



# CRÓNICAS WAGNERIANAS

(**NOTHUNG** Nº 62. Época II)

Revista Dixital anual da **Asociación Wagneriana da Galiza. Nº 12.** I. 2016-2017

[awgaliza@gmail.com](mailto:awgaliza@gmail.com)

ISSN: 2172-1386

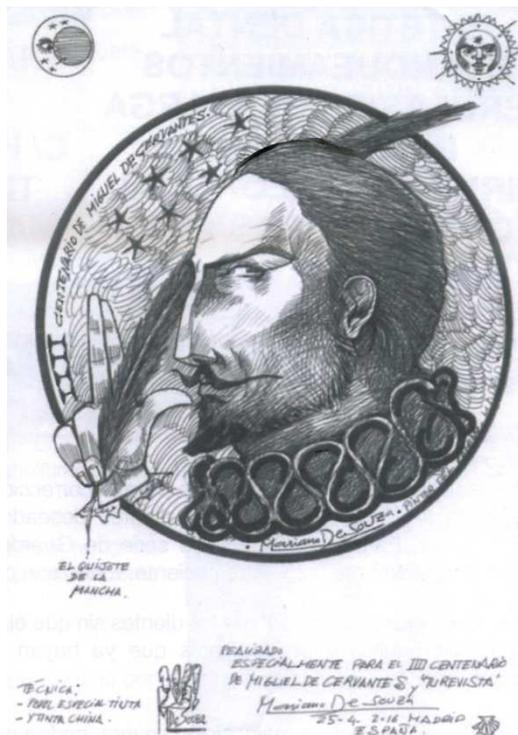
## EDITORIAL

Neste ano que xa remata de 2016, acaba-se de celebrar o IV Centenario (1616-2016) do pasamento de Don Miguel de Cervantes e Saavedra, xenial mestre das Letras castelás e universais, referencia obrigada, sempre contemporánea, das leituras daquela mocidade que as lia entre a devozón e unha non menos certa gravidade. Marcaron-nos como é debido, a unha serie de xerazóns dos tempos sesenta e setenta deste pasado século, que pasando dunha comedia lectura, fomos transformando, cos anos, a una ilustrada e exemplarizante admirazón e referencia polo grande “Príncipe de los Ingenios”, vendo-nos reflexados en leituras como moitas das *Novelas Ejemplares*, o seu teatro, Prosa e verso da *Galatea*, mas ante todo, o referente magno de *Don Quijote de La Mancha* (Iª e IIª parte), novela das novelas onde os homes nos podemos mirar nun espello cristalino e mordaz chamado valor, sencillez,

humildade, amor, beleza, honestidade, fidalguia, ruindade, fidelidade, traizón, humor, este último tan necesario para vencer as dificultades e entaves do dia a dia...

Contodo, estamos onde vivemos e neste momento histórico determinado, pouco dado a heroicidades, heróis e heroínas, falta de metas altas, e “Espellos de cabaleiros”. Un exemplo significativo foi un deses determinados Congresos Internacionais, aos que tiven, iso si, o honor de render o meu persoal homenaxe ao soldado e escritor de Lepanto, mas a obra do autor alcalaíno, era (é) demasiado grande

para os seus “megalómanos” eruditos, grandes cabezas pensantes, proclamo, pero faltos de xenialidade e capacidade dimensional-criativa para tratar unha mente, obras, e un mundo tan complexo como o de Cervantes: crecín en humildade mirando-me diante de personaxes, temas e complexos entramados de argumentos



e mensaxes, todo eles sacados de xenialidades difícilmente comparábeis aos normais mortais, mas aí estamos. Ante semellante sombra admirada, outrosi non menos continuadora das mensaxes e significados a que conleva...non nos pode sorprenden a sincera admirazón que o xenial músico alemán Don Ricardo, tivo por este outro Don Miguel, e así podemos extraír dos diários de Cósima Wagner, que completan ao *Mein Leben* do saxón, “que *Don Quijote* ocupa un lugar relevante, pues en el espacio de trece años, Cósima y él lo leyeron tres veces completo y una cuarta a trozos sueltos” (Mota, J. e Infesta, M<sup>a</sup>, 1983; p. 76). Calculando cronoloxía, eses anos serían os comprendidos entre 1861-1875 a daí a 1880. Despois da estrea do *Tristán* (por certo, personaxe moi cara á caneta o herói manchego), Wagner, dirixindo-se por epístola a Mathilde Wesendonk, informa-lle do seu desexo da estrea de dita obra “...y con gusto me voy a dormir con el maestro Cervantes” (21/XII/1861). Era moi coñecida para Cervantes e os séculos XVI y XVII, toda a ampla literatura cabaleiresca do cosmos do Rei Artur e os seus nobres cabaleiros da Táboa Redonda (destaquemos o *Tristán de Leonís* de 1501 e a segunda parte no 1534: é só un exemplo de canto podían estar difundidas e lidas este tipo de obras daquela), leituras que influiron no porqué da loucura extrema da personaxe Alonso Quijano; é el propio quen expón (reiteradas veces), “Y también se atreverán a decir que es mentirosa la historia de Guarino Mezquino, y la demanda del Santo

Grial, y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote...” (1<sup>a</sup> parte, cap. XLIX). Tema moi extenso pois, mas non menos atraínte a todo o universo wagneriano, o teatro, prosa e poesía clásica dos tempos dourados do castelán, e así queremos que consten para todos nós os temas paralelos dos titáns, desde Wagner, talvez inspirando-se en Cervantes no amor (Dulcinea del Toboso á par de Senta, Elisabeth, Brunilda), cabaleiros case dos tempos imperiais como o mesmo Cola de Rienzi, as Bodas de Camacho quixotescas (cortello nupcial do *Lohengrin*, ambientes populares no mellor estilo dos *Mestres Cantores de Nuremberg...*) onde amor humano e divino son eixos fundamentais onde decansa a mensaxe estética cervantino-wagneriana. Tema xigantesco este do legado clásico español en Wagner, tan salientábel como pouco comentado, e que grazas, xa desde moi mozos, ao recén falecido e mestre wagneriano Jordi Mota (1946-2016), tentou-no-lo dar a alviscar no horizonte; para el mesmo e Cervantes, sexa dedicado este editorial, pois o catalán chegou a ser Presidente de Honor da nosa inicial “Asociación Xuvenil Wagneriana” (1980), xa presto a aguardar desde o verdadeiro Paraíso (esta vez non no propio e querido Liceu barcelonés, onde sempre combinábamnos para ver a obra de turno...chegando desde unha lonxíncua Coruña) e Walhalla para heróis, imortais, pois estarán para sempre na nosa Memória, guardada en muiños de ventos invencíbeis [CCWW](#)

#### OBRAS DE REFERENCIA:

MOTA, Jordi e INFIESTA, María, *Richard Wagner y el teatro clásico español*, ed. Huguin, Barcelona, 1983.

RIOS CAMACHO, Xosé-Carlos, *El Reverso del Quijote*, ed. EAS, Torrevieja (Alicante), 2016.

---

## ■ DIXITALIZAZÓN DA REVISTA *NOTHUNG*

**NOTHUNG nº 14** (Noviembre 1981) 8 pp.

- Editorial *Política musical en España*.
- Difusión y actividades de la AJW.
- Crónica Festival de Bayreuth 1981.
- Wolfram y Hans Sachs o el valor de la renuncia. Jorge Mota
- Coleccionable: *El Ocaso de los dioses*
- Románticos europeos: G. Verdi

#### EDITORIAL:

Por fin interesa la música en España. Increíble pero cierto. Es un hecho que cada vez más la juventud ama y quiere aficionarse a la música; esa creciente afición de gran fuerza en los últimos años ha cristalizado con “llenos” por doquier, en las famosas colas de los Teatros y salas de conciertos. La música interesa por fin, y lo más sorprendente para muchos, es que interesa a un público joven. El cómo ese público ha llegado a sentir la necesidad de buscar la música, no habiendo recibido ninguna, absolutamente ninguna formación, careciendo de los conocimientos más elementales, y no teniendo ni una sola explicación de lo que es la música, puede u es un misterio.

La política del sistema ha sido y es, en el campo de la música y la cultura en general, sencillamente, horrible.

El interés del Ministerio de Cultura (ese organismo que recibe críticas y protestas con una indiferencia envidiable) por la educación musical resulta inexistente.

Para los jóvenes, para los niños, para los mayores, la música en España ha sido y es un lujo que no podían permitirse, que ni se le ocurriría buscar. Gracias a ello, hoy estamos a un nivel bajísimo de conocimientos a nivel de la gran masa.

Como verdaderos aficionados a la música, hemos de reconocer que si la música ha sobrevivido en España, ello se ha debido, ÚNICA Y EXCLUSIVAMENTE, a la iniciativa privada, decidida a jugarse sus dineros para organizar conciertos, asociaciones musicales, temporadas de Ópera, etc.

Y como todo esto, no hace pensar a los políticos que hay que hacer algo más que comer, “trabajar” y dormir, la música se ha refugiado en sectores privados; la necesidad de perder el dinero para oír música ha obligado a este arte a encuadrarse en sectores de su élite, y la música ha terminado, no por su culpa, sino de políticos,

siendo clasista.

No nos queda otro remedio que seguir confiando en la juventud, y en el otro terreno, hay que seguir siendo más bien pesimista, pero con unas gotitas de esperanza.

#### DIFUSIÓN Y ACTIVIDADES DE LA AJW

- Se ha celebrado en La Coruña, nuestra 4ª Audición wagneriana. Obra: "Siegfried" (versión de Solti.)

- Biblioteca de la AJW: Todos aquellos socios que deseen pertenecer a la Biblioteca, deberán abonar (además de sus respectivas cuotas) la cantidad de 25 pts. mensuales. La idea principal, por la cual se ha creado esta biblioteca, es el interés por la información musical y wagneriana de nuestros socios.

Títulos aparecidos:

- *El misterio del Santo Grial* – Julius Evola

- *Wagner y su obra* – Walter Jacob

- *El Drama wagneriano* – HS Chamberlain (en trámite)

El plazo máximo de prestación será de 15 días.

- Junto a este número de NOTHUNG, se adjunta el interesante artículo de MONSALVAT, José Manuel Infiesta: "La existencia de la inspiración en la génesis de la composición" (sólo para socios).

- "Lohengrin" en el Liceo de Barcelona: días: 19-22-25 de Noviembre de 1981.

#### FESTIVAL DE BAYREUTH 1981

Destacaron este año, dos obras: "Tristán e Isolda" y "Los Maestros Cantores". Por supuesto que los marineros del "Holandés errante" volvieron a lucir sus blancos fracs (para nuestra desgracia), y dieron, para no variar, el acostumbrado desmadre escénico.

El "Parsifal" de Wolfgang Wagner, gustó, al lado de la batuta de Horst Stein, con la inclusión de Donald MacIntyre como Amfortas.

En el "Tristán e Isolda", Ponelle respetó (aunque relativamente) el concepto fundamental del drama tristaniano. Gracias a esto, y a la buena interpretación de Daniel Barenhoin, se nos dio un Wagner totalmente propio y correcto.

En los "Maestros Cantores de Nuremberg" gustó Wolfgang en su escenificación, y el coro dirigido por Norbert Balatsch, al igual que la dirección musical de Mark Elder.

En el debut de Hermann Prey como Beckmesser, el cantante de cámara, después de *Lieder* ofreció un ejemplo vivo de cómo se interpreta un personaje.

#### WOLFRAM Y HANS SACHS O EL VALOR DE LA RENUNCIA

Gottfried Keller, contemporáneo, amigo y admirador de Wagner, tiene escritas numerosas obras de indudable valor pero a España han llegado muy pocas. Entre ellas tenemos una selección de cuentos entre los cuales hay que destacar el de un sacerdote que cada día va a visitar a una prostituta y le paga su honorario, utilizando el tiempo que le corresponde en intentar evangelizarla. Pero lo más importante de esta obra es que el sacerdote no se oculta de sus visitas y así los que le conocen piensan

abiertamente que es un malvado pecador.

Después de leer esta obra me quedé pensativo. ¿Sería yo capaz de una cosa así? Muy difícil me pareció lograrlo pues si bien los hombres procuran siempre (o procuramos) aparentar ser mejores de lo que somos, sólo una persona excepcional podría lograr aparecer ante los ojos de los demás como un taimado por una acción verdaderamente noble. Durante mucho tiempo di vueltas en mi cabeza a este problema y me percaté que un hombre que actuara así sería digno de la mayor alabanza, al propio tiempo que me reafirmé en mi convicción de que cuando se tiene confianza en alguien, no debe perderse por las apariencias, aunque tengas visos de verosimilitud.

Otro igual y profundo mensaje encontramos en los personajes de Wolfram Von Eschenbach y Hans Sachs, para mí, quizás los más nobles -aparte de Parsifal- de la obra de Wagner.

Hace apenas unos días fui a ver una representación de Medea. El primer acto se me hizo casi insoportable, el segundo, sin embargo, me gustó. Al salir hablando con un amigo nos sorprendimos que autores como Séneca y Eurípides no plasmasen ningún rasgo noble en todos los personajes de la obra. Yo dije: "No hay ningún rasgo educativo" y el amigo que me acompañaba me dijo: "Quizás no tenían intención de educar a nadie con esa obra".

Efectivamente, la respuesta me hizo pensar. Tal vez como lo único que querían era distraer, divertir, informar... pero no educar. Ello es posible pero me di cuenta de la gran distancia existente entre esta obra y las de Wagner. Los personajes wagnerianos están cargados de nobleza, rebosan dignidad y honorabilidad por todas partes, pero son un cúmulo de enseñanzas y ejemplos a seguir. Incluso el teóricamente malvado Telramund de *Lohengrin*, es un hombre extremadamente noble cuando le grita a Lohengrin:

Por fuerte que sea tu encanto,  
hombre de aspecto decidido,  
de tu reto altivo no me espanto,  
pues nunca mis labios han mentido.

Telramund tiene fe ciega en su mujer y por ello al ser derrotado se avergüenza de sí mismo. El personaje del Rey Marke es de tan sublime belleza que muy pocos pueden igualarlo y cuando encuentra a Tristán con Isolda, que había de ser su esposa, en lugar de enfadarse, de gritar, o marcharse aislado haciéndole detener, exclama:

¿Dónde hay noblezas,  
si Tristán me ha engañado?  
¿Dónde está el honor, la fidelidad,  
si quien es archivo de honor,  
Tristán me ha engañado?

El Rey Marke está desconsolado más por tratarse de Tristán que por el hecho en sí.

Todos los personajes de Wagner rebosan nobleza, pero sobre ellos destacan por encima de los demás: Wolfram von Eschenbach y Hans Sachs. En ambos se produce el mismo caso y fenómeno: la renuncia. Parece fácil este sentimiento, todo el mundo renuncia a diversas cosas, pero lo difícil es renunciar a lo que más se ama, a lo que en definitiva es casi lo único que da sentido a nuestra vida, pues como bien dice Sehopenahuer lo que sentimos es en realidad lo único que en realidad sabemos.

Wolfram a Elisabeth, pero Elisabeth está enamorada de Tannhäuser y cuando fortuitamente, en medio de una cacería Wolfram encuentra a Tannhäuser no sólo no hace nada para evitar que les acompañe, sino que se empeña, y consigue, que vuelva con ellos. Esto es el fin de su amor, pero es el principio del amor de su amada y lo que él quiere y desea no es su felicidad sino la de su amada, Difícil actitud, de casi imposible emulación.

Mi esposa tiene una fácil pero exacta definición de lo que es el amor: darlo todo a cambio de nada, pero con frecuencia la realidad es que, consciente o inconscientemente actuamos a la inversa, lo queremos todo sin nada a cambio, por ello Wolfram es un ejemplo admirable de nobleza sin par. Todo su amor hacia Elisabeth se concentra en lograr unir a los dos amantes y cuando ella abandona ya este mundo, al haber ofrecido su vida para salvar a Tannhäuser, la salvación de éste la logra Wolfram luchando denodadamente contra Venus, hasta que la palabra "Elisabeth" le hace volver en sí, haciendo exclamar entusiasmado a Wolfram: "Enrique, te has salvado".

Junto a este noble papel de Wolfram, que lamentablemente tiene lo que podríamos llamar una actuación secundaria en la obra, encontramos otros de carácter similar en Hans Sachs. El puede casarse con Eva a la que ama, sabe que su único oponente es quedarse soltera, siempre como pone la condición de su padre.

Eva ama a Sachs como a un padre y Sachs lo sabe, por ello toda su labor y trabajo a lo largo de la obra se halla concentrada en lograr que Walter y Eva puedan casarse. Recurre a todos los trucos y se compromete él, personalmente, pero al fin lo logra. No hay duda que entre Sachs y Walter hay una gran diferencia a favor del primero, pero Sachs no es tan ladino como para pensar "conmigo será más feliz", prefiere que sea ella y su sentimiento, que es lo único que sabemos verdaderamente, como he dicho antes, el que decida. Sachs, como Walter no es un juez, no es tampoco el padre de Eva, es su siervo, recordando las palabras de Cipriano en "El Mágico Prodigioso" cuando dice: "Dad licencia de serviros, pues no la dais de quereros". Sachs estando enamorado de Eva, lo único que desea es lo que ella desee, lo único que quiere es lo que ella quiera, lo único que busca es lo que ella busca y así todo su afán y todo su amor se concentran en lograr para Eva lo que Eva quiere.

