# CRÓNICAS WAGNERIANAS

(**NOTHUNG** Nº 57-58. Época II)

Revista Dixital semestral da **Asociazón Wagneriana da Galiza**. **Nº7-8**. I. 2013-2014

awgaliza@gmail.com ISSN: 2172-1386


## EDITORIAL

*"Xa que nunca sentín a verdadeira felicidade do amor, tento erguer un monumento ao mais fermoso dos soños, un monumento no que o amor estexa saciado por inteiro, do comezo ao fin; teño concebido na miña mente* Tristán e Isolda*, a mais viva criazón musical".* Richard Wagner.

Nun intre determinado da vida de Richard Wagner, este interrompe a sua leitura de L. Feuerbach:

> "Certo é que non demorei en deixar por completo a leitura das suas obras. Chegou o título do seu último libro *Que é a relixión?*, para me sentir aburrido, e cando Herweg o abreu na miña presenza, cerrei-no diante dos seus narices" (*A miña vida*).

Penso que foi un cámbio substancial, moi importante na vida do compositor e que grande parte do seu pensamento, que a finais de 1849 ainda rebulia no seu maxín, ao lado de Bakunin, o mesmo Marx e as dúvidas sobre a orixe paternal e as relazóns paterno/materno-filiais nas suas personaxes, van ser superadas (desgarramentos, si custarian...), embora moi experimentadas e encarnadas en Siegmund/Sieglinde, Sigfrido, e finalmente Parsifal.

Ultrapasados e non eludidos estes temas até o final desta vida de artista e pensador, dicia, todo vai *ir mudando* desde o golpe vital e metafísico que significou o *Tristán*. En setembro de 1854, Wagner comunica-nos algo moi especial:

> "O estado de ánimo en que me deixara a leitura de Schopenhauer foi, certamente, a causa de eu ambicionar, para expresar os meus sentimentos, unha expresión estática. Asi concebín o meu poema *Tristán e Isolda*. Coñecia o asunto coidadosamente polos meus estudos en Dresden" (*A miña vida*).

O cámbio de influéncias dunha certa antropoloxia materialista, ainda que moi diminuida pola firme crenza metafísica que Wagner herda do romantismo e

idealismo alemán, a outra antropoloxia espiritual, mesmo cristá ou se se quer schopenhaueriana, ia ser determinante. Para o mestre criar un conceito do home wagneriano, por outra banda conflitivo no seu mais fundo interior, será finalmente vencedor desde a heroicidade, desde as grandes turbuléncias internas que todos lidiamos desde que nascemos até o noso falecemento en Kareol...

Estamos na idea dun cámbio de orientazón, non drástico como pode parecer superficialmente, mas si significativo desde o amor incestuoso de Siegmund e Sieglinde, que pasando pola infidelidade (máxica se se quer, en todo caso, escandalosa para as normas morais do "reino do dia"), acaba na ética mais cristá de Hans Sachs e o mesmo Parsifal. Cúmio desa reflexión antropolóxica e teolóxica que un procesador Wagner vai artellando no seu espléndido, mas intrincado intelecto, seguirá o alemán a estela dos trebóns dos que vén fuxindo Siegmund, a carreiras este dos parentes de Hunding, sempre alertas ás cousas que non casan cos convencionalismos da sociedade e do home común.

O vinteoito de setembro na Coruña teremos a ocasión de ver a estrea deste *Tristán e Isolda* que en toda a nosa história musical, xamais pudemos escoitar e sentir, *le comble* deste Bicentenário 2013. É o "acorde Tristán" o que nos fai inquietar desde a nosa mais sutil eséncia, o que é para nós ese monumento ao elevado Amor ao que pode pretender chegar a alma humana.

---

**HUGUIN & MUNIN, BIBLIOTECA (LIBROS, REVISTAS) / FONOTECA / VIDEOTECA DE INICIAZÓN Á OBRA DE RICHARD WAGNER E ROMANTISMO ALEMÁN E EUROPEU**. Actualidade: Inverno 2012-2013.

Para pedidos para **BIBLIOTECA AWG** (Sócios/Colaboradores), este son os enlaces:

Blogue oficial AWG: http://awagnergal.blogspot.com.es/p/hugin-munin-informativo-awg.html

e-mail oficial: awgaliza@gmail.com

YOUTUBE: http://www.youtube.com/watch?v=8tVjnHy92Rk

FACEBOOK: http://www.facebook.com/profile.php?id=100002566350270&ref=tn_tnmn

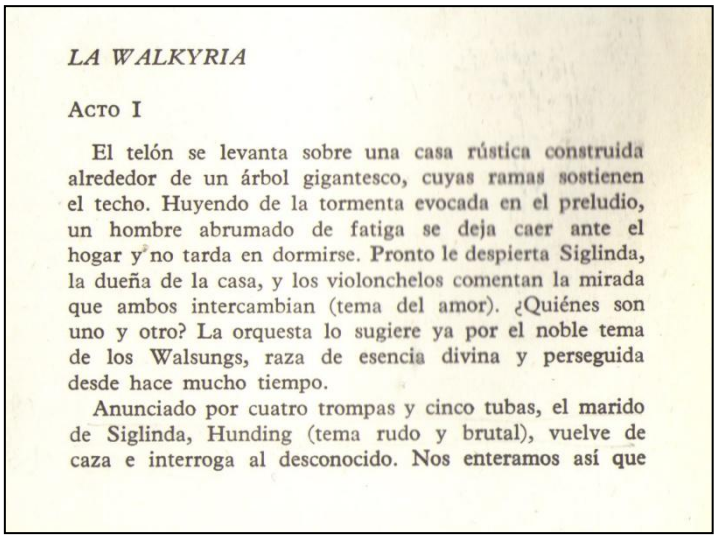
---

## ■ DIXITALIZAZÓN DA REVISTA *NOTHUNG*

**NOTHUNG nº 9** (Junio 1981). 4 pp.

EDITORIAL:
Es muy común entre nosotros los wagnerianos, oír hablar de nuestro cariño hacia los animales, y como consecuencia de esto, nuestra adhesión al vegetarianismo y las complicaciones a nivel familiar y social que conlleva el ser vegetariano.
Son muy pocos, poquísimos los wagnerianos que renuncian a comer animales muertos bien presentados en un plato grasiento y sanguinoliento.
Que Wagner era vegetariano, es bien sabido por todos, y sus testimonios y escritos lo dejan bien claro, así como reconocer entre los wagnerianos, digamos carnívoros, el mérito de los wagnerianos vegetarianos, en enfrentarse a un mundo de hamburguesas, perritos calientes y patos a la naranja.
Pero la esencia pura, más hermosa y más bella del ser vegetariano, se siente al acariciar a un perro o al ver volar a una gaviota, o al coger a un corderito entre nuestro brazos y ver como se le cierran los ojos poco a poco.
Muy lejos queda pues de la verdadera visión del vegetarianismo, las existencias dietéticas del hombre y la alimentación en sí.
Sabemos que, sobre todo para la gente más joven es casi imposible ser vegetariano, pero no es imposible; todo se basa en ferviente amor hacia los animales. Formar unos miembros vegetarianos para nuestra AJW, será para todos los vegetarianos un orgullo y una esperanza para el futuro. SEA.

COLECCIONABLE 6: LA WALKIRIA (1854)



*LA WALKYRIA*

ACTO I

El telón se levanta sobre una casa rústica construida alrededor de un árbol gigantesco, cuyas ramas sostienen el techo. Huyendo de la tormenta evocada en el preludio, un hombre abrumado de fatiga se deja caer ante el hogar y no tarda en dormirse. Pronto le despierta Siglinda, la dueña de la casa, y los violonchelos comentan la mirada que ambos intercambian (tema del amor). ¿Quiénes son uno y otro? La orquesta lo sugiere ya por el noble tema de los Walsungs, raza de esencia divina y perseguida desde hace mucho tiempo.

Anunciado por cuatro trompas y cinco tubas, el marido de Siglinda, Hunding (tema rudo y brutal), vuelve de caza e interroga al desconocido. Nos enteramos así que

el Walsung, víctima de una tribu rival que ha matado a su madre e incendiado su vivienda, debe vagar por los bosques, acosado por la desgracia. Su hermana y su padre han desaparecido (la evocación del padre se acompaña siempre por el tema del Walhalla oído en *El oro del Rin*), pero el heroísmo de los Walsungs nunca se ha debilitado (tema impregnado de una majestuosa tristeza). Hunding ha identificado rápidamente en el forastero a uno de sus enemigos. Al día siguiente le provocará a un combate sin merced. Al quedarse solo, el Walsung invoca a su padre y a la espada que le había prometido para la hora del peligro (recuerdo del tema de la espada).

Entonces Siglinda sale discretamente de su estancia y le revela la presencia de una espada en el tronco del árbol. La clavó allí, el día de sus bodas, un misterioso anciano (de nuevo el tema del Walhalla), prometiéndosela al héroe capaz de arrancarla. Siglinda presiente que ese héroe será el desconocido. Dúo de amor bajo la claridad de la luna, al que sigue el encantador *Himno de la primavera*. El forastero se apodera, en efecto, de la espada y Siglinda reconoce en él a su propio hermano, Sigmundo, que el cielo le envía para liberarla. La mayor parte de los temas conocidos se encuentran entonces en el seno de un movimiento sinfónico en el que se entrecruzan los signos de amor, de servidumbre y de renunciación en un *crescendo* vertiginoso.

### Acto II

Wotan confía a la walkyria Brunhilda, hija suya, la suerte de Sigmundo (tema de la cabalgata). Brunhilda lanza su grito de guerra (que exige de la cantante asombrosas posibilidades vocales) y desaparece antes de la llegada de Fricka, quien toma partido por Hunding en nombre de la prudencia y la justicia. Escena importantísima en la que induce a Wotan a renunciar al proyecto que había concebido de incitar a Sigmundo a recuperar el oro del Rin (temas del tratado, de la destrucción, de la espada, etc., cada vez que el texto lo exige). Después de una lucha interior que provoca su cólera (tema de la cólera, próximo al de la servidumbre), el señor de los dioses



jura abandonar al Walsung, y cuando Brunhilda vuelve (tema de la cabalgata), una larga confesión hace al fin luz sobre los acontecimientos y los conflictos que hasta ahora sólo habían sido sugeridos por los *leitmotivs*. Wotan recuerda primero el robo del oro del Rin y la maldición de Alberico, y luego revela su nuevo viaje a las entrañas de la tierra para penetrar en los secretos de Erda, la profetisa, de la que tuvo nueve hijas, las walkyrias. Ahora desearía que un héroe libre se apoderase del oro que está en poder de Fafner, a fin de que Alberico no pueda recuperarlo. Confiaba para desempeñar esa misión en Sigmundo. Pero Sigmundo, culpable de un amor incestuoso, debe ser inmolado. (A lo largo de esta escena capital casi todos los *leitmotivs* reaparecen para reforzar o aclarar el texto.)

Sigmundo y Siglinda aparecen para un sublime dúo (temas del amor y del heroísmo de los Walsungs) frente al destino que les amenaza, y Brunhilda anuncia a Sigmundo que va a morir (temas, derivados el uno del otro, de la suerte y de la muerte). Sigue la escena del combate, en el que la walkyria desobedece la orden de Wotan protegiendo a Sigmundo, hasta el momento en que el propio Wotan aparece para proporcionar la victoria a Hunding (temas de la cólera y, luego, de la decadencia de los dioses).

### Acto III

La célebre *Cabalgata* llena el preludio y el principio del acto, en el que las walkyrias están reunidas en medio de la tempestad (gritos de guerra en triple canon). Brunhilda se reúne con sus hermanas llevando con ella a Siglinda, a la que anuncia un hijo que conservará la espada de Sigmundo (tema de Sigfrido, guardián de la espada). Es el consuelo divino, que comenta el tema de la redención por el amor (que adquirirá toda su importancia en la escena final de *El ocaso de los dioses*) en el momento en que se exilia al corazón del bosque.

La cólera de Wotan estalla contra Brunhilda y expulsa a las walkyrias que interceden en su favor. Privada de su condición divina, Brunhilda será condenada a una vida



nueva (hermoso tema en mi mayor) y a dormir en un profundo sueño del que solamente podrá despertarla el que habrá de ser su esposo (tema misterioso del sueño). Wotan se despide de su hija en una escena admirable, y mientras la orquesta enuncia el plácido tema del sueño de Brunhilda, Loge enciende en torno a ella una muralla de fuego que evocan los violines y los flautines (sin instrumentos graves). El tema de Sigfrido, guardián de la espada, anuncia que el hijo de Siglinda será el héroe, más libre que el propio dios, capaz de atravesar el terrible círculo de fuego dentro del cual duerme la walkyria.

CITAS DE WAGNER:

“En cuanto a las panzas plutocráticas de nuestra civilización, hinchado gracias a nuestro sudor, sonantes y masticantes, levanten escandalizadas su griterío, nos los cargaremos como cerdos a nuestras espaldas, en espera de que ante la contemplación inesperada del cielo, que jamás han contemplado, se vean inducidos al silencio y la reflexión “. (hablando sobre los anti-vegetarianos y su placer material).

VEGETARIANISMO ETICO:

Como wagneriano, dirigiéndome a una revista wagneriana me atrevo a hacer este artículo sobre un factor tan importante en nuestro movimiento romántico: El vegetarianismo.

De todos es sabido que la concepción vegetariana del mundo en el mundo es muy variada. Hay vegetarianos por causa de su enfermedad, hay vegetarianos macrobióticos y hay vegetarianos por amor a la naturaleza y a los animales. El vegetarianismo en sí se ha convertido en una religión de cocina, con sus herejías y todo, y en cuánto esto sucede se desvirtúa la verdadera idea que le dio origen.

Todas la religiones (o casi todas) un grandioso fundamento, todas (o casi todas) han tenido grandiosos fundadores, y todas, absolutamente todas, han acabado degenerándose.

El vegetarianismo ha sido uno de los factores puros de todas las grandes religiones y que nosotros intentamos salvar, y no precisamente como reliquia sino como eslabón necesario entre nuestra persona y esa gran idea que representa. Lo que no cabe pensar es que debamos convertir en una religión lo que es una parte de LA RELIGION. Es absurdo volverse vegetariano no por el simple hecho de que Wagner lo fuese. Lo que hay que hacer es llegar a comprender su obra de Arte, y a partir de ahí ir evolucionando hasta las últimas consecuencias llegando a considerar el vegetarianismo como una necesidad en nuestra vida de perfección, porque realmente no tienes fáciles explicaciones el vegetarianismo wagneriano. Todo se soluciona diciendo "por amor a los animales" pero no es tan fácil. Es una razón verdadera pero no suficiente, aunque para salir del paso, ante la gente que no conoce a Wagner, puede que no haya una respuesta más ligera. El vegetarianismo es como consecuencia del Mundo que el Maestro anuncia para el futuro. Wagner, como otros grandes contemporáneos suyos (Nietzsche, por ejemplo) se les podría situar con el denominativo de "profetas" del Porvenir de un Mundo nuevo que irremediablemente ha de venir para redimir a esta sociedad corrupta y moribunda. Un nuevo Mundo de Pureza a todos los niveles, ante los cuales el vegetarianismo es una representación de pureza interna. Pureza interna tanto en lo corporal como en lo espiritual. El vegetarianismo nuestro no es por dietética, aunque haya cada vez más científicos que así lo afirmen.

Habría que denunciar a aquellos que desprecian al cuerpo con la excusa de que el espíritu es más importante. Deberíamos de recordar que tan sagrado es el cuerpo como el alma, aunque éste último sea el guía y el cuerpo un simple escudero.

Está bien y es necesario que arriesguemos nuestro cuerpo en una batalla, que lo pongamos por delante a la hora de defender el ideal pero que lo tratemos mal cuando no es necesario. Este es el peligro del vegetarianismo, que se convierte en una simple rutina .No es comprensible que por idealismo vegetariano seamos capaces de pasar hambre un día y sacrificar el cuerpo por el hecho de que no haya nada para comer vegetariano, y que luego fumemos más que un carretero, o que luego nos olvidemos toda clase de ascetismo estomacal y nos bebamos un Whisky una Coca – Cola o cualquier, porquería...pero claro… dicen que no hay que matar ningún animal. Esto es cierto pero no es lógico que rechacemos un mal de la sociedad por una parte y lo aceptamos, por comodidad, por otra parte.

El mundo Wagneriano es una concepción del Mundo y de la vida, de la vida y de la Muerte, de la Muerte y de la Eternidad.

Hacer de ello una simple religión sería ir a misa por la mañana y al acabar por la tarde, y esto no puede ser así. ¡Ya hay demasiadas religiones¡
Nuestro templo y nuestra fe debe estar con nosotros mismos, ser nosotros mismos, o intentar serlo, nuestro sacerdote y nuestro fiel .Y aquí convendría acabar con una frase del Maestro que termina en una carta publicada en el número 5 de este boletín :"EL HOMBRE LIBRE SE ENGENDRA A SÍ MISMO".

Francisco Sánchez-Bas

DIFUSIÓN Y ACTIVIDADES DE LA A.J.W
- La obra de R.Wagner, "La Walkiria", será entregada en casettes a la delegada de la AJW de Pontevedra, en un intento más de formar a los miembros de la misma.
- En breve se entregará a todo aquel miembro de la AJW que lo desee, el capítulo del libro de Kubizek, titulado:"Entusiasmo por Ricardo Wagner".
- Se está intentando la legalización de la AJW; se informará a todos los miembros los avances que se vayan produciendo.
- Nuevos contactos con la Asociación Wagneriana de Valencia

STAFF *AJW*:
Presidente y director: José- Carlos Ríos.
Presidente de Honor: J. Mota.
Socios: Manuel N, Antonio C., Antonio V., Rosa CH., Juan F. (La Coruña) / José P., Tomás F., (Santiago de C) / Arturo S, José MS, (Pontevedra) / José M. R. (Madrid)
Colaboradores: Ricardo Folgueira (La Coruña)/ Jorge Mota, Javier Nicolás, Ramón Bau y Eva Muns (Barcelona) / Francisco Sánchez-Bas (Valencia)
Delegaciones de la AJW:
-La Coruña: Apdo de C.- 752
-Santiago de Compostela: Apdo de C.- 1.049
-Marín (Pontevedra): Apdo de C.- 52
-Madrid: Apdo de C.- 9.077

---

**NOTHUNG nº 10** (Julio 1981). 6 pp. 1er. ANIVERSARIO AJW.

EDITORIAL
Nuestra aventura wagneriana ha tocado por fin su primer puerto; el 10 de Julio de 1980, unos amigos wagnerianos y yo, formamos la Asociación Juvenil Wagneriana, surgían en nuestras mentes nuevos horizontes, nuevas montañas que escalar. No teníamos dinero, no teníamos nada, sólo teníamos amor al arte y a la obra wagneriana.
Ahora, ha pasado ya un año desde dicha fecha y nos atrevemos a hacer un resumido balance de nuestra AJW:
-11 miembros con carnet de la AJW.
-7 colaboradores de NOTHUNG y de la AJW.
-4 delegados de la AJW

-11números de nuestro boletín interno NOTHUNG,(mensual).
-1 Reunión Nacional
-2 Audiciones wagnerianas (1 nacional y 1 local).
-Creciente formación wagneriana entre nuestros miembros.
-Contactos con asociaciones artísticas.
-Difusión del pensamiento wagneriano

Decía yo en mi editorial del número 3 de nuestro boletín que son el trabajo y nuestros ideales quienes han hecho absolutamente todo. Si esto lo decía yo en nuestro número 3, hay que imaginar lo que yo podría decir en nuestro primer aniversario de nuestra fundación y en el número10 de NOTHUNG. Sobran palabras.

Subir, subir hacia la montaña más alta, blanca, pura, llena de dificultades de peligros. Igual que el montañero que carga su pesada mochila, que suda, que pasa frío, que suda ante el solo pensamiento de no poder llegar a la cima; que agarra su edelweis y se queda mirando hacia ella durante largo tiempo, levanta su mirada hacia el infinito, tira su edelweis en la nieve y prosigue su camino hacia las alturas.

Nosotros somos el montañero. El arte; la música, la poesía, la escultura, la pintura, el cine, los dramas wagnerianos, es la montaña.

Como presidente de la AJW, y como amigo vuestro, os doy la gracias, a vosotros, miembros sobre todo y colaboradores, por todo lo que estáis haciendo por el wagnerismo y por la cultura europea. Seguiremos, montañeros, aunque la montaña sea muy alta y no nos dejen subir a ella. GRACIAS.

José Carlos Ríos

ROMÁNTICOS EUROPEOS: Gustavo Adolfo Bécquer

Bécquer, autor de una sola obra en verso, titulada “Rimas”, es junto con Rosalía de Castro, el mejor autor español del Romanticismo y precursor de la poesía contemporánea. Bécquer, autor idealista, desconfía del testimonio de sus propios sentidos, y, más que ver el mundo, lo inventa a cada paso. Así pues, el mundo real y el mundo imaginado se funden estrechamente en la poesía de Bécquer.

Para el romanticismo alemán (del cual era admirador), así como para Bécquer, el sueño es la fuerza misteriosa que diviniza al hombre. El amor y la muerte son los temas principales de la poesía de Bécquer. El amor está visto desde un punto de vista muy espiritual. La realización del amor no se dará en la tierra, sino en la otra vida.

Rima LII:

“Olas gigantes que os rompéis bramando
En la playas desiertas y remotas
Envuelto entre la sábana de espumas,
Llevadme con vosotras.
Ráfagas de huracán, que arrebatáis
Del alto bosque la marchitas hojas,
Arrastrando en el cielo torbellino,
Llevadme con vosotras.
Nubes de tempestad, que rompe el rayo

Y en fuego ornáis las desprendidas orlas,
Arrebatado entre la niebla oscura,
Llevadme con vosotras.
Llevadme, por piedad, adonde el vértigo
Con la razón me arranque la memoria...
Por piedad... Tengo de quedarme
Con mi dolor a solas".

G. A. Bécquer

COLECCIONABLES 7: SIGFRIDO (1857)

*SIGFRIDO*

ACTO I

El breve trozo sinfónico que precede a la subida del telón utiliza cierto número de temas conocidos: la meditación, el tesoro (oído en la escena tercera de *El oro del Rin*), la forja, el anillo, la servidumbre y la espada.

En una caverna, en el fondo de los bosques, el enano Mime intenta forjar una espada para Sigfrido, quien se anuncia pronto por una *fanfare* de trompas. Joven e inquieto, lleva en sí el amor a la vida (tema de ritmo vivo) y se burla del enano, incluso cuando éste le recuerda (queja un poco lacrimosa) los beneficios de la educación que ha recibido de él. Nacido de una mujer desconocida que murió al darle la vida (temas de los Walsungs y del amor filial), fue recogido por Mime, pero no tiene más que un deseo: huir de la caverna y viajar (tema del viaje).

Aparece entonces un anciano desconocido (tema de Wotan errante) y entabla con Mime un duelo de preguntas y de respuestas cuyo único interés es recordar a los espectadores lo que aprendieron en *El oro del Rin* y en *La Walkyria:* la historia de los Nibelungos, de los gigantes y de los dioses, y luego la de los Walsungs, evocados por todos los temas que les caracterizan. Finalmente, el viejo revela a Mime que los pedazos de la espada de Sigmundo no podrán forjarse de nuevo más que por

quien desconozca el miedo (tema del amor a la vida). En efecto, es Sigfrido quien lo consigue en el curso de la última escena, en la que alternativamente le ayudan en su tarea sobrehumana el famoso *Canto de la forja* y el *Canto del acero*. Su deseo de afirmar su fuerza y su libertad ha encontrado el alimento preferido, que sazona con una hazaña suprema: rompe el yunque con un solo golpe de espada.

### Acto II

Alberico vigila la entrada de la caverna donde Fafner guarda celosamente su oro y profiere injurias respecto a Wotan, a pesar de no ser más que un simple testigo ajeno a toda codicia. Un nuevo tema (la venganza) se oye en medio de todos los que reaparecen suscitados por las alusiones del texto.

Sigfrido, a su vez, llega ante el antro del monstruo y echa a Mime, que le acompañaba para aterrorizarle. Al quedarse solo, se entrega a sus ensueños, acunado por los famosos *Murmullos de la selva*. Se alza el canto de un pájaro y el joven héroe trata de imitarlo con una flauta rústica. Luego toca la trompa (tema de la llamada del Hijo de los Bosques y de Sigfrido, guardián de la espada), cuyo alegre sonido despierta a Fafner. La lucha se entabla inmediatamente, y antes de expirar, el dragón revela su historia (temas de la destrucción, de la maldición, de los gigantes, etc.). Al sacar de su cuerpo la espada ensangrentada, Sigfrido se ha llevado involuntariamente la mano a la boca y la sangre del monstruo le hace inteligible el canto del pájaro (voz de niño), quien le dice que en la caverna existe un tesoro escondido: el casco mágico y el anillo de oro que confiere el poderío.

