean marcados por la nota en *sol*; para ello, sugiere que los instrumentos de viento controlen la intensidad, para dar un clima doloroso, melancólico o lánguido a la vez. La solemnidad de las trompas en particular, y del viento en general, hace que se prolonguen hasta enlazar con la cuerda y la flauta. Son enlaces, no separaciones.

En el leitmotiv **del amor**, que también se le denomina el de la cena o santa cena según la edición, la dilación en las notas hace que transforme los compases 4/4 a unos 8/8, pero muy moderados, para producir el valor de una corchea por cada negra, reflejando una lentitud en el tempo; así, lo marcado en la partitura por Wagner como *muy lento* (*sehr langsam*) se produce dentro de la tradición de la interpretación de la obra (como en Siegfried Wagner y Richter, de los cuales fue director asistente en 1914). Los *diminuendos*, en que se alargan las notas, son de intensidad, no de contenido. Así, los acordes quebrados de *la* y de *do* de las flautas son fuertes, pero a la vez enlazan con la majestuosidad del momento. Los silencios, que son música para Wagner, suponen las entradas a los siguientes motivos o desarrollos. El tema o leitmotiv se repite hasta tres veces con distintas tonalidades que le dan el color a la obra. Los silencios son una nota más, pero el secreto estará en saber cuál: esa es la mística de Kna.

En el siguiente tema, el de **la fe**, enlaza en su desarrollo temático hasta el del grial, señalado con las trompetas y metal de forma ascendente, muy solemne, hasta su desemboque al tema de la redención por la fe. La dulzura de las frases musicales las ataca con una suavidad de seda, el *piano sostenuto* es aquí, siquiera, más acentuado; da la sensación de más amplitud y grandeza en las notas, en los arpeggios, hasta que los *crescendos* difuminándose, pero ascendiendo en la gama sonora. Cundo se llega a los calderones, suponen un *pianissimo sostenuto*, y los signos puestos por Wagner encima de las notas, no son un *staccato*, sino un mayor acento en las notas, más intensidad. El compás pasa de un 4/4 a un 6/4, con un valor de 2 negras, de nuevo modificando, para volver después al 4/4 inicial, pero *ritenuto* (*zürückhalten*, apunta Wagner), para conectar con el tema del grial suavizado solo con las



cuerdas. La redención por la fe enlaza de nuevo con la fe, susurrándose por flautas y trompas, para después, pasando por todos los instrumentos, llegar al *fortissimo* en el viento, transformándose al compás de 9/4 para enlazar la cuerda, con sus *tremolos*, a la madera de forma muy suave.

Estos matices en Kna suponen los llamados efectos de la **contraposición de contrastes** para que cada instrumento; cada grupo de instrumentos, cada repetición hacen que la atmósfera de la orquesta suene a la **vez envolvente y mística**, realizando una experiencia sonora que nos envuelve y atrae.

La siguiente parte del análisis del preludio, el **tema de la esperanza**, se desarrolla hasta la final: la compasión, la redención, la pascua, la lanza, el lamento de Amfortas. La amorosa compasión, motivo de pascua sobre un *tremolo* de cuerdas, se repite tres veces subiendo del *la* al *do* bemol, para después mantenerse en *re*, con madera, violoncelos y clarinetes, que asocian la frase inicial a manera de lamento, *tremolo pianissimo*, repitiendo el tema de la fe, los clarinetes y fagots hasta un piano que es roto por un *forte subito*, que después se va repitiéndose de octava en octava hasta desvanecerse.

**Nota.** Es de resaltar que, en la versión del preludio en concierto, el final cambia, añadiéndose el tema de la fe, *que se introduce en la versión concertística*, y que enlaza con el final con una cadencia de violines precedidos por el viento.

Con estos matices y datos, se adivina cómo será la interpretación. Así lo mostramos con un dato más o menos objetivo que son la duración de los preludios al primer acto, siendo el más corto el de O. M. Wellber con 9 minutos y 14 segundos, y el más largo de James Levine con 16 minutos y 32 segundos, veamos pues:

Knappertsbusch, en *grabaciones no completas*, pero igualmente interesantes nos presenta en 1937, en Viena, 12:10; en 1942, en Berlín, 13:54; en 1962, en Múnich, 13:59.

Se ha de recalcar que estas interpretaciones son clásicas en el sentido de la interpretación de primeros de siglo, con influencias de Richter y Muck.

Los de Hans **Knappertsbusch** en las grabaciones registradas en **BAYREUTHER FESTPIELE** son: 1951 (**14:13**); 1952 (13:18); 1954 (13:29); 1955 (12:33); 1956 (12:47); 1957 (12:47); **1958 (11:53)**; 1959 (12:10); 1960 (12:28); 1961 (12:32); 1962 (12:02); 1963 (11:54); 1964 (12:23).

**Otros directores en Bayreuth:** 1927, Karl Muck (15:54); 1933, Richard Strauss (13:34); 1953, Clemens Krauss (12:15); 1970, Pierre Boulez (10:27); 1977., ors Stein (11:18); 1998, Giuseppe Sinopoli (13:47); **1985, James Levine (16:32)**; 2016, Harmut Haenchen (11:44); 2023, Pablo Heras-Casado (11,50).

**Otras grabaciones:**1938, Wilhem Furtwängler y Berliner Philharmoniker (14.00); 1948. Rudolf Moralt, Viena (12:03); 1954, Fritz Stiedry, Met (13:50); 1956, Eugen Jochum, Rai Roma (12.36); 1957, Eugen Jochum, Symphoniker Bayerischen Runfuns (13:58); 1959 Rudolf Kempe, Covent Garden (13.18); 1961, Herbert von Karajan, Opera de Viena (12:48); 1967, Rafael Kubelik, Radio de Baviera (12:02); 1973, Georg Solti, Wiener Philharmoniker (12:32); 1983, Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker (14:14); 1984, Reginald Goodall, Welsh National Opera (13:53); 1994, James Levine, Met (15.19); 2002, Claudio Abbado, Berliner Philharmoniker (10:34); 2005, Cristhian Thielemann, Ópera de Viena (11:13); 2007, Bernard Haitink, Opera Zúrich (11:26); 2010, Valey Gergiev, Mariinski (12:41); 2011, Marek Janowski, Berliner Rundfunk (11:36); 2011, Harmut Haenchen, Orq. La Monnaie (12:32); 2011, Jaap van Zweden, Netherlands Radio Philharmonie Orq. (12:24); 2012, Ivan Fischer, Royal Concertgebouw Amsterdam (13:06); 2013, Sir Mark Elder, Halle (14:12); 2013, Antonio Pappano, Royal Opera House (13.39); 2015, Jan van Zeepen, Concertgebouw (12:20); 2015, Christian Thielemann, Salzburgo, Staatskapelle Dresden (10:09); 2015, Daniel Barenboim, Staatskapelle de Berlín (12.40); **2020, Omer Meir Wellber, Teatro Massimo Palermo (9.14)**; 2022, Philippe Jordan, Ópera de Viena (11:39).

Estos son algunos ejemplos, pero existen hoy en día unas 143 grabaciones, y quizá alguna más, pero las versiones aquí aportadas son las más o menos accesibles y conocidas.

### **Sobre las grabaciones de Knappertsbusch**

Sobre las versiones dirigidas por Knappertsbusch en Bayreuth, hay que destacar que, por sonido, la mejor es la que grabó Philips en el Festival de 1962. Pero hay para todos gustos y colores.

Sin duda, por su interpretación, la mejor considerada por la mayoría de la crítica es la de 1951: editada oficialmente por Teldec, pero recogida «masterizada» y «remasterizada» por muchas marcas, por lo que por calidad-precio quizá lo más asequible y correcto sea la de Naxos. Existe una versión «estéreoedificada» de Pristine. Sinceramente, solo se observa una ligera mejora si se oye con cascos o auriculares; la mejoría es casi imperceptible y su precio elevado solo es recomendable para los muy fanáticos.

La versión del 1952, para mí, es un poco mejor que la del 51 respecto a la interpretación, y esto es muy relativo, puesto que el reparto es el mismo, solo el cambio de Titurel (Böhm en vez de Van Mill; los dos son excelentes) no aporta grandes novedades. La versión de Andromeda de la del 52 es la que recoge el mejor sonido; y, pese a ser monoaural, es excelente (toses del directo incluidas). No obstante, siempre de un modo subjetivo, la orquesta suena más fina, más expresiva sobre todo la cuerda y el metal.

La grabación de 1954 es, por muchos motivos, también de un atractivo total. En especial su segundo acto, ya que puede ser que la dinámica del director del año anterior Clemens Krauss, fuera el motivo de un Kna un poco diferente, pero que trasmite una fuerza especial.

Otras interesantes son la gran novedad del año 2022, la primera versión de 1955, con el debut de Fischer-Dieskau (Amfortas), o la de 1963, con la última aparición de Windgassen como Parsifal, o la última aparición de Kna, y última grabación de la obra del director en Bayreuth del año 1964, con la presentación de John Vickers como Parsifal (para mí, uno de los más expresivos de todos los tiempos).

En conclusión, todas son buenísimas, de modo que cada cual elija según preferencias, gustos y colores.

Se ha de decir que de las 55 representaciones de Kna en Bayreuth, sólo nos han llegado 13, y de fuera de Bayreuth, 3 fragmentadas.

### III · Otras grabaciones de Parsifal

*Parsifal* existe también interpretado por otras batutas. Nos centraremos en otras interpretaciones en distintos soportes audios o audiovisuales, y lo analizamos desde un punto de vista personal, y pretendiendo ser lo más objetivos posible.

#### Estudio

Empezamos con los **audios**. Hemos de principiar la narración respecto a quien prefiera el sonido por encima de todo, y en este punto los cuatro ases son:

**1 · Karajan** con Deutsche Grammophon del año 1983. Esta grabación, fruto de las representaciones en el Festival de Pascua de Salzburgo, recibió lo más altos honores de la crítica anglosajona y numerosos premios (mejor grabación del año, mejor ópera Grammophon, Rosette de Oro Penguin, Presto Classical del año, etc.). Sin embargo otra parte de la crítica lo consideró demasiado transparente, dulce, sin tensión dramática. No vamos a discutir: es una interpretación imponente, relajada y llena de matices con una sonoridad exquisita. Para mí, las mejores campanas en el primer acto; el Gurnemanz de Kurt Moll de lo mejor, bien trabajado; el resto muy correcto; y la voz en alto de Hanna Schwarz es de referencia; coros y muchachas flor excelentes. Todo excelente, muy espiritual y con zen, *aunque sin la mística de Knappertsbusch*.

Existe una versión pirata, de Opera Vaut del directo de Salzburgo, más corta en unos 10 minutos, pero solo con pequeñas diferencias.

**2 · Janowski** de 2011, con PentaTone. Es una grabación que recibió también numerosos premios técnicos (Presto, Grammophon, BBC music, Opera magazine, etc.). En conjunto, *es de audición excelente* y los intérpretes muy competentes buenos fraseos y con la batuta del siempre competente *Kapellmesiter*, Marek Janowski, una verdadera garantía de una interpretación académica. Hay quien esperaba más, pero es una versión más que correcta, buena, *aunque sin la mística de Kna*. Janowski tiene además varias versiones más en directo desde París, Montecarlo y de diversos teatros de Alemania, pero sin la calidad del estudio.

**3 · Solti** de 1973. Resulta superfluo decir algo que no se haya escrito del maestro furioso que fue el director húngaro. Las grabaciones de Solti de las óperas de Wagner son un referente, en casi todas las ocasiones, por la excelente calidad de los intérpretes, la orquesta Filarmónica de Viena, los coros, etc., y ello se debe en parte a que las producciones de Decca no escatimaban recursos. Los resultados son siempre excelentes. Esta es una versión de referencia, aunque el Parsifal de Kollo no tenga la expresividad de otros. Fischer-Dieskau no es el Amfortas de casi 18 años antes, y claro está, en conjunto es muy buena, *aunque sin la mística de Kna*. Existen dos versiones más de la etapa inglesa de Solti, del Covent Garden, y una de ellas a nivel interpretativo superior como la que protagoniza Vickers, pero el sonido y la orquesta no llegan a la altura de la versión de estudio.

**4 · Thielemann**, Deutsche Grammophon, 2005, con la Ópera de Viena. Es quizá la menos valorada de las cuatro presentadas, más por la denostación del Parsifal de Plácido Domingo, que a los amigos wagnerianos preguntados a nadie les gusta, pero no se ha de minusvalorar cuando ya llevaba años en el podio de los Parsifales de la época. Aquí es mucho más maduro que el grabado con Levine, también para el sello amarillo D.G., con más matices interpretativos, pero con cualidades cantoras menos intensas. Selig y Struckmann cumplen, la Meier también, quizá la mejor, y el maestro Thielemann dirige con solvencia, pero sin la intensidad de otras interpretaciones en Bayreuth, por tanto y como siempre, buena, repetimos, *pero no tiene la mística de Knappertsbuch*.

### Directos

Para quien prefiera interpretaciones más auténticas, salimos del estudio y vamos al directo, y con ello con un sonido casi siempre, peor que las anteriores.

**1 · Kempe** tiene registrado con Testament, en 1959, su *Parsifal* del Covent Garden londinense, que es en un muchos aspectos de gran calidad. Gottlob Frick nos aporta un Gurnemanz resolutivo y convincente, al igual que el Amfortas de Eberhard Waechter, expresivo, y el vil Klingsor de Otakar Kraus transmite lo que debe ser el personaje: oscuridad, además de cualidades vocales y agilidad en la voz. La Kundry de Gerda Lammers es lírica, apasionada e intensa sobre todo en el segundo acto. El Parsifal de Karl Liebl es de quilates, voz juvenil y heroica, sobre todo en el segundo acto. Su «Amfortas, die

Wunde...» es expresivo y solvente, al igual que el dúo posterior; en síntesis, es mejor su Parsifal que su Tristán. Coros y resto correctos. La dirección de Kempe es, como diría un personaje rossiniano, «*alla moderna*», tempos ágiles y rápidos, con intensidad, que recuerda a Clemens Krauss y anticipa a Boulez. Con todo muy válido, pero sin la mística de Kna.

**2** • Para quien le gusten los tempos más rápidos, más melodía ininterrumpida, la versión de **Boulez** del Festival de 1970 es precisamente así: rápida, dinámica, con tempos similares a los de Clemens Krauss del 1953, con muchísimo mejor sonido e interpretes de no tan nombre, aunque hay que decir que James King (Parsifal) es juvenil y apasionado y, la Gwyneth Jones, aquí aún era lírica y atemperada. Lo que es la vida: cuando tenía más medios era comedida, y después, con el paso de los años, cuando no los tenía, pretendía tenerlos a fuerza de elevar tonos (por no decir gritos). El resto, Crass, Ridderbusch y MacIntire, están a gran nivel. Versión plenamente recomendable si uno quiere versiones rápidas, con un añadido: los cortes de los actos son perfectos, cada acto cabe en un solo disco. Muy buena, para esa practicidad en la escucha, pero sin la mística de Kna.

**3** • Una versión, para mi también excelente, es la de la Scala de Milán de 1960 dirigida por **André Cluytens**. Sonido bueno, muy aceptable. El maestro belga, salvo el paréntesis del Festival de 1953 (por las sabidas desavenencias entre Wolfgang Wagner y Kna) -y que ocasiono el «lapsus Clemens Krauss»-, fue el único director que sustituyó a Hans Knappertsbusch, por indisposición de este, en el Festival de 1957, realizando dos funciones en agosto. También se le encomendó dirigir el *Festival sacro* en el Festival de 1965, tras la muerte de Kna (mejor que este, pero solo disponible en versión pirata). Pues bien, dado su buen modo de entender la obra de Wagner, dirigió *Maestros*, *Tannhäuser* y *Lohengrin* en varias ediciones del Festival. El Teatro alla Scala lo contrató para el Parsifal del 60, con el inigualable Sándor Konya de Parsifal, Rita Gorr de Kundry, el Gurnemanz de Boris Cristoff. Esta obra debía de dirigirla Erick Kleiber, pero su muerte hizo rehacer el proyecto en el que Maria Callas debía de cantar Kundry en alemán, y lo canceló. La versión es una verdadera delicia: todo perfecto, tempos correctos, interacción de cantantes con el director, por lo que vale la pena escucharlo. Muy parecido al estilo de Kna, pero, sin la mística de él.