Este sublime ejemplo de Wolfram y Sachs, comparable al del monje que hemos mencionado al principio debe hacernos pensar en nuestro amor y nuestro afecto hacia otras personas, debe manifestarse en intentar lograr su felicidad y no la nuestra. Ese ha de ser el objetivo principal, e incluso aunque ello nos ponga tristes, no nos ha de ser difícil, hemos de rezar, si es necesario, sacar fuerzas de flaqueza para poder cumplir esta misión.

Rara es la persona que a lo largo de su vida no encuentra una persona a la que ama,

pero en este momento las figuras nobles e inmejorables de Wolfram y Sachs han de ser el ejemplo a seguir y cuando esa persona que para nosotros es todo, aparezca en nuestro camino, hemos de ver lo que quiere, profundizar en sus sentimientos y hacer lo que esté en nuestras manos para que el ser amado alcance lo que desee, aunque ello nos aleje a nosotros de él. Ese es el difícil ejemplo de Wolfram y Sachs, un difícil ejemplo que Wagner cumplió en sí mismo al renunciar a Mathilde, marchando a Venecia, para dar vida allí a su inmortal Tristán.

Si Wagner ha de servirnos para algo, ha de ser para mejorar, para perfeccionarnos, para alcanzar sino la perfección, sí cuanto menos para dejar de ser pobres habitantes de este mundo decadente y elevarnos sobre las cabezas de nuestros contemporáneos; ello quizás no nos hará más felices, pero sí más grandes.

Desde este mundo hemos de mirar a las figuras más nobles y perfectas, como las de los dos héroes wagnerianos, como ejemplo, nobles y difíciles ejemplos cuya emulación ha de ser para nosotros un objetivo, que ha de convertirnos en verdaderos hombres.

Jorge Mota

#### COLECCIONABLE-10: EL OCASO DE LOS DIOSSES (1875)

##### ACTO I

Sobre una terraza que domina el Rin, Hagen, hijo de Alberico, revela los sombríos proyectos que alberga contra el mundo del Walhalla (tema de la amistad perdida) y con el solo designio de reconquistar el anillo, prenda de la unión entre Sigfrido y Brunhilda. A su hermana Gutruna, destina el héroe que triunfó de Fafner, y a su hermano Gunther, la walkyria dormida sobre su roca. Para lograr sus fines, se ofrecerá un filtro de amor y de olvido a Sigfrido si algún día el destino le lleva hasta el palacio de los Gibichungen (tema de la traición por la magia). Precisamente, el clamoreo de la trompa anuncia su llegada, y después de los juramentos de alianza y de fidelidad con Gunther, Gutruna le ofrece una copa de bienvenida (tema de Gutruna). El efecto es inmediato y Sigfrido, olvidando a Brunhilda, declara su pasión a la joven. En adelante, bajo el encantamiento de Hagen, irá a conquistar a Brunhilda para Gunther gracias al casco mágico que le permite transformarse, como lo hacía Alberico en *El oro del Rin*. Un nuevo juramento une a los dos hermanos de armas (tema del juramento), que se ponen en camino, dejando a Hagen meditar sobre el éxito de la empresa. Inquietante monólogo en el que los temas esenciales reaparecen en trágicas armonías.

Un interludio orquestal nos conduce a la roca de Brunhilda, en donde su hermana Waltraute acaba de revelarle los peligros de los dioses (tema del segundo acto de *La Walkyria*), suplicándole que restituya al Rin el anillo fatal. Pero ese anillo es para Brunhilda el símbolo de su amor y lo conservará, aunque el Walhalla deba desplomarse. De pronto, suena la trompa de Sigfrido, pero en lugar del héroe amado, es un desconocido quien se presenta ante ella (tema del poder del casco oído en *El oro del Rin*). Escena muy dramática en la que Sigfrido, convertido en un extraño, se apodera del anillo y proclama a Brunhilda prometida de Gunther, pensando actuar así con una perfecta lealtad (tema implacable y sombrío).

#### EL OCASO DE LOS DIOS

La mayor parte de los *leitmotifs* expuestos en *El oro del Rin* y las dos primeras jornadas de la *Tetralogía* se encuentran lógicamente en función de los personajes, de los caracteres o de los elementos secundarios que señalan. El saludo al mundo constituye el breve preludio al prólogo, que recuerda los acontecimientos de las jornadas precedentes: sobre la roca de Brunhilda, las tres Normas evocan sucesivamente el fresno del mundo, la lanza de Wotan tallada en una de sus ramas, la orden de abatir el árbol y prender una hoguera alrededor del Walhalla. Si llega a arder, será el final de la raza divina... Desaparecen con las primeras luces del alba y dejan sitio a la pareja unida por la ley del amor (tema de Brunhilda enamorada con un *gruppetto* expresivo), a la que van a separar ahora las hazañas de Sigfrido. En prenda de su fidelidad, deja el anillo a Brunhilda, de quien recibe su noble corcel Grane. Luego se lanza hacia el valle, después de aprender de Brunhilda cuanto ella había aprendido de los dioses. Es el famoso *Viaje de Sigfrido por el Rin* que sirve de intermedio sinfónico.

da en una página sublime que termina con un último llamamiento al destino. Los cazadores recogen y conducen el cuerpo de Sigfrido a compás de la célebre marcha fúnebre, construida sobre los temas que marcaron los acontecimientos importantes de su vida. Después de una disputa a propósito del anillo, Gunther cae, a su vez, bajo los golpes de Hagen, pero el anillo no pertenecerá al Nibelungo. En el momento en que se aproxima para cogerlo, el brazo de Sigfrido se levanta amenazador. El espanto no cesa más que a la entrada de Brunhilda, para la admirable escena final, una de las cimas de la música de todos los tiempos. El cuerpo de Sigfrido será consumido en una hoguera, en la que la walkyria va a lanzarse con su caballo, y cuando el Rin se haya desbordado para sofocar el incendio, las tres ondinas podrán recuperar el anillo de entre las cenizas. Una última página sinfónica evoca el aniquilamiento del Walhalla bajo un océano de fuego, mientras que la redención por el amor anuncia el advenimiento de un nuevo mundo que no estará regido ni por el oro ni por la gloria, sino por «la única cosa absoluta: el amor».

#### ACTO II

Preludio sinfónico construido sobre los temas de la destrucción, el triunfo del Nibelungo y el anillo. Alberico incita a Hagen a proseguir la lucha para reconquistar el anillo, aunque sea matando a Sigfrido (tema del crimen). El amanecer es evocado en un bello motivo orquestal en canon, y cuando vuelve Sigfrido, los cantos de gloria recogen el relato de su última hazaña. Entonces se preparan las bodas (tema de la llamada al matrimonio), pero cuando Brunhilda se encuentra en presencia de Sigfrido, vuelto a su verdadero ser, y le ve junto a Gutruna, le acusa de traición y jura vengar su honor ultrajado. Hagen se apresura a ofrecerle la ayuda de su brazo y se entera por ella de que el héroe es invulnerable, salvo en un punto entre los hombros. Pero ¿ha vuelto alguna vez la espalda al enemigo? Con los regocijos de un cortejo nupcial termina este acto, el más violento de la *Tetralogía*.

#### ACTO III

Ningún elemento temático nuevo. Pero la reexposición lógica de todos los que se refieren al desarrollo del drama les confiere cada vez más importancia. En la escena primera, a orillas del Rin, las tres ondinas tratan de conseguir de Sigfrido que les devuelva el anillo, prediciéndole las mayores desgracias si no lo hace. Sigfrido, a quien impresionan las amenazas, interrumpe su partida de caza en compañía de Hagen y de Gunther para comer. Les cuenta su juventud, la forja de la espada, la muerte de *Fafner*, la conquista del anillo y los consejos del pájaro (todos estos episodios son evocados claramente por su respectivo *leitmotiv*). Mediante un nuevo filtro que le da a beber, Hagen le devuelve entonces toda su memoria, lo que le permite proseguir su relato recordando la hoguera de Brunhilda y el despertar de la walkyria. Pero, desgraciadamente, dos cuervos que cruzan por el cielo le hacen volverse para verlos, lo que Hagen aprovecha para clavarle su lanza entre los hombros. «Era un traidor», dice para justificarse. Antes de morir, el héroe evoca a Brunhil-

## ROMANTICOS EUROPEOS: GIUSEPPE VERDI

Verdi, con su escrupulosa conciencia artística, fue un músico inquieto constantemente, siempre a la búsqueda de nuevas soluciones a los problemas que plantea la música dramática. Cada uno de sus éxitos, en vez de incitarlo a reincidir, se convertía para él en una etapa ya rebasada.

Así, cuando parecía haber logrado una fórmula convincente para la escena lírica italiana, renovó su estilo al presentar "Otello", una realización rica en sorpresas.

En "Otello", la orquesta cobra un carácter más dramático respecto a las obras anteriores. Al mismo tiempo, el discurso musical ofrece mayor cohesión, por cuanto ahora esta ópera no queda dividida en números musicales, como se vino haciendo hasta entonces, sino en escenas dramáticas.

La circunstancia de que la pasión artística de Verdi sintonizó con los acontecimientos políticos que en su época decidirían los destinos del país, hicieron que Verdi viviera sinceramente su exaltación patriótica característica del *Risorgimento*, demostrando así su espíritu auténticamente italiano.

Otras obras: "Aida", "Nabucco", "La Traviata" e "Il Trovatore".

NOTHUNG / STAFF AJW

Presidente y director: José Carlos Ríos

Presidente de Honor y colaborador: Jorge Mota

Ayudante de Redacción: Carlos Colmenero

Socios: Manuel N., Antonio. V., Rosa. Ch., Juan. F. (La Coruña)/ José. P., Tomás. F., (Santiago de C.)/ Arturo S., Jose M.S. (Pontevedra)/ Jose M.R. (Madrid)

Colaboradores: Ricardo Folgueira (La Coruña)/ Javier Nicolás, Ramón Bau, Eva Muns, P. Varela, P. Pont, María Infiesta (Barcelona)/ Francisco Sánchez (Valencia)/ P. Castro (Madrid)/ Pedro Luis Sáez (Italia y Suiza)

Delegaciones de la AJW:

- Central La Coruña: Apdo. de c.- 752
- Santiago de Compostela: Apdo. de c.- 1049
- Marín (Pontevedra): Apdo. de c.- 52
- Madrid: Apdo. de c.- 9077

Contraportada de NOTHUNG nº 14



**NOTHUNG nº 15** (Diciembre 1981) 6 pp.

- Editorial *Karl Böhm o el adiós de un dios*
- Ensayo: La interpretación orquestal, una cuestión entre tradición y/u objetivismo.  
Ricardo Folgueira
- Coleccionable: *Parsifal*
- Difusión y actividades de la AJW.

EDITORIAL:

El 14 de agosto de 1981, fallecía el prestigioso director de Graz, Karl Böhm; con él se muere la imagen de la verdadera y auténtica tradición de la dirección orquestal europea.

Desde su amistad con el famoso wagneriano Karl Muck, y el trabajo realizado con Bruno Walther en la Opera de Munich, hasta los Festivales de la Asociación Europea, Böhm ha mantenido siempre su estilo de la vieja y gran escuela austriaco-germana. Quizás se parezca en su estilo a Knappertsbusch, pero, eso sí, la dirección de Böhm es capaz de extraer los valores más esenciales de la obra, y con ellos, adaptarlos a su estilo personal.

"La gran eficacia del arte direccional de Karl Böhm proviene de su magnífico primitivismo. Su música siempre resulta clara, sana y fuerte" dice Friedrich Herzfeld.

Böhm dirigió en Bayreuth durante los años 1965, 1966 y 1967, y en una entrevista realizada hace cuatro o cinco años, Böhm declaró admirar la obra de Wagner, y de haber leído el "The perfect Wagnerit" de Bernard Shaw, aunque su músico favorito fuese Mozart.

Queremos con este Editorial y portada, hacer un homenaje a uno de los más grandes directores de orquesta. Adiós Maestro.

CITA de Jerome K. Jerome:

"Si yo amara la sabiduría, tal como debiera, no tendría a mi alrededor más que hombres jóvenes"

ENSAYO: *LA INTERPRETACIÓN ORQUESTAL, UNA CUESTIÓN ENTRE TRADICION Y/U OBJETIVISMO*

Me conviene aclarar (por mi bien) que las siguientes líneas distan infinitamente de los que generalmente se entiende por "ensayo": más bien, lo denominaría por ejemplo como "una caricatura" del mismo, pues en realidad no son más que simples ideas transcritas al papel. Una vez aclarado este detalle, vayamos al grano.

Es urgente notar un hecho notable. El director orquestal no siempre ha poseído un papel tan sumamente importante y preponderante como lo tiene en nuestros días: antes no pasaba de ser mero concertador cuyo nombre raramente figuraba en los programas de las veladas musicales. ¿Por qué, pues, tras un largo proceso que pasa por Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Wagner, Büllow, Richter, Nikisch, Mahler y otros, se ha convertido en la pieza clave de la vida musical?

En primer lugar, podemos constatar que una evolución de los cada vez más complejos tejidos orquestales llevaría consigo inevitablemente una creciente importancia del concertino de la época clásica o del director acostumbrado a marcar el compás en un concierto grosso del compositor italiano de moda o en una sinfonía de Haydn. Tal vez, también, se pueda argumentar no ya un mero parámetro de complicación técnica, sino otro de complejidad espiritual. Es evidente que la complejidad del mensaje de la sinfonía en Re menor de Beethoven ("la Coral") rebasaría ampliamente a un primer violín de la orquesta de Haydn. Lo cierto es que, en nuestros días, se da el fenómeno del protagonismo del director de orquesta, capaz de desbancar incluso al autor de la obra interpretada.

Directores. He aquí la cuestión. El núcleo del cual parte el tema del presente artículo, tendría su génesis en esta pregunta: ¿Es el director intérprete o, a la vez intérprete-creador? ¿Tradición u objetivismo? Es decir: Debe el "chef d'orchestre" ceñirse estrictamente a las indicaciones debidas al genio creador del compositor, o puede permitirse ciertas licencias personales debidas a su propia inspiración del momento? En todo caso, me refiero siempre bajo la premisa de no alterar o manipular la forma de la obra ejecutada. Eso debe permanecer inalterable, tal y como si se tratase de algo sagrado. A mi modo de ver, todas estas preguntas son a su vez respuesta de la afirmación de las últimas líneas del párrafo anterior

Y llegamos a un antagonismo obligado: Furtwängler o Toscanini; la fantasía, la libertad de expresión o la incorruptible moralidad musical. El problema, ahora, pasa de ser musical a adentrarse (en ocasiones no muy airosamente) en el terreno de la política. El Tercer Reich alemán y la Segunda Guerra Mundial zarandeaban la historia de la interpretación musical. Dejando a un lado la adoración que la Alemania nacionalsocialista sentía por la música, Furtwängler era el heredero directo de la gran cultura germana que tantos frutos dio durante los siglos XVIII y XIX. Hombre de vastísima cultura, representaba la conciencia del momento, de los ideales (según cuentan por ahí) "utópicos y absurdamente irracionales" de la Alemania de Adolf Hitler, Y, en definitiva, si definimos el Arte como medio de comunicación que sirve para transmitir "algo" que el hombre lleva por dentro, ese Arte sirvió a Furtwängler para expresar sus conflictos y su concepción del mundo. Por ello, ese mito que es ahora Furtwängler para los ojos de hoy, pasa a ser el hombre de la duda hamletiana pero, cuidado, no como protagonista, sino como causante de dicha duda en las generaciones musicales posteriores a 1945. La explicación... no pasa de ser a causa de las circunstancias políticas actuales...

Y en lo que atañe a Toscanini... representa la escrupulosidad, su pulcritud, la fidelidad inquebrantable a la partitura, incapaz de manipular una sola corchea, todo ello por principio y por deber. Rigidez e inflexibilidad son sus calificativos. Creador de esa precisión y ese respeto absoluto al sentido de la nota escrita, es la pura oposición a la inmensa capacidad creativa de la imaginación puesta al servicio de la música, que se personificaba en Furtwängler.

Si bien la cuestión "Tradición u objetivismo" arranca con anterioridad, es decir, tiene sus raíces en un pasado anterior, las dos personalidades antes comentadas la hacen

más gráfica: de ahí su utilidad. Después de todo, esta es una dicotomía que permanece vigente, ahora si cabe con mayor pujanza.

En el misterioso reparto de talentos, las aptitudes no solo de interpretación, sino de canto y representación, han sido prodigiadas con increíble largueza sobre la raza humana. Comparativamente, los compositores son pocos, los intérpretes, legión. Y en lo referente al panorama musical actual, con sus directores "jet-set" y el culto a los astros de la batuta, es necesario detenerse en las siguientes palabras de Günter Wand. "Estoy absolutamente convencido de que entre los instrumentistas de una orquesta existe, comparativamente, en proporción, un número infinitamente mayor de soberbios músicos que entre los directores de orquesta". Pongamos un ejemplo: Un artículo perteneciente al número de enero de 1972 de la revista internacional "Selecciones del Reader's Digest":

"La sala se sumerge en las tinieblas. Crujen los asistentes (...) El foco inunda de luz a un hombre pequeño, que con paso vivo se dirige al podio. Murmullos de emoción. "Te deja para el arrastre", confiesa uno de los violinistas. Pero el resultado es maravilloso. Un ensayo con él por cuatro con otro..."

En fin, no sigo. Es lo que yo llamaría un artículo demasiado demagógico. Se trata (muchos ya lo habrán intuído) del adorado (y discutido) Herbert von Karajan. Jamás en toda la historia de la dirección orquestal se ha dado un caso de tanta omnipotencia artística. La pregunta es: ¿por qué? ¿Cuál es el origen de tal fenómeno?