La última escena está contruida igualmente sobre un material temático conocido. Después de la disputa entre Alberico y Mime, Sigfrido, harto de la hipocresía de su padre adoptivo, le mata y luego vuelve a prestar oídos al mensaje del pájaro, que le manifiesta que una virgen dormida rodeada de un círculo de fuego pertenecerá al héroe que desconozca el miedo y la despierte. El pájaro le indica el camino que debe seguir.

### Acto III

Wotan interroga a Erda en una escena magnífica y compleja, pero ella no tiene nada que decirle, y el único deseo del señor de los dioses será en adelante el de oscurecerse ante los hombres, renunciando al sueño de conciliar el poder y el amor. Dejará su herencia a Sigfrido (tema de la herencia del mundo), no sin una nueva lucha interior y el espectáculo de su poder destruido por la libertad instintiva del joven Walsung cuando de un golpe de espada ha roto su lanza.

El fuego invade entonces la escena y Sigfrido se lanza en medio de las llamas, tocando en su trompa la alegre *fanfare*. «Una majestad serena, una sublime serenidad precede al despertar de la walkyria» (Schuré) sobre el deslumbrador motivo del saludo al mundo. Es el dúo final, en el que muchos temas conocidos comentan una pasión que se exalta. Brunhilda ha perdido su divinidad, pero ha adquirido en cambio el derecho de amar y pronto sucede a su angustia la dulce expresión de la paz (tema sereno utilizado en el *Idilio de Sigfrido*).

Un último tema noble y tierno *(Sigfrido, tesoro del mundo)* se eleva en medio de los temas menos numerosos que marcan la conclusión extática en la que la valquiria dice un supremo adiós al radiante mundo del Walhalla.

CITAS DE WAGNER:

”La diferencia característica entre el poeta y el músico consiste en que el poeta hasta ahora concentrara en un punto (lo más captable posible para el sentimiento) unos factores de acción, sensación y expresión infinitamente dispersos y únicamente perceptibles para el entendimiento. El músico, en cambio, tiene la obligación de extender este punto de concentración a la plenitud máxima, según corresponde al ámbito de su contenido afectivo”.

LUIS DE BAVIERA, EL FUROR DEL MECENAZGO

Sólo contaba con cuarenta y un años cuando falleció, pero en tan corto plazo edifica un mundo de ensueño y leyenda que maravilla hoy a quienes lo contemplan.

En tanto hombres ilustres duermen el olvido, su memoria prevalece en multitud de visitantes que, procedentes de todo el mundo, ascienden anualmente a contemplar los castillos que hizo construir.

Cuando en Agosto de 1845 una salva de ciento un cañonazos saluda su nacimiento, nadie sospecha aun el encanto y esplendor que forjará el monarca neonato en tan breve periodo vital.

Su feudo no disponía de grandes recursos que auguraran una corte fastuosa y por Munich, la capital, deambulaban jadeantes y anacrónicas la carretas de bueyes.

En 1864, con dieciocho años, ocupa el trono de Baviera observando en sus deberes rigurosa pulcritud y exigiendo similar fidelidad a sus colaboradores.

Ya de muy joven presencia en el teatro real de Darmstadt una representación del “Lohengrin”, que le mueve al paroxismo. La apasionada música del maestro le alcanza en lo más profundo de su alma romántica y hace aflorar las lágrimas.

En cuanto llega al trono pide a su secretario que le presente al compositor de aquella ópera, Richard Wagner.

¡Que rey, que joven, apuesto, brillante, sensible y magnánimo! comenta Wagner entusiasmo por el encuentro.

Luis acaba de asignarle una renta anual de cuatro mil florines y el usufructo de una villa a orillas del lago Starnberg. “Apartaré para siempre de vuestro ánimo las pequeñas mezquindades de la existencia, a fin de que podáis desplegar las alas de vuestro genio sin ninguna traba”, Proclama el monarca.

Sin la generosidad de este mecenazgo el mundo no podría hoy deleitarse con tesoros como “Parsifal” o “Los maestros Cantores”.

Antes de cumplir los treinta años se ve obligado, muy a su pesar, a intervenir en dos guerras. En la primera se enfrenta a Von Bismarck, quien pretende lograr la hegemonía de Prusia sobre Alemania. La segunda, al lado de los prusianos, en contra de Francia.

Profundamente abatido por el papel secundario que su dinastía adquiría con la preponderancia de Prusia, se refugia en un sueño de belleza y fábula encaminando su esfuerzo a la construcción de palaciegos castillos.

El Schloss de Neuschwasntein es quizá el más conocido. Un castillo almenado que se descuelga en las roquedas y escarpados barrancos de los Allgäu. Luis quiso que este castillo fuese un réplica del Monsalvat, santuario que albergaba el santo Grial.
Su majestuoso salón del trono, con luminosos peristilos, se desarrolla en dos pisos de altura. Columnas de pórfido y lapislázuli, enormes frescos de fondo áureo y un techo abovedado de azul celeste, tachonado de estrellas, decoran de regio aposento y lo asemejan a una catedral vicentina.
En ocasiones hasta setenta y cinco artistas trabajaban simultáneamente para él. El Mecenas cuida de los detalles más íntimos y no duda a la hora de enviar a sus artesanos a Versalles para ampliar su formación.
La prodigalidad que de tan costosas obras no tarda en consumir su fortuna y se ve obligado a recurrir a prestamistas y usureros para concluir los castillos iniciados. Sin embargo nadie está dispuesto a investir en ellos.
La tragedia se geta poco a poco. Turbios manejos de ministros y criados logran que sea declarado loco incurable y se le deponga del trono.
El rey es trasladado como prisionero al castillo de Berg. En 1866 concluye su vida en extrañas circunstancias.
Una vida que en los últimos años había estado marcado por la nocturnidad y inquietud.
El misterio envuelve su muerte, acaecida junto con la del doctor Von Gudden.
Un verdadero personaje legendario podrá desaparecer de nuestra vista, pero no perecer como cualquiera.
Medio siglo de amor al arte, que concluye en tragedia propia de un wagneriano.

Antonio Vázquez

LA MÍSTICA DEL SANTO GRIAL

“Es el Santo Grial. Él infunde en sus caballeros inextinguible; ardor quien obtiene la gloria de servirle queda investido de poder sobrehumano, y seguro de la victoria tiene en su potente mano la suerte de los malos!
Así expresa Lohengrin en las últimas escenas de la magna obra de Wagner. En ellas quedan descritas las grandes virtudes y fines que tiene el Santo Grial.
La tradición del Santo Grial es sumamente profunda y va más allá del concepto humano.
Es una orden ésta, de gran espiritualidad, y sobre cual el Maestro nos ha dado dos grandes obras: “Lohengrin” y, sobre todo, “Parsifal” . La grandiosidad y transparencia de esta orden, únicamente estaba reservada en almas puras, casi no mortales, como la del joven inocente Parsifal, que es llamado, por revelación divina.
Cuenta la historia que el Santo Grial fue el cáliz Santo en que bebió Jesucristo y quedó bendecido en la Santa Cena. Después desapareció y quedó reservado siglos a los caballeros del Santo Grial, en algún sitio: Monsalvat, San Juan de la Peña...Parsifal, el héroe puro, sin mancha alguna, fue elegido para ser él uno más de estos caballeros, defensores del cáliz sagrado.

El fin último de estos caballeros, será defender la justicia divina, e instaurar el Bien sobre la tierra, en nombre de tan santa causa. Su símbolo será una paloma blanca, la misma que sobrevolara sobre Parsifal cuando la consagración del Santo Grial. Es el símbolo de la pureza, de la belleza espiritual que mueve a todos los caballeros de esta sagrada orden. Y esta orden es respetada al máximo entre ellos, y de él dependen, ya que el Santo Grial es su dueño, su señor y su Dios.

Finalizo con palabras del "Lohengrin" en el maravilloso *racconto*: "En sus muros, como el Santo de los Santos, consérvase con misterio un vaso augusto, que los ángeles entregaron a la piadosa guardia de los hombres más puros. Una paloma, cruzando el espacio, acude cada año a renovar su esplendor".

Javier Nicolás

DIFUSION Y ACTIVIDADES DE LA A.J.W:

- Se celebrará el próximo 10 de Julio (l.er Aniversario de la AJW) la tercera audición wagneriana, esta vez de carácter nacional, La Coruña. Obra: "El Holandés errante" o "El Oro del Rhin"
- Por fin ya están hechas las pegatinas wagnerianas y en breve, se repartirán a cada delegación AJW de 100 a 200, el precio por pegatina será de 10pts. para las delegaciones y 20pts venta al público.
- Se sigue trabajando en el proceso de legalización de la AJW.

STAFF *AJW*:
Presidente y director: José- Carlos Ríos.
Presidente de Honor: J. Mota.
Socios: Manuel N, Antonio C., Antonio V., Rosa CH., Juan F. (La Coruña) / José P., Tomás F., (Santiago de C) / Arturo S, José MS, (Pontevedra) / José M. R. (Madrid).
Colaboradores: Ricardo Folgueira (La Coruña)/ Jorge Mota, Javier Nicolás, Ramón Bau y Eva Muns (Barcelona) / Francisco Sánchez-Bas (Valencia)
Delegaciones de la AJW:
-La Coruña: Apdo de C.- 752
-Santiago de Compostela: Apdo de C.- 1.049
-Marín (Pontevedra): Apdo de C.- 52
-Madrid: Apdo de C.- 9.077

ASOCIACIÓN JUVENIL WAGNERIANA

**ACTOS EFECTUADOS POLA ASOCIAZÓN WAGNERIANA DA GALIZA EN 2013, ANO DO BICENTENÁRIO R. WAGNER**

- **Concerto de Cámara (R. Wagner)**
  Intérpretes: Mª Victoria Álvarez Acón (soprano) e J. Manuel Yáñez (piano). Datas, hora e lugar (: 9 Novembro, 18'30 h., Museu de Belas Artes (Coruña).

**PRIMEIRO CONCERTO AWG. BICENTENÁRIO WAGNER**
**(Mª Victoria Álvarez Acón, soprano e J. Manuel Yáñez, piano)**

**PRIMEIRA PARTE**

WWV 85
Unha Sonata para piano para o álbum de Madame M. W. (Mathilde Wesendonck) en la bemol maior. 1853

WWV 91
Cinco poemas para voz de muller sobre textos de Mathilde Wesendonck
*Der Engel*: O Anxo
*Traüme*: Soños
*Schmerzen*: Dores
*Stehe still*: Detente!
*Im Treibhaus*: No Invernadoiro

WWV 95
"Ankunft bei den schwarzen Schwänen", Chegada perto dos cisnes negros
Folla de álbum para piano en la bemol maior. 1861

**SEGUNDA PARTE**

WWV 108
Folla de álbum para piano en mi bemol maior, dedicado á Sra.Betty Schott 1875.

*Trois Melodies* (1839)
WWV 53
"Dors mon enfant", lied sobre un texto anónimo
WWV 55
"Attente", lied sobre un texto de V. Hugo
WWV 57
"Mignonne", lied sobre un texto de P. de Ronsard

WWV 70
*Tannhäuser*:
"Dich teure Halle"
Glebet "Allmächtige Jungfrau"

- **<u>I Ciclo de Conferéncias da Asociazón Wagneriana da Galiza</u>**:
  1. "Breve historia del wagnerianismo en España", Asociación Wagneriana de Madrid (Clara Baños, presidenta da AWM)
  2. "Emilia Pardo Bazán, la Ópera en Coruña y el wagnerianismo", Asociazón Wagneriana da Galiza (Carlos Rios).
  Datas, hora e lugar: 20 e 21 de maio (respectivamente) ás 19'00 (entrega dun cadro de M. de Souza á RAG) e 19'15 comezo da conferéncia, Salón da Real Académia Galega (Coruña) / Casa-Museu Emília Pardo Bazán.

- **<u>Conferéncia 61º Festival da Ópera da Coruña:</u>** "Unha introduzón ao *Tristán e Isolda*", por Marián Cordero e Carlos Rios. Museu de Belas Artes da Coruña. 20'00 h. Apresentazón a cargo de César Wonenburguer, Director artístico de Amigos da Ópera da Coruña. Contidos
  1. Xénese biográfica do *Tristán e Isolda*.
  2. Fontes literárias e argumento.
  3. Simboloxia no *Tristán e Isolda*.
  4. Partitura, instrumentazón e música vocal da obra.

*Momento da conferéncia* Unha introduzón a Tristán e Isolda *no Museu de Belas Artes da Coruña (27/IX/2013), dentro das actividades do 61º Festival de Ópera da Coruña*

- **<u>Duas entrevistas en Rádio Voz (Marián Cordero e Carlos Rios)</u>**:
  Programa *Allegro de Domingo* (Dir. Antón de Santiago), seczón *Melómanos de atar*, datas 27 Xaneiro 2013 ("Unha asociazón cultural para Wagner en Coruña") e 22 Setembro 2013 ("Bicentenário Wagner, *Tristán e Isolda*, e 1º Concerto de cámara da AWG"). Enlaces das entrevistas e seleczón de fragmentos (cumpre só mirar as datas e escoitar os devanditos programas):

http://www.radiovoz.com/index.php/archivo#ALLEGRO_DE_DOMINGO_

- **Outros actos**: DESPEDIDA DE VICTOR PABLO COMO DIRECTOR DA ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA (OSG) (24/VI/2013, Palácio da Ópera da Coruña). Traballos literários (dous artigos, publicados neste 2014) para a revista da Real Académia Galega e Casa- Museu E. Pardo Bazán, *La Tribuna*, e preparazón dun libro integral dos contidos dos actos de maio sobre Emilia Pardo Bazán e Wagner. Publicazón de CRÓNICAS WAGNERIANAS (PDF) números 6 e 7-8 (nº dobre), HUGIN & MUNIN nº 4.

---

## ■ ISOLDA : LA NOSTALGIA DE LA SOBERANÍA PERDIDA / *ISOLDE: THE NOSTALGY FOR LOST SOVEREIGNTY*

Cuando una noche primaveral de 2009 me vino la idea de hacer un estudio sobre las heroínas wagnerianas, (1) *Las mujeres de Wagner*, la idea y el enfoque surgieron espontáneos, ya que, con toda seguridad, se habrían ido gestando en la profundidad de mi inconsciente durante años, sin duda fruto de muchos veranos bayreuthianos. Aparte de este hecho, ya el personaje de Isolda había formado parte de mi galería de personajes novelescos al inicio de este siglo, puesto que la había incluido en el "elenco protagonista" de dos novelas, si bien en una etapa vital anterior a Tristán, ejerciendo plenamente el papel de mujer sabia, sanadora, experta en conocimiento secreto y mágico, heredado de su madre, tal como se muestra en sus antecedentes literarios medievales, las versiones del *Tristan* de Olberg y Gottfried von Strassburg. Sin embargo, mi análisis de la Isolda wagneriana se centra en la "nostalgia del reinoperdido": la criatura del músico de Leipzig ya no ostenta ese poder como detentadora de un conocimiento exclusivo. Y tampoco su madre, tal como se hace sentir en las primeras palabras de la princesa irlandesa nada más iniciarse el primer acto, increpando a su ausente madre por haber perdido esa soberanía de sus antepasadas, posiblemente una dinastía de reinas-magas-sacerdotisas, probables herederas, a su vez, de quienes gozaron un gran protagonismo en las civilizaciones mediterráneas pre-helénicas (como la Creta micénica) y de quienes personajes míticos como las magas Circe o Medea son un reflejo. La afrenta de Tristán ha supuesto, así mismo, un duro golpe contra la línea materna regia por partida doble, ya que Morold, hermano de su madre, ha muerto a manos del sobrino del rey Marke de Cornwall, el cual, además, les engañó arteramente al ocultarles su identidad cuando fue salvado de morir gracias a las artes curativas de la madre de Isolda y ésta. El lamento inicial de la heroína es también una reacción rabiosa contra su propia pasividad, incapacidad para eludir su destino, instrumentalizada, enviada lejos de su entorno familiar y natural a desposarse contra su voluntad con alguien no elegido, gracias a las maniobras de

Tristán, quien ha diseñado esta estrategia matrimonial (En las fuentes literarias medievales, lleva a cabo este plan para evitar convertirse en heredero de su tío, consciente de que los barones principales de Cornwall no lo aceptarían como rey y llegarían al asesinato). De un modo u otro, Tristán es responsable de esa pérdida de soberanía femenina que se refleja en esa especie de "Planto" de Isolda. Pero, a su vez, esa derrota implica una revancha ¿Se puede hablar de una victoria de la feminidad?¿Hasta qué punto podemos considerar que, no obstante el lamento de Isolda por la crisis de la soberanía femenina, ésta mantiene una poderosa influencia a lo largo de la historia? Es precisamente Brangania, la confidente y dama de compañía de la princesa, quien conscientemente sirve el filtro fatal, haciendo aflorar todo el potencial erótico y emocional que , tiempo atrás, se había tejido entre los protagonistas. Brangania se rebela contra el papel que le impone su señora, el de dispensadora de la muerte, y recupera la cara positiva de la divinidad femenina, la dispensadora de vida, potenciando a Isolda para convertir a Tristán un hombre nuevo, haciéndolo revivir a una dimensión diferente.

El mar es otro elemento de gran importancia. La acción comienza durante el viaje en barco de Irlanda a Cornwall, cuando Isolda es transportada a un nuevo plano existencial que no ha elegido. El mar, tomado como símbolo de renovación vital, nacimiento… e incluso de lo femenino, la profundidad húmeda identificada con la matriz femenina. Ese mar que, en principio, era promesa de aniquilación personal y emocional para Isolda, finalmente resulta ser el escenario de su transmutación afectiva. Y, precisamente, al final de la historia, el mar se presenta como una contrafigura simbólica, en cuanto que, al principio, es un vehículo canalizador de las esperanzas de Tristán, quien aguarda ansioso su salvación gracias a su amada, cuya llegada parece inminente. Pero la Muerte inexorable le llega de las mismas aguas: Isolda desembarca demasiado tarde, con el tiempo justo de acompañar a un amante moribundo que se la lleva a la dimensión a la cual verdaderamente pertenecen. En este marco simbólico no sólo de la fuerza fértil femenina sino también de ese conocimiento oculto de los misterios vitales que parece reservado a la mujer, Isolda intuye que no sólo ella está fatalmente destinada a la desaparición física sino que, además, esa soberanía femenina encarnada en ella como sucesora de su madre se extinguirá. Su intelecto y su independencia emocional han sido sacrificados "ritualmente" mediante el acuerdo cerrado con el representante del rey Marke – es decir, el propio Tristán – para entregarla en matrimonio a aquél. De este modo, es fácil entender la rabia y la furia de Isolda al inicio de la ópera, con Brangania como espectadora impotente. Brangania… Wagner nos rescata un personaje característico de la literatura medieval, el de la dama de compañía de la heroína –en la mayor parte de los casos , las "segundonas" de las familias nobles – quien convive con la dama en su espacio privado, es su confidente y tiene con ella un vínculo afectivo y personal superior a la de otros personajes. Ello se hace notar en el discurso de Brangania, lleno de términos cariñosos ("Teures Hertz","Susse", "Goldne Herrin")y en su amarga tristeza ante la indiferencia de su señora , ensimismada en su desesperación. No es una heroína solar como su antecedente de las narraciones medievales (en las versiones de *Tristan e Isolda* de Oberg o Gottfried de Estrasburgo, por ejemplo) sino

que comienza a tomar conciencia de que es un ser del reino de las sombras… lo cual le lleva a su decisión de afrontar la muerte con la ingesta del filtro.

El bebedizo fatídico nos lleva a una serie de consideraciones acerca del paralelismo entre el contenido de esa copa, catalizador de una nueva conciencia para los personajes centrales de la obra y el Grial como fuente de renovación vital. Incluso se podría hablar de un doble paralelismo: inicialmente es un camino hacia la muerte física, lo que propiciaría la proyección de ambos amantes a la dimensión a la que verdaderamente pertenecen, pero después observamos que en vez de ser una poción que aniquila sus funciones fisiológicas resulta ser una especia de psicotrópico, que saca a la luz y potencia esa fuerza erótica y emocional que latía en su interior, propiciando ,ya desde el inicio, el triunfo del reino oculto sobre el de la luz. Otro elemento que nos hace ver esa vinculación entre el Grial y el filtro de la madre de Isolda es el tránsito entre una conciencia de muerte inminente a la fecundidad de la plenitud amorosa, a la que aluden los protagonistas, en su paroxismo exultante, ciegos a la realidad circundante. Es Brangania, semejante a una “banshee” mensajera de la muerte, quien les desvela la verdadera naturaleza del filtro.

Es en el acto II cuando vemos a los dos enamorados interactuar en su medio natural, la noche. En su verdadero mundo, ambos se entregan a una forma de comunicación inédita, ajena al mundo diurno, tan limitadamente humano, en el seno acogedor del universo nocturno, donde ambos pueden realizarse, símbolo del seno materno, protector y generador de vida para los amantes y, al mismo tiempo, evocador del reino de la muerte, al que, como sabemos, pertenecen, puesto que, desde el primer encuentro, Tristán lo reivindica en oposición al brillo engañoso del día. En la noche –y también en el reino de la Muerte – se encuentra lo cierto, la delicia del amor. Los amantes pierden su identidad individual para confundirse con “la señora Amor”, convertidos en una sola persona. Hay una sublimación de la carnalidad en el reino de la Muerte, anticipándonos la exaltación final de la transida Isolda al final de la ópera. Un rasgo singularísimo de esta obra es esta despersonalización de los enamorados, así como el hecho de que se trascienda la pasión sexual –lo cual la hace muy diferente a sus predecesores literarios lo cual puede considerarse una consecuencia de esa gran pérdida de identidad que sufren los personajes wagnerianos si los comparamos con sus antecedentes literarios medievales: la Isolda operística ha perdido la fuerza y relevancia de sus predecesoras y su *partenaire* está lejos del héroe caballeresco y el cortesano refinado diseñado por Gottfried y Olberg, dotado de una fortaleza física sobrehumana y una astucia que lo aproximarían a un Odiseo. Wagner nos hace ver a una sombra que ya no pertenece al mundo diurno. Tristán e Isolda son, en realidad, dos inadaptados que buscan como opción alternativa el fundirse en un solo ser, renunciando a su individualidad, creando un nuevo ser, una nueva llama.

Otra importantísima novedad que nos presenta Wagner es que Tristán es plenamente consciente de lo que supone la ingesta del filtro, así como el hecho de que Brangania lo suministra sabiendo lo que hace ( No es un error fatal y accidental, como en los precedentes literarios) Deliberadamente cambia el rumbo de los acontecimientos. El héroe sabe – y nos lo hace saber – que el filtro no ha hecho más que potenciar un “veneno” que llevaba en su interior desde siempre, elaborado por el mismo a partir de

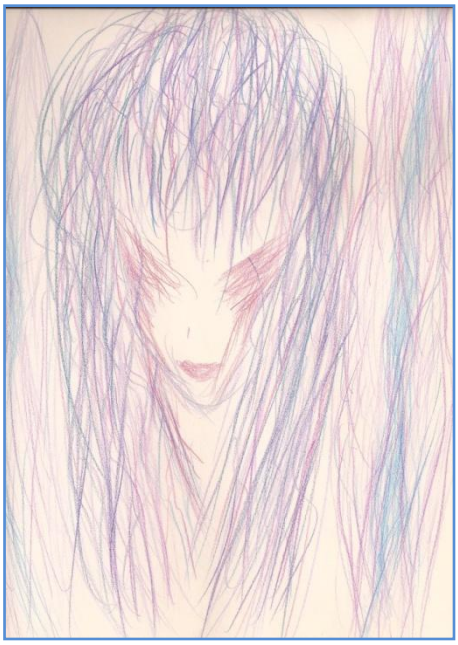
la trágica desaparición de sus padres y de sus vicisitudes amorosas. La bebida no ha sido más que el detonante final que lo ha impelido a ese mundo de muerte que lo obsesiona. Posiblemente sólo es verdaderamente consciente de ello cuando es herido por Melot, tras ser descubiertos por Marke. Es interesante que seamos conscientes de esa doble vertiente de la Muerte que nos hace ver Tristán. Por una parte, esa tendencia que contrarresta Isolda con su constante presencia salvadora. Por otra, ese reino al que pertenecen ella misma y Tristán y al que están fatalmente destinados.