**4** • La última referencia en audio, pero no por ell, menos importante, con el mejor sonido de todas, es la de **Rafael Kubelik**, de 1967, publicado con el sello Arts Archives y otro de Calig, difícil de encontrar, menos en versiones piratas, por ejemplo de Opera Vault. Fue grabado para D.G, parece ser en estudio, si bien hubo representación en Múnich; no se sabe bien por qué razones comerciales fue vetado, si quizás por Karajan o quién, de modo que finalmente fue lanzado por el sello discográfico Calig, y después por Arts. En esta grabación, James King plasma un Parsifal juvenil, reaccionario y con notable lirismo interpretativo, mientras que la Kundry de Yvonne Minton

es muy convincente y seductora (aquí mejor Kundry que en las versiones de Isolda), si bien no llega a algunas notas de altura. Kurt Moll plasma un noble Gurnemanz, bien estructurado, Franz Mazura nos revela un Klingsor más mago que pérfido, pero de altura y fuerza, y el Amfortas de Bern Weigl es tortuoso y resentido. Resto muy correcto, coros muy escénicos algo alejados en ocasiones. Todo en su sitio es bueno, lírico, reflexivo, pero no tiene la mística de Kna.

### Soportes audiovisuales

De los soportes audiovisuales, no hay mucho donde escoger. Aquí, a parte de lo musical, hay que analizar la escenografía. Para quien quiera algo clásico, sin duda deberá acudir a versiones algo antiguas y entre ellas:

**1** • La más antigua es la de **Wolfgang Wagner** de la producción de Bayreuth de 1977 dirigida por **Hors Stein**. (D.G.) **Primer Acto**. En un bosque de tonos otoñales rojizos y marrones, presidido por un gran árbol, vestuario de *Star Trek*, La escena de transformación se hace con apagado de luz y aparecer en sala circular de tres elevaciones, muy Neu-Bayreuth. La escena de la consagración sucede con cambios de luces, desfiles... y ya está. **Segundo Acto**. Castillo de Klingsor simulado en un cubo que sale humo de hielo seco, vestido color berenjena morada, muchachas flor con velos transparentes, con luces moradas y violetas de iluminación algo tenues, para dar ambiente con un fondo de flores de igual color sobre fondos azules marinos, muy Chagall, para entendernos, visualmente agradable. Las luces desaparecen en la escena de la seducción, finaliza con Klingsor en el cubo, y la destrucción del castillo se transforma el decorado es una especie de plaza, moderna mientras se apartan las columnas. **Tercer acto**. Bosque más verde. Cambios de luces hasta la transformación a la sala capitular. *Final sin paloma*. Musicalmente (Jerusalem, Sotin, Randovas, Weigl) todos correctos, y dirección con «tempi» adecuados más bien cortos. De esta escenografía existe una versión pirata del debut de Domingo en el Festpielhaus en el papel del 13 de agosto de 1993, con la dirección más comedida de Levine, que pese a la indisposición de Domingo en el segundo acto, resultado muy convincente. Pocos meses antes, Domingo había cantado con la dirección de Muti, en el estreno de temporada en la Scala de Milán, con el éxito que auguraba el esperado estreno en Bayreuth, tras el relativo éxito de su Siegmund del año anterior. Y en ese mismo año con el mismo Levine al atril sigue la siguiente versión.

**2** • **Otto Schenk** (D.G.) para el MET, con **James Levine**, dirigiendo en una producción de 1993. **Primer Acto**. Se nos presenta un lugar sombrío que no se sabe si es una columnata o un bosque, mas lo segundo que lo primero, pero muy artificial; en la escena de transformación se llega a un habitáculo en forma de baptisterio, siempre en sombras, que solo se ilumina en la consagración del Grial, con un cáliz transparente y de luz roja, y el final de nuevo absoluta oscuridad. **Segundo Acto**. De nuevo oscuridad azul, con castillo de Klingsor, más pobre que rico, muchachas que de flor tienen bien poco; la escena de

la seducción está algo más iluminada, con ramas de jardín deteriorado y un final con relámpago, cuando la lanza de Klingsor es arrojada (efecto de feria de dos al cuarto, todo muy triste, pero es lo que hay). **Tercer Acto.** Mejora algo el decorado con jardín algo más regado, pero sin lujos y unas pocas flores blancas. La transformación de vuelta a la oscuridad, en este caso de verde, que tras pésimo diorama nos lleva a la columnata y baptisterio, fin. ¡Ah, de paloma ninguna!, un simple haz de luz. Musicalmente, reparto de primeras espadas: Jerusalem, Moll, Weikl, Waltraud Meier, Mazura, aunque todos ellos, salvo la Meier, venidos a menos. Levine, como siempre, moroso, moroso y requete-moroso en los tiempos, haciendo de los silencios puntos y aparte, en vez puntos, de música agónica en vez de ininterrumpida.

La verdad es que Levine es uno de los pocos directores que fue, en su versiones de Parsifal, de más a menos. Sus primeras versiones en el Met eran más rápidas y precisas, lo que llegó a afirmar a Leonard Bernstein que era el mejor Parsifal por él oído (¿?). Luego llegó a un pretendido misticismo, que rozaba el aburrimiento por sus tempi largos y pesados.

**3 · Sinopoli**, Bayreuth, 1998, escenografía de **Wolfgang Wagner**. Con escenografía un poco más moderna, pero dentro de los cánones clásicos, esta producción es quizá la mas atractiva visualmente dentro del o clásico. **Acto Primero.** Empieza con la proyección de un cáliz en un fondo metálico verde, que luego se convierten en poliedros, la escena de la transformación resulta algo más atractiva, pues en la sala capitular se proyectan, desde el suelo, diferentes tonos y líneas, un poco más sugerente. **Acto Segundo.** Es muy similar a la producción del 77, pero con los elementos metálicos más visuales por los efectos de las mismas luces, suaves entre azules, rosas y morados, muchachas flor similares; la escena de la lanza y destrucción se produce por iluminación, algo más sencillo, pero coherente. **Tercer acto.** De nuevo elementos metálicos, transformación con movimientos de las columnas y luces; sala capitular igual que en el acto primero, final más atractivo con iluminación más nítida, *sin paloma*. Musicalmente, como siempre en Bayreuth, con mucha calidad, tempos más lentos que Stein, y mejor sonido e imagen.

### **Trío de producciones recientes: Gatti, Baremboim, Pappano**

Ya en el análisis de las nuevas producciones y escenografías modernas, nos encontramos con una falta absoluta de ideas nuevas, producciones coherentes en su desarrollo y con algún detalle que otro, pero por lo general austeras y con mutaciones sobre los mismos temas. No hay orden de caballeros; son soldados, no hay santuario, son hospitales, escalera, cubos, jaulas transparentes, a veces sin ton ni son.

Así las cosas, presentamos otro trio que los considero mejor, tanto en lo visual como en lo musical:

**1 ·** Para mí, el mejor es el de **Gatti**, Sony, para el MET en una producción de **Françoise Girard**, que sin ser pomposa y un poco simple, es efectista.

Ganó varios premios de la crítica como ópera del año. **Acto Primero.** Se alza la escena con un decorado en que se remite cómo lo será en toda la obra en los fondos proyectados. Los fondos nos irán marcando con diferentes cielos el ambiente de la obra. Así, en la transformación surge una luna en el primer y tercer acto, y todo en perfecta armonía de colores. No ofrece excesos, y esto es de agradecer en muchas ocasiones. El vestuario tampoco es desajustado: camisas blancas y todo muy aséptico. **Acto Segundo.** Es el único acto que nos ofrece alguna variante. El castillo es una pared monolítica con una estrecha hendidura en centro. A medida pasa el acto, la hendidura se va agrandando, pero no mucho. Los colores que salen a través de la misma cambian hasta llegar al rojo en la escena de la seducción, y al final se vuelve blanco y lúcido. Las muchachas flor con camisolas blancas muy sencillas. Al final, la lanza es arrebataada a Kundry y no a Klingsor. **Acto Tercero.** Una explanada, a modo de campo, con florecillas. Transformación con cambio de fondo a fondo lunar. *Final sin paloma.* Todo muy neutro, pero muy coherente. Versión no agresiva y estéticamente correcta. La dirección de Gatti, muy en la línea Levine, es lenta, pero con coherencia en la estructuración de la obra y los tempi. Kaufmann, en plenas facultades y aún no tan gutural, nos ofrece un Parsifal humano y sensible, muy creíble. La Kundry de Katarina Dalayman es vocalmente correcta, con algún desliz, pero con más cosas positivas que negativas; rebosa de energía un tanto eléctrica, muy acorde en el segundo acto. Pape, en buen momento, es siempre un excelente Gurnemanz. Nikitin nos presenta un Klingsor potente y vengativo, bueno y creíble, nada más. El Amfortas de Peter Matei es muy simple. Al Titurel de Runi Brattaberg casi ni se le escucha. Coros y complementarios perfectos. La dirección de Gatti usa las tretas del maestro Levine, cadencias rotas, cesuras excesivas y muchos pedales (notas suspendidas en baja modulación) y además de las usuales notas tenidas (alargadas de duración); aún con todo ello, excelente en lo musical. Pero claro, sin paloma. Existe también la versión pirata de su *Parsifal* del 2008 en Bayreuth con la dirección artística de Stefan Herheim, con escenografía semi-clásica, pero bastante agradable, con Christopher Ventris de Parsifal, Kwangchul Youn de Gurnemanz, Detlef Ruth de Amfortas y Mihoko Fujimura de Kundry.

2 · Excelente también en lo musical, **Baremboim**, en la producción berlinesa de **Dimitri Tcharniakov** en la Ópera del Estado, editada por BELAIR, del año 2015. **Acto Primero.** Se nos ofrece, el ya tradicional es estos tiempos, una sala inmensa más propia de hospital que de templo sagrado, el cual se hace referencia por proyección en una pantalla en sendas transformaciones de los actos primero y tercero. Sillas de Ikea en la sala capitular, y poco más. Mas trabajado resulta el **Segundo acto**, donde el Castillo de Klingsor se asimila a un patio de colegio, y como colegialas se nos presentan las muchachas flor. La sala no cambia de aspecto, sí las posiciones de los personajes; en la escena final, Parsifal mata a Klingsor, y los presentes gritan con cara de terror. El **Acto Tercero** vuelve al primero, pantalla incluida, y solo nos llama la atención

el final, en el que el buen Gurnemanz, ante el amor renacido de Amfortas y Kundry, con beso de tornillo incluido, mata a Kundry de un navajazo cual Don José en el final de Carmen. *No hay paloma*. Musicalmente, Andreas Schager presenta un Parsifal ingenuo, pero bien interpretado y bueno sin estridencias en lo musical. Anja Kampe es una excelente Kundry. El omnipresente Pape borda el personaje de Gurnemanz, por oficio y por buenas condiciones. Bien Koch y Tomasson. Barenboim hace una visión muy romántica y efectiva de la dirección, en una obra que cuida hasta el mínimo detalle. Coros y muchachas bien. Versión muy recomendable por todo. No obstante, la versión de la Staatsoper de Berlín con escenografía de Harry Kupfer de 1992 era muy superior en todo; por desgracia solo existe alguna versión pirata, de no muy buen visionado.

**3** • Por último, la más reciente la de Opus Arte-Warner, para la Royal Opera House londinense, dirigida por **Antonio Pappano**, y con la dirección artística y escenografía de **Stephan Langridge** en el 2014. **Primer acto**. Cuadrado de cristal a modo de cárcel, con cama de uvi, sillas a los lados, con fondo de columnata con reflejos de iluminación roja y azul. Vestuario horrible, Gurnemanz de traje y escuderos como empleados americanos de Burger King en blanco, Kundry calva, con blusa interior gris; en la transformación se superponen más cajas cuadradas y cambia iluminación a tonos claros y azules. Todos con trajes, caballeros, Amfortas y Titurel. El grial se presenta como un prosopopéyico niño cubierto por toalla blanca (¿?). **Segundo acto**. Con el mismo cubículo con cama en que está enjaulado Amfortas, del primer acto, Klingsor, vestido con gabardina de piel negra, va cambiando hasta que la jaula trasparente se oculta y el cuadrado principal cambia a colores morados y algunas plantitas, a modo de maceta, para adentrarnos a la escena de las muchachas flor con vestuario de cóctel, en sí nada original. En la escena de la seducción vuelve el cubículo de Amfortas, pero vacío. Y aquí, a Kundry le surge de repente una melena pelirroja, que de buen seguro sería un buen anuncio para un crecepelo. Final aséptico con nueva columnata inicial. **Tercer Acto**. De nuevo, cubículo con cama, con un par de columnas caídas y algunas plantitas verdes. Transformación con cambios de colores y ocultando la cama en el cubículo, el Grial es ahora un muchacho con estética y edad de Cristo; Kundry es ahora rubia, con melena; Titurel en mortaja; final de tonos azules, *sin paloma*. Musicalmente muy bien por lo general todo. Buena dirección, con claros contrastes de los tiempos, Gurnemanz de Pape siempre bueno, el Parsifal de Simón O'Neil lírico y expresivo, la Denoke nos muestra el carácter vigoroso de una Kundry de altura, muy en su línea de Salomé; Gerard Finley es un Amfortas, más enfermo que arrepentido y el excelente Willard W. White transmite un Klingsor malévolo y vocalmente perfecto. La dirección de Pappano transmite y es emocionalmente aceptable, mejor que buena, con personalidad y no excesivamente morosa, como lo es su *Tristán*; conoce la partitura y domina bien la orquesta en la que destaca el viento por encima de la cuerda. Buena versión en lo musical.

### Otro trío: Haenchen, Fischer, Thielemann

No podemos dejar de lado este análisis con los nuevos medios de grabación como lo es el «Streaming» y Blue-Ray. En **Blue-Ray**, las tres versiones a tener en cuenta son la de Bayreuth 2016, Concertgebouw 2012 y Salzburg 2013. por este orden.

**1 · Bayreuth 2016, Harmut Haenchen, en producción de** Uwe Eric Laufenberg, registrada por Deutsche Grammophon. Anticiparemos que, en lo visual, la versión resulta atractiva, estudiada y más coherente que casi todas las anteriores. La religiosidad es el hilo conductor de la puesta en escena, y con todos los pros y contras de las escenificaciones actuales, es recomendable, ya que más o menos se entiende sin explicación y es agradable a la vista. **Acto Primero.** Durante la mitad del preludio, proyección de meteorito en el espacio; luego, una estancia algo desangelada de tonos ocre, con una luz proveniente de una ventana, se nos presenta como un templo con tres bóvedas en ruinas por la guerra con soldados y monjes; se adivina en el medio Oriente por el disfraz de Gurnemanz, y traen un cristo crucificado. Kundry, con hábitos orientales; las luces van trasformando el escenario con colores diversos. En el centro, un gran baptisterio. En la escena de la transformación, proyección de nuevo de imágenes del espacio, con sol y estrellas. **Acto Segundo.** El escenario es presidido por un circulo de reja, encima un a habitación llena de crucifijos, y la parte de abajo las mismas bóvedas, pero decoradas con azulejos que recuerdan a los palacios musulmanes. Parsifal, de soldado occidental de camuflaje; las muchachas flor aparecen con hábitos musulmanes, para después transformarse en un «haman» con las muchachas ya vestidas de odaliscas, a la izquierda un balneario, desnudan a Parsifal para bañarlo. tonos rosas, los tonos rosas pasan a ocre en la escena de la seducción con mesa con bebidas. Final con tonos oscuros; parte la lanza en la destrucción del castillo y caen ruinas del techo; sale con la lanza en forma de cruz. **Acto Tercero.** Vídeo de estanque en el preludio; luego, especie de bosque o palmeral que se oscurece y se vuelve a la estancia del primer acto, con el trasfondo del palmeral. Transformación con vídeo con máscara mortuoria de Wagner en una cascada, difuminadas las campanas que van adquiriendo definición a ritmo de la música, se llega al templo totalmente derruido; final con caballeros depositando cosas en el ataúd de Tituel; luz cada vez más intensa, que se va difuminando la imagen poco a poco por aparición de humo. *Sin paloma.* Lo dicho, a nivel estético y visual es agradable, sutil y hace pensar, lo que en definitiva es lo que se persigue en este tipo de puestas en escena. Musicalmente no decepciona, un excelente Gurnemanz del siempre seguro Zeppenfeld, la siempre correcta Pankratova de Kundry y el resto bien. En Bayreuth, siempre, los cantantes sacan un plus de sí mismos y hacen que las representaciones sean memorables. Pocas veces decepcionan y aquí pasa lo mismo. Dejamos a Klaus Florian Vogt para el final ya que el cantante se empeña en los papeles de tenor dramático cuando él es -y lo sabe- un tenor eminentemente lírico. El problema no es la calidad ni la interpretación, que las tiene de sobra, sino más bien el timbre agudo

de tenor lírico para hacer creíble el personaje dramático que interpreta. Para unos no resultan adecuados y hacen que difícilmente sea creíble, mientras que, para otros, no lo creen tan esencial, ya que al fin y al cabo es la música lo principal. No decidimos: que cada cual saque sus conclusiones, y para gustos colores. Técnicamente perfecto. La dirección de Harmut Haenchen, bien, sin florituras, en algún momento da más importancia a la cuerda que al viento, por ejemplo en la escena del bautismo del Tercer Acto, pero ello no quita que sea «su interpretación» y, que no afecte en modo alguno al conjunto. A veces, la partitura no ha de ser tan literal. El ritmo y los tiempos son adecuados, ni excesivamente lentos, a lo que tienden muchos, ni excesivamente rápidos, en una modernidad mal entendida. Al respecto se ha de decir que esta versión en Bayreuth es un poco más larga que la que tiene grabada del año 2011 en la producción del Teatro de la Monnaie de Bruselas, de una producción de Romeo Castellucci, pero con cantantes de menor enjundia. La versión belga es muy correcta, si bien alguna crítica anglosajona la calificó de alucinante y esotérica, la verdad, no es gran cosa, esta bien a secas, sin más. Fue publicada por Bel Air Clasiques. En resumen, mejor la versión de la colina verde que la anterior.