Uno de los más grandes directores de nuestra época, desgraciadamente fallecido hace escaso meses, Karl Böhm, me temo que no disfrutará del recuerdo de los aficionados "de masa" como disfrutara en su día, el ya anciano Karajan. Böhm, más academicista que el salzburgués, será a lo sumo mera comparsa frente al mago Karajan. Es curioso observar el hecho de que actualmente todo el mundo asiste a los conciertos de este último a la Philharmonie berlinesa, esperando su muerte, para luego poder decir: "He asistido al último concierto de H. Von Karajan", como si se tratase de un Sigfrido blandiendo la espada Nothung.

Intentemos dar respuesta a las preguntas anteriores.

¿Se trata de un producto comercial, de un mito artificial, "inflado", propio de la irrupción del mundo de los negocios, de los intereses de las multinacionales discográficas o bien tras todo esto existe una sólida realidad artística?

Debemos reconocer el hecho de que en ocasiones los más prestigiosos sellos como la Deutsche Grammophon o EMI en ocasiones dan la impresión de tratarle como el único, algo así como una "deidificación de la realidad". No obstante, he aquí unas palabras recogidas de la entrevista que J.L. Pérez Arteaga realizó con el director italiano Ricardo Muti:

"... quizá el último representante de la tradición del pasado (...) Estoy finalmente convencido de que Karajan es el último eslabón de la gran tradición romántica (...) Ha sabido dar una nueva dimensión del sonido de la orquesta. Con él, la orquesta se ha ajustado a un nuevo color (...) Esto puede agradar o desagradar, ya no entro a juzgarle, pero de lo que no cabe discusión es que este hombre ha creado un mundo; quien no se de cuenta de ello, quien niegue esto es que no tiene oído, no tiene sensibilidad (...) A Vd. puede no gustarle Toscanini, pero negar su incidencia en la

historia de la interpretación es negar la misma historia. Quien diga lo mismo o adopte una postura semejante con Furtwängler comete el mismo error histórico (...). Evidentemente, hay grandes directores excelentes directores... Mire, por ejemplo Berstein es un músico fascinante, extraordinario, una personalidad de primer orden; sus interpretaciones son por lo general, formidables; pero no creo que en su labor de conjunto se dé la profundidad... o, mejor, la capital importancia de aportación de Karajan. Para mí es una cuestión de preeminencia histórica..."

Una cosa es evidente. La Música, como el arte más sutil y evanescente de todos, precisa, para su manifestación material, de un intermediario, el intérprete o intérpretes. En el caso de la dirección orquestal, es el director quien debe frente a los (pongamos) noventa músicos que pueden integrar la orquesta, aunar en un todo único, esa anarquía que suponen los músicos cuando, en medio de un concierto, afinan sus instrumentos. Entonces es cuando, partiendo del "modus operandi" particular del director, existen los senderos interpretativos, y que constituyen el núcleo alrededor del cual gira el presente análisis. La una, la otra, ninguna de ambas o las dos a la vez.

La musicología y la crítica musical se centran, siempre, en torno a esta "ambivalencia", por lo demás verdaderamente apasionante. No pretendo dar respuestas. Cada cual que medite, reflexione, sea personal, intente ser objetivo, es decir, tener un mínimo de prejuicios... y verá como sale ganando.

Ricardo Folgueira

#### DIFUSIÓN Y ACTIVIDADES DE LA A.J.W.

- Ha sido publicada en el diario "La voz de Galicia" nuestra crítica musical, acerca de los Festivales de Amigos de la Ópera de A Coruña.
- Nueva difusión de suscripciones para NOTHUNG, a entidades culturales de nuestra localidad.
- Se está diseñando un nuevo cabezal para nuestra revista. También se está estudiando el poder hacerla a imprenta, y en un plazo de dos o tres meses aumentar su tirada a 100 ejemplares o más.
- Viaje a la representación del LOHENGRIN en el Teatro del Liceo de Barcelona por parte de nuestro Presidente José Carlos Ríos.
- En breve, se dispondrá de un nuevo cuño, con el emblema de nuestra Asociación.

## COLECCIONABLE-11: PARSIFAL (1882)

### PARSIFAL

Los cuatro *leitmotifs* más simbólicos aparecen desde el preludio, vasta página sinfónica en la que el clima inmaterial e intemporal del «misterio sacro» está sugerido por un mago de las sonoridades... y de los silencios: la

Cena, el Grial (viejo «amén» litúrgico de las quintas prohibidas, que Mendelssohn citará también en su *Sinfonía de la Reforma*), la fe y la lanza.

#### ACTO I

*Cuadro I.*—Un bosque, cerca de Montsalvat, al amanecer. Gurnemanz, viejo caballero del Grial, sabedor de que la salud del rey Amfortas no mejora (tema del sufrimiento), recibe de Kundry un bálsamo capaz de aliviar sus padecimientos. Entonces recuerda las condiciones en que Amfortas fue herido por el encantador Klingsor (tema de la magia) cuando quiso matarle con la lanza que hirió a Cristo, conservada en Montsalvat. Pero una voz del cielo le prometió que la redención le llegaría de la mano de un «simple instruido por su corazón» (tema de la promesa). Precisamente, un joven desconocido acaba de abatir a un cisne (tema de Parsifal). Es conducido hasta el templo. Intermedio sinfónico sobre los temas del preludio, de la llamada del Salvador y de las campanas del Grial.

*Cuadro II.*—La gran sala de Montsalvat, coronada por una cúpula luminosa. Parsifal asiste a la entrada de los caballeros (coro de jóvenes a mitad de la cúpula y coro de niños en lo alto) y a la ceremonia de la Cena. Se descubre el Grial y los caballeros comulgan bajo las dos especies. Canto de acción de gracias. Pero el joven, inmóvil y mudo, no ha comprendido el sentido de la ceremonia y es expulsado del templo. Sin embargo una voz profética recuerda la promesa hecha a Amfortas.

#### ACTO II

*Cuadro I.*—El recinto encantado de Klingsor (temas de la magia, Klingsor y Kundry, y, simbólicamente, de la llamada del Salvador). Klingsor ha atraído a Parsifal para perderle, como perdió a Amfortas, pero el joven ha logrado dispersar a la tropa de jinetes lanzada contra él por el mago, que necesita ahora la ayuda de Kundry, desgarrada entre los dos aspectos de su naturaleza: pecadora y aspirante a la redención.

*Cuadro II.*—Las muchachas-flores, personajes creados por la magia de Klingsor, intentan seducir a Parsifal, maravillado al principio por su belleza. Un vals lejano añade la embriaguez de su ritmo al fascinador espectáculo. Pero la tentación es inútil y la misma Kundry, que ataca a los elementos más vulnerables del alma ingenua del joven, tropieza con su resistencia cuando Parsifal adquiere conciencia de su papel y de la significación del Grial. Rechazando el compromiso de un solo beso que podría redimir a la pecadora, se convierte en objeto de sus amenazas. Aparece Klingsor para herirle como hirió a Amfortas, pero la lanza queda suspendida en el aire y Parsifal se apodera de ella para hacer la señal de la cruz. Escena capital en la que los *leitmotifs* adquieren un papel de primer plano.

#### ACTO III

*Cuadro I.*—En el bosque de Montsalvat, la mañana del Viernes Santo. Gurnemanz y Kundry ven aparecer a Parsifal vestido con una armadura negra y empuñando una lanza, la lanza robada a Amfortas, que trae a Montsalvat después de muchos años de ausencia. Pero en Montsalvat reina la tristeza. Titurel ha muerto y Amfortas se niega a celebrar el oficio, lo que priva a los caballeros de su alimento espiritual. Renovando las escenas evangélicas de María de Magdala y del bautismo de Cristo, Kundry lava los pies a Parsifal y Gurnemanz le bautiza. Él mismo bautizará a Kundry. La naturaleza primaveral se despierta y resplandece. Son «los encantos del Viernes Santo», en los que Debussy alababa «las sonoridades orquestales únicas e imprevistas, nobles y fuertes».

*Cuadro II.*—La gran sala de Montsalvat en la que penetra el cortejo fúnebre de Titurel, así como el de Amfortas, que sólo aspira a la muerte para verse libre de sus sufrimientos. Parsifal se adelanta y toca con su lanza la herida del rey para aportarle al mismo tiempo la curación y la redención. Parsifal puede celebrar el oficio bajo la luz deslumbradora que cae de la cúpula. Kundry expira extasiada, mientras los caballeros cantan el aleluya.

### NOTHUNG / STAFF AJW

Presidente y director: José Carlos Ríos

Presidente de Honor y colaborador: Jorge Mota

Ayudante de Redacción: Carlos Colmenero

Socios: Manuel.N, Antonio.V, Rosa.Ch, Juan.F, Carlos.C (La Coruña)/Tomás.F (Santiago de C.)/ Arturo.S (Pontevedra)/ José.M.R (Madrid) / Javier Nicolás (Barcelona).

Colaboradores: Ricardo Folgueira (La Coruña) / Ramón Bau, Eva Muns, P. Varela, María Infiesta (Barcelona) / Francisco Sánchez (Valencia) / Pedro Luis Sáez (Italia y Suiza).

Delegaciones de la AJW:

- Central: La Coruña: apdo. de c.- 752
- Santiago de Compostela: apdo. de c.- 1049
- Marín (Pontevedra): apdo. de c.- 52
- Madrid: apdo. de c.- 9077

**HUGIN & MUNIN, BIBLIOTECA (LIBROS, REVISTAS) / FONOTECA / VIDEOTECA DE INICIAZÓN Á OBRA DE RICHARD WAGNER E ROMANTISMO ALEMÁN E EUROPEU.** Actualidade: Inverno 2016-2017.

Para pedidos:

**BIBLIOTECA AWG** (Sócios/Colaboradores), estes son os enlaces:

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

e-mail oficial: [awgaliza@gmail.com](mailto:awgaliza@gmail.com)

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

FACEBOOK: <https://www.facebook.com/Asociaz%C3%B3n-Wagneriana-da-Galiza-456712017850014/?ref=hl> e <https://www.facebook.com/maca.filoloxia>

**ACTIVIDADES DA ASOCIAZÓN WAGNERIANA DA GALIZA**

- Este 19 de decembro de 2016, chegou-nos a triste noticia do falecemento de **Jordi Mota** (1946-2016). Foi Mota, refundador da histórica Associació Wagneriana de Barcelona, director da mellor revista wagneriana española e europea (*Wagneriana*), colaborador en *Monsalvat*, ilustre intelectual e autor de obras de grande calado como *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst* (1995), *Pintores Wagnerianos* (1988) ou *Richard Wagner y el teatro clásico español* (1983), entre moitos outros títulos e articoloxía variada (unha compilación deles son *Escritos wagnerianos*, 1985), normalmente coa coautoría da súa esposa e colaboradora nosa desde os principios da nosa asociación xuvenil e revista *Nothing*, María Infiesta.

Jordi Mota foi cofundador aquí na Galiza, da Asociación Juvenil/Xuvenil Wagneriana (1980-2003), Presidente de Honor da mesma e activo colaborador da anterior revista *Nothing* (1980-1987) que agora estamos a dixitalizar número a número desde CCWW. Claro expositor da defensa a ultranza da ortodoxia wagneriana desde os postulados do propio compositor e escritor de Leipzig, sempre deixará unha profunda pegada na tradición asociacionista da que antes fora asociación xuvenil (AJW) e hoxe é asociación cultural (AWG: 2004 até hoxe). Son lembranzas da AJW con Mota as excursións de montaña ao Pirineu Catalán, e esa sempre entrada reservada ao “paraiso” do Liceu barcelonés, para todo aquel wagneriano galego que se atrevese a embarcar no tren Coruña-Barcelona de máis de 20 h. de durazón...mas só no final da viaxe en Sants, sempre estaba a nos aguarde na estación de tren ese veterano amigo e mestre Mota. Para el o noso máis solene tributo de admiración persoal á súa obra, exemplo e legado, espello de cabaleiros de respecto e admiración polo mestre alemán. Descanse en Paz.

- Celebrou-se o pasado 2 de febreiro de 2016 o “Concerto pola Lírica” no Teatro Rosalía de Castro da Coruña co gallo de poren de manifesto diferentes institucións e afeizoados á música e ópera, a intención de querer continuar cunha Tempada Lírica da Coruña dunha certa cualidade e extensión ao longo do curso musical (de outono a primavera). Sentíron-se no encadre herculino voces como as de María José Moreno, Carmen Subrido, Patricia Rodríguez, Alba Trillo, Helena Abad, Paloma Silva, M<sup>a</sup> Victoria Álvarez, Clara Jelijovischi e Nuria Lemos no grupo das sopranos. Os tenores foron Francisco Pardo e Pablo Carballido; barítonos Borja Quiza, Javier Franco, Luis

Cansino, Axier Sánchez e Eliseu Mera; contratenor e mezzosoprano, Alberto Miguélez-Rouco e Nuria Lorenzo respectivamente. Ese mesmo día, o noso Presidente Enrique Marchesia enviou unha carta de apoio á contnuidade da Tempada Lírica extensa na Coruña (2/II/2016, reproducida íntegramente no anterior CCWW nº 11). Contodo, botamos de menos da parte dos organizadores, dun recordatío pola perda e anulazón da representazón do *Holandés Errante* (programado para o xuño do mesmo ano) e que ía ter sido unha estrea histórica para este cidade, non se calibrou ben a importancia de dito título literalmente perdido. Mesmo, podería-se ter interpretado algún fragmento deste primeiro drama-ópera de Wagner, é só escuítamos a Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Gounod, Massenet e demais habituais, entreles e menos mal, Mozart e Richard Strauss (*Allerseelen...*) e programazón de música española (Chapí, Alonso ou Moreno Torroba) acompañados dun menos xustificábel Häendel. Era o momento de engadir en tal programa reivindicativo algo do propio Richard Wagner, mais de momento, seguimos con certas faltas de sensibilidade cara ao mestre saxón. Esperaremos.

O seguinte 4 de febreiro sae na *Voz de Galicia* (p. 36, Cultura) una noticia sobre a AWG e a devandita carta de soporte ao mundo lírico coruñés e galego.

No marzo dese 2016 (*Voz de Galicia*, 14, Opinión, Cartas al director), X. Carlos Rios como Vicepresidente da AWG envía outro artigo de recordatío sobre a anulazón do *Holandés* da xa definitivamente extinta Tempada Lírica do Consorcio da Música da Coruña, reproducimos o seu contido íntegro, pois o mesmo foi retallado por supostos motivos de extensión:

O BUQUE DO *HOLANDÉS ERRANTE* E O SEU FRUSTRADO AMARRE NA DÁRSENA DO PORTO CORUÑÉS. Historia dunha decepción.

Para os amantes da ópera en xeral e en especial para os que anceiábamos a estrea dun *Holandés Errante*, representado no Palacio da Ópera da Coruña, inserido na segunda Tempada Lírica da nosa cidade, anunciado para xuño dese ano, foi dunha ledicia insospeitada, un dos soños, non só de todos nós, senon os dunha cidade, ver representado ese mesmo drama lírico, na memoria do ex titular da OSG, Víctor Pablo, publicada na nosa revista *Crónicas Wagnerianas* (nº 3, 2011, pp. 8-14) tempo há.

Non só iso, vendo un reparto de voces (E. Metlova, agora como Senta resuscitada...) máis que aceptábel, e produción propia desde o compromiso do Consorcio da Música, xunto coa dirección artística de Amigos da Ópera, prometíamonos máis que felices veladas wagnerianas (dúas sesións) no monte de Santa Margarida. Porén, non foi así. A importancia estaba xustificada desde a perspectiva da historia lírica da Coruña. Se o *Holandés Errante* vía a súa botadura no París de 1840, aquí na Coruña nunca acontecerá tal, agás en mosaicos: oberturas da BMC, a O. Xoven da OSG -2013-, asemade fragmentos de S. O'Neill e Elisabete Matos, 2010), mais na primavera de 1907 (xa antes un *Lohengrin* no 1897), no antigo Teatro Principal (hoxe Rosalía Castro) foi representado un *Tannhäuser* (mestre Ricardo Villa, con Elisabeth, L. García Rubio, e Heinrich o Colazza). O debate entre wagnerianos e filo-italianos foi tan frutífero que deixou ilustres reseñas na *Revista Gallega* e nesta casa da *Voz de Galicia*.

Sabedores de antemán das dificultades que todo este aparato do “Holandés 2016” conlevaba, xa sentíamos os “rumorosos” a finais do ano pasado e no xaneiro, a confirmación de que tamaños buques de baleeiros nunca poderían a amarrar en peiraos tan pequenos...E así foi, desde o inicio a nosa asociación musical-cultural sempre se ofreceu a dar todo o humilde soporte para que polo menos os norais e cordas de amarre non cedesen perante as tempestades de pseudo-mariñeiros que deben considerar que tales barcos son “demasiado” para un porto cativo (¿?) como o noso. E ben, aquí estamos co conto desatinado do infortunio deste capitán enmeigado cada sete anos, agardando que daquela, pódao tentar de novo se os ventos e correntes lle son favorecedoras. No exitoso “Concerto pola Lírica”, na AWG consideramos publicar unha carta onde sulñamos que primeiro cumpría salvar da tempestade á mesma Tempada Lírica, mais en importante segundo lugar, resgatar ao Buque do Holandés, finalmente tan repetido como esquecido no repertorio desa mesma gala lírica (unha pena, soaría moi ben a Balada de Senta...). E así ficamos, como parvos, vendo pasar de longo, diante dos nosos narices a tan importante pecio, cheo de lírica e drama redentor, que parece ser, os nosos titulares oficiais non valoraron o suficiente. E non é só cuestión de cartos, senon de calado de pura enxeñaría náutica, de auténtica sensibilidade artística, inexistente para uns cantos que se consideran “aí arriba”. Coitados. Seguiremos a aguardar no peirao, como aquelas mulleres dos mariñeiros, outeando o horizonte na espera de veren ás naos dos maridos regresar sans e salvos das duras faenas do mar. Porque isto acontecerá, tarde ou cedo, é xa case inevitábel para una cidade tan atlántica como Coruña.