En el tercer acto el amor recupera su papel como protagonista añadido de la historia, pero ahora como testigo de la agonía de Tristán. Aquí Kurwenal representa un papel similar al de Brangania en el primer acto. Pese a estar bajo la sombra de su señor, toma una decisión que da un viraje a la historia: hace llamar a Isolda en cuanto que es una sanadora excepcional para que venga desde Cornwall a salvar a su amado. Kurwenal se convierte en una especie de canalizador vital. Y es entonces cuando se produce una extraordinaria inversión: Tristán anhela desesperadamente lo solar, el día… porque Isolda ahora pertenece a este ámbito. Ese sol que hasta poco antes era calcinador, mortífero, capaz de abrasarte el cerebro se transforma en dicha, gozo, sangre impetuosa.

Pero, finalmente, la pulsión letal freudiana gana la partida: Tristán se arroja en los brazos de la Muerte, derrotando definitivamente ese rescoldo de solaridad que aún sobrevivía en Isolda y que ella pretendía salvaguardar liberando definitivamente a Tristán e reintegrándolo en el mundo solar, con la aquiescencia de Marke, dispuesto a perdonarlo e incluso a renunciar a su esposa, tras conocer la verdad de los hechos. ¿Se podría verdaderamente hablar de una derrota de Isolda? A tenor del tono con el que nuestra protagonista se dirige a nosotros en el momento cumbre de la obra, podríamos pensar que no, aunque - recordémoslo- esa Isolda enajenada es ya un ser transfigurado, ajeno a la reina de Cornwall y a la depositaria del saber arcano heredado de sus antepasadas. Isolda ya no es Isolda, como ya nos lo anticipaba en el acto II, del mismo modo que Tristán, como individuo, ya no existe, sino que se ha transformado en un ser de luz que transmuta a su amada en energía que asciende en ondas espirales, sublimando los sentidos, en una esfera donde la música –tan vinculada a Tristán y a su desapego del mundo terreno ya desde sus antecedentes literarios – alcanza una depuración absoluta, llegando quizás a su verdadero origen – la armonía universal. De forma magistral y escalofriante, Wagner consigue hacernos ver cómo Isolda se funde con esos dominios intangibles, inaccesibles a la comprensión humana. Este riquísimo monólogo, inmensamente revelador, más allá de la desbordante emoción que nos viene generando desde hace casi siglo y medio, nos hace comprender hasta qué punto esta ópera estaba imbuida de la dicotomía mundo real/mundo aparente y oculto que elaborara Schopenhauer.

María Lourdes Alonso Gómez

Notas:
1. Cádiz, 2011



Isolde*, drawing of Maria Lourdes Alonso Gómez*

*When the idea of writing an essay on Wagnerian heroines[1] first came to my mind during a spring evening in 2009, it all sprang up spontaneously : both the original idea and main lines of my study could certainly have been begotten within myself at an unconscious level. No doubt it had all been due to so many Bayreuthian summers. Apart from this fact, Isolde had already been a part of my gallery of characters "living" in my novels at the beginning of this century. In fact, she had been a remarkable "supporting character" both in El hada Blanca[2] and El principe de negro[3], located at a time when Tristan was still out of her life. Her role was that of a wise woman, a healer , knowledgeable on secret magical lore, something which she had inherited from her mother, as it is proved through her literary predecessors, Olberg's and Gottfried von Strassburg's versions of Tristan. Nevertheless, my analysis of Wagnerian Isolde is centred on the nostalgy for the lost sovereignity: the creature of the musician from Leipzig does no longer brandish that power as the keeper of some kind of exclusive knowledge. Nor does her own mother, as it is known to us through the princess' words at the very beginning of the opera: Isolde blames Irish queen for having lost her foremothers' sovereignty, that corresponding to a lineage of queens who were also priestesses and sorceresses and that might have descended from those who had had a wide prestige in pre-Hellenic Mediterranean world (like Minoan Crete) and might have belonged to the kin of mythical characters like magicians Circe and Medea. Tristan's offence has meant a double strike against Isolde's motherly lineage since Morold, her mother's brother, has been killed by King Marke's nephew, who artfully lied to them by hiding his real identity after been saved from death thanks to Isolde and her mother's healing skill. The heroine's initial lament is also an angry reaction against her own passivity, her inability to evade her fate, handled, sent far away from her own land and family circle in order to marry someone she has not chosen, against her will, thanks to Tristan's manoeuvring. Then, it is Marke's nephew himself who has designed this marriage strategy. (In the medieval literary sources of the opera the hero does so in order to avoid being his uncle's heir as he is aware that Cornwall's main barons will not accept him and may even kill him). One way or another, Tristan is responsible for this loss of female sovereignty reflected in Isolde's pianto. But this defeat also conveys some kind of female revenge. Could we speak of victory on the part of femaleness? could we say that, despite Isolde's lament, female sovereignty still has a powerful*

[1] *Wagner's women* . Los ojos del silencio:Cádiz, 2011
[2] Padilla editores y libreros: Sevilla, 2000
[3] Michelle Angela: Sevilla, 2004.

*influence throughout the whole story? It is Brangaine, lady-in-waiting and confidante to the princess, who, fully aware, serves the fateful drink, bringing out all that erotic and emotional potentiality which had been woven between both Tristan and Isolde long ago. Brangaine rebels against that role imposed on her by her lady, that of death bestower, and gets back that characteristic feature of female divinity, being a life giver, empowering Isolde to transform Tristan into a new man, making him be reborn in a different dimension.*

*The sea is another important element throughout the story. It all begins while sailing from Ireland to Cornwall, when Isolde is being pushed to an existence level she has not chosen. The sea is considered a symbol of rebirth, life renovation….And even of that femaleness that I have mentioned before, that wet depth identified with female womb. . That sea, which had initially been a promise of personal and emotional annihilation for Isolde, turns out to be the stage for her sentimental transmutation. And even at the end of the story the sea is presented as a sort of counter-figure for Tristan as, at the beginning, it is some kind of channelling vehicle for Tristan's hopes since he anxiously waits for his salvation thanks to his beloved one, whose arrival seems to be imminent. But unmerciful Death comes from the water: Isolde turns up too late, just in time to veil her dying lover, who takes her away to that dimension where they both truly belong. In this background which symbolises not only fertile female forces but also that occult knowledge that seems reserved to women. Isolde has the feeling that not only is she destined to physical disappearance but that female sovereignty which she embodies as her mother's heiress will become extinct as well. Her intellect and emotional independence have been ritually sacrificed through that marriage agreement her family has signed before King Marke's representative –that is, Tristan himself. So it is easy to understand Isolde's anger and wrath at the beginning of the opera, with Brangaine as powerless spectator. Brangaine… Wagner takes back a character pattern which was closely linked to medieval romance literature, that of the heroine's lady-in-waiting – a noble lady, a very likely segundona – who shares her lady's private space and, subsequently, happens to be her confidante and the person with whom the main female character has a closest emotional and personal link. This is clearly seen in Brangaine's speech, filled with terms of endearment and her bitter sadness at her despair–maddened lady's indifference to her. Isolde is no more a solar heroine, like her medieval predecessors (Oberg's and Strassburg's characters) but starts being aware of her belonging to the world of darkness. This drives her to choose the fact of facing death through that fateful drink.*

*The potion-motif takes us to consider the parallel between the contents of this cup, the germ of a new awareness for the main characters, and the Grail as the source of life renewal. We could even speak of a double parallel relationship. Initially, it is the path to physical death, which would propitiate the projection of both lovers into that dimension to which they really belong, but then we notice that , instead of being a filter that annihilates their physiological functions, it happens to be a sort of psychotropic, which brings out and empowers that erotic emotional force beating deep inside. Another element that makes us see this link between the Grail and Isolde's mother`s filter is the passage from being aware of imminent death to the fruitfulness of love plenitude,*

*mentioned by the lovers within their exultant paroxysm, blind before that reality around them. It is Brangaine, so similar to a death-heralding banshee, who reveals them the real nature of that drink.*

*In act II we watch both main characters interact inside their natural environment: the night. Within their true world they give themselves to a unique way of communicating, alien to daylight world, so unlimitedly human, inside the embracing womb of nightly universe, where they can both fulfil themselves, a clear symbol of motherly entrails, protecting and a life- generator for them and, at the same time, evoking the kingdom of death, to which they both belong , since, from their first encounter, Tristan has vindicated in front of bright deceiving daylight. What is really true, love's delight, is found within the night and, therefore, the domains of Death. Both lovers lose their individual identities in order to merge within lady Love, becoming one single person. Fleshy love is sublimated in Death's realm, anticipating ecstatic Isolde's final exaltation at the end of the opera. A most singular feature of this work is the lovers' depersonalizing and how sexual passion is transcended –what makes it very different from its medieval precedents- which is, doubtlessly, a consequence of that loss of identity suffered by Wagnerian characters if you compared them to their XIIth century courtly ancestors: operatic Isolde has lost the strength and relevance of her predecessors and her partner is far from that kightly hero and refined courtier which was designed by Olberg and Gottfried, gifted with such a non-human physical strength and deep cunning which would relate him to Odysseus himself. Wagner lets us see a shadow who does no longer belong to daily world. Tristan and Isolde are, in fact, a pair of misfits who search for an alternative choice, merging in one being, renouncing to their identity, creating a new being, a new flame.*

*Another important novelty conveyed by Wagner is that Tristan is fully aware of what drinking that filter means and also that, when Brangaine serves it, knows what she is doing (It is not a fateful accidental mistake, as it happens in medieval works)She deliberately changes the course of the events. The hero knows- and he also makes us know- that the filter has only enhanced that poison he had been carrying inside, the same he had processed himself out of all that suffering achieved through his parents' tragic passing away and his own love tribulations. That drink was only what has finally triggered him into that death world which keeps him obsessed. Perhaps he is only aware of that when he is fatally wounded by Melot, after Mark's finding him with Isolde. It is highly interesting to see this double side of Death that Tristan reveals to us. On the one hand, that force which Isolde counteracts with her saving presence. On the other hand, that realm to which Tristan and herself belonged to and to which they are fatally bound.*

*In the third act, love regains its role as one more character in the story, but now it plays the witness to Tristan's agony. Here Kurwenal's part is similar to Brangaine's in the first act. Though being under his lord's shadow, he makes a decision which happens to be a turning point in the story: he sends for Isolde, since she is a peerless healer, so as to come from Cornwall to save her beloved. Kurwenal becomes some sort of life channeller. Thanks to his assertive attitude, there comes a dramatic inversion: Tristan desperately years for what is solar, daylight…since Isolde now belongs here. That sun ,*

*which was scorching, deadly, burning, able to eat away your brain only a short while ago, now turns into bliss, joy, impetuous blood. But, finally, Freudian death drive wins the game: Tristan throws himself within the arms of Death, finally defeating that scrap of solar brightness which still survived within Isolde and that she was still trying to keep alive by setting Tristan free from deathly darkness and reintegrating him into solar world, with the consent of king Marke himself, who is willing to forgive his nephew and even renounce to his own wife, after learning about what has really happened. Could we say it this is Isolde's defeat? Considering the heroine's triumphant undertones when addressing us during what we could call the final key passage of the story , it seems it is not so, though we must remember that this out-of-mind Isolda is already a transfigured being, alien to the Cornish queen and the keeper of the ancient lore which she had inherited from her ancestors. Isolde is no more Isolde, as it was anticipated to us in Act II, in the same way as Tristan , as an individual, does not exist anymore, but he is a being of light that transforms his beloved into energy which ascends in spiral waves, sublimating her senses, up into a sphere where music– so closely linked to Tristan and his feeling alien to earthly world, something that is even seen in his medieval literary ancestors – becomes truly pure, reaching its true origin – universal harmony. It certainly makes us shiver how masterfully Wagner succeeds in making us see how Isolde merges into that intangible realm which human understanding cannot reach. Far beyond the overflowing emotion that this immensely rich monologue has been generating within us for almost a century and a half, it makes us understand how deeply Schopenhauer's theory on real world/apparent world dichotomy permeates this opera.*

*María Lourdes Alonso Gómez*

---

## ■ TRISTÁN OU O TENOR ABSOLUTO / *TRISTAN OR THE ABSOLUTE TENOR*

Neste breve artigo tratarei de explicar o porqué do título do mesmo. O porqué de tal afirmación, a razón pola cal, dende o meu punto de vista de músico e tenor, nomeo ao rol de Tristán como o de tenor absoluto, e para que poidan entendelo tamén as persoas que non sexan músicos, nin cantantes, senón simplemente amantes desta fermosa partitura.

A obra do Mestre estréase en 1865, ano de pleno fervor do romanticismo e no que a música escénica vive un momento de pleno crecemento. Nese mesmo ano estréase postumamente "*L`africaine"* de Meyerbeer (morre un ano antes da estrea), na que se presentan as viaxes de Vasco de Gama, o tenor da obra, un esixente papel para un cantante dese rexistro. Por facernos unha idea da situación da ópera nesa época, Verdi estaba enfrascado no seu "*Don Carlo*" estreada en 1867, un papel de protagonismo fundamental para o tenor, e co cal o Mestre italiano renovaría a

concepción vocal do rol de tenor e que posteriormente desembocaría no seu "*Otello*" estreado en 1887.

De todas formas tendo en conta estas datas, e sabendo que Wagner compuxo "*Tristan und Isolde*" anos antes da súa estrea, podo afirmar que Tristán foi un dos primeiros tenores en ter un radical protagonismo, tanto en compases cantados na partitura, como na presenza en escena, practicamente a totalidade das 4 horas que dura o drama. Por todo isto hai que considerar unha notable preparación física e escénica do tenor que se enfronte a Tristán, practicamente un atleta de alto nivel. Sendo este un primeiro dato a ter en conta.

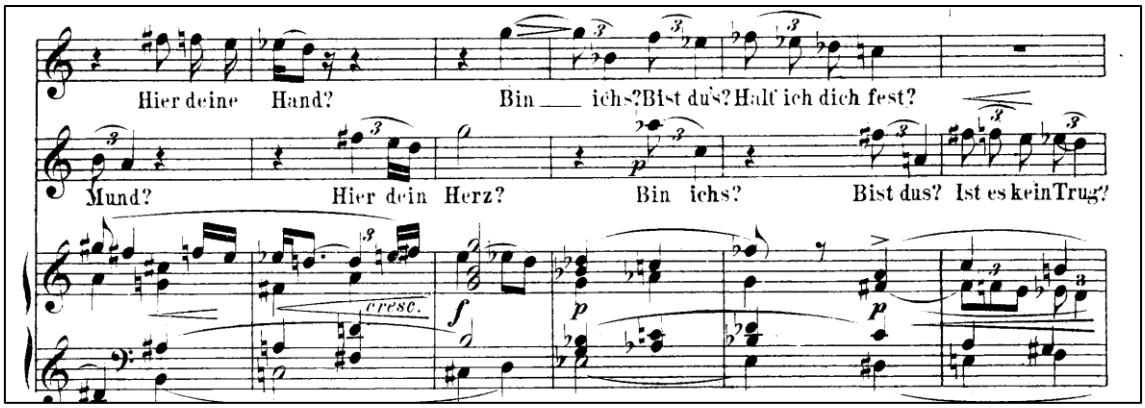
Tristán é un cabaleiro de Cornualles ao servizo do seu tío o rei Marke. O primeiro que sabemos del, é o que nos contan outros personaxes da obra ao comezo do primeiro acto:

> ***Branganë****: ¿Refíreste a Tristán, querida señora, a marabilla de*
> *Tódolos reinos, o home eternamente aclamado, o heroe sen igual*
> *O tesouro da encarnación e da gloria?*

Con esta primeira descrición da personaxe, facémonos unha idea da notable presenza escénica do rol a representar. Non entro en valoración de tipo físico, senón simplemente niso: a presenza que debe ter o cantante, a forma de moverse no escenario por parte do tenor. Os coñecementos do músico deben enlazarse cun alto grado de preparación de actor. O tenor / actor debe ter en conta que cada frase, cada palabra, cada compás, leva á súa personaxe a unha evolución psicolóxica constante ao longo dos tres actos, e que todos sabemos cómo remata. Por outra banda, a superlativa preparación musical do tenor / actor é un elemento imprescindíbel no momento de estudar a partitura, así como unha extraordinaria capacidade memorística para o texto e a música que esixe o rol.

A particularidade única da linguaxe wagneriana, transforma as melodías da voz en elementos fusionados coas demais melodías dos instrumentos, conformando un global harmónico insuperábel. O cantante, o tenor, o actor, non ten o apoio orquestral, a orquestra non acompaña ao cantante, fúndese, e todo isto unido os xeniais cromatismos e cambios constantes de tonalidade, tempo e compás, forman parte dunha masa musical única e recoñecíbel. Por isto, o cantante debe ir máis aló do simple feito de ser cantante, debe ser un instrumento máis, ensamblado cos demais instrumentos e mesmo cos demais personaxes; ou ben ao revés, a orquestra é un personaxe máis, que con manexo dos *leit motiv* e o desenrolo da harmonía, é un personaxe máis dentro do universo *tristánico*.

*Un exemplo do dúo do segundo acto. Cromatismos en Tristán (segunda voz).*

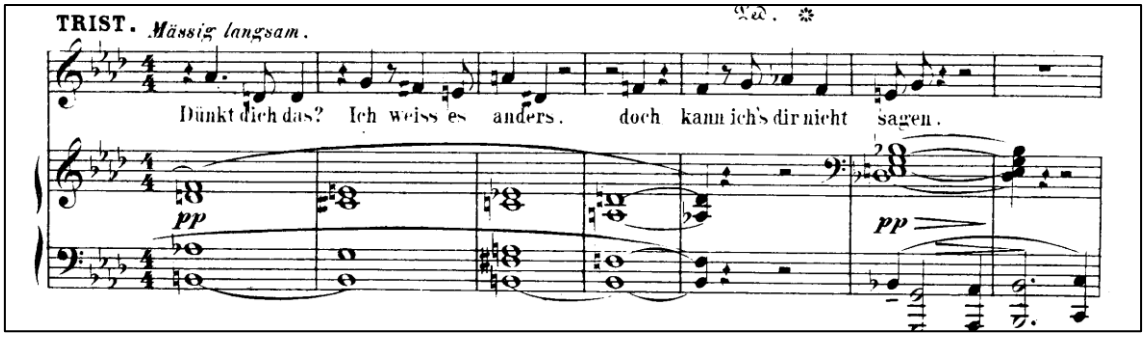



Cando pensamos nun tenor, inmediatamente temos a idea dunha voz masculina que “ten agudos”. Por iso, nunha primeira análise poderiamos chegar a pensar que Tristan, que o seu rol, é unha partitura vocal sinxela. A tesitura do tenor na obra abarca do DO#2 ao LA3. Cunha simple ollada, calquera tenor lírico dramático pode cantar nesta tesitura. Sen embargo, Wagner “esquécese” dos extremos da voz e escribe cada compás en función do estado de ánimo do personaxe e da situación, non para o lucimento do tenor, senón para expresar os seus sentimentos musicalmente.

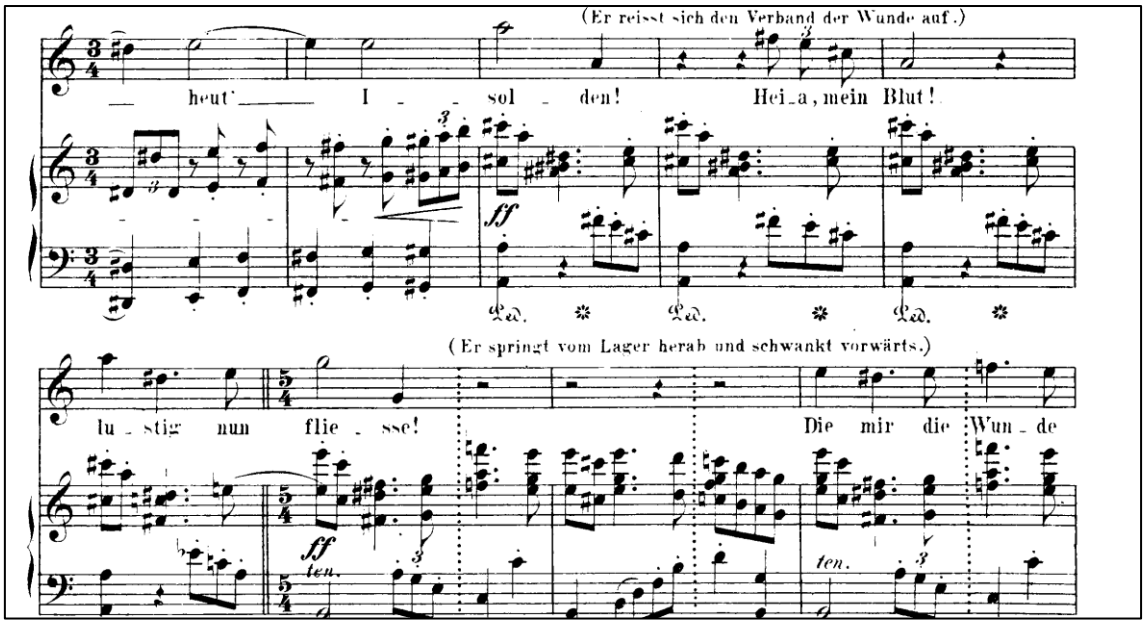
Debe ter o tenor unha madurez vocal que lle permita achegarse aos excesos vocais que propón o Mestre con total seguridade da voz, tanto na resistencia que require o personaxe, como na amplitude do rexistro.

Un exemplo claro, é o terceiro acto, unha oda vocal á esixencia do tenor. Os diferentes estados de ánimo, o estado físico, os delirios provocados pola inminente chegada de Isolda, arrastran ó tenor aos límites da súa capacidade, pasando dos graves aos agudos en cuestión de poucos compases.

*Exemplos do terceiro acto, cando o noso heroe abre os ollos, aínda malferido, e no que os graves adquiren o protagonismo.*

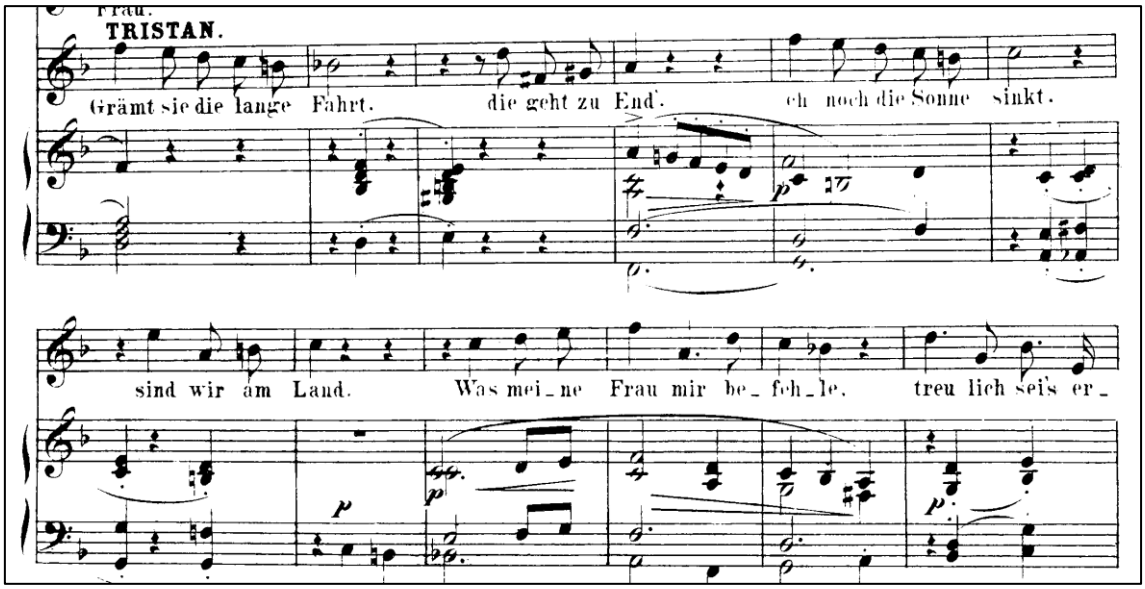



Tamén no mesmo acto, entusiasmado pola chegada da súa amada, Tristán cambia de rexistro para expresa-la súa ledicia:




Outra das características da escritura vocal wagneriana para tenor e que afecta tamén ao rexistro desta corda é o fraseo sobre o pasaxe da voz de tenor (as notas MI, FA, FA#) polo cal as notas deben deslizarse con relativa facilidade nunhas notas aparentemente sinxelas, pero dunha especial dificultade para un tenor destas características.