**2** • Concertgebouw Ámsterdam, 2012. La dirección artística es de **Pierre Audi** y la musical de **Iván Fischer**, publicada por Ntr, para la Dutch National Opera. La versión se presenta un solo disco de Dvd y Blue Ray, pero que se venden a la vez en el mismo «pack». Las representaciones wagnerianas en la ópera Nacional Holandesa suelen ser muy simplistas en la escenificación, pero son buenas presentaciones en lo visual. **Acto Primero.** Con luces rojas, se produce en un especie de lugar con una gran roca, banquetas de madera y trozos de maderas diseminados por todo el escenario, las luces rojas desaparecen cuando aparece Parsifal encima de la roca, y cae el cisne desde el cielo. La escena de la transformación se realiza con la invasión de humo seco, que difumina la escena hasta llegar a un templo formado por andamios de madera de varios pisos, se vuelve a la luz roja con fondos azules, que desaparece en la consagración, y que para acabar, con más humo, se vuelve a los tonos rojizos del principio. **Acto Segundo.** Vuelve el humo, aparece Kingsor en una tormenta con una gran luna circular central y unos figurantes vestidos y caretos a lo «zombi». Tonos azules y oscuros. Luego, las muchachas flor, parecen más bien repollos de colores azules, rosas y morados, que se reflejan en la luna central dando visualidad de espejo y color. En la escena de la seducción, los tonos se vuelven dorados hasta que aparece Klingsor, que se vuelve al azul oscuro, desaparece la luna. **Acto Tercero.** En tonos azules aparece el círculo en escenario desértico. En la transformación con humo, es todo muy simple y sin decorados. Nada significativo que comentar. *Sin paloma.* En lo musical, llama la atención que Titurel y Klingsor son interpretados Mikhail Petrenko, en los dos muy bien, Cristhopher Ventris en su línea de Parsifal más lírico que dramático, el veterano Falk Struckmann muy en su línea de cantar bien, pero sin excesos tanto el lo vocal como en

lo interpretativo, la Kundry de Petra Lang, correcta a secas sin pasión, y resto correcto sin más. La dirección de Iván Fischer muy acertada, exprime al máximo las sonoridades de la orquesta, impone ritmos adecuados y sus tempi son de lo más normales. Buena conducción en general. Señalar que Iván Fischer es el hermano de Adam Fischer, el director de los *Anillos* tras la muerte de Sinopoli, año 2000, y de los *Parsifal* de los años 2006 y 2007, con dirección artística de Christoff Schlingensief. Había sido estrenado en el año 2004 con P. Boulez a la batuta. Fue uno de los últimos grandes escándalos por su escenografía nazi. De hecho, un italiano en la sala pidió que detuvieran e ingresaran al Sr. Schlingensief en prisión, cosa que no sucedió. Sí coincido, con Kna y Solti, que algunos directores artísticos se les debiera de condenar a galeras o tirarlos a los felinos, como sancionaban las Partidas de Alfonso X el Sabio.

**3** • Salzburgo 2013. Se esperaba con ansias la producción para el festival de Pascua de Salzburgo, el *Parsifal* de **Thielemann**, que solamente en pocas ocasiones había interpretado en Bayreuth (2001), en Viena (2005), y en Dresde (2012). La dirección artística fue de Michael Schulz y el registro, de Deutsche Grammophon. El sello amarillo ya había registrado la versión vienesa con Plácido Domingo, Falk Struckmann, Franz Joseph Selig y Waltraud Meier, en el reparto de los principales papeles, sin tener gran éxito de crítica y ventas. La verdad es que, comparada con la versión de Bayreuth, la pareja protagonista Poul Elming-Violeta Urmana fue claramente superior a Domingo-Meier. De hecho, la versión de meses antes en Dresde había tenido un cierto éxito, si bien con reparto diferente, Robert Dean Smith como Parsifal y una ilusionante Luana de Vol como Kundry, pero se optó a nuevo reparto con el finado Johan Botha, como Parsifal, y Michaela Schuster como Kundry. La verdad, la descatalogación de las dos versiones, vienesa y salzburgesa, del catálogo de la discográfica indican su poco éxito de críticas y ventas. **Acto Primero.** Columnas transparentes, caballeros con monos blancos como trajes de anticontagios. Todo muy austero. En la transformación, las columnas adquieren color, blanco y verde, y nuevamente columnas hasta el final. **Acto Segundo.** En vez de castillo de Klingsor, se nos muestra el lugar con estatuas y bustos de diferentes tamaños. El jardín de las muchachas flor no está ni se le espera. Las muchachas flor están vestidas con vestiditos con estampados de caras, y otras como azafatas. Final, Kundry asesina al avatar enano de Klingsor ahogándolo. **Acto Tercero.** En una especie de tejado inclinado hay una serie de figurantes con cara y aspecto de *alien*. Transformación sin tal, final se crucifica al avatar o fantasma de Kundry (Jesucristo) y se la obliga a rezar, *sin paloma*. Verdadera puesta en escena fatal. Los personajes principales aparecen con sus fantasmas a modo de avatar. Kundry es acompañada por un Jesucristo; Parsifal, primero por unos niños, y luego por unos muchachos; Klingsor, por un enano, que es el asesinado por Kundry al final del segundo acto. En síntesis, mejor olvidar esta versión. Musicalmente Thielemann acompaña y dirige bien, con tiempos

correctos, más bien pausados, aunque le falta la dinámica que exige la obra. Botha canta bien, pero no es su personaje. A Kundry no se la ve por ningún lado, mal representada, sobreactuada y sin personalidad; sí, suena bien, pero nada más. Los coros son lo mejor. Se entiende perfectamente, porque después de su lanzamiento no se ha mantenido en el catálogo. Aun con todo, seguro que hay alguien que le guste.

### **El Parsifal de Pablo Heras Casado**

Entre las últimas grabaciones, primero publicada en **streaming** y luego ya comercializada, es de resaltar la disponible en Deutsche Grammophon de la jornada inaugural del Parsifal de Bayreuth del 2023 dirigida por **Pablo Heras Casado**, en su debut del Teatro de la Colina. Para mí, es excelente, con algún desliz en algún cantante, y con una escenografía innovadora; en el teatro se disponía de gafas para realidad virtual, que añadían elementos gráficos y escénicos. En lo musical, todo excelente. La versión cuenta con una Garanca impresionante, al igual que lo fue en la última representación del 29 de agosto, a la que yo asistí, y en ese día, Ekaterina Gubanova cantó de maravilla. Se ha de hacer notar que la versión del 29 de agosto duró unos 10 minutos más. Estas representaciones, al menos la primera y la última que he visto y oído, *si tienen una cierta la mística a lo Hans Knappertsbusch*.

La retransmisión grabada en *streaming* empieza con un primer plano del foso místico en el que se ve a Heras Casado dirigir unos dos minutos del preludio, y así también será un minuto en el segundo, y un minuto y medio en el tercero. Las duraciones son: Primer Acto, 1:38; Segundo, 1:03; Tercero, 1:15.

La dirección artística es de **Jay Scheib. Acto Primero.** Se abre el telón en un fondo oscuro; se aprecian varios cuerpos dormidos, luego va adquiriendo luz y se aprecia una especie de menhir moderno y alto, tipo 2001 (la película de Kubrik), con un soporte o plataforma de pentaedro irregular, y detrás una vidriera alta que se proyectan luces y colores; detrás del pilar-menhir, una especie de laguito con agua. Va cambiando de iluminación y colores casi siempre azulados. Vestuario moderno e incalificable. Gurnemanz, con camisa blanca y faldón amarillo, y Kundry, vestido blanco y pelo negro con mechón blanco. Parsifal, en tejanos rotos y armilla antibalas o de bombero alemán, rojo. En la transformación surge un círculo con luces intermitentes primero, que se eleva desde el suelo mientras va cambiando los colores hasta que aparecen los caballeros, que es cuando la intermitencia de las luces cesa y queda iluminado de tonos blancos y amarillos como los camiones de los caballeros (sí: blanco y amarillo, como la bandera de la Ciudad del Vaticano). Desfilan dos soldados de camuflaje con reliquias santas metidas en urnas religiosas. Aquí, Gurnemanz va vestido con una túnica-capote que parece más torero que oficiante. Después de la consagración se vuelve a las luces oscuras, mientras desciende el anillo luminoso y se apaga. Se oye la voz en alto y coro mientras se llena de humo seco fin. **Acto Segundo.** Todo negro, menos una ventana trapezoidal con luces rosas, Klingsor vestido

de rosa con talones, una camiseta horrorosa de flores desgastadas, con tirantes y con un casco con cuernos hecho de piezas de espejos, a lo Gaudí (trencadís). Muchachas flor con vestidos rosas y otras camisetas similares a la de su mago y señor. Se proyectan al fondo imágenes, flores y plantas diversas que dan algo de color a la escena. En la parte de la seducción, un colchón sucio en el centro y Kundry aparece con una coraza dorada, más propia de Walkyria, gafas de sol y pelo negro. Al final, al auxilio de Kundry, aparecen las muchachas flor y finalmente Klingsor con una lanza torcida, y cuando se la arrebató Parsifal, cae en el colchón de la lujuria; se le cae el casco, destruyéndose el castillo con el simple cambio de luces, mientras cae del techo un «doble de Kingsor» colgado en una cuerda. **Acto Tercero.** Paisaje oscuro, con árboles secos, lago, y un armatoste entre excavadora y tanque desguazado, todo muy ruinoso. Transformación de nuevo con la elevación del anillo luminoso. Traen las reliquias. Hay dos Kundry en escena; la doble, con la blusa blanca y faldón, como Guremanz en el primer acto. Todos los caballeros vestidos de camuflaje. Amfortas, de general, con una paloma de papel de albal, pegada en el pecho. Parsifal quita la capucha al grial, que se revela como un romboedro negro de cristal, que tira al suelo y se rompe, alza los brazos y requiere a Kundry I, mientras que Kundry II se apega cariñosamente a Gurnemanz y desciende el círculo luminoso. Bueno ¿y qué pasa con la paloma? Pues bien: los que pudieron utilizar las gafas 3-D pudieron ver una hermosa paloma que descendía entre láseres y colores, siendo todo un espectáculo, pero yo, triste de mí que estaba en primera fila, asiento 17, no la pude ver y me tuve que contentar con comprar la postal y verla en el catálogo de mano que también la recoge. Pero bueno, aun así, *hay y no hay paloma*. Aplausos y bravos, y desaparece el grito de uuuh, de un único señor que los emitió en el primer y segundo acto. En Bayreuth nunca se sabe si es por el director o por la escenografía.

En lo musical, lo ya dicho, versión más que aceptable. Con el siguiente reparto: Parsifal, Andreas Schaefer; Gurnemanz, Georg Zeppenfeld; Amfortas, Derek Welton; Titurel, Tobias Kehrer; Klingsor, Jordan Shanadan; Kundry, la mencionada Elina Garanča. La mejor, sin duda, la mezzo letona. En algo se nota la mano de Virginia Zeani, la gran soprano rumana que fue su maestra. Su Kundry puede llegar a ser la Kundry de referencia; su facilidad en notas altas, su versatilidad y el énfasis en las partes más delicadas la hacen ideal en un papel, que se siente cómoda. El austriaco Schaefer es, hoy por hoy, uno de los tenores wagnerianos por excelencia. Llega a las notas altas y desde hace años se ha especializado en el repertorio wagneriano, que si bien la excelencia es una cuestión de gusto, mantenerse el lo más alto siempre es difícil. Canta, y canta bien. Quizá su Parsifal no es tan expresivo como su Tristán, pero es cuestión de gustos. Lo mismo ocurre con Zeppenfeld, asiduo y primer espada en el actual Bayreuth, donde año tras año cosecha éxitos y cariño, siendo el cantante que más interviene en los últimos años. Es una verdadera garantía. Más flojo pero también correcto es el australiano Derek

Welton, asiduo a los principales teatros de Alemania y Austria; le cuesta entonarse, y aquí también sucede en su aparición en el Primer Acto, pero va mejorando posteriormente y acaba bastante bien. El Titurel de Tobias Kehrer, correcto. En cambio, el Kingsor cantado por el barítono americano de carácter, Jordan Shanadan, es más actor que malvado. La verdad es que, como va disfrazado, nos llama más la curiosidad de su personaje que cómo lo canta. No está mal, pero tampoco del todo bien, es ambiguo, como lo que quiere el director artístico. A mí me gusta más su Alberich que en el malvado ex caballero. Los coros siempre excelentes y cumplen caballeros, escuderos y demás complementarios.

Y vamos con la dirección. Dirección elástica, dinámica, llena de contrastes, con partes lentas y otras rápidas: como tiene que ser; bien acertada en los tiempos, no se hace pesada nunca y acentúa siempre el dramatismo con la intensidad orquestal (no el volumen). No sé si se llegará a especializar en Wagner, pero en la versión con realidad aumentada, con gafas especiales para verlo, sí: sí aparece la paloma del grial.

Tras la sesión en directo comentada, DG ha editado en los tres soportes CD, DVD y BLUE-RAY la versión comentada del Festival de 2023, de la versión en *streaming*; yo esperaba que se editara en las versiones audiovisuales la impresión de la realidad virtual, pero lamentablemente no ha sido así.

### **El Parsifal de Viena**

Para finalizar hemos de mencionar la última versión aparecida de la producción que hizo para la Staatoper de Viena el escenógrafo **Kiril Serebrennikov**, en abril de 2021, con dirección de **Philippe Jordan**. La duración respectiva de los actos es de 101; 68 y 69.

La versión oficial de Sony, solo en audio, ha aparecido a mediados del año 2024 y, hasta el momento, ha recibido el aplauso unánime de la crítica; esto ha hecho que opte a los más altos galardones en diversos apartados de los premios discográficos: mejor ópera, mejor grabación, mejor sonido. El reparto es de lujo: Jonas Kaufmann nos ofrece un Parsifal más maduro y con más matices que en años anteriores. Elina Garanča nos presenta su Kundry pocos meses antes de su debut en Bayreuth, de gran intensidad dramática y con un verdadero dominio vocal del personaje, de una altura y prestación sin igual. Gurnemanz es el del Georg Zeppenfeld de siempre, que canta, recita e interpreta como nadie, en un personaje a su medida; que sabe, conoce y transmite: no se puede pedir más. La sorpresa es el veterano Ludovic Tezier, que en la tesitura wagneriana de Amfortas refleja a un personaje dominador y testarudo, con pocos atisbos de arrepentimiento. Canta el personaje, no lo declama, lo que es de agradecer, si bien aún hay alguna mella en algunos momentos de lirismo acaramelado, como por ejemplo en el Tercer Acto, cuando puede parecer sobreactuado (cuando venera el vaso que contiene las cenizas de Titurel – sí, no hay ataúd, pero ya se sabe que los directores de escena a veces mandan más que los directores de orquesta). Wolfgang Koch

es un ladino Klingsor, bien interpretado y bien cantado, que sin complicarse mucho cumple su papel al igual que el Titurel de Stefan Cerny. Los coros y muchachas flor cumplen con creces, más los primeros que las segundas, pero en cualquier caso de nota. En resumen, una versión muy a tener en cuenta.

También existe versión pirata en DVD de la retransmisión en directo del 4 de abril. Por ejemplo está disponible en OperaVaut. La puesta en escena de Serebrennikov no pasará a la historia, eso sí, a quién le guste las novedades, es del todo diferente; sin consistencia argumentativa, pero sí diferente.

En esta versión, en vez de presentarse a Kundry en dos personajes, aquí se hace con Parsifal. Uno es Kaufmann y el otro es un actor más joven y guapo.