Carlos Ríos, Vicepresidente da Asociación Wagneriana da Galiza / Asociación Wagneriana de Galicia.

- En Xullo deste 2016 foi a estrea da ópera de inspirazón wagneriana en versión concerto (só se nomeaban como estreas as árias, duos, cuartetos e corais, co acompañamento de piano) *A Raíña Lupa*, do compositor e director musical do evento, Fernando V. Arias, con libreto lírico en galego (da mao de Xoán Pérez), esta vez no Teatro Colón da Coruña, de tantas lembranzas para os seguidores dese outro grande compositor Eduardo Rodríguez-Losada. Interpretaban as voces das personaxes, Teresa Novoa (Lupa), Javier Palacios (Régulo), Diego Neira (Teodoro), Gabriel Alonso (Atanasio), Axier Sánchez (Torcuato), Clara Jelihovschi (Briana), Alba López Trillo (Eire) e M<sup>a</sup> José Ladra (Brenda). O éxito pudo ser mais determinante se a obra for representada-escenificada e houbo un acompañamento, como é propio, cunha orquestra onde todos os matices musicais desta orixinal peza lírica destacarían por si mesmos, mas de momento, destes tres actos foron seleccionados os números mais importantes segundo nos comentaba o mesmo criador da peza. Os debuxos das escenas dos tres actos, expostos na hall do Teatro, eran da factoría de Manuel Rajal, tamén autor do cartaz oficial da obra.



Fernando V. Arias, que nunha entrevista á RTVG sobranceaba a importancia do texto inserido nunha obra lírica, tal e como el entendía a arte musical, no mellor espírito wagneriano, é tamén director da Coral Polifónica Follas Novas desde 2013, e titular da orquestra municipal de Melide (A Coruña), asemade é D. Fernando, compositor de obras como a *Sinfonía Romántica* (2005), *Cantata Melidá* (1999), *Sonata para piano Compostelana* (2013) e nove pezas galegas para piano intituladas *Caderno para Sofia* (2014), entre outras. Autor e intérpretes deixaron-nos un recordatío, xa na memoria da historia da música galega de inspiración wagneriano-straussiana (ver supra o cartaz asinado).

- Xa que logo non hai obras de Wagner na Coruña e Galiza (“Paraíso Noroeste”) nen

representadas, nen en versións concerto, así como tamén foi anulada (versión concerto) a *Salomé* de R. Strauss desta desmemorizada “Tempada Lírica”; mesmo na programación da 25ª Tempada 2016-17 da OSG non vimos raio de pezas e títulos wagnerianos, aínda que hai que dicir todo, moitas obras beethovenianas e do romantismo alemán (Schubert especialmente), queremos informar aos nosos lectores, que estamos formalizando un catálogo de obras íntegras, galas, pezas instrumentais, lieder e fragmentos operístico-dramáticos, programados e interpretados na nosa cidade e toda Galiza a poder ser, daí a vosa axuda e colaboración ao respecto, mesmo coleccionando os correspondentes programas de maó, sempre necesarios e dispostos dunha información máis precisa. Neste ano 2016 estiveron nas programacións que nos constan e relativas ás obras de Richard Wagner:

1. *Obertura do Tannhäuser* pola Orquestra de Cámara Galega (Dir. Groba), no Palácio da Capitanía Xeneral da Coruña, 13/II/2016.
2. Nas “Xornadas de Portas Abertas” na Praza de María Pita coruñesa, foi interpretada pola Orquestra Sinfónica de Galicia (Dir. José Trigueros) e Coro da OSG, a *Cabalgada da Valquirias*, 21/VI/2016.
3. Recital lírico “De Verdi a Broadway” (Palácio da Ópera da Coruña, 28/VIII/2016), organizado polos Amigos da Ópera da Coruña, onde interpretaron Marianne Cornetti (mezzosoprano) e Gregory Kunde (tenor), ambos saídos do mundo do verismo, outrosi, moi flexíbeis e dignísimos á hora de apuntar no programa de maó un *Dich teure Halle* (Tannhäuser) que se encarregaría de demostrar a polivalente que apunta a *spinto*, Marianne Cornetti. Foron acompañados no piano por José Ramón Martín Díaz.

De resto e nas salas de cinema coruñesas, tivemos dúas estreas de *Tristan und Isolde*, unha na versión do MET (8/X/2016, Los Rosales) e outra desde o Palácio da

Ópera de Roma (27/XI/2016, Filmax-Cantóns), sempre ocasións para que os sócios/as da AWG se vexan e intercambien ideas sobre o noso mundo musical, textual e interpretazóns en particular: non o deixemos de facer.

- Un libro que a AWG reeditou (encadernado con tapa dura-pergameo e editado por Edic. Órbigo, da Coruña, coa colaboración da AWG): LAS LEYENDAS DE WAGNER EN LA LITERATURA ESPAÑOLA, de Adolfo Bonilla y San Martín (1913), axeitado para vosté na versión facsímil. A edición é curta, entón se estiver interesado, por favor, fagan-no-lo saber canto antes, pois son só 20 cópias numeradas, das que só quedan 4 exemplares dispoñíbeis. O prezo é de 26 €. Ficha: Adolfo Bonilla y San Martín, LAS LEYENDAS DE WAGNER EN LA LITERATURA ESPAÑOLA, edit. Asociación Wagneriana de Madrid. Madrid, 1913, 103 págs. Reedición ed. Órbigo/AWG, 2016.

- Xa estamos na organización do IV CONCERTO DE CÁMARA DA AWG, a poder ser para este novembro 2017. Iremos informando a sócios/as e subscritores.

---

■ **SIEGFRIED, «LA VICTORIA DEL IDEALISMO»/ SIEGFRIED, “THE VICTORY OF THE IDEALISM”**



La Tetraloxía «El anillo del Nibelungo» ha ingresado en la inmortalidad no ya como la obra cumbre de Richard Wagner, sino como la máis asombrosa síntesis cultural producida por el hombre. Los elementos, hasta entonces considerados independientemente cuando no ignorados o inexplorados, que fueron conjugados y fusionados por su autor hasta conformar una unidad total e integral, indestructible e irrevocable: el romanticismo artístico como plenitud de estilo, la coalición filosófica de Wagner con sus grandes contemporáneos —Schopenhauer, Nietzsche, Gobineau—, el profundo sentido trágico de la existencia, la absoluta identificación del sino humano con la marcha del macrocosmos, la exposición del alma como fuerza configuradora de la estructura orgánica del devenir histórico a través de una simbología accesible únicamente a quienes se desposeyeran de los prejuicios del racionalismo para sentir como él, sin hablar ya del medio utilizado —unión de poesía y música— por ser el lugar común de todo drama musical, son los caracteres que confieren a Richard Wagner la categoría de genio y la dimensión de titán.

Para alzar este monumento, esta magnífica, única e irrepitible concepción totalitaria —pues engloba todo lo fundamental— de la existencia, Wagner necesitó de una magnitud de tiempo que corresponde exactamente y es la superposición artística de la plenitud de su vida: desde 1848, en que escribió «La muerte de Siegfried» —convertido luego en el colosal «Ocaso de los dioses»— hasta 1874, en que la última nota musical ocupó su lugar en la partitura, transcurrieron nada menos que veintiséis años. Un período considerable en la vida de un hombre, pero exiguu en comparación con los siglos que vemos alinearse casi imperceptiblemente en la acción de ese drama

que, por desgracia, cuesta más de descifrar a la mayoría de los hombres de lo que le costó a Wagner intuirlo, planearlo, desarrollarlo y concluirlo majestuosamente con el emocionante tema de la «Redención por el Amor», que de sentirlo en el interior del alma, más que oírlo en su exterior basta para cumplir la finalidad última que perseguía Wagner con la composición de todo el «Anillo», en su prólogo y tres jornadas.

Claro que Wagner no pensó todo eso cuando, en un principio, bosquejó la Tetralogía. El hombre de Bayreuth quería entonces crear una gran tragedia alemana, un himno de poesía y música al Reich que se levantaba al ritmo de las estrofas del «Deutschland über alles» de Heinrich Hoffmann von Fallersleben, como en el siglo siguiente lo haría con el «Deutschland erwache!» de Dietrich Eckart. Pero esta misión estaba reservada a Friedrich Hebbel, que con su trilogía dramática «Los Nibelungos», cimentada sobre la epopeya nacional germana del Medioevo, se le anticipó, afortunadamente para ambos, si no en la concepción, sí en la conclusión (1860) y en el estreno (Weimar, 1861). Hay, no obstante, un paralelismo entre versiones siendo dispares de un mismo tema, un paralelismo que no debe buscarse en la publicación anterior del texto de la Tetralogía wagneriana en 1853 —como hicieron en la época los tontos de siempre—, sino en una superior comunión espiritual inherente a los auténticos genios, que en este caso se hizo extensible, en la misma época y en mucho mayor grado, pero sin que hasta ahora nadie haya dado en ello, al espíritu de la obra de Henrik Ibsen «Los guerreros de Helgoland» (1858), que guarda relación con el «Anillo» no sólo en la acción, sino en un similar desenlace, con la muerte de Sigurd (El Siegfried wagneriano), a causa de Hjordis, que le ama y acaba suicidándose (¡Brünnhilde!), mientras en el cielo aparece una Orgardsrej u Oskorej (cabalgada de las walkirias que anuncian la muerte a los guerreros y después de ella les conducen al Walhalla) que señala el Ragnarok (ocaso de los dioses, destino de los dioses y fin del mundo a un tiempo), el derrumbamiento apoteósico del mundo nórdico que Ibsen exalta nostálgica y apasionadamente —como Wagner y Hebbel el germánico—, en beneficio del advenimiento de una nueva era, circunstancia paralela al momento en que la «Redención por el Amor» cierra el ciclo tetralógico.

Wagner, Ibsen y Hebbel tenían en común, no sólo la estructura de sus obras, sino sobre todo la configuración de sus personajes correspondiente al sentido del teatro moderno, renovado sobre el análisis psicológico como medio y la exposición de una teoría filosófica como fin. Donde Wagner se distancia de los demás dramaturgos es precisamente aquí: en todo el pensamiento general y en cada idea específica que guía sus dramas musicales. Es decir, la concepción idealista de la vida —que los demás sólo llegaron a intuir— y cada una de sus consecuencias. En este sentido, Wagner fue influido decisivamente por los pensadores del siglo XIX que al principio se citan —Schopenhauer en especial— y junto con ellos influyó a su vez sobre los ideólogos que en la primera mitad del siglo XX llegaron a apuntalar un orden nuevo, poderoso e invencible si no era por causas exteriores a él: Houston Stewart Chamberlain («Los fundamentos del siglo XIX»), Oswald Spengler («La decadencia de Occidente»), Alfred Rosenberg («El mito del siglo XX»)... Y en este sentido, Wagner se colocaba decididamente frente a los filósofos racionalistas del siglo XVIII, que consideraban al

hombre que «razona» como centro del sistema; frente a esos doctrinarios del materialismo, Wagner sentaba la supremacía del hombre que «siente» y que «actúa» como siente. Esto es, el idealista. Siegfried.

Siegfried, el gran idealista, el idealista más noble y por excelencia que nos ha legado la obra wagneriana, cuyos impulsos, sentimientos y reacciones tendrán por escena las dos últimas jornadas de la Tetralogía, «Siegfried» y «El Ocaso de los dioses». La composición de la segunda jornada, «Siegfried», comparte con «Tristán e Isolda» el cénit de la vida de Wagner. Ello es muy importante, porque los dramas de Wagner tienen mucho de autobiográficos, «Tristán» y «Siegfried» se nos presentan como dos obras contrapuestas, la una casi como la antítesis de la otra. La primera es una obra pesimista que raya en la morbidez, aunque sin caer en ella, un drama de transfiguración que dice que no hay felicidad ni victoria si no es más allá de la vida y de la muerte. Este clima, expuesto por la música y determinado por el amor y desengaño de Wagner hacia Mathilde Wesendonk, es totalmente opuesto al de «Siegfried», canto a la juventud, a la alegría y a la vida en el más depurado estilo dionisiaco, cuya música —culminante en el tema del héroe que desarrolla la trompa— fue compuesta por un Wagner ya liberado, asumiendo el carácter de una incesante marcha victoriosa, desde la forja de la espada hasta incluso la misma marcha fúnebre del «Ocaso», «aquella marcha —como ha escrito José Palau— que tiene más de apoteósica que de fúnebre, porque exalta ante todo la grandeza del héroe».

Siegfried, héroe más «utópico» que «científico», es decir, antes intuido por el alma que descrito por el cerebro, cuyas palabras poéticas surgirán en el espíritu de la música, como quería Nietzsche, porque la música expresa sobre todo el sentimiento puro, superior a la abstracción que representa y a las consecuencias que origina. Se explica ya así la escasa relación que guarda el personaje wagneriano con el del tosco poema medieval. Este es el símbolo de una era gloriosa —el Medioevo—, pero limitada al cabo por la que, originándola, la precede y la que, destruyéndola, le sucede, mientras aquél, como Fausto, es el símbolo inequívocamente arquetípico de toda una cultura —la occidental fáustica—, porque lo es del alma de la raza que la creó y la fecundó.

Siegfried, en quien Wagner desata el furor de toda una vida destinada a aplastar al materialismo contraponiéndole el idealismo, y a sus servidores —encabezados por el Nibelungo que maldijo el Amor para conseguir el Oro, el Anillo, y con ellos el poder sobre los abyectos subhombres de su raza de rencor y avaricia—, mediante una violencia netamente positiva. Positiva, primero, porque en él no se origina en el odio o el miedo, al contrario que en Hagen, que le asesinará porque le teme y le odia. Cuestión anímica de importante distinción, porque a Siegfried es su alma idealista la que le empuja a combatir y vencer a Fafner, sin que él «comprenda» muy bien la razón, mientras que Hagen es su alma mezquina la que le fuerza —sin que él pudiera impedirlo de quererlo— a aniquilar a Siegfried, y ello en la forma en que lo hace, lanzándose luego instintivamente sobre el oro y acabando por su ambición en el fondo del Rin. Violencia positiva, en segundo lugar, porque es la acción que conduce a la verdadera libertad, a la vida plena —«Sólo aquél que vive peligrosamente vive por completo», ha escrito Nietzsche—, merced a una auténtica moral de lucha basada en

la generosidad y en una riqueza de espíritu conmovedora que lleva a Siegfried a olvidarse, en su deliciosa ingenuidad, del oro del Nibelungo después de conquistarlo por la espada, proclamando que para él el único e insustituible tesoro es el amor de Brünnhilde y por Brünnhilde, la walkiria en la que ha despertado a la mujer y que ya desde la jornada anterior se nos aparece también como un arquetipo: la mujer-héroe, el principio heroico de lo Eterno femenino.

Un amor ante el que no contarán el poder de los dioses —como lo expresa Brünnhilde («¡Huye, mundo del Walhalla esplendoroso!»), en el dúo final de la segunda jornada—, ni las acechantes y traicioneras sombras humanas, porque su fidelidad vence a la muerte atravesando el fuego. Un amor que es posible, ante todo, porque ella es la encarnación femenina de la voluntad de él, de su moral de lucha. Una moral ésta que no necesita de admiradores, sino de seguidores, pues como en su conferencia «Die arische Lehre von Kampf und Sieg» expone el pensador Julius Evola, genial autor de «Rivolta contro il mondo moderno» y de «Il mito del sangue», injustamente marginado, «se debería aprender de nuevo en el campo de batalla la pura acción; la acción no sólo en el sentido de ascesis viril, sino también la purificación y camino hacia formas superiores de vida, válidas en sí y por sí, cosa que ya, en un cierto modo, significa un retorno a la tradición primordial ario-occidental».

Y en fin, Siegfried, cuya muerte vendrá a demostrar que el idealismo es una utopía integral de imposible realización en este mundo, pero al cabo una bella utopía por la que vale la pena luchar, vivir y morir, un Mito imprescindible para cumplir un ciclo de evolución anímica que para un materialista es absurdo, pero que convierte en héroe al hombre y le asegura su mayor victoria: la eternidad.

Juan Massana

*The Tetralogy «The Ring of the Nibelung» it has entered in the immortality I don't already eat Richard's work summit Wagner, but as the most astonishing cultural synthesis taken place by the man. The elements, until then considered independently when not unknown or unexplored that were conjugated and fused by their author until conforming a total and integral, indestructible and irrevocable unit: the artistic romanticism as fullness of style, Wagner's philosophical coalition with their big ones contemporary—Schopenhauer, Nietzsche, Gobineau—, the deep tragic sense of the existence, the absolute identification of the but human with the march of the macrocosm, the exhibition of the soul like force configuradora of the organic structure of becoming historical through an accessible symbology only to those who were deprived of the prejudices of the rationalism to feel as him, without already speaking of the utilized means—poetry union and music—to be the place common of all musical drama, they are the characters that confer Richard Wagner genius's category and the titan dimension.*

*To raise this monument, this magnificent, only and irrepitable totalitarian conception — because it includes all the fundamental one— of the existence, Wagner needed of a magnitude of time that corresponds exactly and it is the artistic overlapping of the*

fullness of his life: from 1848 in that he/she wrote «Siegfried's death» —transformed then into the colossal one «Decline of the gods»— up to 1874 in that the last musical note occupied its place in the score, they lapsed anything less than twenty-six years. A considerable period in the life of a man, but scanty in comparison with the centuries that we see join almost imperceptibly in the action of that drama that, unfortunately, it costs more than deciphering most of the men of what Wagner found difficult to sense it, to plan it, to develop it and to conclude it majestically with the touching topic of the «Redemption for the Love» that of feeling it inside the soul more than to hear it in their exterior is enough to complete the last purpose that Wagner pursued with the composition of all the «The Ring», in his foreword and three days.