*Exemplo nas primeiras intervencións de Tristán na obra.*

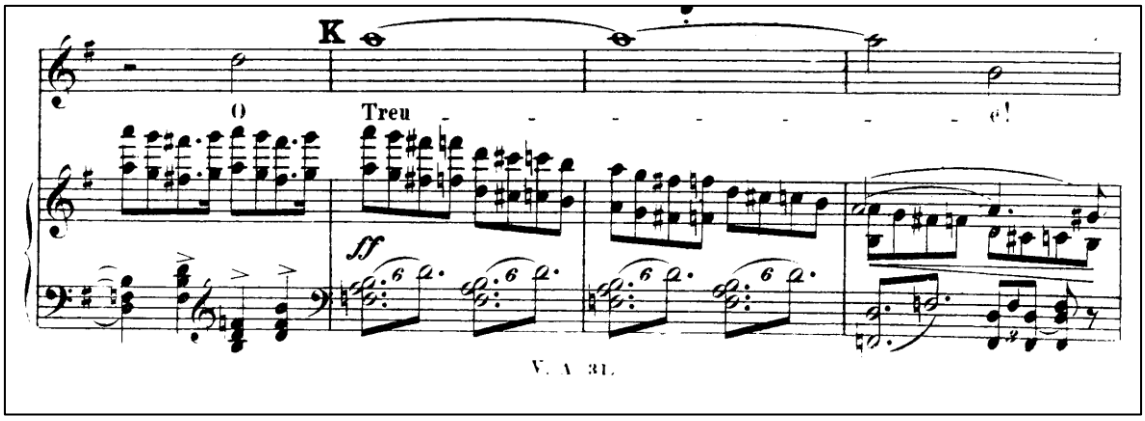


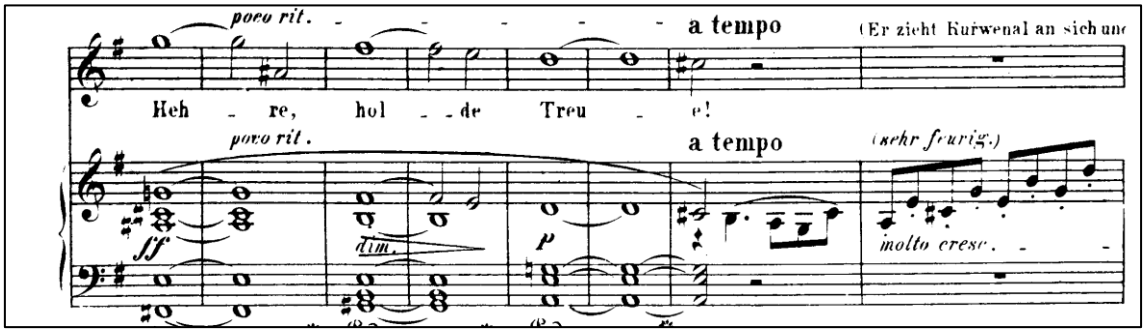

Ademais da versatilidade vocal do tenor (nalgunhas pasaxes semella un barítono), outras características son fundamentais para se converter no tenor absoluto. Unha voz de timbre poderoso (non valoro os gusto persoais de cadaquén) e unha proxección vocal maiúscula, que sirvan de armamento contra o monumental son emitido pola orquestra son imprescindíbeis no noso tenor, que tamén ten que fusionarse e crear a beleza harmónica ao xuntarse con outros personaxes, como no

fermosísimo dúo con Isolda no segundo acto. Por outra banda, a riqueza de matices, os cambios nas indicacións de tempo (*diminuendo, accellerando, ritardando…)* da partitura supoñen ao tenor unha capacidade musical interpretativa en consonancia á proxección, texto e musicalidade de cada compás.

O perfecto control do *fiato,* fundamental nas extensas frases wagnerianas, debe ser un elemento superado polo tenor en cada fraseo musical. A voz debe converterse practicamente nun instrumento de vento que nalgunhas pasaxes semella non respirar.

*Outro exemplo do terceiro acto. Wagner usa figuras brancas e redondas en favor da expresión.*




Outra característica da linguaxe do Mestre, son o uso das progresión vocais, en consonancia coa preparación ao clímax (moitas veces non resolto) e que tanta tensión provoca no receptor. Estas pasaxes esixen ao tenor un control absoluto da emisión e da intensidade para non excederse na tensión vocal e harmónica da partitura.

A análise daría para moito. Todo isto conforma simplemente o comezo da preparación dun personaxe excelso, xigante (vocal e escenicamente) e o que soamente pode enfrontarse un tenor absoluto.

Gabriel Lezcano Míguez

*In this brief overview, I will try to justify the title of it. The reason for such a statement, the reason why, from my point of view as a musician and tenor, qualify the role of Tristan as the absolute tenor. This overview is also for the ones that are not musicians or tenors, but just lovers of this beautiful score, so they can understand the difficulty of it.*

*The master's drama "Tristan und Isolde" is premiered in 1865, period of the romantic fervor and in which the opera lives a growing compositional peak. That same year, "L'Africaine" of Meyerbeer, premiered posthumously, who passed away a year before, and that presented the voyages of Vasco da Gama, the tenor of the opera, a demanding role for any tenor. To get an idea of the situation of the stage music in that time, Verdi was engaged in his "Don Carlo" (premiered in 1867), a fundamental role for a tenor. The Italian master would renew the operatic language and would give an essential role to the voice of the tenor and that later culminated in his "Otello" (1887).*

*However, bearing in mind these dates, and knowing that Wagner composed the musical drama years before its premiere, we can say that Tristan would be one of the first tenors to have one radical role both in bars sung in the score and with his presence on stage during practically all the time in the 4 hours that lasts this sublime musical drama. Thus, we have to assume that physical presence and stage preparation of the tenor, who faces Tristan, should be a high-level athlete. This is a first skill to take into account.*

*Tristan is a knight in the service of his uncle King Marke of Cornwall. The first thing that we know of the character is what other characters say about him in the first Act,*

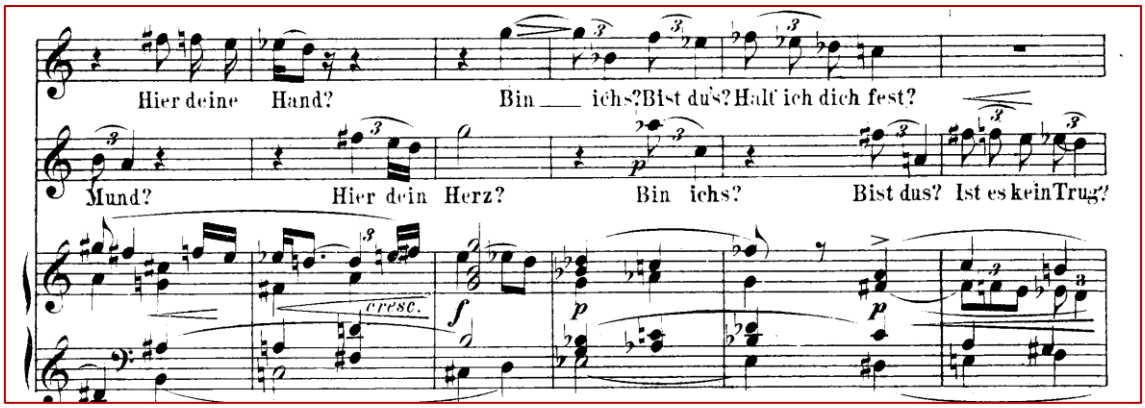
> ***Branganë**: Do you refer to Tristan, dear Madam, the wonder of all kingdoms, the highly acclaimed male, the hero without equal, the Treasury and embodiment of the glory?*

*With this first description of our character, we now get a sense of the remarkable stage presence role to represent and we will describe him in that way: the presence that the singer must have, how to move on stage. The knowledge of the musician must be linked to a high level of acting training. The tenor/actor must have in mind that every phrase, every bar, every word, carries in his character a constant evolution in the three acts, and we all know where it ends. On the other hand, superlative actor/tenor musical preparation is essential when studying the score as well as an extraordinary memory capacity for the text and music of the role.*

*The unique peculiarity of Wagnerian language transforms the melodies of the voice in elements fused with other melodies of the instruments forming a beautiful global harmonic.*

*The singer, tenor, actor, doesn't have the orchestral support. The orchestra does not play along, it units and melts with the voice of the tenor and all that together with the great use of the chromaticism in the score is part of a musical mass that gives a unique and recognizable sound. Therefore, the singer can not only stay in just a singer, since this would be a mistake, the tenor is an assembled instrument with the orchestra and melodies of the other characters, or the other way around, the orchestra, all instrumentation, management of the leitmotif and harmonic development are a character in this "tristanic" universe.*

*This is an example of the duo in the second Act. Chromaticism in Tristan (second voice):*

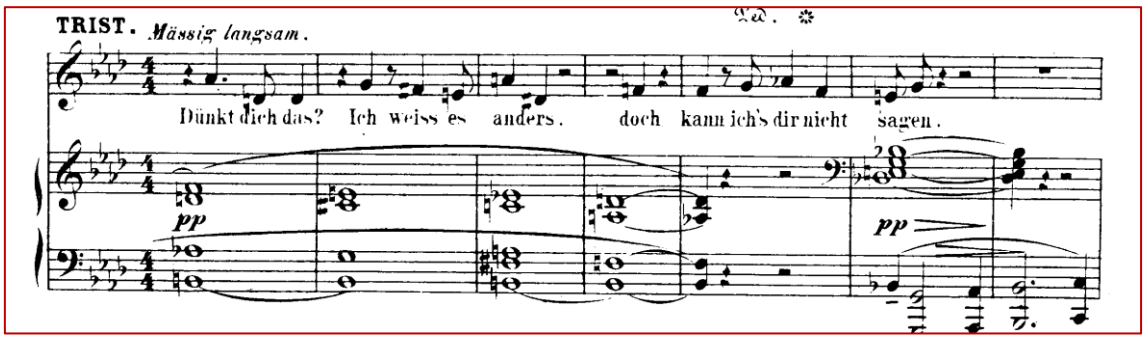



*When we think about the image of a tenor, we think of a male singer "who has high notes". Therefore in an initial analysis we could think that Tristan's role is a simple score vocally. Tristan´s vocal tessitura is between C#2 and A3, which at a glance any dramatic lyric tenor can sing. It isn't a role too complicated in terms of the vocal tessitura, however Wagner forgets, when composing, about vocal limits and uses them and writes each measure depending on the mood of the character in the service of what happens on stage. He does not want to make the tenor shine but to make him express musically at all times the feelings of the character.*

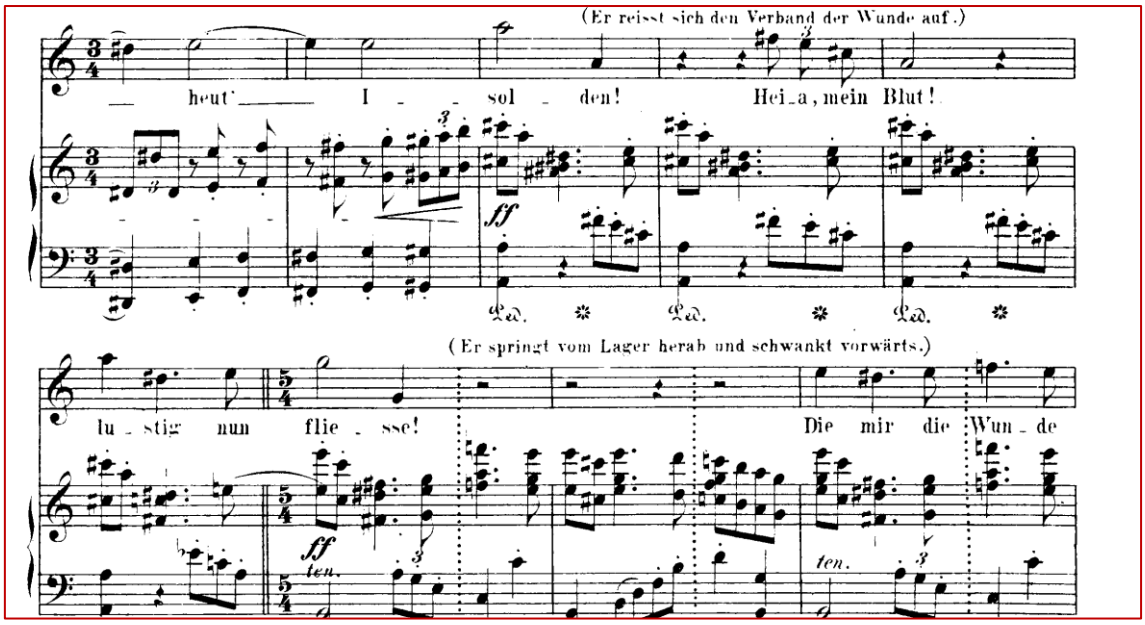
*Therefore, we have to think that the tenor must possess a vocal maturity that allows approaching those vocal excesses that the Master proposes, both in the strength that the character requires as in its scope of registration.*

*We can find an example of this in the third Act, a long ode to the vocal demands on a tenor. The different states of mind mixed with the physical state of our hero and the delusions caused by the imminent arrival of Isolde, drag the tenor to the capacity of the vocal's limits from low notes to high notes in a matter of few bars. As stated before, it seems like Wagner write many notes such as A3 or E2 in order to make the character express everything that the Master wants.*

*These are examples in the third Act, when Tristan opens his eyes, still wounded. We can see the use of low notes.*

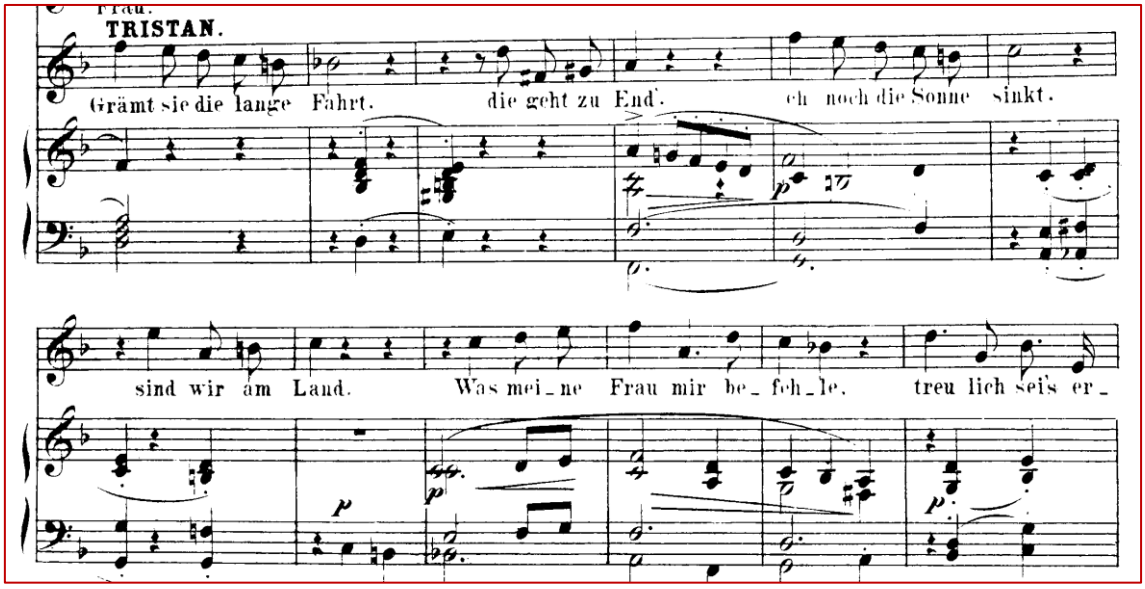



*Also in the third Act, Tristan, excited by the arrival of Isolde, uses high notes to express his joy.*




*Another feature of Wagnerian vocal writing for tenor is the line of singing on the passage of the tenor voice (E3, F3, F#3) by which the notes sound with relative ease and where the singer has to be concentrated in a particularly complicated vocal register.*

*The first interventions of Tristan in the first act are an example.*

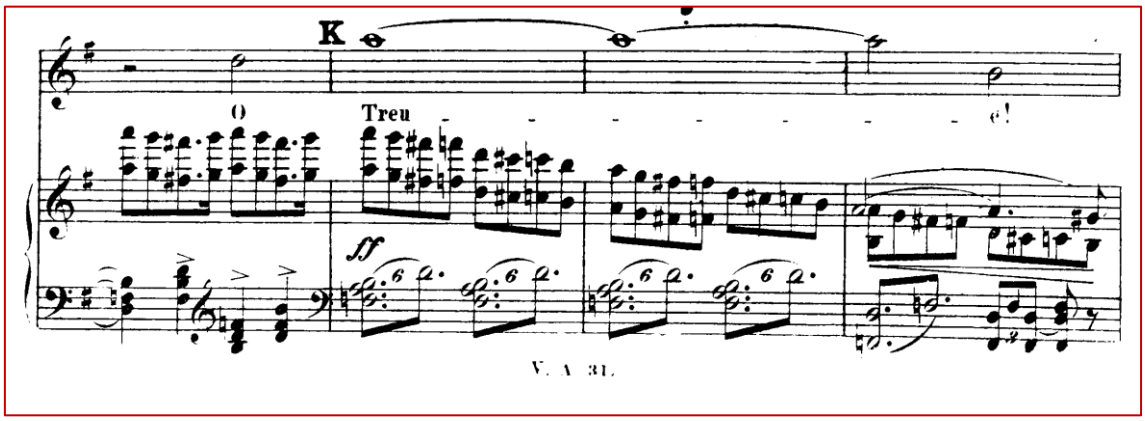


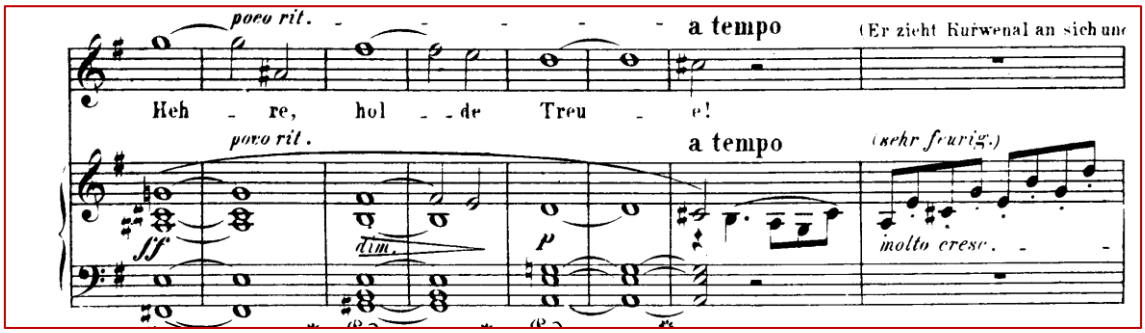

*Aside from this versatile vocal ability of the tenor (at times almost baritonals passages), other features are essential to become the absolute tenor. A powerful ringing voice (we will not appreciate the subjectivity of the tastes and different singers) and a great vocal projection prepared to "fight" with the orchestra that does not seem to be ready "to surrender" on almost any passage in the score and which must be overcome to be able to be heard, are indispensable in the tenor who also must merge with the soprano in the magnificent duet in the second Act measuring the intensities in*

*each passage. On the other hand the richness of nuances and changes of tempo (diminuendo, accellerando, ritardando...) in the score require the tenor an interpretive capacity in accordance with the projection, text and musicality in each measure.*

*A perfect control of the fiato, fundamental in the extensive Wagnerian phrases, must be an element controlled by the tenor in each vocal phrasing, because the text and argument must be understood by the receiver. The voice must become practically a wind instrument that seems not to breathe in some passages.*

*Another example in the third act. Wagner uses white and round shapes for expression.*




*Another feature of Wagnerian language is the use of vocal progressions, the preparation of the vocal climax, but rarely solved, and causing so much tension in the listener, passages that the tenor must absolutely control in order to not exceed and to maintain harmony and vocal tension that the character demands.*

*The analysis could be very long. This is only the beginning of the preparation of a superlative character that only an absolute tenor can face.*

*Gabriel Lezcano Míguez*

---

## ■ WAGNER Y EL JUDAÍSMO

Das
Judenthum in der Musik.
Von
Richard Wagner.
Leipzig

Hay una frase de Tucholvsky, judío, por cierto, sobre Nietzsche que me encanta: “Dígame qué tema le interesa y yo le buscaré la cita adecuada de Nietzsche”. Creo que de Wagner podríamos decir lo mismo, incluido el tema del judaísmo. Siempre me dio que pensar cuando Ernest Newman, que describe de forma magistral el carácter contradictorio de Wagner, hablando del judaísmo en este músico, dijera misteriosamente de él: “antisemita en teoría, prosemita en la práctica”. Esta frase me hizo buscar una y otra vez la postura verdadera de Wagner con relación al tema judío. A día de hoy no sé si la he encontrado, me temo que no, pero tengo algunas ideas claras sobre el tema.

Hay muchas cosas de la vida y de la esencia de Wagner que pasamos por alto o de las cuales no queremos hablar. Casi siempre por caballerosidad. Por ejemplo nadie habla de la atracción que Wagner tuvo por la hija mayor de Liszt, Blandine, cuando este acude a París en 1859. También solemos pasar por alto su insoportable egoísmo (recuerdo una carta que escribía su fiel e íntimo Peter Cornelius a su hermano en la que le decía que “Wagner ni un por momento piensa en nadie en serio, salvo en sí mismo”). Y, finalmente, también hay temas que deseamos no tratar porque nos inspiran vértigo. Y este es el tema de los judíos. El exterminio de los judíos, burocráticamente programado por los jerarcas nazis, nos aterroriza tanto que, en el inconsciente colectivo de la humanidad, la persecución contra los judíos durante la Segunda Guerra Mundial representa la quintaesencia del Mal, del Mal cósmico. También somos conscientes de que el odio al judío tiene en el siglo XIX su giro decisivo y definitivo, pues es entonces cuando el antisemitismo se contamina con una visión ontológica del mundo y de la historia que no existía antes, ya que hasta el siglo XIX el odio al judío no era sino un paroxismo de rabia y frustración que, naturalmente, cesaba o, al menos, se aminoraba cuando el judío se cambiaba de religión. Este era el antisemitismo “de siempre”. Por ejemplo, el que se vivió en la Inglaterra medieval (que expulsó a los judíos de su territorio en 1290) o en la España medieval o en la Francia decimonónica con motivo del asunto Dreyfus. Sin embargo, en el siglo XIX se introdujo la valoración del judío desde el punto de vista de una cosmovisión muy particular que no permitía al judío escapatoria de ningún tipo. Este nuevo antisemitismo no tenía nada que ver con la religión, ni con la teología, Ni siquiera con la raza, entendida como depósito cultural, lingüístico y genético. A partir de entonces el judío se asemeja a un parásito cultural, tal y como Robert Knox (por cierto, británico) escribió allá por 1850. El judío pasó a ser un depredador infeccioso vestido de ser humano. Un agente corruptor, un moho siniestro y contaminante que no puede evitar la destrucción subterránea de todo cuanto toca. A partir de los últimos años del S. XIX, el mito judío va oscureciendo las mentes y los corazones de la burguesía europea a medida que la sensación de incertidumbre ante el futuro y que la inseguridad ante el porvenir se

apodera de la mente colectiva. En este sentimiento de desasosiego entraba, por supuesto, la nostalgia hacia el pasado, siempre mejor, más fructífero y más seguro, que se desmoronaba de forma incomprensible, irracional, fatídica e imparable. El judío pasa, entonces, a ser la plaga que astuta y silenciosamente va corroyendo el "paraíso" de Europa. En esta transformación la figura de Gobineau es fundamental, aunque él nunca criticó al pueblo judío pero sí situó a la raza "aria" en la cima de todas las demás y fue el primero, para el gran público, que estableció una visión del mundo y de la historia a partir de las vicisitudes de las razas. El inglés Chamberlain, casado con Eva, hija de Wagner (gracias a lo cual pudo obtener la nacionalidad alemana), estableció el racismo y el supremacismo como base de una cosmovisión filosófico- pragmática-antropológica que lo explicaba todo muy sencillamente.