Pretende mostrarse la historia como una retrospectiva de Parsifal que recuerda el pasado. La escena se inicia en la prisión de Montsalvat, con celdas y rejas en tonos grises y oscuros. Vestuario moderno, con sudaderas con capuchas todo muy gris. La escena de transformación sucede en lo que se supone un patio, nevando, y que con proyecciones sin ton ni son nos leva a una celda donde están Amfortas y Titurel. Kundry es una reportera gráfica que tiene carta blanca en entrar y salir de la prisión. **Segundo Acto.** En la editorial de Klingsor, Kundry trabaja para el que parece ser el editor. Muchachas flor periodistas con alguna que otra fregona; escena final: Kundry le pega dos tiros a Klingsor. **Tercer Acto.** De vuelta a la prisión, con incluso dos señoras con máquinas de coser, que pintan más en un *Holandés* que en un *Parsifal*, todo desencajado. Transformación: se va al comedor y los coros se pelean en trifulca carcelera, Amfortas aparece con el vaso incensario de su padre. Parsifal lo cura y guía a los reos a la libertad, para acabar sentado en una escalera donde parece recordar la historia. Sin más comentario. No es de mi gusto, es una escenografía sin grandes ideas.

## Conclusión

Ante todo, me que quedo con que ha vuelto LA PALOMA a Bayreuth, después de cincuenta y dos años después. El viejo cascarrabias de Knappertsbusch habrá dicho «¡¡por fin!!». Para mí, la dirección de Heras-Casado no es una lisonja vacía; después de muchos años yendo a Bayreuth, es, junto con la inolvidable primera vez, con Thielemann a la batuta (*Tannhäuser* 2003), la vez que he disfrutado más de una ópera.

Gracias maestro.



# Las grabaciones de *Parsifal* de 1902 a 1950

**Antoni Pascual Cadena**

*Ltrado, abogado y doctor en Filosofía del Derecho*

La última gran obra de Richard Wagner, *Parsifal*, fue estrenada en Bayreuth el 26 de julio de 1882, dirigida por Herman Levi. La obra fue reservada al teatro de los Festivales. La prohibición se alargó hasta 1914, que se cumplían los 30 años previstos en la legislación alemana de protección de derechos de autor.

Sobre los *Parsifal* registrados en las primeras apariciones de disco, hemos de hacer una mención a los soportes de las grabaciones. Las primeras grabaciones eran en rulos de cera que apenas duraban unos pocos minutos, 2 o 3 minutos, motivo por el que solamente se podían grabar breves trozos; posteriormente, los discos de pizarra permitían algo más, por una sola cara; sin embargo, habrá que esperar a principios de los años veinte del pasado siglo, en la llamada era eléctrica, para poder registrar en caras de alrededor 30 minutos. La aparición del vinilo supuso una auténtica revolución al permitir ya una duración más larga, y poder imprimirse en dos caras, y, en consecuencia, poder registrarse óperas enteras sin importar tanto el tamaño.

Con la llegada de las cintas magnetoscópicas, vulgarmente llamadas cassettes, se permitía además una grabación relativamente fácil de las obras retransmitidas por radio, con algún otro problemilla al finalizar las cintas y su posterior empalme. Pero lo más importante de este sistema es que muchas grabaciones en directo eran conservadas por las emisoras, y posteriormente nos han llegado algunas, por ejemplo: en 2022 se ha revelado el *Parsifal* de 1955 de Knappertsbusch del Festival de Bayreuth gracias a una grabación de Marta Mödl, la Kundry de los primeros festivales del Neu-Bayreuth.

Otro paso gigante lo ocasionó la aparición del Compact Disc, que con la entrada de la era digital propugnó una calidad de sonido desconocido hasta la fecha. Esto fue a primeros de los años 80, pero ya anteriormente se habían propuesto sistemas de mejora de audio como la estereofonía, en los años 60, y la cuadrafonía, en los años 70, pero aunque supuso una mejoría de los audios en todos los aspectos, no alcanzó las cotas de los productos digitales.

A nivel visual, el camino también ha sido largo. Los primeros registros eran en películas de material diverso, que han conservado su valor histórico, no así su valor de audio. Luego se pasó al color, pero su verdadero auge fue cuando salieron al mercado los sistemas de grabación BETA, VHS, mejorados por el LaserDisc, pero la transformación digital del CD y, luego el DVD, supuso que este último cayera rápidamente en declive.

La última gran revolución ha sido por un lado el nacimiento del Blue-Ray, sobre todo por su gran capacidad, y los sistemas de grabación vía internet, que hacen posible que todo lo emitido hoy en día sea automáticamente almacenado, y disponible a los pocos días de su emisión.

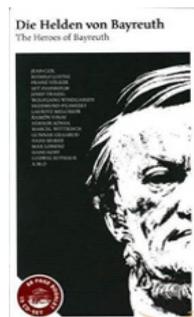
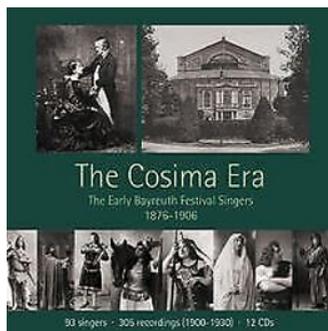
En este contexto tecnológico, de información continua e incesante, las referencias históricas se vuelven relativas, pero por otra parte también, muchas veces, olvidadas. Este trabajo pretende rescatar algunas, quizá no todas, pero que ilustren al menos lo considerado interesante a los efectos de mero placer o gusto de escuchar el Wagner enlatado, si bien nunca soportará la comparación con cualquier representación en vivo.

Para finalizar, la nueva era que está aquí para quedarse, la inteligencia artificial, nos permitirá algún día que podamos elegir director, orquesta, interpretes a nuestro gusto, aunque por épocas, tiempo o circunstancia nunca hubiera sido posible. ¿Se imaginan un *Parsifal* dirigido por Karl Muck o Hans Knappertsbusch, con Lauritz Melchior o Jonas Kaufmann, con Frida Leider o Elina Garanča, con Ludwig Weber o René Pape, la orquesta del Festival o el Teatro Colón, y coros dirigidos por Whilhem Pitz, o Norbert Balasch? Un universo apasionante que el tiempo dirá.

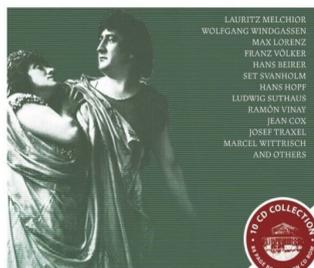
Pero hay lo que hay, y lo que hay más al uso se citará por año, soporte, director, orquesta y breve comentario, con calificación subjetiva de interpretación y sonido. Se recogen 150 referencias, si bien existen muchas más, por lo dicho anteriormente, debido a que las primeras grabaciones son de cantantes con ejemplos de arias o segmentos de la obra. Por esa causa, lo disponible hoy en día son las recopilaciones de cantantes o repertorio que adaptan al CD los registros antiguos a veces reconstruidos, con más o menos fortuna. Pero hay que realizar dos matices: el primero, que a veces la reproducción en disco de pizarra no cuadra del todo por las revoluciones en que están registrados 16, 33  $\frac{3}{4}$  o 79 revoluciones por minuto, y, segundo, por el material conservado.

**2013 · The Cosima Era.** El primer gran recopilatorio de los inicios de las grabaciones wagnerianas es por importancia y significación el editado en el año 2013, sobre las grabaciones de Gebhardt, del sello PANCLASSICS, en el álbum llamado «The Cosima Era», en el cual se recogen en 12 discos CD las grabaciones de las 10 obras de Wagner; exceptúan las óperas de juventud *Rienzi*, *Las hadas* y *La prohibición de amar*, si bien hay la aria para soprano de *Rienzi*, en el disco 9, cantada por Emilie Herzog –muchacha flor en el festival de 1883– pero que es la excepción. El disco 9 se dedica a *Parsifal* con 6 grabaciones que recogen al *Parsifal* de los años 1899-1901-1902 y 1906, el tenor Erick Schmedes. En una grabación con orquesta y directos ignotos, canta el aria final del Tercer Acto «Nur eine Waffe taugt» con una duración de 3 minutos 35, fechada en 1908. Las grabaciones de Gurnemanz de los años 1913 y 1914 de Paul Knüpfer son tres, dos del Primer Acto y una del Tercero, con Bruno Seidler-Walter como director, y dos Parsifales distintos, Max Kuttner en el del Primer Acto y Hermann Jadowker, en el Tercero. Completa la recopilación citada la *Verwandlungsmusik* dirigida por K. Muck en el festival de 1927 y el aria del Tercer Acto de Amfortas «Mein Vater» cantada por Clarence Whitehill, que lo cantó en los años 1908 y 1909, en grabación del año 1914. En el álbum hay más interpretaciones, pero estas son las más significadas. Sí cabe señalar que, las más antiguas, varias, datan de 1902. Excelentes referencias históricas de otro modo de interpretación. Sonido por la época excelentes. Sonido 7 e interpretaciones 9.

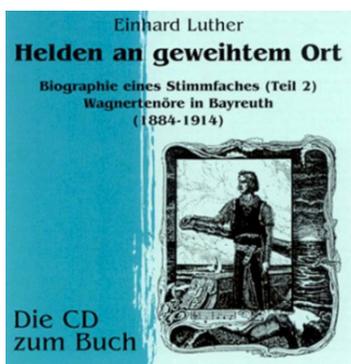
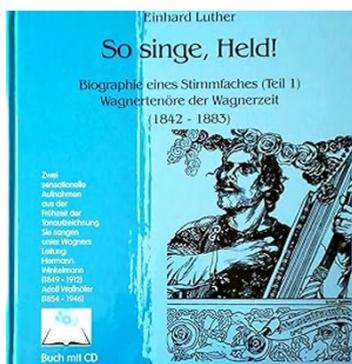
**2012 · The Heroes of Bayreuth.** El sello discográfico publicó en el año 2020 el álbum recopilatorio que posteriormente ha sido reeditado con el nombre de «The tenor heroes of Bayreuth», con el mismo contenido, siendo el primero acompañado de libreto explicativo de 88 páginas con historia y biografía de los intérpretes, y el segundo con CD-ROM explicativo del mismo contenido. Las versiones aquí contenidas son más modernas, aún con ciertos atractivos como lo son,



**The Tenor Heroes of Bayreuth**  
With Original Recordings from the Bayreuth Festival







el Instituto Italiano del Disco, en la edición titulada *Cantanti Italiani di Wagner*, con voces tan importantes como Aureliano Pertile, Mattia Battistini o Giuseppe de Luca entre otros. Rarezas que siempre son más anécdota que otra cosa, pero que forma parte de la historiografía wagneriana.

No podemos abandonar este apartado sin mencionar el volumen recopilatorio que publicó GRANE en el volumen «Nuestros Cantantes y Wagner» dentro del cual se encontraban los dos pasajes de *Parsifal* cantados en italiano por Francisco Viñas, además de un elenco de versiones del baritono Blanchart, las sopranos Josefina Huguet y Victoria de los Ángeles, el ya mencionado Fagoaga, y los también tenores Palet, Vendrell, Raventos, Canalda. En el volumen dedicado a Vendrell también hay dos fragmentos del *Parsifal*. En fin una curiosidad nuestra.

Dicho esto, cabe señalar que las grabaciones más antiguas están recogidas por Preiser en una edición con libro y CD.

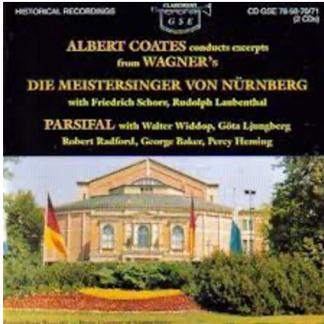
## Las Grabaciones en LP 1925 – 1950

El listado de versiones de *PARSIFAL* editadas son:

### 1 · 1925. *Albert Coates. C.D.*

Amfortas: Percy Heming  
Titirel: George Baker  
Gurnemanz: Robert Radford  
Parsifal: Walter Widdop  
Kundri: Gota Ljungberg

La primera edición larga de trozos de *Parsifal* editadas en estudio para La voz de su amo, entre los días 28 a 31 de julio de 1925. Sonido 6 - Interpretación 8.



### 2 · 1925 - 1926 - 1927. *Bayreuth*

Siegfried Wagner: Karl Muck  
Orq. y coro: Festival Bayreuth  
Gurnemanz: Alexander Kipnis  
Parsifal: Fritz Wolff  
Muchachas Flor: Ingeborg Holmgren,  
Anny Helm, Minni Ruske-Leopold, Hilde  
Sinnek, Charlotte Müller

La grabación de fragmentos de *Parsifal* en la edición del año 1927 se realizó a raíz de la implantación de los discos eléctricos que permitían una mayor reproducción; Cosima y Siegfried Wagner vieron en ello una posibilidad económica más, y, sobre todo, ante las dificultades monetarias que venían arrastrando y desde el pasado ejercicio del año 1926. Con todo esto se organizó una macro orquesta de 117 músicos para potenciar el sonido y reproducción. En un principio, los datos historiográficos indican que, si bien se grabó casi la totalidad de la obra, solo se permitió la edición de 5 pasajes del Primer Acto, la escena de la transformación y la del grial, el coro de las muchachas flor del segundo todos estos bajo la dirección de Karl Muck y el prelude y encantos del viernes santo dirigidos por Siegfried Wagner.

Ahora bien, por ejemplo, de Siegfried Wagner se conoce además la escena de las muchachas flor, grabada en 1925 en la Staatsoper de Berlín, con Max Lorenz y Genia Guszalevich de Kundry,



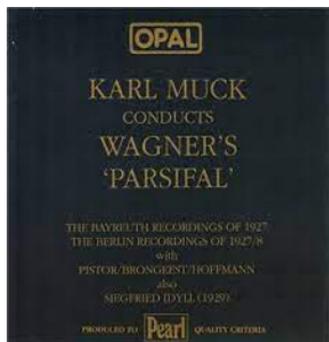
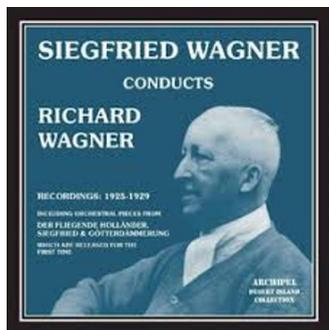
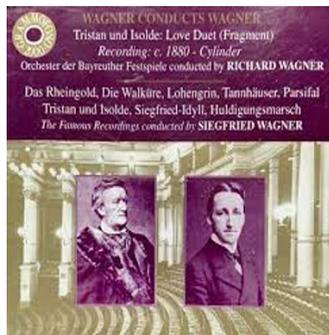
de una duración de más de 10 minutos, o la transformación en versión orquestal, de igual orquesta de la Berlin Staatsoper, grabada en el año 1926.

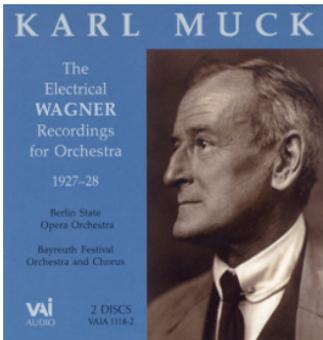
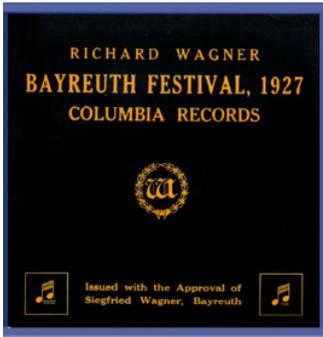
Aun así, de lo grabado nunca se sabe si por los medios técnicos saldrán más trozos o escenas que en un principio fueron inicialmente desechadas. En este contexto de incertidumbre y misterio, nos encontramos con sorpresas. Y esto se produce por la falta de información de las ediciones pasadas a CD, donde los datos de recogida de las grabaciones muchas veces son ignorados, o no se conocen, o a saber qué otras informaciones pueden producir confusión.

La decisión de los Wagner de sacar rendimiento económico hizo que las grabaciones lo fueran en varios años y por varias orquestas o intérpretes. Su argumento de la autoridad de ser los herederos del maestro era un cheque en blanco para todo. Es de citar como anécdota que, en las grabaciones dirigidas por su hijo, los fragmentos del interludio del tercer acto de *Sigfrido*, la ópera, fue interpretada por la orquesta de la radio de Berlín al igual que el viaje de Sigfrido por el Rin del *Ocaso* en el año 1929.