Undoubtedly Wagner didn't think all that when, in a principle, it sketched the Tetralogy. The man of Bayreuth wanted then to create a great German tragedy, a poetry hymn and music to the Reich that rose to the rhythm of the verses of the «Deutschland über alles» of Heinrich Hoffmann von Fallersleben, like in the following century he would make it with the «Deutschland erwache!» of Dietrich Eckart. But this mission was reserved to Friedrich Hebbel that with its dramatic trilogy «The Nibelungs», laid the foundation has more than enough her German national epic poem of the Middle Ages, he/she was advanced, fortunately for both, if not in the conception, yes in the conclusion (1860) and in the premiere (Weimar, 1861). There is, nevertheless, a parallelism among versions being disparate of oneself topic, a parallelism that should not be looked for in the publication previous of the text of the wagnerian Tetralogy in 1853—like they always made in the time the fools—, but in a superior inherent spiritual communion to the authentic geniuses that it became expandable in this case, in the same time and in much more grade, but without up to now nobody has given in it, to the spirit of the work of Henrik Ibsen «The warriors of Helgoland» (1858) that keeps relationship with the «I Ring» not only in the action, but in a similar outcome, with the death of Sigurd (The wagnerian Siegfried), because of Hjordis that loves him and it finishes committing suicide (Brünnhilde!), while in the sky he/she appears an Orgardsrej or Oskorej (ridden of the walkyries that they announce the death to the warriors and after her they drive to the Walhalla) that the Ragnarok points out (decline of the gods, destination of the gods and end of the world at the same time), the tremendous landslide of the Nordic world that Ibsen exalts nostalgic and passionately—as Wagner and Hebbel the Germanic one—, in benefit of the coming of a new era, parallel circumstance to the moment in that the «Redemption for the Love» she closes the tetralogic cycle.

Wagner, Ibsen and Hebbel had in common, not only the structure of their works, but mainly the configuration of their characters corresponding to the sense of the modern theater, renovated on the psychological analysis as half and the exhibition of a philosophical theory as end. Where Wagner is distanced of the other playwrights it is precisely here: in the whole general thought and in each specific idea that guides their musical dramas. That is to say, the idealistic conception of the life —that the other ones only ended up sensing— and each one of their consequences. In this sense, Wagner was influenced decisivamentepor the thinkers of the XIX century that at the beginning

make an appointment —Schopenhauer especially— and together with them it influenced in turn on the ideologists that ended up bolstering a new, powerful and invincible order in the first half of the XX century if it was not for external causes to him: Houston Stewart Chamberlain («The foundations of the XIX century»), Oswald Spengler («The decadence of West»), Alfred Rosenberg («The myth of the XX century»)... And in this sense, Wagner was placed with determination in front of the rationalistic philosophers of the XVIII century that considered the man that «he reasons» like center of the system; in front of those doctrinal of the materialism, Wagner sat down the man's supremacy that «it feels» and that «it acts» like it feels. This is, the idealist. Siegfried.

Siegfried, the great idealist, the noblest idealist and par excellence that it has bequeathed us the wagnerian work whose impulses, feelings and reactions will have for scene the last two days of the Tetralogy, «Siegfried» and «The Decline of the gods». The composition of the second day, «Siegfried», it shares with «Tristán and Isolda» the cénit of Wagner's life. It is very important, because Wagner's dramas have much of autobiographical, «Tristán» and «Siegfried» they are presented as two opposed works, the one almost as the antithesis of the other one. The first one is a pessimistic work that lines in the softness, although without falling in her, a transfiguration drama that he/she says that there are not happiness neither victory if noes beyond the life and of the death. This climate, exposed by the music and determined by the love and disappointment of Wagner toward Mathilde Wesendonk, it is completely opposed to the one of «Siegfried», I sing the youth, to the happiness and the life in the most washed style dionisiaco, cuyamúsica—culminating in the hero's topic that develops the trumpet—it was already composed by a Wagner liberated, assuming the character of an incessant victorious march, from the forge of the sword until even the same funeral march of the «Decline», «that march —has written José Palau— that has more than tremendous that of funeral, because it exalts the hero's greatness above all».

Siegfried, hero more «utopian» that «scientific», that is to say, before sensed by the soul that described by the brain whose poetic words will arise in the music's spirit, like Nietzsche wanted, because the expressed music mainly the pure feeling, superior to the abstraction that represents and to the consequences that it originates. It is already explained this way the scarce relationship that the wagnerian character keeps with that of the rough medieval poem. This is the symbol of a glorious era —the Middle Ages—, but limited to the end for the one that, originating it, it precedes it and the one that, destroying it, it happens him, while that, as Happy, is unequivocally the symbol archetypal of an entire culture —the faustic western—, because it is it of the soul of the race that the created and it fecundated her.

Siegfried, in who Wagner unties the furor of an entire life dedicated to squash to the materialism opposing him the idealism, and to his servants —headed by the Nibelung that cursed the Love to get the Gold, elanillo, and with them the power about the abject subhombres of his race of bitterness and avarice—, by means of a violence highly positive. Positive, first, because in him he/she doesn't originate in the hate or the fear,

on the contrary that in Hagen that will murder him because he/she fears him and it hates him. Psychic question of important distinction, because to Siegfried it is their idealistic soul the one that pushes him to combat and to conquer Fafner, without him «he/she understands» very well the reason, while Hagen is its mean soul the one that forces him —without he could impede it of wanting it— to annihilate Siegfried, and it in the form in that makes it, rushing then instinctively on the gold and ending up for its ambitions the bottom of the Rhin. Positive violence, in second place, because it is the action that drives to the true freedom, to the full life —«Only that that lives dangerously lives completely», Nietzsche has written—, grace to a moral attestation of fight based on the generosity and in a moving spirit wealth that takes to Siegfried to forget, in his delicious ingenuousness, of the gold of the Nibelung after conquering it for the sword, proclaiming that for him the only one and insustituible treasure are the love of Brünnhilde and for Brünnhilde, the walkiria in which has wakened up the woman and that already from the previous day we are appeared also as an archetype: the woman-hero, the feminine heroic principle of the Eternal thing.

A love before which they won't count the power of the gods —as the expressed Brünnhilde («he/she Escapes, world of the splendid Walhalla!»), in the final duet of the second day— neither the acechantes and treacherous human shades, because their fidelity conquers to the death crossing the fire. A love that is possible, above all, because she is the feminine incarnation of the will of him, of their fight morals. A morals this that doesn't need of admirers, but of followers, because as in their conference «Die arische Lehre von Kampf und Sieg» the thinker exposes Julius Evola, brilliant author of «Rivolta contro il mondo moderno» and of «Il mito del sangue», wrongly excluded, «he should memorize again in the battle field the pure action; the action not only in the sense of virile ascesis, but also the purification and road toward forms superiors of life, valid in yes and for yes, sew that already, in a certain way, it means a return to the Aryan-western primordial tradition».

And in short, Siegfried whose death will come to demonstrate that the idealism is an integral utopia of impossible realization in this world, but to the end a beautiful utopia for which is worthwhile to fight, to live and to die, an indispensable MB to complete a cycle of psychic evolution that is absurd for a materialist, but that it transforms into hero to the man and it assures him its biggest victory: the Eternity.

Juan Massana

## ■ PINTORES PRERRAFaelISTAS: ENTRE LA ORIGINALIDAD, LO ARTÚRICO Y LA ESTÉTICA MODERNISTA-WAGNERIANA

(Figura 1, infra: de William Morris, vidriera *The recognition of Tristram by La belle Isaude*, 1862)

En 1848, unos jóvenes estudiantes de la *Royal Academy* londinense, decidieron asociarse secretamente con el nombre de “Asociación prerrafaelista” (*The Pre-Raphaelite Brotherhood*) para designar así un grupo que se oponía a las tendencias contemporáneas “vanguardistas” y asumían la ética de los caballeros artúricos. Fueron los que siguen sus principales representantes: W. Holman Hunt (1827-1910), J. E. Millais (1829-1896) y D. G. Rossetti (1828-1882), aunque luego se adhirieron F. G. Stephens (1828-1907) y J. Collinson (1825-1881), también el escultor Th. Woolner (1825-1892), que emigraría a Australia, junto con el secretario de la asociación y hermano del fundador, William Michael Rossetti (1829-1919); también contarían con el



apoyo, aunque nunca llegó a ser miembro formal de la sociedad, de Ford Madox Brown (1821-1893).

¿Cuáles eran los fines de dicha asociación? Como más tarde dijeron, fueron “la ingenuidad expresiva”, sin tener en cuenta las reglas académicas concernientes a la luz, la composición y la traducción de los acontecimientos, pero sí será cierto que seguirían la tradición de los temas del “Antiguo cristianismo” (*Early Christian*), los legendarios artúricos, de la caballería del

Norte: ¿teutónica?

“Desde un punto de vista estético creaban con máximo realismo” y se esforzaban en imitar la belleza estética de la naturaleza en todo su esplendor, no obstante su meta principal era renovar el moralismo edificante baso en la verdad bíblica, la justicia, así como los sencillos valores del amor y la fe cristiana, en aquellos momentos “ciega al verdadero arte”, en especial dirigidos a autores como Keats.

Aunque estos autores del núcleo londinense fueran poco conocidos, enseguida van a sobresalir en la publicaciones donde ellos trataban temas poéticos, literarios, religiosos y hasta sociales, en medio de una sociedad ya inequívocamente cambiante hacia una poderosa “revolución industrial”: lo vemos en la obra de E. Landseer, *Las Ensoñaciones*.

Todo este movimiento estético y de pensamiento inglés tenía un claro precedente en Roma, donde un movimiento alemán denominada “Los Nazarenos” habían conformado una parecida asociación a la de los prerrafaelistas, basada en el principio de imitar la sencillez de los primitivos pintores del siglo XV. Eran ya muy conocidos los nazarenos en Inglaterra, donde tenían bastantes adeptos, tales como el pintor Doyce, pues ambos movimientos perseguían objetivos comunes en la creación en libertad de

los temas, fidelidad a la naturaleza y a la historia, pero sin la rigurosidad del academicismo. Un ejemplo será Madox Brown en Manchester City Art, donde expone su obra *Work* (1856-1863, *El Trabajo*) aún en 1865.

El principio del movimiento estético fue cuando los futuros prerrafaelistas, entonces estudiantes, acometen la decoración del nuevo edificio del Parlamento, se trastornaron al comprobar cuál era el estado de opinión que había en la Inglaterra victoriana, cuando se trataba y se opinaba sobre arte en general y el pictórico en especial, así es que comenzaron a mirar al continente europeo como referencia de estilo, en especial a Alemania e Italia. El esfuerzo de los autores ingleses por “germanizar” su arte fue uno de los mayores estímulos para los emblemáticos siete artistas iniciales de la *The Pre-Raphaelite Brotherhood* de 1848.

Dante Gabriel Rossetti fue un claro referente de los prerrafaelistas, pero este icono se sentía más atraído por el arte alemán y trabajó con Madox Brown, muy influenciado por los nazarenos y el ambiente pictórico de Munich.

Las primeras obras prerrafaelistas exhibidas son las de, *La infancia de la Virgen* (*The Girlhood of Mary Virgin*, 1849) de D. G. Rossetti, las de W. H. Hunt, *Rienzi vowing to obtain justice for the death of his young brother, slain in a skirmish between the Colonna and the Orsini factions*, o simplemente el *Rienzi* de 1849, ya tocando temas históricos italianos, acompañados de la estética wagneriana que ya sonaba en el horizonte; también los grandes amores legendarios como los de *Claudio and Isabella* (1850) de Hunt, preludiando toda la estética de los mitos amorosos y guerreros de Tristán y su tan imposible como amada Isolda. Todas estas obras mencionadas fueron acogidas con gran interés, pero el hecho de que renegaran de su academicismo provocó violentos enfrentamientos con sus detractores.

Por ejemplo la obra de J. E. Millais, *Cristo en casa de sus padres* (1849-1850, *Christ in the House of His Parents*) marcó contundentemente el estilo propio del grupo. Millais llegó a contratar a un auténtico carpintero para Jesús niño, provocando olas de críticas por considerar los métodos de Millais un “auténtico sacrilegio”.



Figura 2: *The Quest for the Holy Grail* tapestry de Edward Burne-Jones (1890).

Las cosas así, Rossetti quedó “noqueado” como si de un gran golpe se tratara, y dejó de exponer temporalmente, dedicándose a la acuarela...

No obstante, no cesaba de crecer el movimiento estético prerrafaelista, reclutando a artistas como Arthur Hughes, Walter Devereli, Martineau, Brett, Windus, Burne-Jones, etc. Rosseti, Morris y Burne-Jones, decorarán la Oxford Union en sus interiores en 1856: está naciendo un ciclo de pinturas que será conocido como las 10 obras sobre la *Muerte de Arturo*, desde textos medievales de Malory.

Ya sabemos que desde el abandono de Rossetti del grupo en 1850, éste fue decayendo en un extraño e inquietante “misticismo medieval” que arrastró a Morris y Burne-Jones, creadores ya del llamado neo-prerrafaelismo.

J. E. Millais, al que algunos expertos consideran “el mejor dotado del grupo” sacrificó su enorme talento creativo para ser un “popular artista” reconocido, y así entró por la puerta grande de...la Royal Academy, o sea, el academicismo total. De esta manera decepcionante, pasmosa, convierte a Rossetti en el representante total del “rafaelismo”.

En general, el prerrafaelismo y el neo-prerrafaelismo tomaron temas del antiguo cristianismo, muy cercanos casi todos sus miembros a un movimiento místico pro-católico dentro de la Iglesia anglicana (Rossetti, Millais, Collinson, Hunt...), de la literatura épica artúrica y medievalizante (Dante, Virgilio, Malory), atraídos por la música y textos wagnerianos, estos pueden ser algunos ejemplos:

*Isabella*, 1848-1849, de Millais; *Queen Guenevere* (o *La Belle Iseut*), 1858, de W. Morris, completado por Rosseti y Madox Brown; *Arthur's Tomb*, 1854 de D. G. Rossetti; *The Golden Stairs*, 1880, de E. C. Burne-Jones; *Sir Isumbras at the Ford*, 1857, de J. E. Millais; *The Wedding of St. George and Princess Sabra*, 1857, de D. G. Rosseti; *The Knight Errant*, 1870, de Millais; *The Lady of Shalott*, 1858, de W. Maw Egley; *The Beguiling of Merlin*, 1874, de Burne-Jones; *The Renunciation of Queen Elizabeth of Hungary*, 1848-1850, de J. Collinson; *The Recognition of Sir Tristram*, 1862, de W. Morris (ver figura 1); *Ophelia*, 1852, de A. Hughes, y la más conocida *Ophelia*, 1852, de J. E. Millais; finalizando nuestra selección con la *The Arming and Departure of the Knights of the Round Table on the Quest of the Holy Grail*, 1890, de E. Burne-Jones (figura 2) y de John William Waterhouse, *La Belle Dame sans merci*, 1893.

En palabras de Jan Mars (1987; p. 103):

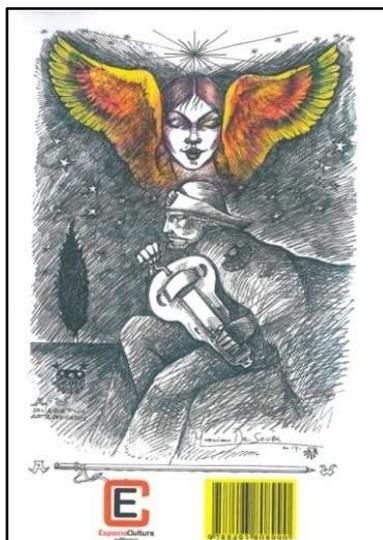
“The story of Tristram and Iseut (...), a favourite Pre-Raphaelite theme from medieval sources, echoed through the nineteenth century in painting, poetry and music. Following the publication of old romance texts, Matthew Arnold produced his version of *Tristram and Isolde* in 1852, a study of nostalgic and domestic affection. In *Idylls of the King*, Tennyson betrayed the tale, presenting the relationship as shameful sin, emblematic like Guinevere's adultery of the moral decay of Camelot, or England. Wagner's opera *Tristan und Isolde* was performed in 1859, and Swinburne's verse drama *Tristram of Lyonesse* appeared in 1880, exalting the lover's passion and exulting in its sinfulness (...): stained-glass window (...) Morris's own design, *The Recognition of Sir Tristram or Tristram and Iseult in the Garden* (1862) show Iseult's dog (...) recognizing the wounded Tristram before Iseult does (...) The lilies beside Iseult suggest that this artist believed in the purity of her heroine's love”.

A fecha de hoy, retomo el estilo prerrafaelista en mi obra, con matices y símbolos desconcertantes en esta sociedad del siglo XXI. Como ejemplo citaré mi obra de connotaciones cuanto menos rozando este estilo en *Homenaje a los Verdes*, obra que resume la estética de la Caballería y los símbolos místico-humanistas del laberinto que aparece en las iglesias del Camino francés de Santiago.