Cuando Wagner decía que "Parsifal es la única carta que me queda" quería decir que lo único que le faltaba por ofrecer a la Humanidad era un mesías, un mesías alemán, o, por lo menos, nórdico. Nietzsche entendió perfectamente el imaginario de Wagner pues valoró Parsifal como "la vuelta al Estado alemán, a la Iglesia alemana, al Dios alemán". Wagner se refería a Parsifal como "un redentor depurado de cualquier impureza alejandrino- judaica- romano- despótica". Está claro que la paloma blanca que desciende sobre Parsifal al fin de la obra, el bautismo de Kundry y la genuflexión de Gurnemanz y de Amfortas le hacen equivalente a Cristo. Pues bien, su yerno, Chamberlain, recogió la frase de Wagner y la llevó hasta sus últimas conclusiones afirmando, como ya hizo antes Gobineau, que la raza "aria" era la última carta de la Naturaleza y de la Historia. Pero partir de Wagner y errar el camino no es culpa de Wagner, y los excesos de Chamberlain tampoco son culpa en Wagner. Hitler nunca se equivocó en esto pues sabía que, en su postura vital, Wagner era totalmente decimonónico, y el nazismo quería ser absolutamente moderno, más bien revolucionario. Tampoco se equivocaba Hitler en la valoración que hacía de Nietzsche, del cual su partido también abusó hasta la náusea. Hitler lo admiraba exclusivamente como escritor, según le confesó a Leni Riefenstahl, porque sabía que en la obra del filósofo había elementos irreconciliables con el nazismo, como la teoría del Eterno Retorno, a pesar de que su actitud aristocratizante pudiera hacerlo bienquisto por el Führer.

Nietzsche se refería a Wagner como "histrión". Joachim Fest emplea la figura de Tántalo para pintarlo, como adversario de sí mismo y de su entorno, hacia el cual, sin embargo, se sentía no solo atraído sino que dependía por entero de él. Pues en Wagner no hay nada olímpico ni titánico. Era un sibarita amante del lujo más costoso (lo que desquiciaba a Minna), viajaba en trenes privados y era íntimo de la nobleza y de los aristócratas europeos. Hanslick se imaginaba el momento sublime de la Segunda Venida del Espíritu Santo sobre la Humanidad y, en el instante más divino del misterio, la Paloma de pronto preguntaba a los benditos que qué opinaban sobre Wagner.

Con todo esto quiero decir que en Wagner conviven lo más antiguo y lo más moderno, y aun lo más futurista, y conviven sin orden ni concierto atrapados en un caos apocalíptico del que sale, quizá, como una estrella danzante, su música. El antisemitismo de Wagner pertenece precisamente a lo primero, al peso del pasado. En

primer lugar está el resentimiento particular que podía tener contra Mendelssohn y contra Meyerbeer. Digamos que, en su antisemitismo, este fue su personal punto de partida. Wagner superponía, además, una actitud pesimista contra las revoluciones, a pesar de haber participado en alguna de ellas. La Europa moderna y revolucionaria provocaba en Wagner una aguda conciencia de insatisfacción pues veía que el abismo de la modernidad se nutría de las conquistas revolucionarias separando a la cultura y a la sociedad, así, de una concepción mágica y sagrada de la vida. Y Wagner encarnaba toda la modernidad en los judíos y en su capacidad de hacerse cargo de los desafíos de la historia actual. Digamos que "la modernidad" irritaba sordamente a Wagner: el impresionismo, la psicología, la arquitectura del hierro y del acero, … Todo esto lo desasosegaba. Y aquí entramos en una de las supremas contradicciones del genio de Wagner: el artista moderno por excelencia estaba en contra de la modernidad. El que trajo al mundo el más moderno y renovador lenguaje musical y dramático se sentía aterrado y vacío por el arte moderno. He pensado muchas veces qué veía Wagner en lo que él llamaba "la modernidad", y creo que lo que veía en ese arte nuevo era simplemente el culto al dinero, a la preponderancia de la economía, al intelecto, a la técnica, sobre todo a la técnica, a la política, por encima de la conexión con los valores del espíritu. Wagner se había revestido a sí mismo con la majestad de ser el desvelador y destructor de la modernidad, por eso él hablaba de sí como "el ministro plenipotenciario del fin del mundo".

Es decir, que Wagner podía pensar una cosa y juntamente la contraria. Por eso en él podemos encontrar tanto actitudes filosemitas como antisemitas. Igualmente, sus vacilaciones alcanzan también terrenos tan indiscutiblemente wagnerianos como el nacionalismo: ¿qué era para Wagner ser alemán? Pues era algo metafísico y escasamente real, pues Wagner no se engañaba sobre la realidad del pueblo alemán (trataba con dureza a Moltke, al espíritu prusiano, al pietismo alemán,…) Para Wagner "ser alemán" es un continuum filosófico-metafísico comparable… ¡al judaísmo! Sí, los dos juntos, en pie de igualdad. Para Wagner, en el pasado, en la antigua Alemania, artistas absolutamente geniales estuvieron al servicio de las glorias del Renacimiento italiano, sofocando el desarrollo de lo netamente germano. La ingenuidad alemana otorgó a estas culturas su interés y devoción, llevando al arte germánico a un verdadero estado de postración. Este es el contexto de las críticas a Mendelssohn y a Meyerbeer. Para Wagner, los judíos, que nunca llegaron a comprender la santidad y la grandeza del cristianismo, atentaron contra el arte alemán y lo corrompieron con la melodía "de gusto judío" y por supuesto con la gran ópera.

Lamentablemente, llegados a este punto Wagner se lanza, desciende en un mortal picado, abriendo la puerta a sus odios particulares, a las humillaciones que recibió, a los mortales desprecios de antaño, reales o imaginarios. Este es el odioso Wagner antisemita, el Wagner que insulta a los judíos a partir de sus experiencias personales. Es el Wagner que repite todos los tópicos universales contra el judaísmo. No olvidemos sus tratos con los prestamistas judíos en sus dificilísimos años de juventud. Pero este es el antisemitismo barato: el del pobre contra el rico, el del humilde contra el potente, el del desconocido contra el influyente. Es el odio de la reacción. Cósima recoge en sus interminables diarios muchas de estas opiniones. En una de ellas

Wagner se manifiesta contra los matrimonios mixtos porque considera que el judío tiene mayor fortaleza filogenética, menos delicadeza espiritual y es más robusto genéticamente. En este caso el temor de Wagner volvía a ser la pérdida de conciencia del arte alemán pues Wagner fue, en primer lugar, una revelación para los alemanes y después para el mundo entero.

A fines de la década 1870, Wagner ya tenía otra opinión. Muchos de sus mejores amigos eran, y habían sido, judíos. Sin embargo, seguía temiendo algo en los judíos, suponía en ellos algo extranjero. La única forma que veía de "combatirlos" era, precisamente, la integración. Y, de vez en cuando, se despachaba a gusto con perlas como que cuando se representasen las obras de Lessing y el teatro estuviese lleno de judíos, debían darle fuego al edificio y que todos ellos se abrasasen ahí adentro.

En 1879, Cósima recoge en su diario que Wagner había soñado que Mendelssohn y él se reconciliaban en un teatro ante los aplausos fervorosos de los asistentes. Mendelssohn, en los laberintos del sueño, bromeaba, incluso, sobre su nariz mosaica. De este autor, a Wagner siempre le encantó la bellísima obertura "Mar sereno y viaje afortunado" así como "Las Hébridas" y "La Gruta de Fingal"

Pero hay una cosa innegable: si a alguien atraía Wagner era a los judíos. Entraban y salían de Bayreuth, comían con él. Estaban con él a todas horas. Ahí están el querido Hermann Levi, a quien encargó su obra más preciada, Samuel Lehrs, el joven filólogo, amigo suyo en París, Karl Tausig, el talentoso joven pianista judío polaco en Zurich, Heinrich Porges, …

Era algo así como un "amoroso odio". Curiosamente, nunca le cayeron bien los antisemitas, como Bernhard Förster, que se casó con la hermana de Nietzsche, el cual siempre detestó a este personaje, que, por cierto, acabó suicidándose en Paraguay, o Eugen Dühring, filósofo y economista ateo y materialista que mereció que Engels tomara la pluma contra él para escribir el "Anti- Dühring".

Cuando en 1880 Bernhardt Förster le pidió su firma para un manifiesto antisemita, Wagner rechazó airadamente la propuesta. Y, posteriormente, escribió en 1881 al director teatral judío Neumann, de Berlín, que le escribía algo asustado pues le habían dicho que Wagner iba a evitar cualquier contrato con empresarios judíos, que estuviese tranquilo porque "soy completamente ajeno al movimiento antisionista".

Desde mi punto de vista, fueron los Chamberlain y los Hitler los que extremaron el antisemitismo wagneriano y los que ofuscaron su música, su vida y su realidad con los tintes de la ariosofía. En realidad, Hitler no solo amaba de la música de Wagner, también le gustaba Bruckner y Lehar, pero hay que ser sinceros y reconocer que había multitud de factores que hacían a Wagner "irresistible" para los nazis. La enloquecida exaltación de Wagner por parte de los nazis es fundamentalmente imputable al propio Hitler. La adoración por Wagner le llevó a intimar con la familia de Wagner, en concreto con Winifred (que fue quien le llevó a la cárcel de Landsberg el papel en el que se escribió Mein Kampf). El partido nazi y media Alemania soñaban con el matrimonio Hitler- Winifred Wagner. Hitler se encontraba tan a gusto en Bayreuth, que el Festspielhaus dejó de ser un teatro para convertirse en la verdadera corte de Hitler. No olvidemos que Hitler debía su vocación política a la ópera Rienzi. En mi opinión, el nazismo sometió a la figura de Wagner a un abuso desmedido y embrutecedor.

Curiosamente, Hitler nunca citó en sus textos a Wagner como autor antisemita, pues, como ya he dicho antes, Hitler sabía que el antisemitismo de Wagner era demasiado antiguo, demasiado ambiguo. Todos en Alemania sabían que Wagner había colaborado muy a fondo con judíos.

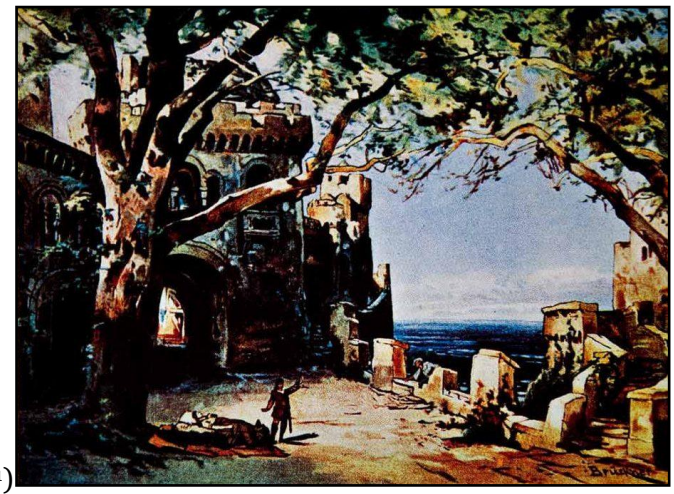
En 2001, el también judío Daniel Baremboin desafió la prohibición de interpretar a Wagner en el Estado de Israel tocando el preludio de Tristán. La ópera completa, que había sido programada con antelación, había sido suprimida. Al acabar los Festivales de Música, Baremboin se irguió en su puesto y preguntó al público si querían oír a Wagner. Unos gritaron escandalizados, en el colmo de la ira, otros gritaban enfervorizados conscientes del trascendental momento que el Destino les había tendido allí mismo. Sin esperar a que se hiciera el silencio, Baremboin se volvió hacia los inquietos músicos y… empezó. Entonces sonó ese increíble, ese misterioso acorde inicial, la mayor interrogación que jamás se ha escrito en música.

Juan Ramón González Ortiz

---

## ■ CRÓNICAS / *CHRONICLES*

# TRISTÁN EN KAREOL…O LA SUPREMA ALEGRÍA DE VOLVER A LA TIERRA POSITIVA. Crónica histórica de *Tristán e Isolda* en el 61º Festival de Ópera da Coruña (28/IX/2013), año del Bicentenario de R. Wagner.

(1) 

[1] Escenografía dibujada de Max Brückner (1886), Acto III (ruinas de Kareol) de *Tristán e Isolda*.

*"Ahora estás en tu casa, en tu casa en tierra,*
*en tu verdadera tierra,*
*en tu verdadera patria;*
*en las delicias y tus propios pastos,*
*bajo los rayos del viejo sol,*
*en ella, de la muerte y de las heridas felizmente sanarás"*
(Kurvenal a Tristán, en Kareol, escena1º, Acto III)

Desde un 1897 del primer *Lohengrin* representado e interpretado en Coruña, hasta la misma obra (versión concierto íntegra, hasta que no surja otra cosa más próspera...) de 2005 habían pasado 108 años de "desierto wagneriano", razón por la cual había nacido nuestra modesta asociación en 1980. Después del *Anillo* íntegro de la OSG con Víctor Pablo (2007-2010) ya estábamos pensando que se iba iniciar otro trayecto de sequía dramático-musical de nuestro estilo. Por fortuna no fue así y en este año que ya va terminado de 2013, el Bicentenario Wagner se hizo notar, al incluir los Amigos de la Ópera de Coruña, en su 61º Festival, el estandarte de los héroes *Tristán e Isolda* que desde el Palacio de la Ópera de la ciudad de María Pita, repercutió en nuestros oídos y corazones, aún más allá (tiempo y espacio) del final de esta sentida interpretación orquestal y vocal. De 1865 en Munich a Coruña en 2013. Ya era tiempo de reencuentro.

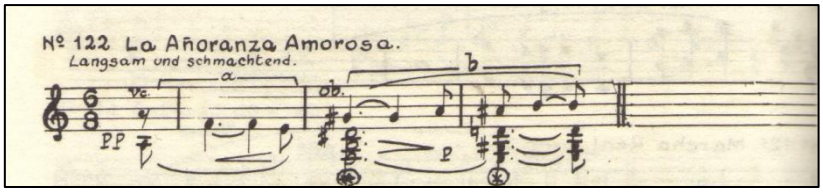
Lleno a más no poder el auditorio del Palacio del monte de Santa Margarita (lo diremos más claro, Wagner, realmente llena los auditorios) en una tarde lluviosa, brumosa y atlántica en su húmedo esplendor...y es que la atracción de Coruña/Galiza con Cornualles, Bretaña e Irlanda no podía dejar de ser el mejor contexto extrínseco e intrínseco para enmarcar sentimentalmente este *Tristán* que con pálpito iba a ser estrenado en nuestro pequeño país, más de siglo y medio después.

Eliahu Imbal, el ahora director que desde el atril sometía a la Orquesta Sinfónica de Galicia lo había afirmado en la prensa: "*Tristán e Isolda* precisa de un público intelectual" (*Voz de Galicia*, 25/IX/13), y aunque aquí no es sitio para deshacer mitos, la verdad es que sí es una partitura exigente y requiere por parte del público una especial sensibilidad y exigencia. Pero ya está, Sr. Imbal, Wagner también puede ser para todos, aunque tiene ese punto especial que lo hace diferenciar de otras obras y compositores.

En el Preludio y Muerte de amor, se escucha el suave murmullo de los violonchelos con el soporte de un viento de madera (oboes, fagotes, flautas), hasta llegar a la explosión de amor, un tema donde a la cuerda le ayudan pizzicatos de violas para después desarrollar el tema los esperados violines.

El "acorde Tristán" (sobre Sol b mayor, Fa/Si/Re#/Sol# -Sol#/Si/Re#/Fa-) es todavía objeto de debate en los musicólogos, es pues un "cosmos en sí mismo" desde una sencillez capaz de perturbar la ingenuidad de quien lo escucha con atención y que desde luego, nunca nos puede dejar indiferentes. En Coruña, ya lo habíamos conocido en los programas de 1950, en versiones que interpretaba la Banda Municipal de Coruña, con posteriores interpretaciones en 1953, y en preludios del tercer acto de

1951 y 1957, con la ayuda del solista de corno inglés, Sr. González Cintora. Este mismo año, la delicada versión del *Preludio y muerte de amor*, de Ramón Gimeno con la Xoven Orquestra da OSG, nos había deleitado (9/I/13) de una manera más que satisfactoria los prolegómenos de un año en el que los wagnerianos nos tenemos, sinceramente, que felicitar.




*El acorde "Tristán" con su motivo*.

Vuelve el tema del amor con los violines, seguido de las inquietantes notas del "Deseo", el clímax amoroso más sinfónico posible con percusión, trompas, tuba (en singular, porque "tuba wagneriana", no se vio), hasta aparecer un "silencio sonoro" de violes y cellos, llegando y sosteniendo el leitmotiv del "Filtro" que se relaciona directamente (lo dijimos más que claramente en nuestra conferencia introductoria del día anterior[1]) con el de la "Muerte", tema trágico, arrebatadoramente glorificado con los cellos, que esencialmente volveremos a oír en el *Liebestod* del final del drama. Las cadencias de los temas (el deseo, la pasión, el lamento, el Filtro, la mirada, la muerte) se arrebatan de cromatismo, ganando todo ello un timbre y tonalidades tan especiales que crean una tensión ambiental de sello sinfónico: *Thánatos* da significado al Amor-Eros sublime, y éste puede ser, así y no de otra manera, un camino salvífico a pesar del estado desgraciado de los fieles amantes.

Isolda imagina a su amado, ya inerte, sonriente (*Mild und Leise*), vivo, transfigurado, para después, desde el éxtasis, alcanzar los esplendores sonoros de la vida hacia la muerte ansiada, después todo se apaga y aparece la paz con la muerte, su único medio para encontrase con el héroe medieval...Es en sí, una partitura rebosante de simbología entre un imposible, cargado de espiritualidad y al mismo tiempo de erotismo siempre imperfecto e insuficiente para expresar ese culmen del Amor

El lánguido canto de un marinero irlandés (Fsco. Corujo) nos introduce en el drama interior (pues toda la obra lo es extrínseca e intrínsecamente) del acto primero: un tema alegre este, aunque algo melancólico, capaz de desconcertar a una Isolda a la que las palabras de Brangane (Iris Vermilion) no la consuelan. Hija de madre poderosa, Isolda, desde una inicialmente no decidida del todo Eva Mª Westbroek, soprano a todas luces, capaz de este personaje y algo más (por más que ella dijese el día anterior que "Isolda es mi límite wagneriano", para posteriormente plantar que lo que más desea en este mundo es cantar a Puccini y una *Madame Butterfly*, ABC, 27/IX/13), aunque ahora el comienzo le resulte algo intrincado: se notan pocos

[1] Marián Cordero y Carlos Ríos, *Una introducción a Tristán e Isolda*, conferencia dada en el Museu de Belas Artes da Coruña, 27/IX/2013, en el marco de actividades del 61º Festival de Ópera de A Coruña, Bicentenario Wagner y Verdi, 2013.

ensayos y lo precipitado de la substitución por Catherine Foster, pero así es la profesión. La princesa irlandesa invoca a los elementos para que hunda o destruya el barco y el trágico momento que ahora le embarga..."*luft, luft* –aire, aire-, me arde el dolor". Después de volver a las suyas el marinero compatriota, suben los trémolos de los cellos y aparecen cromatismos que remiten al *Anillo* (en el cual precisamente está enfrascado nuestro autor, ¿algo de *Die Walküre*?).

"Por mí elegido, por mí perdido", son los lamentos del tema del amor de Isolda, en contrate con los inmediatos acordes de trompas y trombones de la tripulación ante el difícil recado de Brangane. Aparece entonces Stephen Gould como Tristán, un tenor de voz bien definida, con buen alemán y vocalización: "mi rey espera a mi Señora" dice el también enamorado, "gloria de todas las mujeres, pero si abandono el timón...", regatea Isolda con un tema remarcado con la madera: una vez más el contrapunto de la afrenta que Kurvenal y los marineros despachan a Brangane e indirectamente a Isolda.

Iris Vermilion venía precedida de poco buenas versiones últimamente y fue algo criticada en Bayreuth, no obstante a nosotros nos ha parecido digna y con una potente voz de mezzo que con la acción dramática que una limitada versión concierto conlleva, sobresale por encima de la orquesta con una destacada importancia: comentaremos que en este sentido, el separarse del escenario la mezzosoprano en el segundo acto, es más que significativo, más allá de la mejor condición musical-escénica que conlleva la distancia vocal y sonora de los personajes para comprender el posicionamiento físico de los mismo en un imaginario "escenario"...

La aya cuenta la afrenta de haber pasado Tristán por Irlanda para ser curado anónimamente por la hija del rey (tema de "Tristán herido": "...conocía la ciencia de Isolda"), todo relatado con las cuatro familias de cuerdas que anuncia la "mirada a los ojos" de los enfrentados amantes, un homenaje al "Amor" en solo de viola que impresiona hasta el corazón más helado. Esta mirada es una ecuación exactamente matemática del "Amor", intercalado con el del relato de Isolda.

El tema del Morold derrotado por el joven guerrero es una música muy sinfónica, acelerada por el impacto de toda la cuerda, así como el motivo de la espada, esa que Isolda deja caer para no matar a su ya admirado moribundo ("ya callado, le di la vida"). Brangane quiere ocultar, ante el supuesto regocijo que es el casamiento del rey Marke con la joven Isolda, la ahora desgraciada. El tema del navío se anuncia con trompas, aunque puntualizando el asunto con oboes y clarinetes, ganando dramatismo con el metal (maldición de Isolda): "ver siempre cerca de mí, sin amor, al más sublime de los hombres", su cercano futuro en Cornualles.

Brangane aporta una solución excéntrica y más que trágica ("átalo con algún sortilegio de poderoso amor"), inmediatamente aparece en el aire el leitmotiv poderoso del Filtro de la Muerte (=Amor), trazado con timbales, ahora adjunto y en cadencia con el asunto de la madre de Isolda (violas contestadas por cellos, éstos con trombones, trompas y tuba). Kurvenal informa de que la tierra se acerca, y cada vez se persigue la idea que se está mejor en el medio marítimo, intuyendo lo que se avecina: "que en el mástil más alto ondee la bandera de la alegría". Es el intérprete Jukka Rasialinen, un

personaje noble de canto apasionado, expresivo en sus contadas intervenciones, veraz para esta versión “camerística”.

Una “deuda no saldada” es el final argumento con que aún Isolda pretende hacer conferencia con el Tristán esquivo, pues si no la cumple...todo el metal lo exalta (motivo de la exigencia en ante un filtro de concordia...): oboe, clarinete y fagotes ya lo desarrollan pero el *tutti* orquestal, llevado con singular sensibilidad por Imbal, así lo demuestra.

El Filtro aparece solemne con alternancia de oboes, y clarinetes, simultáneos en determinados instantes, como en el de la negociación de Isolda con su cortesana para el brebaje mortal, “para la mayor aflicción y dolor”, ahora con timbales y oboe, en una ola continuada de cuerdas. La entrada de Tristán en la parte de la cubierta donde se acomodan las damas augura el desenlace de este acto un tanto inquietante, metal, percusión con fondo prolongado de cuerda.

Es el encuentro definitivo entre los dos amados el que determina el sentido, junto con el filtro, de este acto. Reproches, tímida sinceridad del caballero, que Isolda la sabia y “sacerdotisa” de artes antiguas, reconduce con un “pregunta a tu temor”, desde un *motiv* de la historia de la herida y encuentro de Tristán en Irlanda, con el tema de Morold latente. La irlandesa desafía al bretón revelándole sus intenciones anteriores para vengar a su tío Morold, y cómo el amor la cambió de por vida; ahora es Tristán quien le entrega su espada (“empúñala firme y segura”) a la dama, para que remate aquello que ella creía y que tal vez sea cierto, la venganza por la muerte del héroe. Violines, cellos y violas acompañan a una Eva Mª Wesbroek en ascenso, dramatizando su voz ahora de una manera más segura: tiene potencia la holandesa, y su resistencia física para imponerse sobre la orquesta de estas versiones concierto, son notables, prefiere evitar grandes agudos (innecesario hasta el Do sobreagudo), lo cual afirma su personalidad dramática, capaces de llagar a un Si 4. Cada vez más Isolda en nueva mirada amorosa incapaz de sostener en firme la espada, le ofrece el brebaje de la reconciliación y se va cerniendo la idea de la Muerte salvadora y purificadora. Por efecto magistral de contraste con el “mundo exterior”, ya inexistente para ellos en la diurno y luminoso, los marineros anuncian tierra y el viaje finaliza: el coro de la OSG (el buen trabajo de Joan Company siempre se ha notado en este serio conjunto), profesional y masculino, se levante con Imbal que se “eleva” sobre la plataforma directriz, fagotes anuncian lo peor y funesto que se va dibujando en el ambiente, es muy de la Tetralogía...de Ocaso.