Pero retornando al *Parsifal*, resulta sorprendente el prelude del Primer Acto contenido en el volumen del sello MALIBRAN titulado «BAYREUTH 1927», en el que la base de la grabación eran –son– las placas de la colección Tendil-Dumazert, según la discográfica, de 11 discos de Columbia. Esto estaría bien, pero la sorpresa surge cuando a las clásicas recopilaciones formada por los 5 fragmentos del *Parsifal* de la orquesta de Bayreuth que se grabó en aquel año, es decir las colecciones autorizadas por los Wagner, se incorpora el prelude del primer acto. La sorpresa se incrementa por la sencilla razón de que en el disco no consta su existencia: es como si apareciera un fantasma. No consta en los títulos de crédito.

El avisado oyente wagneriano, entonces, acude a los registros de Karl Muck, y lo compara, y es entonces cuando el fantasma es convocado

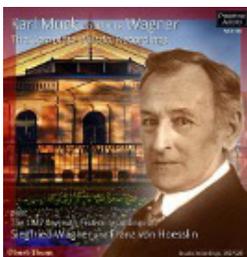




nuevamente. Cual tabla de ouija, se percata que la versión grabada en estudio en el recinto de la Singakademie de Berlín por Karl Muck NO es la que inicialmente el oyente había pensado por dos razones, una por cuanto la orquesta transmite una sonoridad diversa, como diversos son sus tempos, y por la duración de ambas grabaciones.

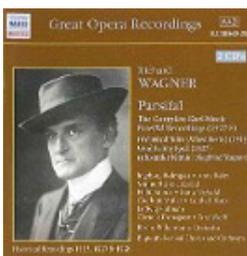
La de MALIBRAN, que llamaremos la fantasma, tiene una duración de 13 minutos 43 segundos, mientras que la de Berlín, grabada el 11 de diciembre de 1927, dura 15 minutos y 54 segundos (pausada, pausada(. Aun con la diferencia abismal de más de dos minutos, la versión fantasma se me manifiesta como también interpretada por Karl Muck, pero con la orquesta de Bayreuth de 1927, con sus 117 componentes. El maravilloso sonido, el conocimiento de la partitura con sus tresillos y notas rotas, envuelven de magia y misterio a la manifestación espectral que hacen de él una de las interpretaciones mejor conseguidas; en mi opinión, está dirigida por Muck con la orquesta del festival del año 1927.

Por ello, la versión fragmentaria mejor es la de 1927 del sello MALIBRAN, mejor que la Preiser, pero que se debe de completar con la de Arquipel del volumen «Siegfried Wagner conducts Richard Wagner». Sonido 8- Interpretaciones 10.



**3 · 1928. Berlin**

Karl Muck - 1928 (Act 3). C.D.  
 Orchestra: Berliner Staatsoper  
 Chorus: Berliner Staatsoper  
 Amfortas: Cornelius Brongeeest  
 Gurnemanz: Ludwig Hofmann  
 Parsifal: Gotthelf Pistor



Grabado en discos de 78 r. p. contiene fragmentos de diversos años y épocas, preludeo, coro muchachas flor, etc., editado por varias marcas en CD sin duda la mejor Pristine, aunque la de Naxos es igualmente muy válida. Se suele acompañar con las versiones antes señaladas del año 1927 dirigidas por Siegfried Wagner. Sonido 7 -Interpretación 9.

#### 4 · 1933. *Viena*

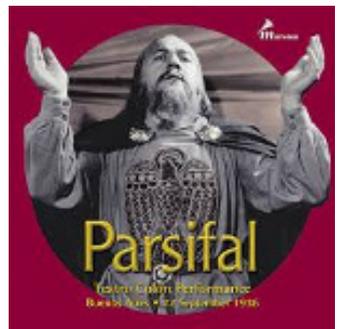
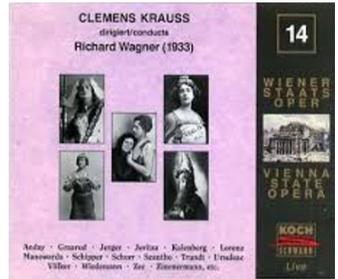
Director: Clemens Krauss  
Orquesta: Wiener Staatsoper  
Coro: Wiener Staatsoper  
Amfortas: Emil Schipper  
Parsifal: Gunnar Graarud  
Kundri: Gertrude Rúngr  
Gurnemanz: Josef von Manowarda

Clemens Krauss no solo tiene grabado el famoso Parsifal de Bayreuth de 1953, existe este registro de la colección de Koch dedicados a la Ópera de Viena que, en este número 14 editado en 1994, le dedica al director con fragmentos de grabaciones de 1933 del *Oro*, *Walkiria*, *Ocaso*, *Maestros* y el aquí presentado *Parsifal*. El reparto es de los mejores cantantes asiduos al Festival. Es toda una delicia, y lo que sorprende es que los tempos no son tan rápidos como los de su dirección de la obra en el Neu Bayreuth. Con una duración de más de media hora, aquí se recogen escenas de los Actos Segundo y Tercero. Las tomas de sonido son muy pobres, pero se escucha lo suficiente, mientras que oír a Von Manowarda o a Graarud, es más que suficiente. La delicadeza de Parsifal, que canta con alma y delicadeza, sobre todo los encantos del Tercer Acto, nos llevan a otro nivel interpretativo. El Amfortas de Schipper es otra lección de canto y expresión. Una rareza que vale la pena escuchar. Sonido 6. Interpretación 9.

#### 5 · 1936. *Teatro Colón, Buenos Aires*

Esta actuación fue grabada el 22 de septiembre de 1936.

Fritz Busch - 1936(LI),  
Orchestra: Teatro Colón (Buenos Aires)  
Chorus: Teatro Colón (Buenos Aires)  
Amfortas: Martial Singher  
Titirel: Fred Destal  
Gurnemanz: Alexander Kipnis  
Parsifal: René Maison  
Klingsor: Fritz Krenn  
Kundry: Marjorie Lawrence



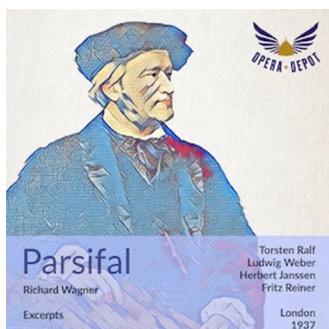
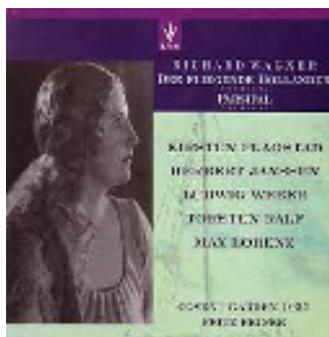
Grabación solo para nostálgicos y curiosos. Disponible en Marston, Opera Depot, Passión Opera, Vault. Ward Marston era un rico empresario americano y argentino que tenía una gran pasión por la ópera, lo que lo llevó a grabarse sus propias grabaciones. Muchas de ellas se conservan, y de entre ellas encontramos al primer *Parsifal* casi grabado por completo. Hay cortes que debían ser por cambiar los sistemas de grabación. El sonido también fluctúa entre subidas y bajadas de volumen. El Primer Acto es de unos 98 minutos; 53 el Segundo; 60, el tercero

El reparto es de verdadero lujo, y casi todos además eran estrellas del MET, y seguramente por la participación del millonario se entiende su inclusión. René Maison fue el gran *Heldentenor* del Met hasta los años 30, ya que posteriormente, con la irrupción de Melchior, pasó a un segundo plano. Pero quien tuvo retuvo, y aquí es una muestra. Sonido malo 5. Muchos cortes solo 3 discos. Interpretación 8.

#### 6 · 1937. Londres

Fritz Reiner  
 Orchestra: London Philharmonic  
 Chorus: Covent Garden  
 Amfortas: Herbert Janssen  
 Titurel: Robert Easton  
 Gurnemanz: Ludwig Weber  
 Parsifal: Torsten Ralf  
 Kundry: Kirsten Flagstad

Fritz Reiner fue un reconocido director de Wagner. No en vano, estrenó la mayoría de las obras de R. Strauss. Aquí está en plena forma y con interpretes insuperables. Muchos cortes, pero aun así de gran mérito histórico. De las varias versiones editadas, 6, ninguna completa, mejor Opera Depot y Passion Opera. Sonido 6 –Interpretación 9.



## 7 · 1937. *Viena*

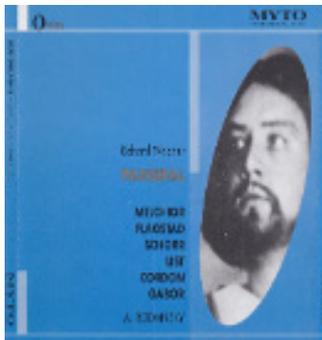
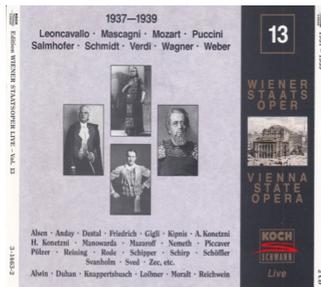
Conductor: Hans Knappertsbusch,  
1937 (LE)  
Orchestra: Wiener Staatsoper  
Chorus: Wiener Staatsoper  
Amfortas: Fred Destal  
Titurel: Nikolaus Zec  
Gurnemanz: Herbert Alsen  
Alto Stimme: Elena Nikolaidi

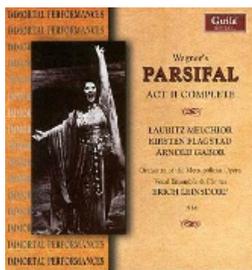
Primera grabación recogida por Koch-Schwann en su colección sobre la Wiener Staatoper Live en su volumen 13, de 1994, en que se recoge la grabación más antigua de Knappertsbusch de la sesión de 1 de noviembre de 1937, con Herbert Alsen como Gurnemanz, Nokolas Zec como Titurel, Fred Destal de Amfortas y la voz en alto de Elena Nikolaidi, con una duración de 37 minutos aproximados; hay escenas de la transformación del Primer Acto, el «Nehmet hin mein Blut» de Titurel del mismo Primer Acto, la escena final de Gurnemanz, coro y el solo de la voz en alto, y tres escenas del Tercer Acto con la transformación, coro y Amfortas, y coro final. El sonido es deficiente, 6, pero la interpretación lenta y solemne de Kna, 9. El disco de dos CD contiene otros interesantes extractos de más óperas.

## 8 · 1938. *MET*

Parsifal: Lauritz Melchor  
Kundry: Kirsten Flagstad  
Gurnemanz: Lista de Emanuel  
Amfortas: Friedrich Schorr  
Klingsor: Arnold Gabor  
Títulrel: Norman Condon

No se sabe la razón, pero en esta representación del *Parsifal* retransmitida por radio de Nueva York, el Primer y Tercer Acto son dirigidos por Bodansky, habitual en el MET en el repertorio wagneriano, y el Segundo por un joven Erick Leindorf. Hay cortes y pausas, debidas seguramente al cambio de los discos





de grabación originales. El sonido es muy, muy deficiente, pero el trio List, el Gurnemanz más oscuro de la historia, Melchior y la Flagstad, juntos, hace una reliquia de grabación. Hay trozos que se adivinan más que escucharlos, pero aún así, es una rareza. Sonido 4. Todas las ediciones. Interpretación 9. Recomendable la de Walhall, pero el mejor Segundo Acto es el de Guild.

### 9 · 1939. Viena

H. Knappertsbusch

Orq. y coro: Staatoper

Gurnemanz: Herbert Alsen

Parsifal: Hans Grahl

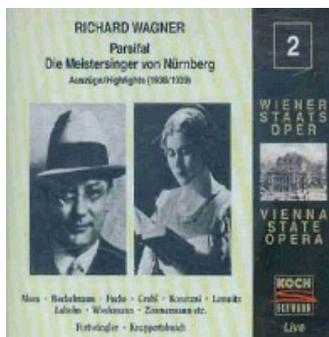
Kundry: Anne Konetzni

Klingsor\_ Hermann Wiedemann

Muchachas Flor: Luise Helletsgruber,

Elisabeth Rutgergs, Maria Schober,

Ester Rethy, Dora Komareck, Dora Whit



La grabación data de la representación del 6 de abril de 1939, de la Ópera Estatal de Viena; recoge más minutos y partes que el anterior, el nº 13 de la colección de Kohch-Schwann. Se recogen los 3 preludios, y fragmentos de los tres actos. Curioso resulta el coro de las muchachas flor, que su Ah-Ah es más irruptivo, como un espasmo, dando sensación más lujuriosa, al igual que las antiguas versiones de K. Muck o S. Wagner. Por lo demás, atractivo como documento histórico e interpretativo, dado el deficiente sonido 4, mientras que la categoría de la Kundry de Anny Konetzni es espectacular, como el «Amfortas, die Wunde», cantado por el bien nombrado Hans Grahl – curioso nombre para Parsifal), de lirismo e interpretación fuera de lo que se oye hoy. El Gurnemanz de Alsen es más de barítono que de bajo, pero aun con esto, es de calidad. Un documento para *knappertsbuschianos* acérrimos o amantes de voces del pasado: era otro modo de cantar. Interpretación 9, sonido malo, malo, 4, tirando hacia 3 (hay momentos muy insoportables, parece que pasan estropajos).



## 10 · 1940. Nueva York, RCA

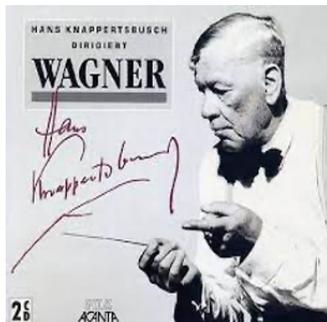
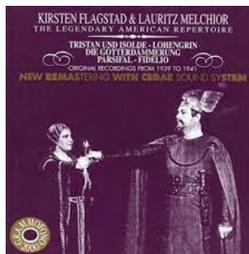
Director: Edwin McArthur  
Parsifal: Lauritz Melchior  
Klingsor: Gordon Dilworth  
Kundry: Kirsten Flagstad

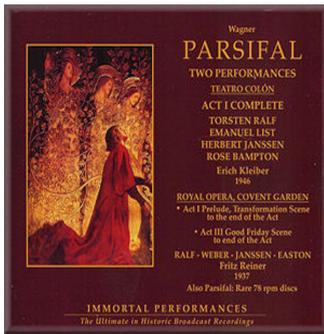
Recordando la duración de algo más de media hora por LP, en la era eléctrica, se grabó la escena de Parsifal y Kundry del Segundo Acto hasta el final, con una duración de algo más de 35 minutos, con un sonido en estudio, mucho más aceptable que la anterior versión. La original versión de la RCA ha sido reeditada por Naxos, la mejor y también con buen sonido por Gramophone 2000, pero solo el «Nur eine Waffe» del Tercer Acto dirigido por Ormandy. Es, junto la anterior, la únicas de la pareja de oro de la interpretación wagneriana. Sonido 8, por la época, Interpretación 9.

## 11 · 1942. Berlin

1942 (Act 3;SE) prelude 1º  
Director: Hans Knappertsbusch  
Orchestra and coro: Deutsche Oper  
Amfortas: Hans Reinmar  
Gurnemanz: Ludwig Weber  
Parsifal: Carl Hartmann  
Kundry: Elsa Larcén

Existen varias versiones de la grabación de marzo de 1942, si bien algunas lo datan en 1943. Es una rareza, ya que el partido nazi había prohibido su interpretación en periodo de guerra. El disco original de Acanta recoge el prelude del Primer Acto y el Tercero completo. La interpretación de Kna es más cercana a las del antiguo Bayreuth, de la que fue asistente en los años 1909 y 1910, que de las posteriores del Neu-Bayreuth. La versión digital en 2 CD del sello, además, contiene el viaje de Sigfrido por el Rin del *Götterdämmerung* en versión de la Filarmónica de Viena del 12 de mayo de 1940; esta, además de con un sonido bueno, es la versión más recomendable, ya que las ediciones de Preiser o Andromeda, o el resto de piratas, no la incluyen, son de peor calidad de sonido y no tienen el viaje de Sigfrido, ni el prelude del Primer Acto. Sonido 7. Interpretación 9.