Por otra parte, el dibujo del *Músico con zanfona y cabeza de ángel con alas* (ver infra) éstas simbolizan dos cosas: el águila bella e imperial, y en segundo lugar, el espíritu de la música en nuestro universo. Y así fue como el Titán de la música, Richard Wagner, asume la tarea de ilustrar y dar color al sentimiento poético en lo exterior e interior del mensaje prerrafaelista, sin perder un ápice de su germana huella, de sus predecesores los artistas alemanes del movimiento artístico de “los nazarenos”.

Muy al estilo de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, ¡Honor y Gloria al Arte verdadero! no dejándonos nunca engañar con el cuento de que el prerrafaelismo está “ligado” al hiperrealismo (dominio absoluto de la técnica sobre el mensaje), pues nada en común los une, es el legado anglo-alemán quien sobrepone el mensaje artístico a la técnica, ésta siempre al servicio del dardo poético de los lanza hacia el infinito.

Mariano de Souza



#### Bibliografía:

- ADAMS, Steven (1988), *The Art of the Pre-Raphaelites*, ed. Apple press, London.
- BARILLI, Renato (1967), *I Preraffaelliti*, ed. Fratelli Fabri, Milano.
- MARSCH, Jan (1987), *Pre-Raphaelite Women*, ed. Phoenix Illustrated, London.

## ■ HAROLD FOSTER. ARTE Y CREACIÓN DEL *PRINCE VALIANT* (1937-1971), LA APARICIÓN EN LA SAGA DE SIR TRISTÁN EL PODEROSO. IªParte.

*Para la princesa Leia, quien ya en los años 70' nos enseñó a aventurar sistemas galácticos.  
Con cariño y en la distancia, para Carrie Fischer (1956-2016)*

### Primera Parte

Para poder describir el arte del cómic del gran artista canadiense Harold Rudolf Foster (1892-1982: fallece con cerca de noventa años) sería necesario circunscribirlo en su vida real, su familia, su esposa, su trabajo, su contexto natural, sus deportivas y atrevidas aficiones, todo un vivir entregado a ser un *sportman*, un hombre de aventura realista, viajero (¡nunca “turista”!), gran amante de la naturaleza, apasionado por el paisaje de su tierra y universo. Pero la parte más humana de Hal (“Hal”, de Halifax, Nueva Escocia, Canadá) y elemental tendrá que sobrevivir con lo que él mejor sabía hacer, dibujar, y por otro lado no perder un horizonte más elevado, la conquista de un ideal de belleza estética, un camino plagado de ilusión histórica, literaria, códigos caballerescos, búsqueda de mundos imaginarios (su *Tarzán of the Apes*, 1929, es referencia obligada para los amantes del cómic, rescatándolo de una tendencia “pulp” hacia la que derivaba...), paisajes de un realismo que roza el naturalismo botánico, la arqueología medieval y tardoantigua, un mundo en resumen que nos atrapó en nuestra juventud, y hoy, mayores y con serenidad, queremos estudiar, entrever, profundizar, al tiempo que homenajeamos a una persona y obra, irrepetibles en la historia del gran y pequeño arte del dibujo y tiras en “serie río”. Nos lo hemos propuesto desde una dimensión artúrica, wagneriana y muy “tristaniana”, aunque no es sólo este personaje rescatado del universo literario medieval, pues junto al caballero del león, Tristán de Cornualles, estarán otros de la Demanda del Santo Grial, Sir Gawain, Lanzarote, Ginebra, Perceval, el propio rey Arturo, entre otros. El creador del *Prince Valiant* homenajeará al compositor y escritor Richard Wagner de tres modos diferentes como veremos en la segunda parte de nuestro trabajo:

1. Recordando magníficamente a Wagner y la Tetralogía del *Anillo* en el formato de gran viñeta de 21 de diciembre de 1952 (Regreso a Vikingsholm y el encuentro con el druida pagano), ver figura 1.
2. Recreando toda la estética wagneriana posible en múltiples aventuras y viñetas, especialmente con la influencia de la obra *Tristan und Isolde*, ver figura 2.
3. Da vida a uno de los personajes principales de los Caballeros del Rey Arturo, en la figura de Sir Tristán, el poderoso, “el más grande de todos los guerreros después de Lancelot”, desde 1938 hasta 1944, cuando, preguntado Valiente por el bretón, le informan “que iba camino de Titangel para visitar a Isolda, la esposa del rey Mark”. Inevitable para Valiente y Gawain, finalmente, Tristán es asesinado por el Rey Mark,

con escena trágica de la enamorada pareja en viñeta memorable, cómo no, wagneriana a todas luces, “todo Camelot llora la muerte de tan caballeroso guerrero”.

Volviendo a la biografía de Harold, éste se educa en una familia acomodada de Halifax con serias convicciones cristiano-anglicanas, su pasión por el mar (ya dibujándolo con su hermano Gerald) era tal que siempre presumió de no marearse en barco alguno, “era el mar el que se mareaba conmigo” decía, y a los diez años ya era patrón de un barco de vela de 90 metros de eslora, puro hombre atlántico. Muerto su padre, su padrastro Cox retomó la economía de los Rudolf, y Hal tuvo que ponerse a comerciar, pues la economía de la importación de cebollas no resultó para mantener el nivel de vida de antaño. Trasladados ahora a Winnipeg (Manitoba), Cox inculcó en la educación de sus hijos la pasión por la caza y pesca en duras excursiones a verdaderos paraísos cinegéticos, los indómitos bosques, ríos y lagos de Halifax, pero aún tuvo tiempo de aprender a boxear para defenderse de su nuevo ambiente de “amigos combativos”. Después de las peleas, le siguieron el béisbol, lacrosse, rugby y hockey, pero la difícil situación económica de los ahora “Cox”, le llevaría al futuro artista a repartir periódicos, abandonando el instituto con dieciocho años, aunque su autodidactismo deportivo e intelectual, le dejara tiempo para visitar asiduamente la biblioteca Carnegie de Winnipeg, donde profundizó sus conocimientos de la literatura germánica y anglosajona, arte gráfico incluido; fue entre libros donde conoció a Arthur Rackman (1867, una de sus referencias, sus series wagnerianas, para todos nosotros conocidas), Maxfield Parrish (1870), J. C. Leyendeker, Howard Pyle (1903) (1), entre muchos otros, incluyendo a su tatarabuelo, escritor de leyendas del mar, Leonard Christofer Rudolf. A los 16 años “adquirí la absurda noción de que era un artista emergente” nos recuerda, y fue contratado como dibujante para la compañía Hudson Bay, donde aparecerá el amigo de su vida, Eric Bergman (de Dresden, Alemania, en 1914), que lo introducirá en su estilo y trabajo en otra compañía, la *Bridgens Limited* de Winnipeg.

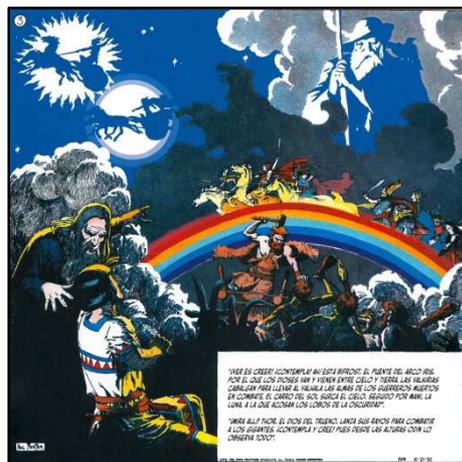


Figura 1 (v. supra, a la derecha): el nórdico sacerdote pagano (druida, en nuestra traducción, de José Miguel Pallarés, 2006), mediante un antiguo ritual le hace beber a Val un hidromiel con droga, el cual ve como en realidad tácita, una compleja plasmación escénica: el puente de Arco Iris que une la tierra con Asgard, por él cabalgan las Valkirias (también aladas y volando desde el Sol y la Luna) y los dioses (Odín, Fricka, Balder, Locki...), un Thor poderoso somete a otros pueblos, los lobos anuncian un Ocaso probable, Odín-Wotan contempla toda la escena portando sobre sus hombros a Hugin y Munin, sus cuervos mensajeros. Una soberbia ilustración (21 de diciembre de 1952), atraído por el mundo wagneriano, del que se vale para hacer una defensa de valores cristianos (su personaje Val lo es), ya superando el paganismo, a la vez que lo admiraba.

Compañeros, Eric y Hal, de múltiples aventuras reales (remar, caminar, sobrevivir de la pesca) por una angosta Canadá: Lake of the Woods, ríos Winnipeg, Indian, rápidos del White Dog, bajadas accidentadas por el The Dalles, etc. La muerte de Eric (1958) será no obstante la más dura prueba que le costó remontar al menos joven Harold Foster; servirán como memoria gráfica y escrita de sus viajes afanados, los dibujos de ambos en difíciles y a la vez, divertidas ocasiones, del disfrute de la vida en pleno corazón de la naturaleza.

Estaba por entrar en su vida, la también de ascendencia germánica (Hal lo era de marineros irlandeses, prusianos e ingleses), Helen Lucille Wells (abuela materna Helen Mar Herman Webb Golden), que Hal conocerá en 1915, en plena Gran Guerra, con pocos hombres no llamados a filas, Hal entre ellos, por ser el único soporte familiar para sustentar a su madre y dos hermanastros. Fue en un baile del *Winnipeg Canoe Club*, cuando,

“ese mismo día entraron al salón una damisela de alto linaje, y una frente como una flor de mayo, y una mejilla como la flor de un manzano, y ligera era su pequeña nariz con la punta inclinada como una flor” (*Prince Valiant*, cuando describe a Aleta)

Dice Brian M. Kane (2006; p. 41-42) en su biografía sobre nuestro artista que “...fue un par de ojos castaños que le devolvían la mirada. El cabello rubio de Helen, su vestido blanco y su pálida complexión se confundían con la pared blanca en la que estaba apoyada (...) Helen representó una pasión que no se esfumaría en los siguientes sesenta y siete años”. Se casarán (ella, descrita por el novio como “una rubia pura” – ya saben, el lenguaje de la época-) un 28 de agosto de 1915, viaje añadido en canoa por una parajes incógnitos para cualquier mujer de su tiempo.

Sus hijos aparecerán en este mundo como Edward Lusher Foster II (“Teddy”) y Arthur (¡cómo no!) Foster, pero en, una vez más, difícil situación económica, ya que Hal estudiaba (*Winnipeg School of Art*) al tiempo que trabajaba en las dos compañías gráficas que mencionamos. Ni cortos ni perezosos, Harold y un amigo calcularon la ciudad más reconocida de artistas, aunque norteamericana, donde pudiera prosperar su reputación y mejorar el sustento de los Foster: miraron el mapa...lo más “cercano” era Chicago, unos 1.500 km. de distancia desde Winnipeg, pero no hay dinero para un viaje tan definitivo, así que tomaron unas bicicletas, pertrechos...y llegaron a Chicago. No será la única ocasión, pues faltaba la vuelta, ya que Hal había perdido los derechos de propiedad sobre una pequeña mina de oro encontrada con Eric en Lake Rice. Chicago ya era la tierra de promisión que el Destino les había decretado.

Ya 1921, en la norteamericana ciudad, definitiva para el joven matrimonio, trabajará el canadiense para la *Jahn & Ollier Engraving Company*, aunque seguirá estudiando para perfeccionarse en el dibujo (*National Academy of Design* y *Chicago Academy of Fine Arts*), conocerá allí a Paul Proehl, Lord Dunsany, William Juhre (en la tira diaria de Tarzán) y Charles F. Armstrong, este último fue el contratado inicialmente por Hal para rotular los textos de *Prince Valiant* (*El Príncipe Valiente*), pues sus trabajos en Tarzán eran sobresalientes. Aunque paradójico, los duros años treinta no serán malos

momentos para esta talentosa generación de excelentes dibujantes, realizando trabajos tanto para la *Northwest Paper* (la serie de la Policía Montada del Canadá de Foster es a día de hoy, modelo estético de ese cuerpo tan especial cuerpo policial) como para publicidad.

Harold Foster tendrá su gran primer trabajo, con 36 años, en el semanario inglés *Tit-Bits*, en noviembre de 1928, después en trece publicaciones periódicas norteamericanas y tres canadienses, con su héroe Tarzán (texto de E. Rice Burroughs), editado por la futura y casi definitiva *United Feature Syndicate* neoyorkina, y aunque pasó por graves momentos donde al selvático hombre lo dibujaron otros (Rex Hayden Maxon, por ejemplo).

Los momentos de la Gran Depresión de 1929 no eran precisamente los mejores para los artistas de dibujantes de tiras en periódicos de publicaciones de cómics sólo dominicales, despreciado por la U.F.S., Harold fue un segundo plato, pero esta vez lo agarró con fuerza, para que no se le fuera de las manos el salvaje creado por Burroughs, nunca satisfecho con Maxon. Llovían tiempos, hambre y desolación para la totalidad de la sociedad americana, y no convenía desaprovechar los escasos instantes en que la diosa Fortuna pudiese aparecer: en el otoño de 1931, Harold reinicia su serie de Tarzán.

En esta precisa época con la U.F.S. es cuando el genial dibujante revoluciona las tiras de leyendas, en lugar del uso de bocadillos en las viñetas que según él, estropeaban los fondos, escenas y paisajes de cada acción, es la técnica que él mismo denominó *story-strip*, es decir, fondos magníficamente detallados con el texto normalmente (no siempre) desarrollado e independiente en su parte inferior, sin inmiscuirse en el dibujo; el resultado resultará fascinante para no sólo el mundo del cómic, sino para toda la historia del arte “menor” del siglo XX y contemporáneo. Después vendrían los dorados tiempos de Alex Raymond (*Flash Gordon* siempre en el recuerdo), o *The Phantom* de Lee Falk y Ray Moore, ya entre los años 1934-1936. Harold ya estaba haciendo historia, insinuando, sin darse cuenta de su gran potencial artístico, de que estaba recreando cine histórico (la estética Hollywood de la serie egipcia de Tarzán es la acreedora de todo el cinemascope futuro de los años 40 y 50), incluso en las tendencias de ciencia-ficción de Raymond, así nos relata Thomas A. Pendleton (1979),

“Foster, con su pasión de ilustrador por los detalles históricos, no sólo diseñaba atuendos, armamento, arquitectura y estatuas, sino que era minucioso con los ornamentos, el mobiliario, los utensilios domésticos y las herramientas de agricultura. Sus egipcios y vikingos se sentaban a diferentes tipos de mesas y comían en diferentes tipos de platos...”

*Non solum...* si a eso le añadimos la calidad del texto, del cual cada vez se va haciendo más dueño Harold, al escribir él mismo la literatura de las viñetas, el resultado es una obra de arte gráfica donde la imagen, por muy bella que sea, se ha de complementar con un buen argumento-redacción y el móvil de un guión atractivo, si no, “no tendrá gran interés” (2). A pesar de todo, de su éxito con Tarzán y el apoyo de propio autor literario Burroughs, a Foster le seguían preocupando los pocos

emolumentos que le proporcionaba su ya constatable éxito e irá pergeñando un trabajo propio con un personaje propio, y ese será el comienzo de un *Príncipe Valiente en los días del Rey Arturo (Prince Valiant in the days of King Arthur)*.

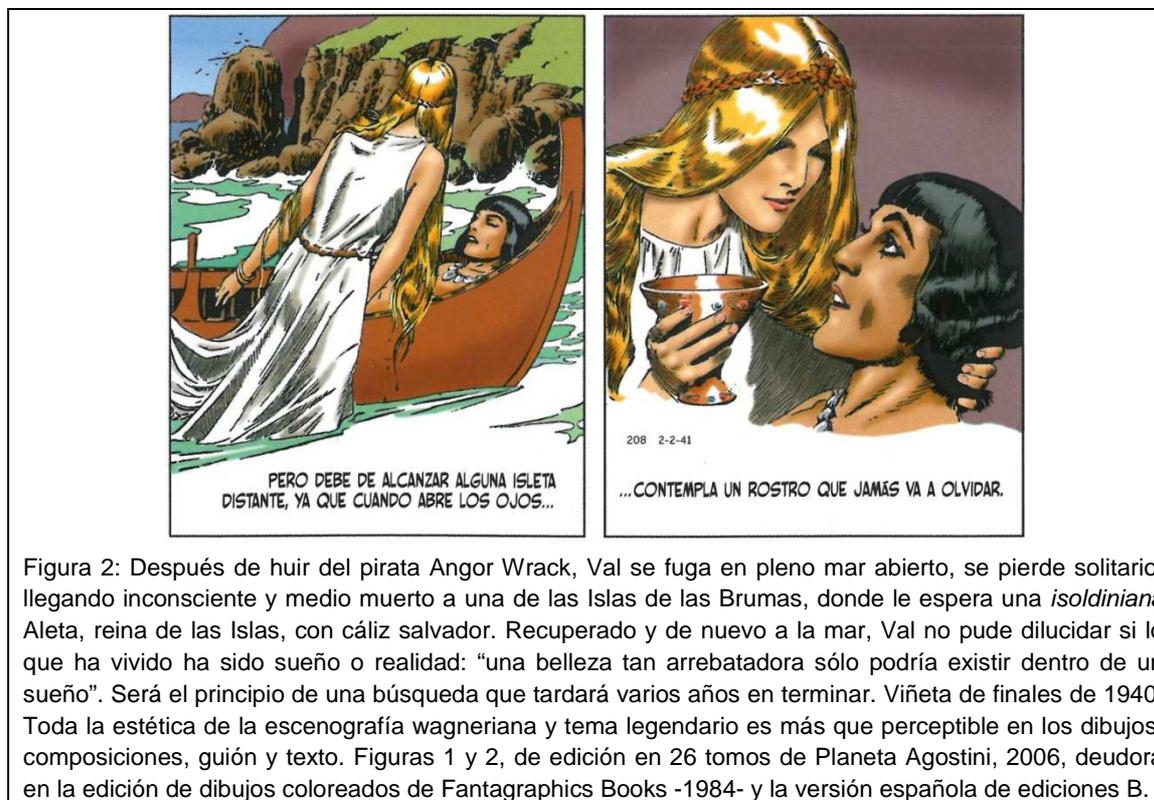


Figura 2: Después de huir del pirata Angor Wrack, Val se fuga en pleno mar abierto, se pierde solitario, llegando inconsciente y medio muerto a una de las Islas de las Brumas, donde le espera una *isoldiniana* Aleta, reina de las Islas, con cáliz salvador. Recuperado y de nuevo a la mar, Val no pudo dilucidar si lo que ha vivido ha sido sueño o realidad: “una belleza tan arrebatadora sólo podría existir dentro de un sueño”. Será el principio de una búsqueda que tardará varios años en terminar. Viñeta de finales de 1940. Toda la estética de la escenografía wagneriana y tema legendario es más que perceptible en los dibujos, composiciones, guión y texto. Figuras 1 y 2, de edición en 26 tomos de Planeta Agostini, 2006, deudora en la edición de dibujos coloreados de Fantagraphics Books -1984- y la versión española de ediciones B.