*Vestida de negro aquí en Coruña, como los músicos, Eva Mª Westbroek nos comenzó a recordar la imperecedera Sieglinde (en el MET 2001por ejemplo, pero también desde el Bayreuth de 2008): no llega al nivel de la walsunga nuestra joven holandesa, pero es muy seria su versión de Isolda para esta excelente dramatischer Sopran.*

En nueva contraposición, Isolda expresa sus comentarios lacónicos (aunque ya no caben...), con el apoyo de toda la cuerda y en melodía perfectamente insertada, pero ya sabemos que Tristán acepta su destino en las manos del brebaje que Isolda le ofrece hasta el final de sus días: "engaño del corazón, ensueño del presentimiento".

La bebida del filtro en el Grial-Cáliz de una transustanciación anímica es una melodía de exaltación y explosión de Amor-Muerte, tránsito que facilita el contenido del Vaso, un vibrato de cellos, con timbales y acordes, conocidos pero variados en sus cadencias en entrelazada combinación. Cuando se despierta del tránsito, el Amor cruel es ya definitivamente irreversible y con él, sus Destinos, los pares opuestos y a la vez complementarios se confunden en un texto de gran calidad poética: infiel amado / mujer divina; "inevitable sufrimiento eterno", todo en un dúo amoroso, con separaciones, acercamientos, contestaciones, diálogo apasionado: "lejos del mundo te poseo". Gran monumento de la Humanidad al verdadero Amor entre un hombre y una mujer. Iguálenmelo.

La última actuación del coro (en esta obra, breve, pero intensa) refuerza la explosividad de las cuerdas, con las trompas que anuncian la llegada del rey Marke, desde la mitad del escenario y público asistente (parte media de butacas A-B), crean un efecto acústico, singular y superior sin duda al que se hubiera ejecutado en un atiborrado escenario de instrumentos (es lo que tenemos aquí en Coruña, ¡y menos mal!) y cantantes: "¡Felicidad consagrada por el engaño" afirma Tristán en esta tragedia griega con apoteosis final. La tierra se va a desgajar y abrirse en canal para ellos para nunca más diferenciar lo real de lo irreal en una misma existencia y así, intuyéndolo, huir de la luz, acercándose a las sombras, otra conducta marcará la débil vida que le espera a esta enamorada y desgraciada pareja. ¿Puede haber esperanza? Es posible.

El segundo acto de este *Liebesnach*, está preludiado con un rápido de cuerdas desde notas altas, en contraste con flauta dulce. Iríamos desde la ausencia-caza de Marke (solo de trompas), colosal y bien templado, aunque seguimos sin escuchar bien las voces cuando el *tutti* sobre el escenario retumba, aunque aún suenen lejos las

trompas y clarinetes, casi atonales, este un tema fugitivo que se aparta paulatinamente hasta desaparecer con el anochecer y que permanecerá en trance hasta la aurora: “en el silencio de la noche, la suerte me sonríe” (Isolda).
Seguirán sonando las trompas con los temas envolventes de Marke y ahora el de Melot (“cuando mi amado no está a mi lado, está con Melot”), débil amistad fiel.

Es encuentro es inevitable cuando ya nada existe en este mundo para este yin-yan desenfrenado, luz y oscuridad se juntan para que ésta finalmente domine, dejando paso al peculiar mundo paganizante de Isolda...”hada Minna (Amor) y el loco orgullo en el que reina (...) convierte la envidia en pasión”, invocando la llegada de la noble noche que los protege del falso e ilusorio día, haciendo llegar el tema musical del encuentro (un metal que recuerda al lejano *Tannhäuser*, al Venusberg). La marea sinfónica en todas sus secciones fluye a raudales, sus calidades sonoras, en perfecta armonía, un Imbal dominando ayer el acopiado proscenio.

Con el dúo de Amor llega también la fascinación y el delirio (“altísimo, celestial, éxtasis del mundo / *Himmelhöchstes, Weltentrücken*”: ¡qué palabras tan bellas!), siempre y eternamente unidos, a través de la muerte si es necesario, en la “laguna crepuscular”. La noche es en definitiva la Guardiana del Amor, la que los puede liberar del mundo mediante “la paz”: lo que piensan lo que sueñan, los recuerdos, las imágenes son del divino Crepúsculo, el que disipa al hombre de la engañosa ilusión del día. Detrás de nosotros, ha coincidido en el auditorio, parte media-superior de B, a la derecha del semicircular escenario, está Iris Vermillion (con cierta memoria retentiva la hemos oído de ella una Fricka realmente deslumbrante en *Rheingold* y *Die Walküre* y nos suena francamente a eso, aunque suscitó en su día algunas dudas) fuera su posición habitual y en el pasillo que nos colinda (¡suerte!) y la fiel criada ya avisa que el tiempo, aliado del día, anuncia que el peligro se vuelve a cernir para ellos. El solo de la Vermillion mejora en este *off* respecto al conjunto instrumental, consonánticamente clara en su alemán, se nota su graduación vocalizante, correcta.

¿Es el Amor inmortal? Tristán se apresura a contestar “¿cómo podría morir conmigo el amor que permanece eternamente?”, la respuesta es esencialmente transcendente para los escépticos “¿No se llama nuestro amor Tristán e Isolda?”: tema de oboe casi solista, con trompa, con la palabra que acude en apoyo del sonido, como las dudas de Elsa de Brabante, pero a ésta Isolda la supera con mucho en su fidelidad al amado, “moriríamos para estar unidos, abrazados en un amor sin nombre” asevera el Tristán de un Gould más *Heldentenor* que nunca, dosificando la potencia de un llamativo timbre; tendrá que guardar energías para un duro tercer acto que le espera física y psicológicamente hablando. Con el nuevo dúo y con el tema de amor desbordado entre Westbroek y Gouold, casi perecen ya en este acto de escena segunda: morir sin despertar, sin angustias, abrazados al amor, eternamente unidos.

Segunda advertencia de Brangane: “la noche cede ya su lugar al día”, pero toda la cuerda responde lleva a la cumbre el tema de este amor más que musical y poético... ”¡Deja que la muerte haga huir al día!”, crescendo de cuerdas irrefrenable, ascendente, con ahora sonoros agudos de la soprano...maravillosos en nuestros tímpanos. Se despiden de la noche y de la muerte redentora de su insufrible amor en la oscuridad (*Thánatos* y *Eros* en el eterno juego de la muerte en la vida) “¡Muerte

sublime! La que nos da soledad espacios inmensos, sin nombres que los puedan separar, una nueva percepción, una llama ardiente...eternamente sentirse en un solo Ser", pero los duros golpes de los arcos de toda la madera anuncian la parición de Marke y Melot en escena virtual (esto de las versiones concierto nunca lo superaremos), y ya Gidon Saks y Borja Quiza hacen suyos unos papeles verdaderamente bien defendidos, el israelí con su por nosotros conocida y admirada voz (¿cuándo nos podremos olvidar de su Hagen en el *Ocaso* de 2010? inolvidable), de expresividad vocal poderosa, y nuestro barítono gallego, tan elegante en sus intervenciones que daban una asombrosa impresión de claridad y buen quehacer profesional. En el ejercicio de la virtud, Marke no puede entender aún a Tristán por su preclara infidelidad a su amado tío, son pues casi insuperables las contradicciones, dudas e incomprensiones que el rey tiene sobre su sobrino: "me has herido en lo más profundo del corazón", creciente aquí la atmósfera de cuerdas, en vibrato, pendientes sobre una densa capa de aire en tensión, anunciadoras de la tragedia clásica en ascenso (toque de trombones y solo que acompañan el silencio de Marke), pero es el oboe el que atisba la Muerte a aquél después del "Amor de la noche". Tristán apenas responde de una manera coherente al rey Marke, el guardián del honor y de la fidelidad, las supremas reglas de la "caballerosidad del día" y sus intrínsecas virtudes. Tristán está ya literalmente disuelto en otra dimensión y apenas le quedan ataduras y códigos sociales de este mundo y sus normas, vuelve el tema en este preciso momento, más apacible del amor, más al estilo "cavernoso" que todavía el discípulo de Berstein, Imbal, de vez en cuando, sabe imprimir a la orquesta, ayudándose de tuba y trompas...ya se vislumbra en el horizonte la verde pradera de la "tierra de la eterna noche", pues "donde está la patria de Tristán, allí está la de Isolda".

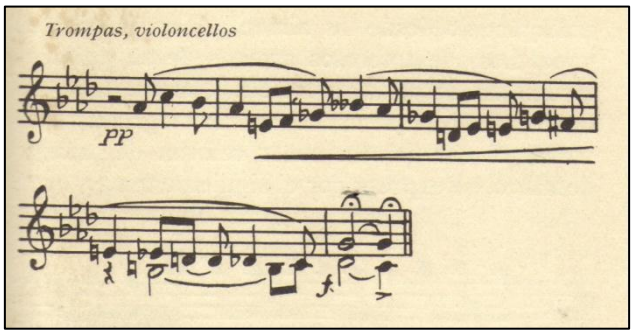
Tristán es gravemente herido por Melot para disgusto de Marke; el orgullo y fama del joven héroe se adhiere a la amistad del capitán: "por celos, mi amigo me ha traicionado", frotamientos graves del arco en los cellos (los primeros de David Etheve y Rouslana Prokopenko, especialmente de la segunda, hacen pasión en quienes los vemos y escuchamos, muy concentrados en su papel) y violas, con duro acompañamiento de los metales: es un espectacular final.

Si he de escoger (y no es fácil la elección) un fragmento (motivo lúgubre en progresión de terceras) que defina toda esta monumental obra y que me apasione hasta el paroxismo, éste es el movimiento del mar que se detiene y vuelve a las calmadas orillas de las olvidadas propiedades del castillo de Tristán en Kareol, en la Bretaña francesa: estamos ante un nuevo mundo en una nueva dimensión que nos ha de transbordar al éxtasis, desde un especial sentimiento trágico al que puede llegar el ser humano. Es el lamento de dolor que oprime al amante...allí lo transporta, mortalmente herido su fiel Kurvenal por si es posible el milagro, mientras esperan al antídoto-Isolda-yin, amada, sacerdotisa de las antiguas artes de hierbas, ungüentos y pócimas mágicas, más que necesarias para traducir lo imposible en milagro. El caramillo (corno inglés) del pastor, en voz de Francisco Corujo, ya oída de buen grado en la canción del marinero irlandés del primer acto, interpreta éste una canción melancólica (desde blanca de fa a do agudo), que nos puede realmente desconcertar desde sus primeras notas y no dejará de hacerlo en los diecinueve compases que le

siguen: si el acorde del preludio es novedoso, a mi modo de ver la “vieja” (para Tristán) melodía del pastor tampoco deja de serlo, verdaderamente aumenta el interés por esta nueva música que está naciendo...ya es siglo XX. Pero lo que el pastor fiel sigue viendo es realmente el mar inhóspito.

El mar es el protagonista de los largos minutos iniciales (*tempo* pausado, texturas diáfanas) que nos impulsa hacia la salvación de los amantes, sin duda la muerte, la infinitud de lo imperecedero que nos transporta, justo hasta el lugar exacto donde actuaremos nuestra última demanda, nuestro deseo final. Las ruinas de Kareol, tramo receptivo de ese trayecto del fugitivo barco de Kurvenal con Tristán herido, lugar que acoge a las olas de este sin par preludio del tercer acto, son también las nuestras, nuestra fugaz vida (días y noches, apariencias y verdades absolutas), a la sombra y calos del castillo-madre y padre de nuestro pasado, de nuestra infancia y dinámica juventud. Me conmueve Kareol, todo él son recuerdos, personas fieles (ya abandonadas en espera de una amo que nunca regresó de su ajetreada vida en Cornualles) hasta la muerte, es un paraíso verdaderamente céltico, ahora dibujado en esta noche birigantina, y allí está Tristán de Leonnis, esperando el barco que transporta a su Isolda, largando velas, debajo de un tilo, en un acampado abandonado con muros musgosos, jardines de yerbajos olvidados en el tiempo de los humanos, intentando divisar un horizonte cada vez más perdido. “Desierto y vacío está el mar” nos recuerda el músico pastor. El fiel soldado Kurvenal (la esperanza encarnada) le recuerda: “si ves un barco, ¡toca una melodía alegre y serena!”.

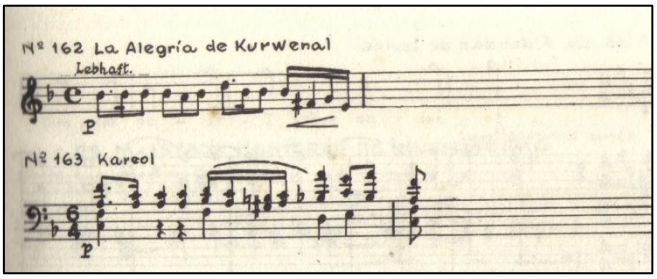
Violoncellos y violas en el constante mar, decreciendo con violines, con el tema melancólico y central del cello solo (Rouslana...), con toda la cuerda exhultando mareas de augurios de una muerte cercana, avisadora que una vez más los violines llevan hasta sus notas más altas, para que vuelva la principal de viola a repetir el mar de la muerte, que ya está amenazando seriamente a Tristán en su Kareol maternal y hospitalario, en ruinas de caridad pasada, y entre las abandonadas torres de un castillo apenas en pié, los violines dejan paso a nuevas intervenciones del lánguido pastor. Atrevido como decíamos, el tema del pastor resuena en las almas trágicas de todos los personajes, ahora simples marionetas de un destino inmutable.




Leitmotiv *del lamento doloroso de Tristán: el Mar, las orillas de Kareol...*

Es el tema (ya se oía desde 1857...) del *Im Treibhaus* del ciclo a la amadísima Mathilde Wesendonck, el que ahora recordamos con toda la pasión posible en nuestros tocados corazones, nuevamente llevado al límite por violas primeras y

violines. Descubre Tristán, por fin, dónde está, y es Kareol lo que da estas notas, muy fugaces, de alegría, ¡es posible que entre las fracturas de los muros, los patios de armas invadidos de hierbas, flores silvestres y terrones, el aroma del antiguo ambiente de su infancia, Tristán pueda volver a recuperarse! La orquesta con la cuerda da un allegro espectacular, parece como si el alma se alegrara de esta puntual reanimación del protagonista bretón. Su lugarteniente le cuenta encantado cómo están las cosas por Kareol (¡trompas para la gloria de Tristán!): "ahora estás en tu patria, en tu tierra natal, en tus propios prados, alumbrados por el viejo sol, donde te librarás de la herida y de la muerte". Nos transmite en este punto Rasilainen una veracidad apabullante, reveladora de una buena interpretación dramático-textual: no es fácil hacerlo, sin parecer artificial, este aire de optimismo generalizado y transmitirlo al público, ya atónito. Pero Tristán se direcciona desde el mismo momento del Filtro y hasta sin la herida de Melot, "hacia donde siempre iré...en el vasto reino de la noche universal". Muerte, noche y mar.




*Temas de la "alegría de Kurvenal" y el de Kareol: un aire fresco entre tanta intensidad de fuerte densidad sinfónica.*

El motivo del Amor ha cambiado un tanto, clarinete y fagotes subrayan lo fatídico en lo *thanático*, en la alucinación y monólogo del refugiado, que no deja de ensoñar a una Isolda, a quién no espera para que lo cure, sino para reunirse con ella y pasar el umbral de esta vida que ya va concluyendo..."¡Isolda está todavía en el imperio del sol! (...) tan sólo perecer con ella"; la música es sinfónica, total, fagotes y violas asisten a Tristán, a pesar de que Kurvenal insiste en que Isolda vive y vela por él. Antorcha de luz y esperanza, el fiel amigo llega a exclamar ¡Bendita alegría!: el contraste con la realidad que está desarrollándose en el protagonista tumbado y herido es brutal, en este momento el todo orquestal refleja la relativa recuperación de Tristán, como celebrándolo, con las simultáneas alucinaciones del mismo.

Veinte minutos después, el alma de Tristán vuelve a agitarse con el acompañamiento del corno inglés del pastor, ahora en segunda voz, hay algo de fagotes con la orquesta que no cesa en su empeño por crear un clima de desesperación y tensión continua, una tirantez por cierto, que no nos ha dejado desde prácticamente el final del primer acto. S. Gould lleva al extremo (y dígase ya: nunca agotado como lo puede estar su personaje) su portentosa voz cantada, y su cara es arrojo encendido de entrega a la obra, buena su emisión, esforzada interpretación. En el relato de Tristán "el viento hinchaba la vela del barco mientras me acercaba a la hija de Irlanda, la tuba es devastadora, con trombones y trompas, casi idéntico al tutti

orquestal de la preparación del brebaje fatídico, ante la demanda budista-schopenhaueriana de quién puede liberarle de “la tortura del deseo”, “el horror de ese suplicio”, resonando metales de desgraciados auspicios, muy “familiares” además estos acordes de trompas y resto de metales, en la línea del *Anillo*.

Sigue la espera del barco salvador (presagios en las trompas, oboes, clarinetes y fagotes, serios siempre en la marca de los *leitmotiv*), pero trompetas y corneta anuncian el alegre tema del barco divisado de Isolda, después el total de la orquesta lo repite al modo de la composición de la “alegría de Kurvenal”: cuatro semicorcheas en un acorde en si-si-si inicial, algo alegre y sencillo para una música que a modo de poema sinfónico, sin comillas, nos ha estado acompañando a lo largo de estas casi cuatro horas de arrebato. Por fin el fiel servidor bretón anuncia que el barco definitivamente supera el escollo que les impedía llegar al destartalado puerto de Kareol...vuelve el tema de Amor después del frenesí del *tutti* con el metal a toda máquina, se apacigua el mar con glissandos de arpa...Isolda ha venido para unirse con Tristán en la tumba y la muerte es ya inminente en el varón amado, aunque...”¿dónde está la herida?¡déjame curarla!” exclama Isolda. Demasiado tarde y Tristán se desliza, inerme por entre los brazos de la amada.

Suben la cuerdas hasta un nivel arrebatador y los temas se van superponiendo, los pasajes orquestales de la muerte con el relato de Isolda, cadencias que terminan para empezar otros temas en armonía. La tercera escena es inesperada pues son ahora Kurvenal y el pastor quienes anuncian la arribada de un segundo barco, probablemente enemigo con Marke y Melot en su cubierta. Las pocas fuerzas de los defensores de las torres del ex-castillo de Kareol se apresuran para el combate. Melot cae ante la espada de Kurvenal. Es ahora Marke quien entra en escena con Brangane, quien observa que Isolda aún está viva: los instrumentos son ahora descriptivos, no hay exposiciones solistas, es el grupo orquestal de Imbal y los grandes intérpretes de la secciones de la OSG los que narran la acción, toman la instrumentación cogiendo el protagonismo de la obra ¡impresionante!.

Inútilmente Marke le da una última orden a Tristán para que despierte, pues Brangane ya ha revelado al rey el secreto de la poción de Amor (que era la de la Muerte), aparece el objeto del amor con las cuerdas, muy levemente...El honor de Tristán queda a salvo por la revelación de la atrevida criada, pero “el error aumentó la desgracia” dice Marke muy sabiamente. Ahora, todos perecen después del desatinado segundo desembarco, donde ya perece Kurvenal.

La escena última es para enmarcar en los prodigios del arte occidental: “*Mild und Leise* / qué dulce y suave sonríe” es el *Liebestod* o muerte por Amor. Westbroek se esfuerza en la interpretación en un muy digno papel isoldiniano, Eliau Imbal lleva a la OSG a las cumbres orquestales a que todo conjunto europeo puede haber llegado con este preferencial elenco de intérpretes experimentados.

El tema del Amor resplandece en este Palacio de la Ópera.cuyas lámpara, techos y asistentes que nunca había oído estos esenciales acordes, dulces y tristes notas ya nocturnas; y es que esta fascinación de la mujer por su héroe amado hasta lo exultante es ya única para la historia universal del Arte. Isolda se duele ahora en ese éxtasis de amor que le lleva a la misma muerte ansiada y demandada ya desde sus

altos objetivos en el segundo acto: “perderse, sumergirse, sin conciencia”, la música nos sigue sonando muy del *Anillo* (dicho *Anillo del Nibelungo* es lo que más y mejor ha interpretado Imbal), cuando los arpegios finales con metales muy tamizados, con viento de madera suave nos hace deslizar literalmente a otra más alta dimensión en la que por unos instantes, estamos inmersos.

Todos los intérpretes muy aplaudidos en este estreno histórico de *Tristán e Isolda* en Coruña, especialmente Saks, Rasilainen junto con todos los protagonistas Gould, Westbroek e Imbal.

Lo tengo que decir porque la idea del Drama operístico wagneriano así lo exige. No es por fastidiar esta magnífica velada, lejos de ello nuestra pretensión, pero... ¿y la escenografía, el atrezzo, la tramoya o el mismo foso de los instrumentistas? Lo digo, porque aunque nos celebremos muy emotivamente las versiones concierto, puede ir siendo ya hora, conocido ya Wagner para el benemérito público coruñés, a lo mejor es el momento y algún año, ya toca escuchar un “Wagner más Wagner”, con foso, o separados un tanto los cantantes del conjunto de la orquesta. Todo en contexto de ambiente donde el oído, la vista y la percepción total se acerquen de verdad al lenguaje wagneriano y lo que pretende transmitir. Preferimos sin dudarlo, las versiones concierto, a lo ”reggie theatre” que hoy (algo desfasados ya, porque realmente empezaron en los años 60...) invaden con su pésimo gusto Europa y mundo artístico...pero lo cortés no quita lo valiente.

Fotografía real e instantánea del lleno a rebosar que el aforo del Palacio de la Ópera de Coruña plasmó en este histórico *Tristán e Isolda* de 28 de septiembre de 2013

Nuestras más sinceras felicitaciones al esfuerzo gigantesco que implica montar un repertorio como el que los Amigos de la Ópera hoy y en sesión única, nos han ofrecido en nuestro Palacio de la Ópera. Un placer también por nuestra parte como *Asociazón Wagneriana da Galiza/Asociación Wagneriana de Galicia*, haber podido colaborar con ello en las actividades complementarias que rodearon e este singular evento, estrenado en Munich en 1865 y llegado a Coruña en 2013. Nunca es tarde para acertar, y el mérito es sin duda de las sabias decisiones de la presidenta Da. Natalia

Lamas y la titánica gestión artística de César Wonenburger: traer a última hora a toda una Westbroek no debió haber sido tarea fácil. Con todos ellos nos congratulamos todos cada vez que la música del Edipo de Dresde vuelva a recalar en las tierras del héroe Hércules, totalmente atlánticas, en el mejor espíritu náutico del *Tristán*. Monumento eterno al Amor sublime, el que el mismo Wagner nunca vivió y que pocos mortales han apreciado.