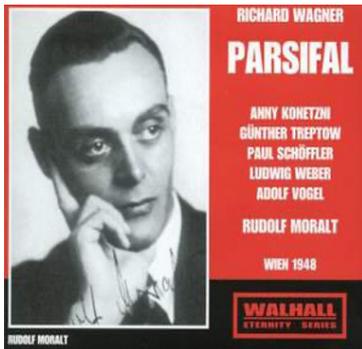
## 12 · 1948. Teatro Colón, Buenos Aires

Erich Kleiber  
 Orquesta y coro: Teatro Colón  
 Amfortas: Herbert Janssen  
 Titirel: Jorge Dantón  
 Gurnemanz: Emanuel List  
 Parsifal: Torsten Ralf

Grabado de dos representaciones en vivo de la estancia de Erich Kleiber en Argentina, este Primer Acto es importante por la presencia de Emmanuel List, el bajo profundo más representativo como Gurnemanz. Y de un más que aceptable Torsen Ralf como Parsifal. El sonido, seguramente tomado de emisiones radiofónicas, es algo extraño y hasta ha veces cavernoso, pero es un buen ejemplo de un excelente Primer Acto de *Parsifal*. Solo se recoge el Primer Acto, una pena. Sonido 5. Interpretación 8.

## 13 · 1948. Viena

Director: Rudolf Moralt  
 Orquesta: Wiener Symphoniker  
 Coro: Staatsoper  
 Parsifal: Günther Treptow  
 Kundry: Anny Konetzni  
 Gurnemanz: Ludwig Weber  
 Amfortas: Paul Schöffler  
 Klingsor: Adolf Vogel  
 Titirel: Hans Braun



Rudolf Moralt es un gran director wagneriano, no suficientemente reconocido, seguramente por no acudir a otros teatros más que en Austria. De todos modos, esta no es su mejor ópera de Wagner; es muy lento, siendo una de las versiones más largas. Le falta el dinamismo de otras visiones de la partitura. Es un director de antigua escuela en tiempos intermedios. La principal pega es la falta de dinamismo y contraste. Los intérpretes, excelentes Weber, Schöffler y Anni Konetzni, mejor que en la toma con Kna, si bien el sonido es muchísimo mejor, y eso ayuda mucho. Sonido 7. Interpretación 7. Duración de 242 minutos. La versión de Walhall igual que la de Myto.

#### 14 · 1949. Colonia

Richard Kraus  
Orquesta: Kölner Rundfunkorchester  
Coro: Kölner Rundfunkchor  
Parsifal: Bernd Aldenhoff  
Kundry: Martha Mödl  
Gurnemanz: Josef Greindl  
Amfortas: Heinrich Nillius  
Klingsor: Robert Blasius  
Títirel: Helmut Fehn



El reparto de lujo, a tener en cuenta, todos muy bien y la Mödl debutaba en su personaje favorito. Aldenhoff acredita su fama y Josef Greindl nos ofrece un personaje creíble y de grandes medios. La dirección pasa la prueba, pero no es para lanzar cohetes. Sonido bastante bien 7. Interpretación 8.

#### 15 · 1950. Roma, RAI

Dir.: Vittorio Gui  
Coro y Orquesta: RAI  
Parsifal: Africo Baldelli  
Kundry: María Meneghini Callas  
Gurnemanz: Boris Christoff  
Amfortas: Rolando Panerai  
Klingsor: Giuseppe Modesti  
Títirel: Dimitri Lopatto



«Isolda me dio la fama y Turandot el dinero», con esta frase atribuida a Birgit Nilsson se definiría la relación de la Callas con Wagner. Ya en sus inicios en Grecia había cantado en Epidauro la muerte de Isolda. Pero fue el papel de la princesa bruna el que le dio la fama en Italia al cantar en la Fenice de Venecia en 1948 a 1949 el papel en 12 ocasiones junto con las de febrero de 1950 en Roma.

Luego llegó el famoso *Parsifal* romano de 1950, el cual se conserva la grabación que, desde la mayoría de edad de la Callas a finales de los 50 hasta la fecha, se ha ido editando y reeditando por muchos sellos discográficos, ediciones y conmemoraciones de la cantante. Es más, en el concierto de la sesión veraniega del teatro auditorio de Herodes Atico, al pie de

la Acrópolis de 1958, 2 de agosto, entre todo el repertorio italiano, cantó la muerte de Isolda.

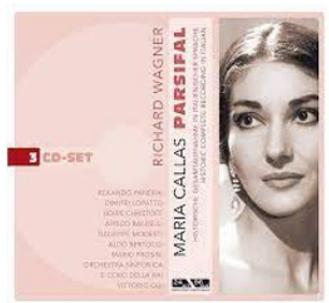
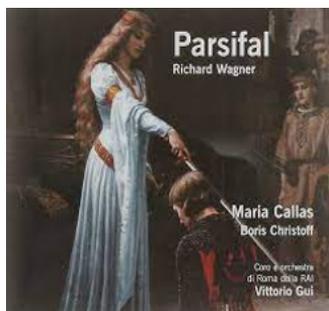
La grabación viene realizada por dos representaciones, exactamente de los 20 y 21 de noviembre de 1950. La Callas interpretó el rol de Kundry en seis ocasiones, las cuatro de Roma y dos más, con las direcciones de Victorio Gui y Arturo Basile.

La crítica wagneriana la ha venido considerando una interpretación plana, sin el carisma típico de la Callas, pero solo hay que escuchar sus *legatos*, lo refinado de algunos pasajes para darse cuenta que, claro, no es el matiz alemán, pero vocalmente es de altura. Lo dejo ahí, y para gustos colores.

La versión italiana es eso, a la italiana, pero la pasión por la música es la misma. Solo hay que ver, por ejemplo, el video de Mario del Monaco sobre el Siegmund de la Walkyria, en Youtube, para darse cuenta que los buenos cantantes aman también a Wagner como Wagner amaba la buena música italiana. De su etapa en Dresde como director de óperas se le atribuye la frase de «Quien no ama Bellini, no ama la música». De hecho, existe un disco sobre las transcripciones de la favorita de Donizetti interpretadas en violín realizada por Wagner.

La dirección de Gui es centrada, a veces con cierta reverberación, pero supongo más por los medios de grabación de la época. Hay cortes en algunos pasajes, pero en general está bien. Los coros bien, en italiano. Pero de todos se destaca el Gurnemanz de Boris Cristoff. El gran bajo búlgaro canta de maravilla, aún en la lengua transalpina.

Diez años después, en la Scala en 1960, con Cluytens en la dirección, lo canta en un alemán, no del todo ortodoxo, pero en cualquier caso con una amplitud de voz y potencia considerable. De las muchas versiones, sin duda por el sonido, la mejor es la masterizada de la Warner. Sonido 7. Interpretación relativa 7.







# Esbozo de una defensa de Wagner frente a Theodor W. Adorno

Juan Gregorio Álvarez Calderón

No quisiera pasarme yo de listo en esta breve crítica tratando de subirme a las doctas y metafóricas barbas del muy musical y muy filósofo Theodor W. Adorno. Pero sí me voy a atrever a decir que Theodor W. Adorno adopta con demasiada frecuencia en su obra de ensayismo intelectual filosófico un insoportable tono de listillo dialéctico. Los galimatías dialécticos con los que está continuamente pasándose de listo, por ejemplo en su *Ensayo sobre Wagner*, son bastante más ociosos para la construcción de una crítica que la contraposición sin mediaciones entre los valores vitales de lo noble y elevado, por un lado, y lo vulgar y mezquino, por otro, que aparece con claridad dramática en la obra del Maestro de Bayreuth. La positividad ideal de los sencillos temas de nobleza, heroicidad, compasión y redención con los que Wagner configura su obra se oponen al prosaísmo del mundo burgués con más fuerza y potencialidad crítica que toda la negatividad desesperada y angustiada del arte de vanguardia del siglo XX, del que Adorno fue exegeta y entusiasta.

En su *Ensayo sobre Wagner*, Adorno hace uso de su dialéctica, que más que meramente negativa podría ser calificada de nihilista, como método de sospecha frente a toda positividad ideal del valor superior, que es desenmascarada como «ideológica». Parece funcionar con ella una especie de egolatría crítica que sólo acepta como no ideológica el propio modelo de crítica, que siempre se salva por ser un modelo que permanece cómodo e impoluto en su negatividad pura. Para Adorno, la dialéctica es un simple método ensayístico ingenioso con el que descubrir la bajeza ideológica oculta de toda positividad ideal y de toda crítica que no se amolde a los cánones de un materialismo histórico insuficientemente revisado. El proletariado casi nunca aparece en la obra de Adorno, pero da la impresión de que se le echa en falta continuamente como única instancia que al no poder concebir ninguna imagen de lo ideal se libraría de las ilusiones del rebelde burgués, que en este caso, para Adorno, es Wagner. La descripción de éste como pseudo-rebelde pequeñoburgués puede ser considerada la idea central de del *Ensayo sobre Wagner*. Pero hoy podemos decir que la rebeldía causada por las veleidades idealistas, subjetivistas y auto-contradictorias del pequeñoburgués sensible todavía seguirá existiendo cuando se haya apagado hasta el último recuerdo de la insurrección proletaria que se reclamó conforme a la presunta objetividad «científica» de la historia.

Después de tanta dialéctica, sobre la que cabría preguntarse si sirve para algo más que para que el pobre lector se haga un lío en la cabeza, la impresión que deja este ensayo de Adorno, y por lo demás toda su obra, es que en él funciona un humanismo materialista enrarecido que chapotea y masculla su jerga en medio de su falta de fundamentos normativos positivos. La crítica social sólo puede tener sentido y fundamento si nos apoyamos en un positividad ideal de contenido, como la que se ha mencionado que aparece en la obra de Wagner. Y la falta de fundamentos de la crítica no puede ser remediada, como ha intentado hacer Habermas, con el recurso a lo formal-procedimental de la positividad pragmática de la orientación del lenguaje al entendimiento intersubjetivo. Pero desde luego no basta con utilizar, como hace Adorno, un concepto enfático de verdad, como él mismo lo llamó, que, opuesto al de apariencia, funciona completamente descontrolado y carente de cualquier garantía procedimental normativa. Es un arte afirmativo como el de Wagner el que puede señalar a un modo de vida normativamente mejor distinto del que socialmente se soporta, no un arte como el vanguardista que produce la negatividad de la angustia y la desesperación. No se puede descalificar como mera «ideología» compensatoria y limitada a un autosatisfecho psicologismo del consuelo individualista el que muchas personas no dispuestas a hundirse en una

negatividad estética destructiva de toda apariencia positiva del valor, en el nihilismo estético del vanguardismo, puedan entrever un mundo superior a través de la obra de Wagner. La crítica sólo se puede sostener en una afirmación del valor superior y esta afirmación necesita de su positivación concretísima, como ocurre en el «Parsifal» con el Santo Grial, que en su objetividad material realísima y sensible representa la presencia innegable de lo valiosos superior: la verdad, el bien y la belleza. Nadie puede decir cómo se llega hasta él si no lo conoce, pero es su conocimiento sensible como objeto indudablemente presente lo que permite distinguir la falsa apariencia de la verdad redentora, o si se quiere, de la verdad que permite la crítica emancipadora



# ¿Qué es un wagneriano en el siglo XXI?

Ilyesse y Cyril Plante

*Cercle National Richard Wagner – Paris*

Pero incluso hoy busco en vano una obra que tenga la misma peligrosa fascinación, la misma aterradora y dulce infinitud que *Tristán e Isolda*. El mundo es pobre para aquellos que nunca han estado lo suficientemente enfermos como para probar este “placer del infierno”

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*

Esta cita transcribe perfectamente el asombro y el shock wagneriano del que yo, yo, Ilyesse, soy desde entonces víctima eterna, pero libremente consentida. Me vuelvo a ver a los diez años, donde por algún milagro el profesor de música de la escuela primaria no había tocado otra *bossa nova* u otra música del mundo, sino que nos había presentado el preludio de *Tristán*. Por el contrario, recuerdo el frenesí interior que hervía dentro de mí, la abrumadora molestia por no ver a mis jóvenes camaradas compartir este sentimiento y mi deseo extático de hablar de este compositor al mundo entero. La fiebre wagneriana me había asaltado y el deseo de confrontar mis emociones y análisis sobre Wagner se volvió vital.

## ¿Ser wagneriano?

A menudo está de moda encontrar en el amor de Wagner esa suave enfermedad que te atenaza durante toda la existencia, porque en esta música sigue existiendo una paradoja por su inmediatez de sensación. Inmediatamente golpea la mente que genera un amor eterno o un odio casi irreversible, muchas veces por ignorancia. Un estudio reciente estableció que la inmensa mayoría de los amantes de la música adoraban a Wagner, mientras que el público en general sentía una aversión instintiva, provocando falsos prejuicios sobre esta música. Lo que llama la atención durante el primer enfoque wagneriano es la combinación de emoción y excitación intelectual. Debido a esta rara combinación en la historia de la música, la obra de Wagner adquiere un carácter universal y se abre de manera fructífera a la literatura, las artes, la filosofía y la historia.

Así como uno no nace wagneriano, uno se vuelve wagneriano. Esta búsqueda iniciática está tan plagada de obstáculos que es necesario superar la masa de prejuicios e ignorancia que giran constantemente en la órbita sepulcral de Wagner. Por lo tanto, volverse y permanecer wagneriano también significa luchar constantemente con las ignominias, a menudo infladas y fantasmagóricas, que rodean al compositor de la *Tetralogía*. Las acusaciones son numerosas y lamentablemente fructíferas: revolucionario fanático, vida amorosa disoluta, creador del antisemitismo moderno, inspiración del nazismo y recientemente asociado con una milicia neonazi rusa que realiza el trabajo sucio de Putin. Por lo tanto, la simbiosis con el arte wagneriano sólo puede lograrse mediante un trabajo lleno de estoicismo y perseverancia. La búsqueda infinita por asimilar el universo de este ser considerado como un demiurgo exige una escucha obstinada, una lectura incesante y una tenacidad para recibir el sésamo de las entradas de Bayreuth.

## La comunidad alrededor del *Ring*

La magia de Wagner consiste sobre todo en desprenderse del mundo real y alcanzar algo más allá de nosotros. Contrariamente a los clichés habituales, el wagneriano admira más la ciencia de las sutiles transiciones que el carácter espectacular y pomposo que, en última instancia, casi falta en la obra de Wagner; lo que hace que esta música sea a la vez mística e íntima. Por lo tanto, esta música es a menudo prerrogativa de melómanos fanáticos y frenéticos, que vuelven a escuchar sin cesar las distintas versiones de las grandes óperas o viajan cada año por Europa para no perderse ninguna de las producciones de Wagner. El wagneriano es, pues, una especie de peregrino y misionero. Albert Lavignac no se equivocaba: todo un vocabulario religioso marca el lenguaje wagneriano: la Colina Sagrada, el foso místico, el Maestro de Bayreuth, etc.

No olvidemos que el sustantivo “religión” proviene del latín *religere* que significa “atar” o “retomar para elegir”. Son precisamente estos lazos de amor por la música los que unen a los wagnerianos y los empujan a volver siempre a esta estética.

A diferencia de la mayoría de los músicos clásicos y del siglo XIX, la música de Wagner no es directa ni melódica, no es un objeto de escucha sino una experiencia espiritual. El deleite ornamental y equilibrado de Mozart puede agradar de inmediato; todo lo contrario del arte de Wagner, donde la música es un universo encarnado y conceptualizado que debe ser descubierto, desentrañado y profundizado constantemente. Al wagneriano le gusta no disfrutar del sonido directo y se mantiene hermético al consumo de música por el simple placer de la decoración vulgar y superficial de los sonidos. El ritual y la formación casi religiosa concentran, pues, un interés prodigioso para el aficionado wagneriano.

Aquí es donde queda toda la delicadeza de conversar sobre Wagner con los no iniciados, porque a menudo el desprecio o incluso el disgusto se trasluce en estos últimos, para quienes Wagner es una especie de demonio poco conocido pero presente en todas las mentes, especialmente en las de los beocios. El wagneriano aprecia todos los estilos de música, desde la barroca hasta la contemporánea, incluyendo la gran Ópera francesa o Verdi; a menudo son otros amantes de la música los que dan la espalda a la obra de Wagner, acusándola de longitudes aburridas, libretos incomprensibles y música atronadora. ¿Cómo entender que el genio de Wagner no se limite a esta famosa *Cabalgata* sino que resida en el delicado detalle de la orquesta (en particular en el preludio de *Lohengrin*) y en la fusión de escalas cromáticas? Porque ahí reside toda la dificultad de ser wagneriano y de transmitir la propia pasión, el propio amor y a veces incluso el propio culto por esta música. El supuesto elitismo que experimenta la mayoría de la gente respecto a la música clásica y la ópera se agrava aún más cuando se trata de Wagner. Porque no se trata sólo de música sino que abarca otras consideraciones filosóficas, literarias, míticas y pictóricas. La ascensión a la montaña wagneriana parece difícil e incluso inalcanzable, lo que puede atraer a unos y desanimar a otros.