Con Buck Rogers y Flash Gordon, los lectores, como embobados miran al futuro, pero Hal lo quiere dirigir al pasado, se consideró esta apuesta como una dura contestación al ambiente de los temas del momento; es más, el revolucionario historicista se colocaba a sí mismo como un modelo de ideal, lo que “me gustaría ser a mí mismo, controlar sus acciones”. Inspirado en sus lecturas bibliotecarias de Winnipeg y en las respectivas de Chicago y donde estuviere, entusiasmado con el mundo de la caballería de cuartel y andante, la literatura medieval, mitos ingleses y franceses, sirvieron al “Caballero Foster”, durante más de dos años, para recoger material literario, arqueológico, un héroe “que estuviera bien vestido y armado (...) que pudiera reclamar un lugar en el mundo”, recurriendo a un gran personaje de la Tabla Redonda artúrica, un “Príncipe de Thule” (de Noruega, del mismísimo fiordo de Trondheim), pero en su primera página, constará como *El Príncipe Valiente (1934-1937)*, aunque con muchas concesiones anacrónicas (“porque no es esa la imagen que la gente tiene” de momentos históricos bien argumentados), especialmente inspiradas en los avituallamientos, armas, castillos, navíos y armaduras normandas, sabía por tanto lo que hacía y aún “superará” esos anacronismos (por cierto, muy bien insertados, con una cierta ingenuidad que no se realza en el hilo y trasfondo argumental) para sujetar mejor un argumento de historia tardoantigua, mezclándolo con lo altomedieval e incluso plenomedieval: no debía ser un problema para el lector medio, sea americano,

inglés, francés o alemán, adonde toda esa estética podía inicialmente ser bien dirigida, digerida y asimilada, si quieren, entendida.

Aunque dibujando ya a su nuevo héroe, a Foster le parecía que al direccionar toda una saga que quería perdurar, le podía ir faltando base informativa, y busca un refugio donde trabajar, trasladándose con Helen e hijos a Topeka (Kansas) en 1936: se quiere inspirar mejor, recopilar un número de recursos considerables para lo que, intuye, se le viene encima si quiere arquitecturar bien al príncipe medieval nórdico...y vivir él y su familia a costa del personaje: lo va a conseguir gracias a su genio, papel y tinta, poniéndole delante a Joe Connolly (presidente de la poderosa *King Features Syndicate*) seis meses de trabajo. Foster dejará su empleo con Tarzán y la *Famous Books and Plays* (dependiente de la U. F. S.) a finales de 1936, dedicándose ya por entero a su propia tira con *Valiant*. Lanza su primera tira el 13 de febrero de 1937...todo un evento para la banda diseñada, un año antes de *Superman* (Jerry Siegel y Joe Shuster) y casi dos antes de *Batman* (Bob Kane y texto de Bill Finger), futuros hitos en la historia del cómic.

Le faltaba mejorar a Hal sus textos, recurriendo “prestados”, a muchos giros y estilo de J. Blanch Cabell, Haldane MacFall y sobre todo Lord (Edward Plunkett) Dunsany, resultado de todo ello es un autor con una propia filosofía de la vida, plasmada en el caballero medieval:

“Cuanto más aprendo de los tiempos del Rey Arturo, menos pienso en nuestra civilización moderna. A decir verdad, la vida era a veces cruel en aquella época, pero era una brutalidad honesta. Al menos no lo justificaban con tantos tópicos virtuosos como hacemos en la actualidad (...). Esa es la belleza de haber tenido que enfrentarme al frío mundo a la edad de 13 años y de que se te haya negado una educación...conseguirla se convierte en un interesante juego que mejora a medida que pasa el tiempo. Si vas acumulando todo lo que aprendes aquí y allá, al juntarlo todo, puedes convertirte en algo” (correspondencia con Milton Caniff).

Con argumentación tan bien construida, al ex-rey Eduardo VIII, ahora Duque de Windsor, le llegará a salir de su admiración por Harold Foster, que el Príncipe Valiente era “la mayor contribución a la literatura inglesa de los últimos cien años”.

No podemos dudar de la fantasía e imaginación que envuelven al personaje central, amigos y ambientes, pero es dentro de esa evidente ficción, donde se desenvuelve un Valiant “realista”, creíble que le valió la crítica y riesgo de mercado cuando al joven príncipe se le ocurre casarse (Aleta) y tener un hijo (Arn), con las obligaciones domésticas que conllevan: “En mi tira, cuando la gente se enamora, se casa y tiene hijos” (1947). Con lo que no contaban los empresarios es que precisamente esa mezcla de ficción y realidad, fue lo que en verdad, enganchó a una parte importante de la clase media americana y europea.

Pasa el tiempo y el estilo, ya muy definido de Foster, es resumido por Gil Kane en una memorable entrevista de 1969:

1. Aporta inteligencia y espíritu a la tradición del héroe romántico, creador de una saga heroica inigualable.
2. Aporta moderación en el área del romanticismo con trabajo de investigación muy elaborado.
3. En las posturas atléticas de los personajes, crea las normas básicas de cómo deben moverse los héroes en el cómic.
4. Aporta a este arte “menor”, el concepto de nobleza y aristocracia, comprensión. Cualidades de mente y espíritu, al tiempo que control y moderación.

La vida de Harold Foster discurrirá tranquila en Connecticut, recibe múltiples premios nacionales e internacionales (entre ellos el *Silver Lady*, el “Oscar” del arte gráfico de cómic, 1952) monta a caballo, atiende el jardín, escucha buena música, ve cine, se distrae viendo béisbol, durante y más allá de la posguerra (recordaremos la bella tira de *La Canción de Bernadette*, 1943; o *The Christmas Story*, 1948), colaborando con otros autores, el mismo Walt Disney, o con el pujante mundo cinematográfico, del cual no quedó plenamente satisfecho (*Prince Valiant*, de Henry Hathaway, 1954), aunque le impresionó la buena partitura de los temas musicales de la película, de la mano de Franz Waxman, deudores del mismo serán los ya dioses de las orquestas de Hollywood, Jerry Goldsmith y John Williams (*Star Wars*, 1977).

Harold Foster y Helen Lucille se trasladan a Spring Hill (Florida) en 1971, en busca de un clima plácido, debido una fuerte artritis del autor, acabando su última tira integral del héroe medieval (8/06/1971), ya en silla de ruedas, después de tres cuartos de siglo sentado en una mesa de dibujo y olvidándose realmente de quien era. Operado de cadera en 1980, Harold Foster nos dice adiós en este mundo para irse a su particular Walhalla cristianizado en un 25 de julio de 1983, día de Santiago, patrón de la caballería, pero sin duda el creador para la posteridad, de la “tira de aventuras” más noble, bella, medieval, aristocrática y llena de chispa que el género de cómic haya jamás realizado e ideado.

Xosé Carlos Rios

## NOTAS

(1) De Howard Pyle, B. M. Kane (2006) destaca como influyente bibliografía en la obra de Harold Foster, los títulos, *Otto el de la Mano de Plata* (1888); *The Story of King Arthur and his Knights* (1903); *The Story of the Champions of the Round Table* (1905); *The Story of Launcelot and his Companions* (1907) y *The Story of the Grail and the Passing of Arthur* (1910). Por nuestra parte, de Arthur Rackman seleccionaremos *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906) sobre la obra de James Barrie; *Alice’s Adventures in Wonderland* (1907) y sus definitivas colecciones sobre el Anillo de los Nibelungos (*The Ring*) de Richard Wagner en dos entregas, *The Rhinegold & The Walkyrie* (1910) y *Siegfried & The Twilight of the Gods* (1911).

(2) “El dibujo de los comics no es demasiado importante, pero la idea de la historia sí lo es. Una buena historia puede tener éxito aunque su ilustración sea mediocre. Sin embargo, un buen

dibujo no puede sostener una historia mediocre”, dirá Foster en una carta a Victor Kally (24/02/1969). ¿Una concepción del “Arte total” trasladado al mundo gráfico? Pudiera ser...

#### BIBLIOGRAFÍA SELECTA

FOSTER, Harold, *Príncipe Valiente*. Biblioteca Grandes del cómic, ed. Planeta de Agostini, Barcelona, 2006. 26 tomos de 94 pp. Cada uno.

KANE, Brian M., *Hal Foster. Príncipe de ilustradores. Padre de las tiras de aventuras*, ed. Planeta de Agostini, Barcelona, 2006.

MARTÍNEZ PINNA, Eduardo, *El rescate emocional de un clásico: “Prince Valiant”, la Obra Cumbre de Hal Foster*, ed. Librilmpressi – Manuel Caldas, Póvoa de Varzim (Portugal), 2012.

RACKHAM, Arthur, *Rackham’s Color illustrations for Wagner’s “Ring”*, ed. Dover Publications, Mineola-New York, 1979.

---

#### ■ EL MUNDO ARTÚRICO EN LAS OBRAS WAGNERIANAS/ *ARTHURIAN TRACES ON WAGNERIAN WORKS?*

Ante todo habría que preguntarse si la creación del maestro de Leipzig muestra una verdadera influencia de la literatura inspirada en la mitificación de la figura de aquel caudillo britano que plantase cara al avance despiadado de los feroces invasores procedentes del continente. Por una parte, sin lugar a dudas las obras que podríamos llamar cruciales en su producción -el *Tristán y Parsifal*- se basan en material procedente de ese subgénero, ya que , en el caso de la obra que supuso lo que en inglés se llama un *turning point* dentro de la evolución de la ópera no sólo wagneriana sino también europea, Wagner se basó en su antecedente medieval, la novela en verso de Gottfried de Estrasburgo , en la que la presencia del rey Arturo y su corte tiene una importancia muy significativa, hasta el punto de que Tristán es uno de sus caballeros. Un motivo literario que se mantendrá en el género hasta un momento tan tardío como es la obra crepuscular que cierra el ciclo medieval de la literatura artúrica, *La Morte d’ Arthur* de Sir Thomas Malory, a finales del siglo XV.

Así mismo, la que se considera fuente principal para el testamento wagneriano, el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (en quien anteriormente ya se había basado para el germen de *Lohengrin*) se encuadra dentro de lo que podríamos llamar “subgénero griálico” dentro de la literatura artúrica, el cual se inicia, aparentemente con Chrétien de Troyes (*Li Contes del Graal*). El objetivo inicial de Parzival es convertirse en caballero de la corte del rey Arturo y una gran extensión del relato de Wolfram se desarrolla en torno a ese ambiente, tomando como eje a un personaje tan crucial no sólo en el desarrollo de la literatura artúrica como es Gawain, el sobrino del

rey, sino además como núcleo de la tesis formulada más arriba y que sirve como título a nuestro artículo. Más adelante analizaremos su importancia capital.

Sin embargo, nos sorprende que ni en *Tristán e Isolda*, ni en *Parsifal*, vemos rastro alguno de alusiones a ese mundo. Parece una ausencia descarada, a propósito. Incluso el Grial y la lanza wagnerianos son distintos de los de Wolfram o Chrètien, como veremos después. Pero, pese a que Wagner corra un velo sobre ese mundo mítico britano, rescatado para la tradición europea por los intereses legitimistas de Henry II Plantagenet y ese personaje crucial como motor de la literatura cortesana que fue su esposa Eleanor, misteriosamente, el propio Gurnemanz, nada más comenzar el primer acto,



mientras espera la comitiva del doliente Anfortas, menciona fugazmente el nombre de Gawan, la única referencia a un personaje que, a tenor del contexto, parece formar parte de la comunidad de caballeros de la Orden del Grial, pero del que no tenemos más noticias. Como vemos, una alusión puntual a Gawain que para muchos de los que escuchan e incluso conocen bien la ópera pasa desapercibida. No obstante, es muy significativo que sea el único caballero con identidad de esa comunidad compacta y desindividualizada que se menciona. Gawain aquí no es ya el *chevalier-servant* de la literatura cortesana ni un destacado miembro de esa caballería que podríamos llamar laica y cuya cabeza era Arturo. No tiene nada que ver con el que comparte protagonismo ¡a partes iguales! con el Parzival de Wolfram –hasta el punto, en este caso, de que la narración bien podría llevar el nombre del sobrino de Arturo en lugar de hacer alusión al hijo de Gamureth y Herzelayde- o el Perceval de Chrètien. Para tomar conciencia de cuán importante era este personaje en los llamados romances medievales europeos -es decir, literatura narrativa de carácter fantástico-épico-sentimental- recordemos que hasta que en el siglo XIII la llamada Vulgata en prosa propició que un “exiliado” como Lancelot Du Lac arrebataste a Gawain el protagonismo estelar, éste era la figura más importante de aquel mundo mítico junto a su tío, heredero del héroe galés Gwalchmai, quien ya aparece como coprotagonista en la posible fuente de la literatura griálica, el *Peredur* galés. Además, ya desde ese momento de oro para la evolución del mito artúrico que es su difusión y enaltecimiento por parte de Henry Plantagenet y su esposa, Gawain ocupa un papel preponderante en toda la producción literaria estimulada desde la corte de la reina Eleanor primero y de su hija Marie de Champagne, después. Lo vemos en el *Roman de Brut* de Wace, la *Historia Regum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth y las obras de Chrètien. Hay que hacer notar el hecho de que su apogeo tenga lugar en la época en la que florece la cultura cortesana inspirada por el entonces llamado espíritu del *fin'amors* (que desde el siglo XIX recibe la denominación “amor cortés”, acuñada por el estudioso Gaston Paris). Una forma de crear, vivir y experimentar centrada en la revalorización de la Mujer. La dama amada tenía unas connotaciones divinas para su cortés servidor. Es decir, lo femenino poseía una soberanía, que en cierto modo nos evoca aquella

presente en las remotas civilizaciones de Oriente Medio y la Grecia anterior a las invasiones dorias así como entre los celtas, culturas en los que las diosas y sus sacerdotisas gozaban de un predicamento indiscutible. Esa que podríamos llamar “rehabilitación de lo femenino” es palpable en la literatura griática, donde se aprecia una enorme diferencia entre cómo Wagner aborda su aproximación al Grial y sus precedentes medievales. El Grial wagneriano es monolíticamente masculino, servido por varones, guerreros-monjes con una imagen calcada del modelo medieval del caballero templario. Sin embargo, tanto Chrètien como Wolfram, siguiendo quizás las pautas del *Peredur* galés, nos introducen ese *Graal* en una procesión solemne formada mayoritariamente por damas y doncellas, quienes sostienen los símbolos de esos misterios (Grial, lanza y bandejas, no muy lejanos de la simbología celta del caldero del Dagda, piedra de Fal y lanza de Lugh). Las protagonistas femeninas son personajes con identidad propia y una iniciativa decisiva para la evolución del personaje principal, al igual que sus coetáneas, las protagonistas del *Tristán* de Eilhart de Oberge y el de Gottfried. Tanto Isolda como su madre o incluso Brangäne tienen una personalidad mucho más asertiva que sus doliente y frustrada descendientes wagnerianas. Tanto Isolda madre como su hija gozan de prestigio propio como sanadoras con fama más allá de las fronteras de su reino. La propia madre es incluso capaz de adivinar el futuro. Podríamos pensar que son herederas de las mal llamadas druidesas, dado que en la Irlanda del siglo VI la huella céltica estaba aún muy arraigada, hasta el punto de influir en el Cristianismo. Muy diferentes, pues, de esas curanderas y supuestas descendientes de brujas similares a las *Three Weird Sisters* del *Macbeth* shakespeariano que el ojo de Wagner nos plasma en su ópera. Y aquí también tenemos un aspecto muy importante para nuestra reflexión: en *Parzival* la madre de Gawain, secuestrada por Climschor junto a muchas otras damas, también es otro ejemplo de reina sanadora y experta en hierbas curativas. Una sabiduría que ese invisible Gawan del *Parsifal* wagneriano comparte:

“Das Heilkraut, das Gawan / mit List und Klugheit ihm gewann/ich wähne, dass das Lind' rung schuf?