Xosé-Carlos Ríos

## *TRISTAN IN KAREOL... OR THE SUPREME HAPPINESS OF RETURNING TO THE POSITIVE EARTH. Historical chronicle of* Tristan and Isolde *in the 61º Festival Opera of Corunna (28/IX/2013), R. Wagner's Bicentennial year*

*(1) "Now you are in your house, in your house in earth,*
*in your true earth,*
*in your true homeland;*
*in the delights and your own grasses,*
*under the rays of the old sun,*
*in her, of the death and of the wounds happily will heal"*
*(Kurvenal to Tristan, in Kareol, escena1º, Act III)*

*From a 1897 of the first represented Lohengrin and interpreted in Corunna, until the same work (entire version concert, until another more prosperous thing doesn't arise...) of 2005, 108 years had passed of "wagnerian deserted", reason for which our modest association had been born in 1980. After the entire Ring of the OSG with Victor Pablo (2007-2010) we were already thinking that he/she left to begin another itinerary of dramatic-musical drought of our style. For fortune it was not this way and in this year that he/she already goes ended of 2013, the Bicentennial Wagner was made notice, when including the Friends of the Opera of Corunna, in his 61º Festival, the banner of the heroes Tristan and Isolde that it Whistles from the Palacio of the Opera of María's city, rebounded in our hearings and hearts, even further on (time and space) of the end of this felt orchestral interpretation and vowel. Of 1865 in Munich to Corunna in 2013. It was already time of encounter.*

*Full to more not to be able to the auditory of the Palacio of Santa Margarita mount (we will say it clearer, Wagner, really full the auditories) in a rainy, foggy and Atlantic afternoon in their humid splendor... and it is that the attraction of Corunna / Galiza with Cornwall, Britain and Ireland could not stop to be the best extrinsic and intrinsic context to frame this Tristan that will be used for the first time in our small country with pálpito, sentimentally more than century and half later.*

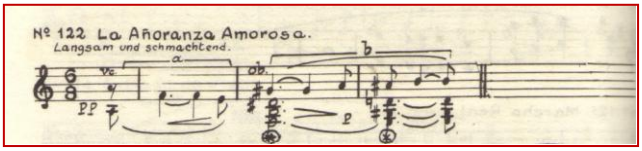
*Eliahu Imbal, the now director that subjected the Symphonic Orchestra from Galicia from the lectern had affirmed it in the press: "Tristan and Isolde precise an*

[1] Scenery drawn from Max Brückner (1886), Act III (ruins Kareol) Tristan and Isolde

*intellectual public's" (La Voz de Galicia, 25/IX/13), and although here it is not place to undo myths, the truth is that yes it is a demanding score and it requires on the part of the public a special sensibility and demand. But it is already, Mr. Imbal, Wagner can also be for all, although he has that special point that makes it differ of other works and composers.*

*In the Prelude and Death of love, the soft murmur of the violonchellos is listened with the support of a wooden wind (oboes, fagotes, flutes), until arriving to the explosion of love, a topic where to the rope they help him pizzicatos of violas it stops later to develop the topic the prospective violins.*

*The "in agreement Tristan" (it has more than enough G bigger b, F/B/D#/G#-G#/B/D#/F -) it is still debate object in the musicologists, it is then a "cosmos in itself" from a simplicity able to perturb the ingenuousness of who listens to it with attention and that certainly, he/she can never leave us indifferent. In Corunna, we had already known it in the programs of 1950, in versions that he/she interpreted the Municipal Band of Corunna, with later interpretations in 1953, and in preludes of the third act of 1951 and 1957, with the soloist's of English corno help, Mr. González Cintora. This same year, the delicate version of the Prelude and death of love, of Ramón Gimeno with the Xoven Orquestra gives OSG, he/she had delighted (9/I/13) in a way more than satisfactory the preliminaries of one year in which the wagnerians has ourselves, sincerely that to congratulate.*




*The chord "Tristan" with their reason.*

*It returns the topic of the love with the violins, followed by the disturbing notes of the "I Want", the possible more symphonic loving climax with percussion, trumpets, tuba (in singular, because "wagnerian tuba", it was not seen), until appearing a "I silence sound" of violas and cellos, arriving and sustaining the leitmotiv of the "I Filter" that is related directly (we said it more than clearly in our introductory conference of the previous day[1]) with that of the "Death", fear tragic, captivatingly glorified with the cellos that essentially hear in the Liebestod of the end of the drama again. The cadences of the topics (the desire, the passion, the lament, the Filter, the look, the death) they are snatched of chromatism, winning everything it a bell and tonalities so special that they believe an environmental tension of symphonic stamp: Thánatos gives meaning to the sublime Love-Eros, and this can be, this way and not otherwise, a salvific road in spite of the unfortunate state of the faithful lovers.*

*Isolde imagines its lover, already inert, smiling (Mild und Leise), alive, transfigured, it stops later, from the ecstasy, to reach the sound splendors of the life*

[1] Marian Cordero and Carlos Rios, *An Introduction to Tristan and Isolde*, lecture given at the Museu de Belas Artes da Coruña, 27/IX/2013, within the framework of activities of the 61st Festival Opera of Corunna, Wagner and Verdi Bicentennial, 2013.

*toward the desired death, later everything fades and the peace appears with the death, its only means for finds with the medieval hero... it is in yes, an overflowing score of symbology among an impossible one, loaded with spirituality and at the same time of eroticism always imperfect and insufficient to express that culmen of the Love.*

*The languid song of an Irish sailor (Francisco Corujo) it introduces us in the interior drama (because the whole work is it extrinsic and intrinsically) of the first act: a cheerful topic this, although something melancholic, able to confuse an Isolde to the one that the words of Brangane (Iris Vermilion) they don't console her. Powerful mother's daughter, Isolde, from an initially not resolved completely Eva Mª Westbroek, dramatic soprano clearly, capable of this character and something more (no matter how much she says the previous day that "Isolde is my wagnerian limit", it stops later on to plant that that that more he/she wants in this world it is to sing Puccini and a Madame Butterfly, ABC, 27/IX/13), although now the beginning is him something intricate: few rehearsals are noticed and that precipitated of the substitution for Catherine Foster, but it is this way the profession. The Irish princess invokes to the elements so that they collapse or destroy the ship and the tragic moment that now levies him..." luft, luft-air, air -, you/he/she burns me the pain." After returning to his the seafaring countryman, do they go up the shakes of the cellos and do they appear chromatisms that remit to the Ring, in which our author is in fact buried (something of Die Walküre?).*

*"For me elect, for me lost", they are the laments of the topic of the love of Isolde, in it hires with the immediate chords of trumpets and trombones of the company before the difficult message of Brangane. He/she appears Stephen then Gould like Tristan, a tenor of very defined voice, with good German and vocalization: "my king waits to my Mrs." he also says the in love, "all the women's glory, but if I abandon the helm...", Isolde haggles with a topic stressed with the wood: once again the counterpoint of the insult that Kurvenal and the sailors dispatch Brangane and indirectly to Isolde.*

*Iris Vermilion came preceded of not very good versions lately and it was something criticized in Bayreuth, nevertheless to us it has seemed worthy and with a potent mezzo voice that with the dramatic action that a limited version concert bears, it stands out above the orchestra with an outstanding importance: we will comment that in this sense, separating the scenario the mezzo-soprano in the second act, it is more than significant, beyond the best musical-scenic condition that bears the vocal and sound distance of the characters to understand the physical positioning of the same ones in an imaginary one "scenario"...*

*The governess counts the insult of having last Tristan for Ireland to be cured anonymously by the king's daughter (she fears of "hurt Tristan": "... he/she knew the science of Isolde"), everything related with the four families of strings that you/they announce the "look to the eyes" of the faced lovers, a homage to the "Love" in alone of viola that it impresses until the iciest heart. This look is an exactly mathematical equation of the "Love", interleaved with that of the story of Isolde.*

*The topic of the Morold defeated by the warring youth is a very symphonic music, hurried by the impact of the whole rope, as well as the reason of the sword, that*

*that Isolde lets fall for already not killing to its admired moribund ("already quiet, I gave him the life"). Brangane wants to hide, before the supposition rejoicing that is the king's marriage Marke with the young Isolde, a now unfortunate queen. The topic of the ship is announced with trumpets, although remarking the matter with oboes and clarinets, winning dramatism with the metal (malediction of Isolde): "to always see near me, loveless, to the most sublime in the men", their near future in Cornwall.*

*Brangane contributes an eccentric solution and more than tragic ("you tie it with some spell of powerful love"), immediately the powerful leitmotiv of the Filter of the Death appears in the air (=Love), layout with kettledrums, now enclosed and in cadence with the matter of the mother of Isolde (you violate answered by cellos, these with trombones, trumpets and tuba). Kurvenal informs that the earth comes closer, and every time the idea is pursued that is better in the marine means, sensing what approaches: "that waves the flag of the happiness in the highest mast." He is the interpreter Jukka Rasialinen, a noble character of passionate song, expressive in their counted interventions, truthful for this version "camerística."*

*A "not liquidated debt" it is the end argument with which Isolde still seeks to make conference with the Tristan I avoid, because if it doesn't complete it... the whole metal exalts it (I motivate of the demand before a filter of concord...): oboe, clarinet and fagotes already develop it but the orchestral tutti, taken with singular sensibility by Imbal, demonstrates this way it.*

*The Filter appears solemn with alternation of oboes, and clarinets, simultaneous in certain instants, like in that of the negotiation of Isolde with its courtesan for the mortal beverage, "for the biggest affliction and pain", now with kettledrums and oboe, in a continuous wave of strings. The entrance of Tristan in the part of the cover where the ladies make comfortable it omens the outcome of this act a disturbing point, metal, percussion with lingering bottom of rope.*

*It is the definitive encounter among the two lovers the one that determines the sense, together with the filter, of this act. Reproach, the gentleman's shy sincerity that Isolde the wise one and "priestess" of old arts, reconduce with a "he/she asks to your fear", from a motiv of the history of the wound and encounter of Tristan in Ireland, with the topic of latent Morold. The Irishwoman challenges to the Breton one revealing him her previous intentions to avenge her uncle Morold, and how the love changed it of for life; now it is Tristan who gives him its sword ("you seize it it signs and sure") to the lady, so that it finishes off that that she believed and that perhaps it is certain, the vengeance for the hero's death. Violins, cellos and violas accompany an Eva Mª Wesbroek in ascent, dramatizing their voice now in a surer way: he/she has power the Dutchwoman, and their physical resistance to be imposed on the orchestra of these versions concert, they are remarkable, he/she prefers to avoid big sharp (unnecessary until the C over high), that which affirms their dramatic personality, capable of reach an B 4. More and more Isolde in new loving look unable to sustain in firm the sword, offers him the beverage of the reconciliation and he/she goes hanging the idea of the saving Death and purifying. For masterful effect of contrast with the "external world", already nonexistent for them in the day and luminous, the sailors announce earth and the trip concludes: the choir of the OSG (Joan's good work Company has always been noticed*

*in this serious group), professional and masculine, he/she gets up with Imbal that you "he/she rises" on the platform guideline, fagotes announces the worst and fateful thing that leaves drawing in the atmosphere, it is very of the Tetralogy... of Decline.*

*Dressed of black here in Corunna, as the musicians, Eva Mª Westbroek began us to remember the immortal Sieglinde (in the MET 2001, for example, but also from the Bayreuth 2008): it doesn't arrive at the level of our walsunga Dutch youth, but it is very serious their version of Isolde for this excellent* dramatischer Sopran*.*

*In new opposition, expressed Isolde their laconic comments (although they no longer fit...), with the support of the whole rope and in perfectly inserted melody, but we already know that Tristan accepts its destination in the hands of the beverage that Isolde offers him until the end of its days: "I deceive of the heart, dream of the premonition."*

*The drink of the filter in the Grail-chalice of a psychic transubstantiation is an exaltation melody and explosion of Love-death, traffic that it facilitates the content of the Glass, a cellos vibrato, with kettledrums and chords, well-known but varied in its cadences in crisscross combination. When he/she wakes up of the traffic, the cruel Love is already definitively irreversible and with him, its Destinations, the opposed and at the same time complementary couples in a text of great poetic quality: dear infidel / divine woman; "unavoidable eternal suffering", everything in a loving duet, with separations, approaches, answers, passionate dialogue: "far from the world I possess you." Great monument of the Humanity to the true Love between a man and a woman. Equal me it.*

*The last performance of the choir (in this work, brief, but intense) it reinforces the explosive of the strings, with the trumpets that announce the king's arrival Marke, from half of the stage and assisting public (it leaves he/she mediates of armchairs A-B), believe an acoustic, singular effect and superior without a doubt to which had been executed in a crammed scenario of instruments (it is what we have here in Corunna, and less bad!) and singers: "Happiness consecrated by the deceit" Tristan affirms in this Greek tragedy with final apotheosis. The earth will disrupt and to open up in channel for them stops nevermore to differentiate the real of the unreal thing in oneself existence and this way, sensing it, to escape from the light, coming closer to the shades, another behavior will mark the weak life that he/she waits this lover and unfortunate couple. Can it have it thrills? It is possible.*

*The second act of this Liebesnach, is preluded with an express of strings from high notes, in contrast with sweet flute. We would go from the absence-hunt of Marke (alone of trumpets), colossal and very temperate, although we continue without listening the voices well when the tutti on the scenario resounds, although they still sound far the trumpets and clarinets, almost atonal, it is this a fugitive topic that leaves gradually until disappearing with the evening and that it will remain in trance until the dawn: "in the silence of the night, the luck smiles me" (Isolde). They will continue sounding the trumpets with the encircling topics of Marke and now that of Melot ("when my lover is not to my side, it is with Melot"), weak faithful friendship.*

*This encounter is unavoidable when already anything exists in this world for a wild* yin-yan*; light and darkness join so that this finally dominates, leaving step to the peculiar paganizing world of Isolde..." fairy Minna (Love) and the crazy pride in which reigns (...) it transforms the envy into passion", invoking the arrival of the noble night that protects them of the reinforcement and illusory day, making arrive the musical topic of the encounter (a metal that remembers to the distant Tannhäuser, to the Venusberg). The symphonic tide in all its sections flows to streams, its sound qualities, in perfect harmony, an Imbal dominating yesterday the gathered proscenium.*

*With the duet of Love it also arrives the fascination and the delirium ("towering, celestial, ecstasy of the world / Himmelhöchstes, Weltentrücken": what words so beautiful!), always and eternally united, through the death when necessary, in the "twilight lagoon." The night is in definitive the Guardian of the Love, the one that can liberate them of the world by means of "the peace": what you/they think what you/they dream, the memories, the images are of the divine Twilight, the one that dissipates the man of the deceiving illusion of the day. Behind us, it has coincided in the auditory, it leaves stocking-superior of B, to the right of the semicircular scenario, it is Iris Vermillion (with certain retentive memory we have heard it of her a really blinding Fricka in Rheingold and Die Walküre and it sounds us frankly to that, although it raised in their day some doubts) outside of their habitual position and in the corridor that is adjacent us (luck!), now the faithful one raised already warns that the time, ally of the day, announces that the danger hangs for them again. The alone of the Vermillion improves in this off regarding the instrumental group, consonant clear in their German, their vocalizing graduation is noticed, correct.*

*Is the immortal Love? Does Tristan hurry to answer "how could he/she die with me the love that remains eternally?", is the answer essentially transcendent for the sceptic "is not our love called Tristan and Isolde?": oboe topic almost soloist, with trumpet, with the word that goes in support of the sound, as the doubts of Elsa of Brabante, but to this Isolde overcomes it with a lot in its fidelity to the lover, "we would die to be united, hugged in a love without name" the Tristan of a more Gould asserts Heldentenor that never, dosing the power of an attractive bell; he/she will have to keep energy for a five pesetas third act that he/she waits him physical and psychologically speaking. With the new duet and with the topic of love overflowed between Westbroek and Gouold, almost they already perish in this scene act second: to die without waking up, without anguishes, hugged to the love, eternally united.*

*Second warning of Brangane: "the night it already gives their up-to-date place", but the whole rope responds taking to the summit the topic of this love more than musical and poetic... "It lets that the death makes escape up-to-date!", crescendo of uncontrollable, upward strings, with now sound sharp of the soprano... wonderful in our eardrums. They say goodbye to the night and of the redeeming death of their unbearable love in the darkness (Thánatos and Eros in the eternal game of the death in the life) "sublime Death! The one that gives us solitude, immense spaces, without names that they can separate them, a new perception, a burning flame... eternally to feel in a single Being", but do the hard blows of the arches of the whole wood announce the appearance of Marke and Melot in virtual scene (does this of the versions concert we will never overcome it), and already Gidon Saks and Borja his Maybe make truly well some papers protected, the Israeli with its for us well-known and admired voice (when will we be able to forget their Hagen in the Decline of 2010? memorable), of powerful vocal expressiveness, and our galician baritone, so elegant in their interventions that gave an astonishing impression of clarity and good professional chore. In the exercise of the virtue, Marke cannot still understand Tristan for its illustrious infidelity to its dear uncle, they are then almost unbeatable the contradictions, doubts and incomprehensions that the king has on his nephew: "you have hurt me in the deepest in the heart", growing here the atmosphere of strings, in vibrato, slopes on a dense layer of air in tension, announcers of the classic tragedy in ascent (touch of trombones and alone that accompany the silence of Marke), but it is the oboe the one that peeks the Death to that after the "Love of the night." Tristan hardly responds from a coherent way to the king Marke, the guardian of the honor and of the fidelity, the supreme rules of the "chivalry of the day" and its intrinsic virtues. Tristan is already literally dissolved in another dimension and you grieve he has left ties and social codes of this world and its norms, it returns the topic in this precise moment, more gentle of the love, more to the style "cavernous" that still the pupil of Berstein, Imbal, from time to time, knows how to print the orchestra, being helped of tuba and trumpets... it is already glimpsed in the horizon the green prairie of the "earth of the eternal night", because "where is Tristan's homeland, there is Isolde's homeland ".*

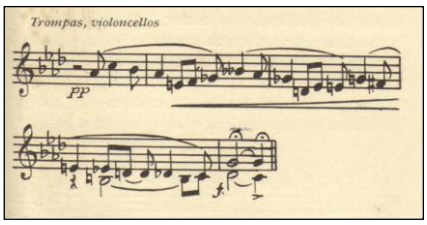
*Tristan is gravely wounded for Melot for displeasure of Marke; the pride and the young hero's fame adheres to the captain's friendship: "for jealousies, my friend has betrayed me", serious rubbings of the arch in the cellos (the first of David Etheve and Rouslana Prokopenko, especially of second o'clock, they make passion in who we see them and we listen, very concentrated in his paper) and you violate, with hard accompaniment of the metals: it is a spectacular one final.*

*If I must choose (and it is not easy the election) a fragment (I motivate dismal in progression of third) that it defines this whole monumental work and that it rouses me until the paroxysm, this is the movement of the sea that stops and it returns to those calmed banks of the forgotten estates of the castle of Tristan in Kareol, in the French Britain: we are before a new world in a new dimension that must transfer us to the ecstasy, from a special tragic feeling to which the human being can arrive. It is the pain lament that oppresses the lover... there it transports it, deadly wounded its faithful Kurvenal for if it is possible the miracle, while they wait to the antidote-Isolde-yin, lover,*

*priestess of the old arts of grasses, ointments and magic, more than necessary potions to translate the impossible thing in miracle. The reed (English corno) of the shepherd, in voice of Francisco Corujo, already heard of good grade in the song of the Irish sailor of the first act, he/she interprets this a melancholic song (from white of fa to sharp do) that we can really confuse from their first notes and he/she won't stop to make it in the nineteen compasses that continue him: if the chord of the prelude is novel, to my way of seeing the "old" (for Tristan) the shepherd's melody neither stops to be it, it truly increases the interest for this new music that he/she is being born... it is already XX century. But what the faithful shepherd continues seeing is really the inhospitable sea.*

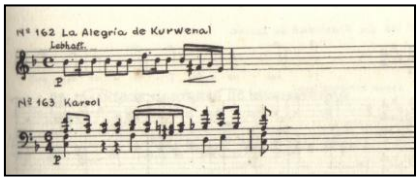
*The sea is the main character of the long minutes initials (leisurely tempo, transparent textures) that impels us toward the salvation of the lovers, without a doubt the death, the infinitud of the immortal thing that it drives us, fair until the exact place where we will act our last demand, our final desire. The ruins of Kareol, receptive tract of that itinerary of the fugitive ship of Kurvenal with hurt Tristan, place that welcomes to the waves of this nonpareil prelude of the third act, is also ours, our fleeting life (days and nights, appearances and absolute truths), to the shade and the castle-mother's creeks and father of our past, of our childhood and dynamic youth. Kareol moves me, everything he is memories, faithful people (already abandoned while waiting for a master that never returned of its busy life in Cornwall) until the death, it is a truly Celtic paradise, now drawn in brigantin tonight, and there Tristan of Leonnis is, waiting the ship that transports its Isolde, releasing candles, under a linden, in a camped abandoned with mossy walls, weedy's gardens forgotten in the time of the humans, trying to sight a more and more lost horizon. "Desert and hole the sea is" the musician shepherd reminds us. The faithful welded Kurvenal (the red hope) he/she reminds him: "if you see a ship, he/she plays a cheerful melody and it calms!."*

*Violoncellos and violas in the constant sea, falling with violins, with the melancholic and central topic of the alone cello (Rouslana...), with the whole rope exulting tides of omens of a near, warning death that once again the violins take until their higher notes, so that it returns the main of viola to repeat the sea of the death that is threatening Tristan already seriously in their maternal and hospital Kareol, in ruins of last charity, and among the abandoned towers of a castle hardly in I tweeted, the violins leave step to the languid shepherd's new interventions. Daring as we said, the shepherd's topic resonates in the tragic souls of all the characters, now simple marionettes of an unalterable destination.*




*Leitmotiv of the painful lament of Tristan: the Sea, the banks of Kareol...*

*It is the topic (it was already heard from 1857...) of the Im Treibhaus of the cycle to the dear Mathilde Wesendonck, the one that now remember with all the possible passion in our crazy hearts, again taken to the limit by first violas and violins. Tristan discovers, finally, where it is, and it is Kareol what you/they give these notes, very fleeting, of happiness, it is possible that among the fractures of the walls, the invaded patios of weapons of grasses, wild and lumpish flowers, the aroma of the old atmosphere of its childhood, Tristan recovers again! The orchestra with the rope gives a spectacular allegro, you/he/she seems as if the soul was happy of the Breton main character's punctual reanimación. Their lieutenant counts him loved how they are the things for Kareol (trumpets for the glory of Tristan!): "now you are in your homeland, in your homeland, in your own grasslands, lit by the old sun, where you will get rid of the wound and of the death." It transmits us in this point Rasilainen a overwhelming truthfulness, developing of a good dramatic-textual interpretation: it is not easy to make it, without seeming artificial, this air of widespread optimism and to transmit it to the public, already amazed. But Tristan is addressed from the same moment of the Filter and until without the wound of Melot, "toward where I will always go... in the vast Kingdom of the universal night". Death, night and sea in positive and eternal Homeland.*




*Fear of the "happiness of Kurvenal" and that of Kareol: a fresh air among so much intensity of strong symphonic density.*

*The reason of the Love has changed a point, clarinet and fagotes they underline the fatidical thing in the thanátic, in the hallucination and the refugee's monologue that he/she doesn't leave from ensoñar to an Isolde, he/she doesn't wait to who so that it cures him, but to meet with her and the threshold of this life that he/she already goes concluding to happen..." Isolde is still in the empire of the sun! (...) only to perish with her"; the music is symphonic, total, fagotes and violas attend Tristan, although Kurvenal insists in that Isolde lives and it looks after him. Brand of light and it thrills, the faithful friend ends up exclaiming Blessed happiness!: the contrast with the reality that is being developed in the lying main character and wounded is brutal, at this time the all orchestral one reflective the relative recovery of Tristan, as celebrating it, with the simultaneous hallucinations of the same one.*

*Twenty minutes later, the soul of Tristan becomes agitated with the accompaniment of the shepherd's English corno again, now in second voice, there is something of fagotes with the orchestra that doesn't cease in its zeal to create a desperation climate and continuous tension, a tightness by the way that has not left us from practically the end of the first act. S. Gould takes to the end (and say you already: never out as it can be he their character) their prodigious sung voice, and their face is I*

*throw delivery ignition to the work, good its emission, made an effort interpretation. In the story of Tristan "the wind inflated the candle of the ship while I came closer to the daughter from Ireland", the tuba is devastating, with trombones and trumpets, almost identical to the orchestral tutti of the preparation of the fatidical beverage, before the demand Buddhist-schopenhauerian of who it can liberate him of "the torture of the desire", "the horror of that torture", resonating metals of unfortunate auspices, very "family" also these chords of trumpets and rest of metals, in the line of the Ring.*

*It follows the wait of the saving ship (premonitions in the trumpets, oboes, clarinets and fagotes, serious always in the mark of the leitmotiv), but trumpets and bugle announce the cheerful topic of the sighted ship of Isolde, later the orchestra's total repeats it to the way of the composition of the "happiness of Kurvenal": four sixteenth notes in a chord in B-B-B initial, something cheerful and simple for a music that by way of symphonic poem, without quotation marks, it has been accompanying us along these almost four hours of flare. Does the faithful Breton servant finally announce that the ship definitively overcomes the reef that prevented them to arrive to the shabby port of Kareol... does it return the topic of Love after the frenzy of the symphonic one with the metal to all machine, is the sea appeased with harp glissandos... has Isolde come to unite with Tristan in the tomb and is the death already imminent in the dear male, although..." where is the wound? allow me to cure her!" Isolde exclaims. Too much afternoon and Tristan slip, defenseless for among the lover's arms.*

*They go up the strings until a captivating level and the topics leave superimposing, the orchestral passages of the death with the story of Isolde, cadences that finish to begin other topics in harmony. The third scene is unexpected because they are now Kurvenal and the shepherd who announce the one arrived of a second ship, probably enemy, with Marke and Melot in its cover. The few forces of the defenders of the towers of the former-castle of Kareol hurry for the combat. Melot falls before the sword of Kurvenal. It is now Marke who enters in scene with Brangane who observes that Isolde is still alive: the instruments are now descriptive, there are not exhibitions soloists, he/she is the orchestral group of Imbal and the big interpreters of the sections of the OSG those that narrate the action, they take the instrumentation catching the protagonism of the impressive work!.*