A partir de esta incompreensión en torno a las obras de Richard Wagner, los amantes de esta música han encontrado en los círculos una especie de hermandad donde se rompen tabúes y malentendidos. Pero tenga cuidado con las críticas futuras de que los wagnerianos forman una especie de secta de fanáticos. Sobre todo, porque a los amantes de Wagner les encanta destrozarse entre sí por los cantantes, por las historias sobre los tiempos de los directores, por no hablar de las producciones en las que a menudo nadie está de acuerdo. Lejos de formar un todo indistinto e inmutable, el wagneriano es múltiple, diversificado y ama sobre todo el compartir, la confrontación de ideas y las peleas vivaces pero corteses. El deseo de discutir desaparece rápidamente ante el amor a veces devoto por la obra misma.

## Una obra de modernidad

La modernidad es un concepto que significa que actuamos de acuerdo con los tiempos y no según valores que rechazan el cambio y la evolución. La modernidad es lo opuesto al inmovilismo y tiende a mirar hacia el futuro. Es también una nueva relación entre el individuo y el tiempo. ¿Cómo es posible que un compositor del siglo XIX, anclado en su época como lo fuera Wagner, nos siga pareciendo tan moderno? Vincent Citot hablaría incluso de contemporaneidad: Wagner sólo cobra sentido en y a través de la historia de la música. Cuando comparamos la música de *Tristán e Isolda*, compuesta entre 1857 y 1859, con la de las óperas de sus contemporáneos (*Simon Boccanegra* de Verdi o *Fausto* de Gounod), inmediatamente captamos la brecha entre la música de Wagner, el concepto filosófico que subyace al texto en oposición a aires imbuidos de bel canto y a libretos puramente funcionales adaptados al género operístico. Wagner todavía nos habla hoy porque no ofrece entretenimiento, sino un cuestionamiento sobre un tema, que requiere una reflexión que puede llevar a la introspección. Los conceptos de amor, poder, muerte no son sólo elementos intrínsecos de una historia romántica (el barítono que tiene poder rechaza el amor de la soprano y del tenor y esto termina con la muerte de un protagonista), sino que hay una verdadera relación intelectual y profundidad poética sobre el poder debilitado de Wotan, el amor liberado de la sociedad por Tristán o la muerte redentora de Brünnhilde.

Wagner utiliza temas inherentes a la humanidad que emplea en un universo mítico o legendario, lo que permite a los oyentes identificarnos fácilmente con los personajes y a los directores para depositar en ellos sus fantasías y sus visiones personales del mundo. Sólo los *Maestros Cantores de Núremberg* están más anclados en la Historia, pero el personaje de Hans Sachs está imbuido de una nobleza de alma que sabe conmovernos y desconectarnos del contexto histórico. La lucha entre la modernidad encarnada por Walther y el inmovilismo de las tradiciones conservadas por Beckmesser desarrolla en tres actos la lucha del wagnerismo contra el clasicismo de otros compositores.

## Wagner está en todas partes

Es innegable que la música de Wagner sigue inspirando a artistas de ayer y de hoy: en términos de arte plástico, Max Ernst con su linograbado Siegfried en 1912; Paul Klee con *Lohengrin am Kino*; George Grosz y su cuadro *El vagabundo*. Joseph Beuys admitió en 1962 “tener cien veces más que ver con Wagner de lo que la bibliografía había admitido hasta la fecha”. *Homenaje a Richard Wagner* de Antoni Tapies (1969). Anselm Kiefer nos sorprende con su cuadro *Siegfried* olvida a Brünnhilde (1975). Valerio Adami está fascinado por el retrato de Wagner. Más cerca de nosotros, Jonathan Meese con *Der Gute Klingsor, Chef (Hut'O Bill) Zeigt Irgendwas dem Vatikan*, en 2014. Markus Lüpertz creó con *Männer ohne Frauen, Parsifal* un ciclo de pinturas, dibujos y grabados. También podemos citar a Sarkis que utilizó el libreto de *Parsifal* en 2005 para transcribirlos en un archivo JPG para obtener

una nueva partitura de 5 horas interpretadas por voces electrónicas. Rodney Graham, por su parte, imagina la combinación de una fórmula matemática compleja con algunos compases de *Parsifal* que permitirá prolongar la ópera hasta 38 mil millones de años... ¡Eso es amar a Wagner hasta las náuseas! Mencionemos también la foto con el *Buque Fantasma* de Joan Brossa Cuervo (1989) y la del mismo año, sobre el mismo tema, de Malcom Morley.

El cine no se queda fuera, ya que la cantidad de ejemplos de uso de la música y los temas wagnerianos requerirían una obra completa, pero pensemos en el prólogo de la película *Melancholia* de Lars Von Trier en 2011, totalmente cautivador gracias a la magia del preludio de *Tristán e Isolda*. No podemos dejar de citar *New World* (2006), de Terrence Malick, donde el preludio de *Das Rheingold* acompaña la llegada de barcos a tierras norteamericanas, multiplicando la red de resonancias entre el río americano, los nativos americanos que simbolizan la Naturaleza y su pureza no contaminada por los europeos; civilización.

La literatura actual también está influenciada por la estética wagneriana. Sin volver a los leitmotifs literarios de Edouard Dujardin en *Los laureles cortados*, ni a la fascinación de Julien Gracq por *Parsifal*, J.R.R Tolkien toma prestados en su ciclo de *El señor de los anillos* a *El anillo del nibelungo* los temas del poder, de la magia a través de lo maldito, el anillo . A partir de ahí, el paso a la fantasía heroica es fácil y figuras heroicas como Siegfried o su modelo femenina Brünnhilde se difunden en novelas de aventuras e incluso en videojuegos (*Ring* es un videojuego de 1999 inspirado en leyendas germánicas sobre extractos de la *Tetralogía* dirigido por Solti). ¿Qué otro compositor puede presumir de esto?

### **¿Qué es entonces un wagneriano en el siglo XXI?**

Sigue siendo un melómano que trabaja por el reconocimiento de su fascinación por la música de Richard Wagner y la profundidad de sus teorías artísticas. Ya no se trata de convencer a los directores de ópera para que lo incluyan en su programación, sino de hacer comprender a los diletantes que sus óperas nos abren universos insondables, mundos abrumadores de humanidad y de sensaciones, cosmogonías que reflejan siempre los placeres y los fracasos de nuestras sociedades. El perfil del wagneriano es entonces el de un amante de las óperas, la literatura, la filosofía y en definitiva el arte en general; disfruta sumergirse solo en la música de Wagner a menos que la comparta con otros iniciados, aquellos que comprenden y saborean las delicias del *Venusberg* o del Grial.



*homenaje a  
Arnoldo Liberman*



# Wotan, mi Alter Ego. Richard Wagner, a través de Arnoldo Lieberman

*Fantasía escrita como si yo (¡¡vaya omnipotencia!!) fuera Wagner*

**Arnoldo Lieberman**

Algunas cosas más sobre Wotan, por ser el personaje vertebral de la primera mitad de la *Tetralogía* y que será posteriormente reemplazado por su hija Brünnhilde, como la protagonista esencial de la segunda mitad, aunque debo confesar que es el personaje que más me representa anímica y psicológicamente y el que despierta mis sentimientos más entrañables, siendo, además, su personalidad la que domina toda la obra. Lo que se ha llamado «el dilema de Wotan». Por eso estas páginas dedicadas a él, ese dios que no llega a serlo definitivamente y que me recuerda, por simple asociación libre, el siguiente diálogo:

Profesor: ¿cuál es el número más grande?

Alumno : Setenta y tres millones doce

Profesor : ¿Y qué me dices del setenta y tres millones trece?

Alumno: ¡Vale! Pero he fallado por poco.

Este Dios máximo ha creado el Walhalla, castillo donde se hospedan los dioses y donde son trasladados los muertos en batallas para formar su guardia pretoriana. Ese traslado lo hacen las hijas de Wotan que son nueve Walkirias nacidas de los amoríos del dios con la Tierra (Erda o Wala). Wotan organiza como un Dios el mundo (por ejemplo, Willy Decker, el *regisseur*, durante la representación lo sienta en la butaca de patio donde reflexiona de la manera en que podría influir sobre lo que ocurre en escena), es decir, en el propio teatro del mundo.

Yo pensé inicialmente que era Wotan quien podía redimir el mundo pero el desarrollo de los acontecimientos y la vulnerabilidad de los valores humanos hacen que esta redención sea imposible a través del dios de dioses. Wotan no aparece en *El crepúsculo de los dioses* y ya antes se ha transformado en un *Wanderer*, un viajero vagabundo enmascarado, que agoniza en su poder, abandonando progresivamente sus sueños de grandeza (desde que su nieto Siegfried descabeza la punta de la lanza de Wotan y de este modo el hechizo de su poder y el dios comienza a aprender a desprenderse de las ínfulas omnipotentes). En la cuarta parte de la *Tetralogía*, Wotan es una figura metonímica, sólo es visible por sus efectos, en los cuervos –sus emisarios– o en la valquiria Waltraute que interrumpe el sueño amoroso de Brünnhilde con su alarmante mensaje sobre la decadencia del Walhalla.

En el tiempo que compuse esta gesta las sagas nórdicas estaban de moda y los escritores románticos alemanes se mostraban fascinados por esas antiguas leyendas tomadas de la sabiduría ancestral. Yo les infundí nueva vida y es fácil de comprobar: cuando hoy en día se menciona a Wotan o a Siegfried o a Brünnhilde se piensa en mí y no en la mitología escandinava. En ella Odín (Wotan) se autosacrifica en el Fresno del Mundo para adquirir la sabiduría absoluta y de ese árbol crea su lanza donde inscribe las leyes.

Esta «pasión de Wotan» (más de una vez se ha señalado la correspondencia entre el Árbol de la Sabiduría, presente también en el budismo, y la representación de la cruz en la iconografía cristiana) es tan compleja como la de Jesús. Este árbol tiene sus ramas en el cielo, el tronco en la tierra y las raíces en el mundo subterráneo, condensando así los tres reinos del cosmos: cielo, tierra e infierno y obteniendo su fuerza siempre renaciente de la fuente de Urd, fuente de la juventud –como las manzanas de Freia para los dioses– en la que brotan las aguas de la inmortalidad.

En el prólogo a *El crepúsculo de los dioses*, la Primera Norna relata que un dios lleno de atrevimiento se acercó a beber en la fuente y dejó su ojo como eterno pago. Existen numerosas leyendas indoeuropeas en las que el todopoderoso es tuerto y decían que era una manera de retener la visión de lo mágico. No olviden a Tiresias, célebre profeta de la mitología griega, cuya ceguera es compensada por Zeus con el don de la profecía. Así que la pérdida parcial de la visión puede ser sinónimo de mayor clarividencia. El ojo que Wotan sacrifica le es devuelto como «un ojo interior» –que Platón llamó «el ojo del alma»–, abierto a la contemplación de lo que los otros no pueden ver.

El día de Wotan es el miércoles (de Wednesday) y su presencia es eterna, aunque en muchos momentos trágicos o agónicos se declara «preso y esclavo de las ataduras» y se lamenta por ser el «menos libre de los seres», cuando reunido en una especie de solemne consejo rodeado de los demás dioses y con su lanza hecha pedazos, espera el fin. Aquí ya comenzamos a saber que Wotan inicialmente buscaba, a causa de sus ambiciones, apropiarse

del saber y obtener el poder supremo y que su renunciamento es sólo la rúbrica de su fracaso. Es un aspecto que he sostenido contra viento y marea porque yo pienso que ninguno de nosotros llegará a la tierra prometida: todos moriremos en el desierto. El intelecto es una especie de enfermedad incurable. Un Dios demasiado trascendente pierde su fuerza y se desdibuja. Como escribe Karen Armstrong en su libro *En defensa de Dios*: «Corre el peligro de transformarse en una deidad superflua o inútil y gradualmente desvanecerse en la conciencia del pueblo». Por eso es necesario un Dios tangible.

En los inicios, Wotan siente crecer dentro de sí ese anhelo de poder (en esto se asemeja a Alberich) y bebe en la fuente de la sabiduría que brota a los pies del Yggdrasil para conquistar la supremacía del universo y para desposar a la diosa Fricka que simboliza la inmutabilidad de las leyes que aseguran la continuidad del poder. Reitero, para ello sacrifica uno de sus ojos.

Debo decir que Wotan «se parece a nosotros cuando se equivoca» y hay que reconocer que se equivoca varias veces. Wotan no es un dios omnipotente, como estamos acostumbrados a vivirlo, sino un dios «humano, demasiado humano», y sintetiza el nudo de nuestras contradicciones: es en muchos momentos el hombre apasionado, ávido de poder, astuto, mentiroso (el más mentiroso: inaugura la mentira), para quien el conocimiento no conduce a la sabiduría sino a la dominación; pero es también el hombre capaz de amar como él ama a Siegmund, Siegfried y Brünnhilde, con un amor hecho a la medida de lo humano, es decir, a ras de tierra pero hondo, visceral.

Impotente ante sus propias leyes: «En mi propia trampa he sido atrapado. Soy el menos libre de todos los seres. ¡Oh, sagrada deshonra!», es un ser a la vez capaz de comprender su fracaso y dotado de la sagacidad para concebir la necesidad del renunciamento. Loge es su socio fiel pese a su lucidez demoníaca: es el que da la razón a los gigantes pero para seducirlos y someterlos. Loge es tan mentiroso como Wotan, pero es un leal consejero.

Confieso que yo no he podido dejar de amarlo, a Wotan, digo, quizá porque me refleja o nos refleja en nuestras debilidades y contradicciones. «Ser dios es algo muy triste», escribe George Bernard Shaw en *El perfecto wagneriano*. En todo caso es el centro de gravedad de gran parte de la *Tetralogía* y símbolo no sólo de un drama mitológico de remota antigüedad sino de nuestra estructura psicológica más actual. Y aunque en algunos la historia se preste a chanza: «Siegmund es el suegro de su hermana Brunhilde y el cuñado de su hijo, el marido de su hermana y el suegro de la mujer cuyo padre es el suegro de su hijo», se burló alguien, yo, que no soy precisamente un mojigato, sé perfectamente la cadena de inmoralidades que en la *Tetralogía* he puesto en marcha.

Pero tampoco parece casual que escogiera precisamente la moralmente más reprochable relación de todo el *Anillo* –un incesto y a la vez adulterio– para representar el verdadero amor humano. El matrimonio de Wotan y Fricka o el de Sieglinde y Hunding no pueden llamarse auténticamente amor sino ausencia total de amor, de ahí quizá su carencia de hijos. El «leitmotiv de la redención» sólo se oye en la relación entre Sieglinde y Siegmund.

Evidentemente, para mí la institución del matrimonio es totalmente incompatible con el amor y este pensamiento me costó mis buenos rifirrafes con Cósima. Mi propia experiencia matrimonial fue muy semejante. En muchos momentos consideraba el matrimonio «como la maldición de mi vida» y fue precisamente cuando trabajaba la *Tetralogía* que me di plena cuenta de esta maldición porque coincidió con el apogeo de mi idilio con Mathilde Wesendonk, la musa de *Tristán e Isolda*, mientras yo seguía casado con Minna y Mathilde con Otto Wesendonk; éste mi protector, como ustedes saben.

Fue George Bernard Shaw quien señaló que en *El oro del Rin* se desarrolla toda la historia del hombre con el grado de incertidumbre propio de la naturaleza humana. Si vosotros podéis gozar con ello, bienvenidos sean. Todo será espléndido y maravilloso. Si dudan, no insistan en preguntarse si esta historia es válida porque nadie podrá responder a esa pregunta. Mi intención no es señalar «esto es historia», «esto es imaginación», «esto es psicología», «esto es teología»: se trata, no de una manía clasificatoria, sino de dar una imagen global y profunda de la génesis de la historia humana desde mi mirada.

Por ello trato de ejemplificar una de las incógnitas más arduas a través del pentagrama de tal manera que cuando vosotros los escuchéis podáis sentir lo mismo que yo siento ante una suite de Bach.





# El temblor de las corcheas: mi sí a la vida

Arnoldo Liberman

Si no fuera físico, probablemente sería músico. A menudo pienso en música. Vivo mis sueños en música. Veo mi vida en términos musicales. No puedo decir si habría podido hacer alguna pieza creativa de importancia en la música, pero sí sé que lo que más alegría me da en la vida es el violín.

Albert Einstein

Hoy quiero tratar un problema personal. Dejo -intento dejar- mi vestidura de escritor y psicoanalista puntualmente para probar hacerme comprender a través de mis interrogantes. Naturalmente no abandono las palabras que, pese a su vulnerabilidad y mi módica textura, me han acompañado a través de los años hasta formar una parte significativa de mi vida. Palabras con las que me gustaría saber explicar, lo más transparentemente posible, qué motivaciones hicieron que alguien como yo -obligado a estudiar piano por mis padres y expulsado de cualquier fantasía omnipotente por aquel juicio de mi profesor de música italiano ante mi imposibilidad de gustar de una obra de Debussy: «Tú tienes una patata en el corazón»- me hicieron sentir desvalido e indefenso y prohibido para los goces de las corcheas. ¿Qué hizo que me transformara en poco tiempo en un melómano insaciable y en un escucha único?

A mis nueve años ya había compuesto *Das Lied von de Erde* de Mahler, la Séptima de Bruckner, *Tristán e Isolda* de Wagner y, ni qué decirlo, *El caballero de la rosa* de Strauss y Hofmansthal. En ese mismo año mi padre me decía que había escuchado por radio al lugarteniente de Hitler, Reinhard Heydrich, quien había decretado la condena a muerte de todos los judíos, “vivieran donde vivieran». Tenía, reitero, nueve años. Mi cielo de la infancia se transformó súbitamente en una inmensa llamarada que iba a destrozarme mis ansias de crecimiento y mis sueños de una vida segura y previsible. Yo, que acababa de parir jubilosamente el *Deutsche Réquiem* de Brahms, debía aprender que ese Réquiem también se cantaba por mí, porque yo, judío, debía morir simplemente por serlo, por mi sencilla pertenencia a un azar que debía asumir como un mandato inexorable. ¿Cómo me sostuve?

Un amigo muy querido, Héctor Yánover, entrañable poeta argentino y mi librero de aquellos años, me escribió una vez:

Hay un momento en la existencia en que descubrimos a los otros, que elegimos a los nuestros, en que nos reconocemos con todas nuestras marcas personales. Es entonces que Nietzsche y Kafka y Sábato se integran a tu mundo porque te reconoces en ellos. El mismo lacerante dolor por la especie de los hombres, el mismo por qué ante la injusticia, la misma mirada tierna, compasiva, esperanzada. Nos sirve escribir porque nos ayuda a leer, a ser parte de la creación, a ser objeto y sujeto de las novelas y poemas que admiramos. Nos sirve ser judíos para saber de qué se trata ser judío, ser negro, ser pobre, ser poeta. El príncipe Mishkin y Raskólnikov, las melodías de Schubert, no han sido inventadas por nadie, están en todas las calles. Una cámara-ojo que se paseara por el infinito espacio de nuestra interioridad filmaría estas situaciones.

Recuerdo muy bien aquella carta. Como recuerdo muy bien otra carta de un amigo muy querido y admirado, Santiago Kovadloff:

El arte es metáfora, es decir, sugerencia de un sentido literal y que, por lo tanto, no reviste la inequívocidad de lo simbólico, sino que, a la inversa, sumerge la percepción en una profunda y fecunda ambigüedad. Del arte - nadie lo ignora- sólo se puede hablar en escorzo, no pretendiendo decir frontalmente lo que significa sino dejándonos decir cómo y de qué modo nos significa, nos infunde identidad, sustancia y sentido.

Lo he dicho siempre. Para un melómano insaciable como yo, escribir sobre música es como para Papageno tintinear su carrillón (de pronto he pensado que para estos tiempos de dolor, deberíamos llamar a este personaje Papageno). ¿Nos dice la música algo que conceptualmente podemos abordar? ¿Puede ser el mundo de las corcheas un espacio inaccesible y en consecuencia condenado

a la esterilidad reflexiva, o podemos buscar un significado o una interpretación que nos oriente y nos satisfaga? ¿Puede ser abordado el pentagrama como un campo dotado de significación conceptual o es otra especie de «eclipse de Dios», del que nos habla Martín Buber, y que sólo el silencio es la única respuesta válida? ¿Es posible el hallazgo de lo trascendente o- quizá más lúdicamente- el hallazgo trascendente es aquello que escuchamos, que nos invade y moviliza, pero que -como Querubino- es un “no sé qué”» (por no decir un «yo que sé” o un «qué sé yo»), pero que es informe, gaseoso y evasivo?

En el caso que nos estamos refiriendo el «eclipse e Dios» es la imposibilidad de un concepto válido (*la mot juste* que dicen los franceses) y la presencia de un melómano conmovido que deja caer sus lágrimas mientras escucha el *Winterreise* de Schubert. ¿No hay sentido único en estos acordes que suenan? ¿Nada es ordenado y legible mientras uno se deja llevar por infinitas luces caídas que nos impiden rastrear un concepto? ¿Puedo aproximarme a saber? Me recuerdo a la caminata de Gurnemanz y Parsifal camino al Grial. El Grial es un secreto, es un enigma, es el misterio mismo que encarna el ser humano. Como dice Gurnemanz, el tiempo se convierte en espacio, en eternidad y por eso la búsqueda del grial es de todos los tiempos. Ese secreto anhelo de alojarnos en un tiempo sin tiempo. Pero siempre hay algo que falta. Es aquello que no puede ser dicho pero que se desliza bajo lo dicho, que nunca está en situación explícita sino alusiva. Es marca de fábrica que nada termine de coincidir con lo que el ser humano anhela pese a nuestra obcecación interrogante. Y el obcecado es incurable, no de ser ciego sino más bien de ser vidente. es decir, de ver en el horizonte lo que no encuentra de inmediato en la realidad circundante.

Puede parecer arbitrario, pero me surgen en este momento aquellos versos de Luis Rosales:

    Cuando vivimos tanto que hay que pagar exceso  
    hay algo en el amor como una luz suicida  
    y tal vez es sólo eso  
    hay amores que duran algo menos que un beso  
    y amores que han durado algo más que una vida.

No me importa si la cita es apropiada o no para este temblor de las corcheas, pero estoy seguro que forma parte de él. «Hay amores que han durado algo más que una vida» (cualquier melómano podría refrendar estas palabras). Seres que saben que sus músicos preferidos han afrontado el peligro de la indefinición y de la falta de reglas aceptadas, que llevan la experiencia al extremo, al límite del lenguaje (como lo quería Wittgenstein) hasta «el punto que ningún humano puede rebasar” (esto lo dice Rilke). Esos seres que se llamaban (se llaman) Beethoven o Wagner o Mahler o Bruckner o Alban Berg o Weinberg.

Como dijo alguna vez Alfonso Reyes:

La paradoja del humano. ¿Estamos seguros de él? ¿Es el ser humano un solo ser o varios? Dos por lo menos, uno que va y otro que viene. Casi siempre se cruzan y acompañan en el camino. Mientras uno vive el otro lo contempla vivir. ¡Extraño engendro polar! El hombre es el hombre y el espejo. Y es que el hombre no camina solo.

Por eso, digo yo, es misión del creador ajustarse a esa otra realidad superior (superior no significa nada metafísico sino algo trascendental) de las que las cosas son aquí reflejos. Pero conscientes o no de esta secuencia especular, se trata de límites enigmáticos y desafiantes, siempre obstinados en buscar un nombre, el otro, la palabra válida, como acceso al absoluto. aspiración a la que los seres humanos -lo dice la historia- no podemos renunciar, esa nebulosa que impide toda certeza pero que incita toda inquietud. Siempre he hablado de esa terquedad porque creo que secretamente albergamos la ilusión de que, en medio de estas neblinas, quizá demasiado veladas pero siempre fascinantes, nos permita atrevernos a buscar un lugar en la espesura y encontrar el balsámico «blanco del bosque» (del que hablaba Heidegger).

Mahler en su Tercera Sinfonía hace hablar al niño, al cuco, al árbol, al verano, a las flores del prado, a la noche y al mismo Dios («que es amor»). Todos tratan de dar con la palabra justa pero parece imposible. Por eso nos hace sonreír las palabras que dirigió Mahler a Bruno Walter cuando éste decidió visitarlo: «Venga deprisa, entonces, después de haberse puesto su armadura. Si su gusto se ha refinado en Berlín, prepárese para verlo irremediadamente estropeado. Como siempre. Gustav Mahler».

Todo ello es socarronamente cierto pero sabemos bien -como lo decía Don Federico Sopena- se «trata del corazón humano, de esa singular manera de percibir pese “a nuestra propia y miserable piel» (dixit Mahler). El pentagrama no es un código racional sino una vibración sísmica, casi la única forma de respuesta a los interrogantes últimos. Desde la laceración de ciertas secuencias beethoveanas hasta la lucha fáustica por el conocimiento de Mahler; desde los cósmicos acordes de Wagner al hombrecito campesino, Bruckner, que se coloca en lugar de Dios mientras compone su Novena y a la vez come un sandwich de mortadela y queso; desde la búsqueda obstinada de Teresa Catalán a la inquietud siempre creativa de Fabián Panisello, todo es pentagrama vulnerable y anhelo de acceder a los más íntimos secretos del ser. Por eso, insisto, la fascinación no está en la forma de las cosas como un carácter que le fuera inherente sino como un estado del alma (Félix Grande me amonestaba cada vez que me oía decir alma), como un emblema o jeroglífico del espíritu, consecuencia de una permanente tensión existencial y de un terco interrogante hecho arcano o incógnita. Borges -mi querido Borges- hablaba de lograr el Aleph (primera letra del abecedario hebreo, prohibida de pronunciar o oculta. El alfabeto hebreo comienza por su segunda letra: Beth).

Todos poseemos ese poder misterioso que permite sustraernos a las huellas del tiempo (por ejemplo, cuando escuchamos música) y nos despojamos de todas las relaciones exteriores para entrar en nosotros mismos y acceder a lo eterno de forma inmutable. Alguna vez llamé a esa posibilidad «la religiosidad en la música», recordando a nuestro poeta Antonio Porchia: «A veces de noche enciendo la luz para no ver mi propia oscuridad». Me he dejado llevar por la asociación libre de ideas pero creo haber sugerido, subliminalmente y en el espacio cedido, lo que me pasa en este momento.

Termino con aquellos versos de Vicente Huidobro:

Eras tan hermosa  
que no pudiste hablar  
En tu pecho algo agonizaba  
Eran verdes tus ojos  
pero yo me alejaba  
Eras tan hermosa  
que aprendí a cantar.

Gracias, lector, por tolerar estos arabescos caprichosos, pero no sé hacerlo de otra manera. De una u otra forma es mi sí a la vida.

# **Yo me nazco**

**Arnoldo Liberman**

Yo me nazco, yo mismo me levanto,  
organizo mis corcheas y determino  
mi corazón, mi latir genuino,  
mi Cósima de paz, mi azar de llanto.

Establezco mi orfandad y termino  
porque sí, para nunca, por lo tanto.  
Soy lo que me ocurre cuando canto,  
Soy el destino de tener destino.

Sepan que por Mathilde me suicido  
que me atribuyo el mar y le concedo  
a un tribunal de Isoldas mi latido.

Duelo el día y rechazo mis deberes,  
vivo la ira de los hombres y puedo  
amar con el amor de las mujeres.

Dioses, necesito con urgencia  
disimular mi nada. Necesito  
ser la validez de mi presencia  
sobrevivir en el enigma y en el mito.

Me da mucho anhelo el infinito,  
me fascina la sagrada permanencia.  
Canto, desesperadamente canto,  
con voz de Tristán en su atonía:  
roto por dentro, loco por fuera.

Me duele ya la eternidad de tanto  
predecir con furiosa rebeldía;  
Richard, a mis años y en tu flauta travesera  
espero tu liebestod en mi agonía.



*hitos de la AWM*



1. Detalle ante la Real Sociedad Matritense de Amigos del País minutos antes de la inauguración



2. Discursos de inauguración de Manuel Rodríguez Alcayna (Matritense), Clara Bañeros de la Fuente (AWM) y Nicolaus Richter (AW Bayreuth)



3. Recital de jóvenes artistas (de izquierda a derecha): Carlos Sanchís, Belén Castillo, Begoña Gómez, Javier Agudo y Aída Gimeno

## Encuentro Wagneriano Internacional (EWI 24) en Madrid

La Asociación Wagneriana de Madrid celebró con gran éxito el Encuentro Wagneriano Internacional entre los días 12 y 16 de mayo de 2024. Al evento, organizado en el marco de la representación en el Teatro Real de Madrid de la ópera “Los maestros cantores de Nuremberg”, acudieron a entusiastas y expertos de la música de Richard Wagner de todo el mundo para compartir el acontecimiento musical.

El encuentro EWI 24 se inició el 12 de mayo con una solemne inauguración en la Real Sociedad Matritense de Amigos del País. La apertura contó con una fanfarria al estilo de Bayreuth y un concierto ofrecido por jóvenes artistas de la Asociación Wagneriana de Madrid: Aida Gimeno, Begoña Gómez, Javier Agudo, acompañados al piano por Belén Castillo y Carlos Sanchís. La noche continuó con una cena de bienvenida en el Tablao de la Villa, donde los asistentes disfrutaron de un impresionante espectáculo de flamenco.

El 13 de mayo estuvo dedicado a encuentros bilaterales y al descubrimiento cultural de Madrid. Los participantes pudieron disfrutar de visitas guiadas al Museo del Prado, al Teatro Real y al Madrid de los Austrias, así como asistir al estreno de la ópera *Tenorio* del compositor español Tomás Marco. Fue una jornada enriquecedora que permitió a los asistentes sumergirse en la cultura y el patrimonio de la ciudad.



4. Detalle de la visita al Paseo del Prado



5. Detalle de la visita guiada al Teatro Real



6. Con el maestro Pablo Heras Casado después de la representación

Uno de los momentos culminantes del encuentro tuvo lugar el 14 de mayo con la histórica representación de *Los maestros cantores de Nuremberg* en el Teatro Real, bajo la dirección del maestro Pablo Heras-Casado, socio de honor de la Asociación Wagneriana de Madrid. La velada fue descrita por muchos como inolvidable.

El 15 de mayo, los participantes disfrutaron de una excursión a Toledo, recordando la ciudad y homenajeando a Joseph Lienhart, fundador de la Asociación Wagneriana Internacional. La jornada concluyó con una cena castiza en un local típico, donde se degustaron platos de excelente calidad en un ambiente de amistad.

El Encuentro Wagneriano Internacional de Madrid ha contado con la participación de aproximadamente cien asistentes. Entre ellos, destacaron representantes de la AW Lisboa, AW Bayreuth, Das Wagnerzimmer de Bayreuth, AW Londres, AW Escocia, AW Dorset, AW París, Club Wagner de Barcelona, AW Linz, AW Dresde, AW Heidelberg, AW Islandia, AW Países Bajos, AW Bélgica y Juvenilia, entre otros.

Este evento ha sido una ocasión extraordinaria para estrechar lazos entre las asociaciones wagnerianas y explorar nuevas vías de cooperación. Se espera que inaugure una serie de encuentros internacionales anuales sin compromisos ni obligaciones, donde prevalezcan la buena disposición y el disfrute mutuo de la música wagneriana.



.1



.2

# Asociación Wagneriana de Madrid. Memoria de actividades del año 2024



3.

4.



5.



6.



7.



16 de diciembre de 2023

Gala-Concurso de Becarios en la Matritense (img. 1)

<https://matritense.net/recital-lirico-de-jovenes-becados-de-la-asociacion-wagneriana-de-madrid/> (qr. 1)

<https://youtu.be/ObZGmUpYuQw?si=Lf60obLG0c1vx5Fv> (qr. 2)

19 de enero de 2024

Visionado del montaje de *El anillo del nibelungo* de Valentin Schwarz

23 de enero de 2024

Tertulia con **Valentin Schwarz** (img. 2)

10 de febrero de 2024

Viaje a Extremadura **ATRIO**

Febrero-Mayo 2024

Jurado de Crescendo (img. 3)

22 de abril de 2024

Tertulia con **Jorge Rodríguez Norton**

Mayo 2024

Encuentro Wagneriano Internacional

Junio de 2024

Nombramiento de Esther Lobato como **Vicepresidenta de AW Internacional** (img. 4)

6 de junio de 2024

Presentación del libro *La pregunta incesante* de **Arnoldo Lieberman**

12 de junio de 2024

Soirée musical en la **Real Academia de Medicina**

<https://www.ranm.es/sesiones-y-actos/proximas-sesiones/5126-soiree-musical-12-de-junio-de-2024.html>

(qr. 3)

Agosto de 2024

Becarios del **Festival de Bayreuth** (img. 5)

15 de agosto de 2024

**Bayreuth 360°** (img. 6)

3 de octubre de 2024

Tertulia *El anillo: desafío jurídico* con **Encarna Roca**

Noviembre de 2024

Viaje a Milán: *El oro del Rin* y *El caballero de la rosa* (img. 7)



qr.1



qr.2



qr.3

---

*hojas*Wagnerianas



[www.AWMadrid.es](http://www.AWMadrid.es)



[@AWMadrid](https://www.instagram.com/AWMadrid)