*Unsuccessfully Marke gives a last order to Tristan so that he/she wakes up, because Brangane has already revealed the king the secret of the potion of Love (that was that of the Death), the object of the love appears with the strings, very slightly... The honor of Tristan is safe for the daring person's maid revelation, but "the error increased the misfortune" Marke says very wisely. Now, all perish after the one blundered second landing, where Kurvenal no longer exists.*

*The last scene is to frame in the prodigies of the western art: "Mild und Leise / how sweet and soft he/she smiles" it is the Liebestod or death for Love. Westbroek makes an effort in the interpretation in a very worthy isoldenian role, Eliau Imbal takes to the OSG to the orchestral summits to that all European group can have arrived with this preferential cast of experienced interpreters.*

*The topic of the Love glows in this Palacio of the Opera whose lamps, roofs and assistants had never heard these in agreement, sweet and sad essentials you already*

*notice night; and it is that the woman's fascination for its dear hero until the exultant thing is already only for the universal history of the Art. Isolde you hurts now in that exaltation of love that takes to the same desired death and already demanded from their high objectives in the second act: "to get lost, to submerge, without conscience", the music follows us sounding very of the Ring (this Ring of the Nibelung is it that more and better Imbal has interpreted), when the final arpeggios with very sifted metals, with soft wooden wind make us slip literally to another higher dimension in the one that for some instants, inmersos are.*

*All the interpreters very applauded in this historical premiere of Tristan and Isolde in Corunna, especially Saks, Rasilainen together with all the main characters Gould, Westbroek and Imbal.*

*I have to say it now, and it is because the idea of the operatic wagnerian Drama demands this way it. It is not to bother this magnificent one veiled, far from it our pretense, but... and the scenery, the atrezzo, the tramoya or the same moat of the instrumentalists? I say it, although we take place the versions concert very movingly, for it is that he/she can go being already hour, well-known Wagner for the meritorious corunnian public, of thinking that it is perhaps the moment some year that he/she plays to listen a "Wagner more Wagner" represented, with moat, or perhaps it arrives that they are separate a point the singers of the orchestra's group. Everything in atmosphere context where the hearing, the view and the total perception really come closer to the wagnerian language and what seeks to transmit. We prefer without doubting it, the versions concert, to the lamentable ones" reggie theatre" that today (something outdated already, because 60 really began in the years...) they invade with their terrible pleasure Europe and artistic world... but the courteous thing doesn't remove the valiant thing.*

*It photographs real and instantaneous of the full one to overflow that the seating capacity of the Palacio of the Opera of Coruña captured in this historical Tristan and Isolde of September 28 2013.*

*Our most sincere congratulations to the gigantic effort that implies to mount a repertoire like the one that the Friends of the Opera today and in unique session, they have offered in our Palacio of the Opera. A pleasure also for our part as Asociazón Wagneriana da Galiza/Wagnerian Association of Galicia, to have been able to*

*collaborate with it in the complementary activities that surrounded and this singular event, used for the first time in Munich in 1865 and arrived to Corunna in 2013. It is never late to guess right, and the merit is without a doubt of the president's wise decisions Ms. Natalia Lamas and Caesar's titanic artistic administration Wonenburger: to bring to an entire Westbroek at the last moment should not have been easy task. With all they congratulate ourselves every time that the music of the Oedipus from Dresden saturates in the hero's lands Hercules again, completely Atlantic, in the best nautical spirit in the Tristan. Eternal monument to the sublime Love, the one that the same Wagner never lived and that few humans have appreciated.*

*Xosé-Carlos Ríos*

---

## ■ LA SENSACIONAL "GALA WAGNER" (26/VI/2013) DE HOMENAJE Y DESPEDIDA ARTÍSTICA DE VICTOR PABLO COMO TITULAR DE LA OSG.

Ayer había una nueva "Tetralogía" en nuestro nocturno Palacio de la Ópera, la de R.Wagner, Víctor Pablo en la dirección orquestal, Violeta Urmana y finalmente la Orquesta Sinfónica de Galicia, a estas alturas, de lo mejorcito que se puede escuchar en España y Europa.

El repertorio fue de lo más elegante, una introducción al tercer acto de *Maestros Cantores*, evocación y serenidad de ambiente mañanero del día de San Juan (*Johannisnacht/Johannistag*) tan reciente y emotivo en nuestro noroeste, digamos que este bello preludio es "Hans Sachs" en vena, con un primer tema violonchelos-violas-violines, con una rápida referencia a la "canción del zapatero" (acto IIº), para después, solemnemente, ir al tema de un Sachs religioso, con trompas: son los asuntos principales de esta sabrosa y victorpaulina interpretación, muy correcta, serena y fluida, como él mismo es.

Pero esta tranquilidad contraída se desboca después para presentarnos un fragmento de *Walküre*, ahora en voz de una Sieglinde, detentadora del mensaje de Wotan, capaz de entender la mirada del Gran Padre: habíamos escuchado geniales versiones (*Der Männer Sippe*) de Eva Maria Westbroek, Nina Stimme, Charyl Studer (siempre en nuestro recuerdo) o la simpar Waltraud Meier. Creo, con todo el cariño del mundo, que la Sra. Urmana no las supera, aunque tiene cualidades para hacerlo, y digámoslo pronto, las versiones concierto son lo que son y ya está. Es difícil para la cantante, en las notas bajas y de diálogo-frase, ser atendida por un público que tiene obligatoriamente que escuchar en un primer plano, la intensidad instrumental de toda una orquesta en desarrollo: sólo se oye, no se escucha la voz en toda su extensión, disfrutamos de los agudos y altos...aunque eso no es poco. La pasión de Víctor Pablo, todo cuerpo y manos para hacer entrar los grupos instrumentales y las notas aisladas de los solistas, no lo vimos, por lo menos nosotros, compensada por la otra "pasión"

de Violeta Urmana, por otra parte, siempre recordada en su interpretación compostelana (¡también histórica con el primer *Parsifal* interpretado en Galicia en 2010!) como una Kundry para “un diez”, y además en “Tierra Santa”. Casi nada.

El preludio del *Tristán* estuvo a una buena altura, típica la exégesis de un director que entiende las obras wagnerianas (*non solum*, también a Mahler, a Bruckner, a Sibelius...) como un conjunto sinfónico y orquestal: este prólogo tristaniano está casi hecho para el burgalés, que interpreta (y creemos, bien cogida la idea básica) a Wagner como una melodía infinita, normalmente bajo el soporte continuo de las cuerdas, con una coherencia dramática de considerable acabado, el dolor, la resignación ante lo inabarcable del Amor.

Seguidamente del preludio (y es buena la idea), “¡Suave y dulcemente, cómo sonríe!” (*Mild und Leise*): es un final triste, pero de suma belleza, cuando las desgracias se ven compensadas por un Alma ya purificada. Violeta Urmana hace lo que puede en una versión fragmentada y de Gala lírica, no es fácil comunicar lo que uno siente cuando canta, y a al lado tenía a un hombre inspirado; Violeta tiene una voz muy personalizada, de proyección bien modulada, pero tal vez su parte dramática sea algo convencional. Repito, es una gala operística, no podemos sacar conclusiones definitivas, ni se nos ocurre.

Con la inmolación de Brunilda (*Götterdämmerung*) pasa algo parecido, pero ayudó mucho la precedente “Muerte de Sigfrido”, genial ejecución de percusiones (nunca suficientemente valoradas en esta OSG) con la marea de metales que se avecinaban a modo de “una película más que actual”, como me dijo una vez un niño. Sentida, emocionante, digna de una despedida que queremos nunca sea definitiva.

Si con el *Tristán e Isolda* elegido observábamos el sugestivo continuo de la orquesta con su hoy iluminado *kapellmeister*, en *Parsifal* (“Encantamiento del Viernes Santo”) hemos visto esa misma idea llevada al *súmmum* de quien quiere casi representar en la plataforma del escenario acción y música al tiempo: eso es Wagner, una orquesta que nos relata el grado íntimo de los personajes, lo que está pasando en su interior, una verdadera lucha titánica. Para eso valen los instrumentos, la palabra (el texto declamado) y la voz musicalizada.

*Despedida en la Gala Wagner (26/06/13) de Víctor Pablo Pérez como titular de la OSG, un día mágico, donde el mismo lució para el público del Palacio de la Ópera, nuestra insignia de la AWG en su chaqueta. Todo un detalle, maestro.*

Y digámoslo ya. Víctor Pablo Pérez ha sido el dinamizador de Wagner en Coruña y Galicia, incluso el anónimo genio revitalizador de nuestra hora Asociazón

Wagneriana da Galiza, desde aquel magnifico e “inaugural” tercer acto de la *Walkyria* en 2001(49º Festival de Ópera), sorpresa para todos, pero pasión para recuperar nuestro wagnerismo que el paso de los años nos hacía ya retozar. Pasando por otro *Lohengrin* (2005, Festival de Amigos de la Ópera LIIIº) en el Palacio de la Ópera y el *Parsifal* compostelano (2010), el *Anillo* paulino íntegro de 2007 a 2010 del ya atraído “Meister Pablo” para siempre por su “Poder”, hizo que prácticamente dicho palacio coruñés se convirtiese en nuestro “Walhalla” musical, ya en definitiva, personalizado. El resto de fragmentos, oberturas, galas líricas de temática wagneriana, incluidas grabaciones comerciales en CD propias de la OSG, ya tienen que ser referencias obligatorias para quien estudie el paso del músico de Leipzig por esta ciudad, no ya para Galicia/Galiza, sino para referencia del wagnerismo musical español y europeo.

Después de habernos despedido, artísticamente hablando, del director Víctor Pablo el pasado lunes 24, con socios y socias de la asociación wagneriana gallega, nos queda claro que el legado musical del maestro dinamizador de la Orquesta Sinfónica de Galicia en sus más de veinte años de dirección titular es incontinente, inabarcable, y sólo nos queda en nuestra humilde perspectiva y papel, desearle al maestro Víctor Pablo el mejor de los destinos posibles para cuando el ojo de Wotan lo otee en sus múltiples desplazamientos por España, Europa y el Mundo. Mucho le debemos a usted.

Carlos Ríos

Programa GALA RICHARD WAGNER – Dir. Víctor Pablo Pérez – Violeta Urmana (soprano) – Orquesta Sinfónica de Galicia Festival Mozart 2013. 26 de junio de 2013 20.30h.

Los maestros cantores de Núremberg
Preludio Acto III
La valquiria
Der Männer Sippe
Tristán e Isolda
Preludio Acto I
Mild und leise
Parsifal
Encantamiento del Viernes Santo
El ocaso de los dioses
Muerte y marcha fúnebre de Sigfrido
Inmolación de Brunilda

---

## ■ 1º CONCERTO DE CÁMARA DA ASOCIAZÓN WAGNERIANA DA GALIZA (9/XI/2013). BICENTENÁRIO WAGNER 2013... De novo, os comezos dunha tradizón.

Expectantes, asistíamos ao Museu de Belas Artes, nunha noite-tarde outonal e chuvosa, nos inícios do que quere ser (contra vento, marea e malos tripulantes...) un ciclo anual de cámara de música romántica e wagneriana na nosa pequena cidade da Coruña. Xa en 1983 (ano do centenário) dicíamos que queríamos dar princípio a unha tradizón wagneriana na Coruña e Galiza...e estamos nese camiño.

Non foi tarefa fácil poñermo-nos a navegar na escolla dun repertório complicado e forzosamente selectivo para o que queria ser o primeiro concerto íntegramente do mestre alemán, este ano de Bicentenário.

Dispersando a gama, voz e piano (Mª Victoria Álvarez e J. M. Yáñez respectivamente) daban unha sutil variedade alternada nunha *Klavierwerke* do compositor, sempre limitada se non nos queremos ir ás obras menores mais sinfónicas do mesmo (*Grosser Festmarsch*, *Polónia*, *Columbus*, *Kaisermarsch*, outras oberturas e poemas sinfónicos en xeral). Os *lieder* son mais coloridos, heteroxéneos, dispersos na obra wagneriana, mas, mais unha vez, a adaptazón musical ao texto literário non é fácil, precisamente por esa concepzón de "letra e son" (como ben definiu Furtwängler), que fai que a interpretazón á voz sexa un tanto exixente.

Cando Wagner namora-se de Frau Wesendonck (auténtica heroína e poeta, admiradora do mestre, mesmo cando este a xa a esquecera ao final dos seus dias...) no seu "Asilo" de Zurich na altura de 1851-1852 (até 1864: o período mais fecundo de toda sua vida!!), "a maravillosa criatura" é unha fonte de inspirazón de primeira magnitude que deu para pezas de piano, un drama como o de *Tristán e Isolda*, fragmentos da *Die Walküre*, *Rheingold* y *Siegfried*, oberturas (*Faust*, 1855), lieder, e moito mais. Textos (mesmo *Parsifal*) e partituras en riada para o Edipo de Dresde.

A sonata para piano *As-Dur* (1855) dedicada a Mathilde Wesendonk, coa enigmática frase do *Ocaso dos deuses* "Xa sabes, que acontecerá?" (*Wisst ihr, wie das wird?*): é sinxelamente un retrato da amada, fruto a xermolar do que será o prelúdio do *Tristán*, onde un comezo melancólico desenvolve un tema in crescendo que dará a unha idea-amor de grande beleza, para despois o motivo derrubar-se inexplicabelmente (leitmotiv da morte de Isolda, en tonalidade e intervalos). Yáñez axudou-nos un chisco a entender este retrato psicolóxico da *Gesegnet sei Mathilde*, tarefa case imposíbel para a nosa distáncia emotiva e biográfica da vida do compositor. Nota a nota, pudo-se sentir ese máxico universo que nos deparaba esta inesquecíbel velada (histórica para a nosa asociazón), figurando-se-nos o rostro de Mathilde en cada matiz que se nos desvelaba. Era necesário introducir-se moito na partitura e a iso se empregou o xoven mestre galego, sabedor dos numerosísimos ensaios precisos para saír literalmente voando do escenário.

A voz. O lied *Der Engel* (30/XI/1857) está impregnada de amor en vea da emigrada polo exiliado, pois el é o destinatário:

“Xunto a min, tamén ascendeu un anxo,
E sobre as suas cintilantes alas
Transporta, afastando-a de toda mágoa,
A miña alma vai cara ao recinto celestial.

Por orde cronolóxica, seguen-lle *Schmerzen* (17/XII/57), isto é, padecimentos pola separazón material de Mathilde e Ricardo, precisamente inevitábel. Na vila do matrimónio Wesendonck o 23 de Nadal, coincidindo co cumpreanos de Isolda e contando con dezaoito músicos de Zurich, interpreta-se *Träume*, para escándalo de todos dada a auséncia de seu marido Otto.

Mathilde envia-lle os versos do *Stehe Still*, que non son mais que anotamentos musical-textuais do motivo de amor do segundo acto do *Tristán*. No primeiro de maio do 57, remata-se o ciclo desta obra recitativo-melódica con *In Treibhaus* (No Invernadoiro) cos doentes acordes do terceiro acto deste sentido *Tristán*. Na vida real de ambos os dous, todo indicaba e parecia predestinado para unha auténtica traxédia, que Ricardo evita, fuxindo doridamente e Mathilde en suprema tristura, viaxando despavoridamente aquel a Venecia en 1858.

Mª Victoria Álvarez, tiña un dura proba a superar, e quedaba-lle facé-la coa dignidade dunha profesional, e asi foi, difícil de seguir na fraseoloxia alemá a que Wagner somete a quen se lle “atreve”, saiu-lle in *Träume* dignísimo, ainda que a dificuldade de seguir a ecuazón melodía-acompañamento (coñecen-se moi ben estes dous profesores e iso é de notar) e palabra-estrofe do *lied*, en cada poema, conlevaba batallas épicas coa voz, unhas resonáncias (garganta-boca) ás que Victoria se sometia para despois desenvolver-se con mestria nos agudos. Valente sen dúbida a nosa soprano

*Ankunft bei den schwarzen Schwärnen* é unha peza de piano, delicada, sublime, dedicada con moito cariño aos seus anfitrións, na contorna dos difíceis anos de Wagner en París (1861), hospedado polo embaixador de Prúsia na capital francesa, en concreto a eses cisnes obscuros que se albergaban nos xardíns do matrimónio do Conde de Pourtalès. Aqui o profesor Yáñez fluiu con menos control e rixideza da partitura, estaba mais solto, ou esa foi a nosa impresión.

A segunda parte do concerto, foi alterada pola inclusión dunha nova peza de piano, breve, *für Frau Betty Schott* (1875) sentido *albumblatt* e de moi semellantes maneiras da última obra dos Cisnes. A dona Betty era a mulller viúva do editor Franz Schott, este editor á sua vez de Richard, mas o importante é salientarmos que esta folla é composta un ano despois de rematado o *Anel* e un antes da primeira edizón dos Festivais de Bayreuth, daí os acordes maduros e plenos do autor, asemade que mercé ao pagamento xeneroso e antecipado de Franz, Wagner poderá rematar o seu *Die Meistersinger von Nürnberg*, temas que se deixan sentir nesta pequena obra mestra, tamén lembrada para o xa defunto editor musical.

*Os intérpretes e profesores J. M. Yáñez e Mª Victoria Álvarez Acón no final da sua actuazón no 1º Concerto de cámara da AWG. Bicentenário Wagner 2013*

En 1854, Wagner compuña, mais unha vez no exílio de Suíza, obras variadas para *soirées* en várias casas onde era convidado o matrimónio Minne Planner-Richard Wagner, engadida tamén a ampla morada dos Otto e Mathilde Wesendonck, con certeza que ali Wagner se inspiraria para dedicar esta alegre peza en forma de Vals-Polka á irmá mais nova de Mathilde, Marie Luckemeyer, e desde esta peza tan xovial, chegábamos ás *Trois Mélodies*,

*Trois Mélodies* son cantigas-lied moi diferentes dos *lieder* comentados da primeira parte, elegantes sen dúbida, mas dun Wagner xoven, coñecedor das harmonias, mas menos apegado ao texto-poema e a unha música sentida e un tanto fresca de formas. Gostei mais da soprano Victoria, a voz estaba mais quente e mais natural, voaba lixeira fora dos ríxidos pentagramas, melloraron timbre e resonáncias, seguia marcando a calidade nos agudos, con menos pretensións de "controlar o son": mais "Vicky".

Como cabia aguardar, podia-se botar en falta algunha referéncia a un drama operístico, e sacamos ao *Tannhäuser* á arena do escenário. Alegre o *Dich teure Halle*, es empre nunha liña interpretativa moi regular. O piano tamén fluía (sempre resaltaremos a elegáncia dun piano e unha voz, a pesar do oceano de timbres que implica unha grande orquestra) e introducia notoriamente as frases que exixian pouco pero potente ar desde o diafragma até mesmo a garganta, maxistral aqui Victoria, que despois se tivo que confrontar nen mais nen menos perante un *Geblet* case-recitativo pero cheo de "perigos" que subidas e baixadas que a partitura pretendia. E asi até un final onde in bis do *Träume*, volveu-nos a lembrar que este ano era, na Coruña, un ano de Bicentenário...e de *Tristán e Isolda*.

Feliz velada esta onde desde esta humilde asociazón wagneriana (no tamén seu ano de 33º aniversário), quixemos imprimir un xesto de honra ao mestre de Leipzig, mas tamén aos cantantes e intérpretes do noso país que co seu traballo diário e regular, marcan a vocazón de centos de alunos que se introducen no mundo da música por gosto da arte en si mesma e como un médio de vida de nunca fácil considerazón, nesta sociedade tan materializada e pouco dada a voos e matices que sempre o bo estilo e sensibilidade exixen. Vai por todos eles, profesores, mestres e

compositores que fan de cada dia, un dia mais musical e mellor para todos. Se hai Arte, hai Esperanza.

X. Carlos Rios

---

STAFF ***CRÓNICAS WAGNERIANAS*** ISSN: 2172-1386

Direczón: Enrique Marchesi / Ricardo Almeida.

Editora: Sara / Mª J. Gómez.

Colaboradores: Gabriel Lezcano, Mª Lourdes Alonso, Carlos Ríos, Juan R. González.

Blogue oficial AWG: http://awagnergal.blogspot.com/p/cronicas.html

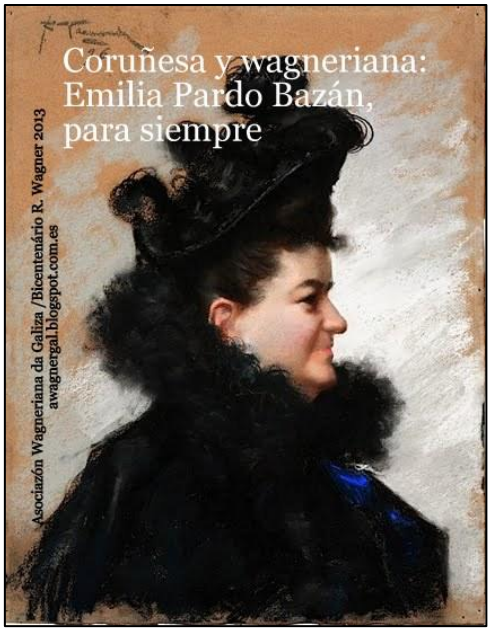
Vídeo oficial da AWG: http://www.youtube.com/watch?v=8tVjnHy92Rk

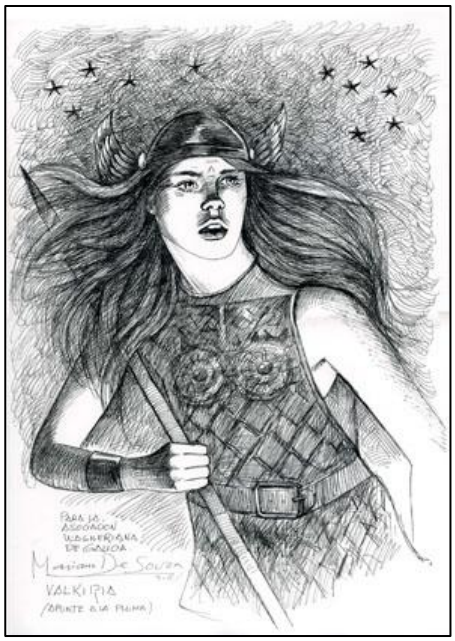
---

Nota do editor: **CRÓNICAS WAGNERIANAS** é de subscrizón gratuita (e sempre o será), mas estamos abertos a calquer aportazón voluntária que os nosos subscritores queran facer para axudar a esta iniciativa cultural pola que aposta a AWG. Para iso está ao seu dispor a c/c (a nome da Asociazón Wagneriana da Galiza): **0049 0007 25 2412116166** (Banco de Santander). Moitas grazas por estar aí.

**CRÓNICAS WAGNERIANAS** es de suscripción gratuita (y siempre lo será), pero estamos abiertos a cualquier aportación voluntaria que nuestros miembros deseen para ayudar a que esta iniciativa cultural que aboga por nuestra AWG. Para ello está a su disposición una c/c (a nombre de Asociación Wagneriana da Galiza): **0049 0007 25 2412116166** (Banco Santander). Gracias por estar ahí.

***WAGNERIAN CHRONICLES is a free subscription (and always will be), but we are open to any voluntary aportazón that our members want to help make this cultural initiative that advocates for the AWG. For it is at your disposal ac / c (the name of the Wagnerian Asociazón of Galicia): 0049 0007 25 2412116166 (Banco Santander). Thank you for being there.***




Colante comemorativo das actividades sobre E. Pardo Bazán e R. Wagner, e lámina *Die Walküre* do pintor e debuxante Mariano de Souza.

Conhece a nossa edição de **autocolantes wagnerianos** (9 em total)? / ¿Conoce nuestra colección de adhesivos wagnerianos (9 en total)? / *Do you know our collection of wagnerian stickers (9 total)?* / Também **insígnias e "chapas"** a cor co emblema da nossa AWG / *Also insignia and "plates" in color with the emblem of our AWG.*

*A Colecção de lâminas do pintor e desenhador* ***Mariano de Souza*** / Colección de láminas del pintor y dibujante Mariano de Souza

Más información en / *More in*: http://awagnergal.blogspot.com.es/p/tenda-de-cosima.html

**CRÓNICAS WAGNERIANAS**: De verdade quere facer unha revista de cultura musical connosco, e ademais na Galiza? Atreva-se !!

ASOCIAZÓN WAGNERIANA DA GALIZA