La misión del que fuese heroico caballero galante es ahora el procurar hierbas medicinales para aliviar a su rey, valiéndose de su astucia (*List*) e inteligencia (*Klugheit*). Por lo que deducimos del desarrollo de la historia, suple en esta función a Kundry, cuando ésta debe ausentarse en busca del bálsamo de Arabia para aliviar a Anfortas. Gawain, pues, al realizar esa función, de algún modo está en sintonía con ese mundo al que durante el siglo XII y principios del XIII estuvo estrechamente vinculado, caracterizado por el redescubrimiento de un cierto concepto de soberanía de lo femenino. No en vano John Matthews lo identifica con el el arquetipo del Caballero Servidor de la Diosa, lo cual se nos muestra de forma velada en la obra literaria que, pese a ser muy tardía, ha hecho que el nombre del sobrino de Arturo llegue a nuestros días. Obviamente, estamos hablando del poema narrativo *Sir Gawain and the Green Knight*, encargado posiblemente por el Príncipe Negro a mediados del siglo XIV para conmemorar la fundación de la Orden de la Jarretera. En el momento en que Gawain se prepara para encaminarse a los dominios de Lord

Bercilak, se le entrega un escudo en el que la imagen de la Virgen enmascara a esa divinidad femenina de la fertilidad que rigiera, entre otras, la cultura de los pueblos britanos. Añadamos que en esta obra casi crepuscular de la literatura artúrica medieval hay un cierto intento de rehabilitar la imagen de Gawain, quien en los últimos siglos del Medioevo llegó a ser caracterizado en muchos romances como un mujeriego. En muchos momentos de su diálogo con Lady Bercilak, vuelve a ser el caballero cortés y de conversación ingeniosa ante un personaje femenino que no es la damisela en apuros tan frecuente en los romances de la época post-cortesana. Como en la literatura de este periodo, los personajes femeninos de SGGK recuperan la iniciativa perdida tras el revulsivo sociocultural que supuso la Cruzada Albigense, cuyas dramáticas consecuencias, la masacre colectiva de los cátaros y la reacción contra los valores de la cultura basada en el amor cortés, se hacen ver en el espíritu de la literatura griática y, por consiguiente, artúrica de las épocas posteriores. En las obras de autores como Robert de Boron, la mujer sabia y con poder reflejada en las heroínas de Chrétien o los *Minnesinger* se convierte en la hechicera perversa y lasciva cuyo ejemplo más claro es Viviane, tan similar en muchos aspectos a la Kundry wagneriana, cuya caracterización incorpora también el arquetipo de la pecadora arrepentida. Una figura muy diferente de la Cundrie de Wolfram o la *Demosel de la Mule* de Chrétien, personajes que, pese a su monstruoso físico, detentaban poder, tal como se deduce de su porte aristocrático y función (ser mensajeras del Grial) y, además, del hecho de tener suficiente autoridad moral como para censurar la conducta del héroe sin el riesgo de sufrir el desprecio de otros personajes, como sí ocurre con Kundry, cuyo aspecto salvaje y comportamiento animal contrasta radicalmente con sus predecesoras. Al contrario de éstas, es una marginada, símbolo inequívoco del contraste brutal entre la decisiva importancia de los personajes femeninos en la época de apogeo de la literatura artúrica y la decadencia que esa imagen enaltecedora de lo femenino experimenta en los romances posteriores a la cruzada contra los cátaros y que, en buena medida, influye en la última gran ópera wagneriana.

En resumen, podríamos decir que sin bien la producción wagneriana no aborda claramente la identidad artúrica de sus fuentes, sí refleja una huella clara del espíritu latente en ese género a partir de la obra de Robert de Boron en el siglo XIII, cuando se abandona toda la tradición de origen céltico y el concepto de la mujer como ser con soberanía propia para pasar a un "Grial cristianizado" sin ninguna relación estrecha con lo femenino, que a partir de entonces es vinculado a lo demoníaco y tentador.

María Lourdes Alonso

*First of all, we should consider whether Wagnerian works clearly show any influence from that medieval literature which was based on the adventures of that Briton warlord who dared facing the ruthless advancements of those ferocious invaders coming from the Continent. First of all, we cannot doubt that Arthurian matter is the source for two crucial Wagnerian operas. Tristan und Isolde, which meant a turning point not only for*

Wagner's production but also for the development of European music, was based on Eilhart von Oberg's and Gotfried von Strassburgh's verse novels with the same title, in which the presence of King Arthur and his court is so important that Tristan himself is one of his knights. This is a literary motif that will remain in Arthurian literature until such a late example as Sir Thomas Malory's *Le Morte d'Arthur* at the end of the XV century, some kind of twilight-like work which closes down medieval Arthurian fiction. Likewise, the opera that is widely considered the main source for Wagner's testament, Wolfram von Eschenbach's *Parzival* – from which the musician had previously taken the central character for his *Lohengrin* – could be included within what we might call “Grail sub-genre”, which apparently starts with Chrétien's *Li Contes du Grial*. The main aim of *Parzival* is to become Arthur's knight. Besides, a huge part of the story takes place inside Arthurian atmosphere, with Gawain, Arthur's nephew as its main protagonist; something that should not shock those who are familiar with this genre, since he happened to be a crucial character both for the birth and development of it. What's more, his role should be a relevant point for answering the question which we have chosen as the title for our abstract, something about which we will go deeper later on.

Nevertheless, it is quite surprising that neither in *Parsifal* nor in *Tristan* we find any trace of references to that Arthurian world. Moreover, it seems quite a deliberate absence. Even the Wagnerian Grail and Spear are quite different from Wolfram's or Chrétien's such as we will see later on. However, though Wagner may draw a veil over that Briton myth world which had long been rescued for European culture not only by Henry II Plantagenet's interest in strengthening his legitimacy as King of England, but also by his wife Eleanor, a most crucial agent for the flourishing of courtly literature, it really astonishes us that at the very beginning of *Parsifal*, Gurnemanz himself, while waiting for King Anfortas to be carried to the lake, fugaciously mentions the name of Gawan. This is quite an outstanding motif since it is the only Arthurian reference we find in all of Wagner's production and also as this is the only mention of an individualized knight, with an identity, who belongs to that closely-knit community of anonymous members which is called the Grail Order – leave Gurnemanz aside. Gawain is no more that chevalier servant from French courtly literature or that remarkable hero from that lay knight company called the Round Table. This “fathom-like” Gawan has nothing to do with that man who shares “stardom” with Wolfram's *Parzival* to the extent that the title of the story could well be Arthur's nephew's name rather than Herzeleyde's son. Proof of his importance in medieval romances – a fiction genre combining epics, fantasy and love affairs – is that, before the so-called French Prose Vulgate (XIII century) made it possible that such an exiled outlander as Lancelot du Lac could deprive Gawain from that stardom, Arthur's nephew was the second most relevant male character in that mythic realm. In fact, he was heir to ancient Welsh hero Gwalchmai, who had even played a co-starring role in the probable source of Grail literature, Welsh *Peredur*. Furthermore, from that golden moment for the development of Arthurian myth – that is, its heightening and diffusion by Henry Plantagenet and his wife – Gawain plays a major role in most of the literature which was encouraged first by

Queen Eleanor and then by her daughter Marie de Champagne. This is clearly seen in Wace's and Layamon's versions of *Roman de Brut*, Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae* and Chrétien's production. It seems quite meaningful that the prime of this character occurs at the moment of the splendour of that courtly culture inspired by *fin' amors* (courtly love, according to XIX century scholar Gaston Paris), not only a literary trend but also a whole lifestyle whose core was the enhancement of femaleness. The troubadour's adored lady was much more than a common woman; she was quite like a goddess for her noble servant and paramour. This meant some sort of female sovereignty, not far from that one which was present in remote Middle East, pre-Dorian Greece and the Celts; all of them, cultures in which Goddesses and their priestesses enjoyed some undeniable prestige. This kind of "rehabilitation" of femaleness is clearly reflected in Grail literature, in which we can appreciate a deep difference between the Wagnerian approach to the Grail and that of the medieval sources for Parsifal. The Wagnerian Grail is strictly masculine as far as it is served by males, monk warriors who are the spitting image of medieval Templarian knights. . However, maybe influenced by Welsh *Peredur*, both Chrétien and Wolfram introduce us the Grail-motif by means of a solemn procession which mainly consists of ladies and maidens who hold the symbols of those mysteries – Grail, Spear and Trays – which are not so far from main Celtic symbols ( the Dagda's Cauldron, Fal's Stone and Lugh's Spear) The female protagonists of these works are characters with individual identities of their own and capable to carry out initiatives that happen to be crucial for the hero's development – just in the same way as their contemporaries, the female protagonists of Oberge's and Gotfried von Strassburg's versions of *Tristan and Isolde*. Isolde, her mother and Brangäne are much more assertive than their woeful frustrated Wagnerian descendants. Both Isoldes – mother and daughter – cherish some kind of "international" prestige as healers. Older Isolde is even able to foretell the future. Therefore, we could even say that they are both heiresses to those ancient priestesses who were inaccurately called druidesses, since Celtic traditions were still deeply in VI century Ireland, to the extent of being quite influential on Christianity. Therefore, they were very different from those witchdoctors, maybe from the same stock as Shakespearian *Weird Sisters*, who Wagner depicts in his opera. Besides, this leads us to remember an important point: in Wolfram von Eschenbach's *Parzival*, Gawain's mother, one of Climschor's queenly prisoners, is another example of healing queen and mistress herbalist, a skill that invisible Wagnerian Gawan seems to share. The task of this one-time gallant hero is to search for healing herbs so as to soothe his King's ailment with his cunning (*List*) and cleverness (*Klugheit*):

*"Das Heilkraut, das Gawan/mit List und Klugheit ihm gewann/ich wähne, dass das Lind'rung schuf?*

Thus he seems to replace Kundry whenever she must ride away in search of Arabian balsams to relieve Anfortas. By performing this task, Gawain is "in tune" with that world to which he was closely related during the XII century and early 1200s, the period that meant, as we said above, the rediscovery of Sacred Femaleness. No wonder John Matthews could identify him with the archetype of the knight who serves the Goddess,

something that is suggested in a veiled way in quite a late literary work (circa 1350), which, nevertheless, made it possible that Arthur's nephew may be widely known at present. Obviously, it is *Sir Gawain and the Green Knight*, maybe commissioned by the Black Prince himself to commemorate the founding of the Order of the Garter. As soon as Gawain gets ready to set off for the domains of Lord Bercilak, he is given a shield on which the image of the Virgin Mary seems to mask that Goddess of Fertility who would have ruled over Britons. Let's add that in this sort of twilight-like example of medieval Arthurian literature there might be an attempt to rehabilitate Gawain himself, who even came to be portrayed as a womanizer in the late Middle Ages. In his dialogue with Lady Bercilak, he often recovers his identity as a courtly knight in front of a female character who is no damsel-in-distress, such a common literary pattern in post courtly love romances. Women in SGGK regain their initiative, lost after that social and cultural reaction triggered by the Albigensian crusade, whose terrible consequences – the massive slaughter of Cathars and the battle against the values of courtly love – are clearly felt in the spirit of Grail literature – and , consequently, in Arthurian literature from the XIII century onwards. In the works of authors like Robert De Boron the female archetype corresponding to a wise, powerful human being which could be identified with Chrètien's or Minnesinger's heroines becomes a female pattern corresponding to a lascivious wicked sorceress, whose clearest example is Viviane, so similar to Wagnerian Kundry, whose personality also includes the archetype of the regretful sinner, quite a different character from Wolfram von Eschenbach's Cundrie or Chrètien's Demosel de la Mule, characters who, despite their monster-like looks, really brandish power, as it can be deduced from their aristocratic bearing, their task as Grail messengers and enough moral authority to allow them to censor the hero's behaviour without the risk of being despised by other characters, as it happens to Wagnerian Kundry, whose wild look and beastly behaviour dramatically contrasts with their predecessors'. Unlike Cundrie, Peredur's Black Lady or the Demosel de la Mule, she is a misfit, the unmistakable symbol of the painful contrast between the crucial importance of female characters during the Golden Age of Arthurian Literature and its decay, reflected in those romances written after the Crusade against the Cathars, something that widely influences the last great Wagnerian opera.

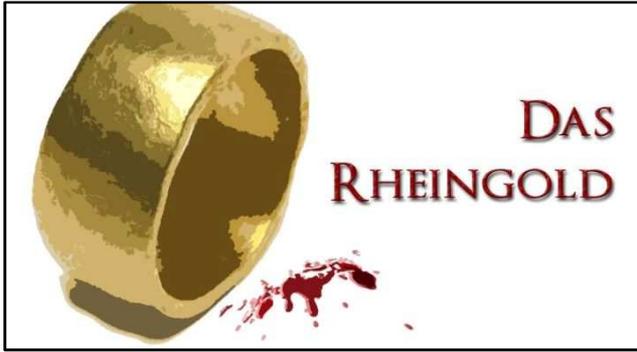
To finish with, we could say that, though Wagner's works do not openly deal with the Arthurian identity of their sources, they do reflect a clear trace of the spirit that enlivened that genre from Robert De Boron in the XIII century, when all Celtic tradition and the concept of woman as a being with an identity of her own are left behind and the concept of "Christianized Grail" emerges, breaking up with its link to Femaleness, which, from then on, will be connected to what is considered to be devilish and tempting.

María Lourdes Alonso

## ■ **EL ORO DEL RIN, UNA APROXIMACIÓN A LA DISCOGRAFÍA TEMPRANA / THE RHEINGOLD, AN APPROACH TO EARLY DISCOGRAPHY**

Que el *Oro del Rin* no es un simple prólogo es una afirmación que cualquier wagneriano medianamente curtido secundará. Se trata de la pieza clave de la *Tetralogía*, la que explica tanto las tramas externas, como el complejo sistema simbólico e iconológico que yace en sus entrañas. Musicalmente concentra en sus noventa minutos (más o menos, dependiendo de la versión) multitud de momentos de alto voltaje tanto musical como dramático. Los directores musicales sienten la tentación desde los primeros compases, los que corresponden con el origen del mundo y el lecho del Rin, de dejarse ir y darlo todo hasta una entrada al Walhalla que dejaría el listón demasiado alto de cara a las tres jornadas restantes; es por ello que todos los grandes maestros han recomendado prudencia y claridad en la exposición, antes que el abandono absoluto en algunos de sus grandes momentos, como el citado final, el descenso al Nibelheim o tantos otros que pueblan la partitura, una de las más intensas y concentradas del *Anillo del Nibelungo*.

Desgraciadamente, por su carácter narrativo y porque sus fragmentos más destacados exhiben una paleta orquestal inabarcable técnicamente, el *Oro* fue la ópera que gozó de menos fortuna discográfica en los albores del sonido grabado de entre sus hermanas. Las limitaciones técnicas de la época hacían imposible captar el estruendo casi fabril que inunda el descenso al Nibelheim (hoy día sigue siendo un reto para todos los teatros y técnicos de sonido recrearlo con fidelidad); la entrada de los dioses al Walhalla quedaba igualmente fuera de las posibilidades de aquellos precarios registros de principios del siglo XX. Los intérpretes vocales debían entresacar algunos momentos especialmente destacados; el más grabado sin duda fue el arioso de Wotan, previo a la entrada a su divino palacio, "Abendlich strahlt der Sonne Auge" ('Los rayos del sol brillan en el crepúsculo'), momento de especial lucimiento para el barítono por su lirismo y sus exigencias de canto legato y expresividad. Repasemos cronológicamente algunos hitos de la primitiva historia de la fonografía de esta ópera: Desde fecha tan temprana como 1904 nos llega la voz del tenor **Otto Briesemeister** (1866-1910), que cantó varios papeles secundarios en Bayreuth desde 1909, invitado por Cósima, así como algún que otro Lohengrin o Parsifal. Su voz posee una claridad ejemplar en la dicción y la emisión, patente en el fragmento de la parte de Loge que nos ha quedado de él: "So weit Leben und Weben" ('Allí donde había vida y aliento'). Josefina von Artner como Woglinde, Marie Knüpfer- Egli como Wellgunde y Otilie Metzger como Flosshilde registraron con singular fortuna un par de momentos de las hijas del Rin: "Wallala! Wallalaleia! Lugt, Schwestern!" del *Oro del Rin* y "Frau sonne sendet lichte strahlen" del *Ocaso*, acompañadas por un casi inaudible piano. Ellas habían interpretado a las hijas del Rin en el Bayreuth de Cósima y esto se puede apreciar en el estilo depurado y cuidadoso, la claridad en la dicción y cierta lasitud rítmica, que potencia el lirismo de la interpretación.



**Theodor Bertram** (1869-1907) registró "Abendlich" en 1906, un año antes de su trágico suicidio, evidenciando un carácter rudo, con una voz de un timbre no especialmente agraciado, pero de dramáticos y poderosos acentos. El barítono letón **Joseph Schwarz** (1890-1926) también dejó

testimonio de su arte en otro fantástico "Abendlich" de 1913, antes de que el alcohol hiciera mella en un instrumento especialmente oscuro y rotundo, bellissimo, de auténtico barítono dramático. Quizá por su condición de judío nunca cantó en Bayreuth, pero sin duda el fragmento comentado merece una escucha atenta que evidencia un talento fuera de serie del que fue, por otra parte, compañero en muchas ocasiones de Enrico Caruso en tierras alemanas. Tanto Schwarz como Bertram ilustran a la perfección las dos caras de la vocalidad de Wotan: el barítono dramático y el lírico, respectivamente.

En 1926 *His Master's Voice* registró con excelentes resultados el prelude de la ópera con la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la flamante dirección del anglo ruso **Albert Coates**, músico especialmente interesado en las aplicaciones artísticas del fonógrafo; no en vano fue el primero en grabar multitud de obras maestras, desde la *Novena sinfónica* de Beethoven hasta el *Poema del éxtasis* de Scriabin. La dirección de Coates resulta impetuosa y óptimamente planificada, concepto favorecido por una excelente toma de sonido. En 1928 el propio Coates grabó un breve fragmento (4:46 min.), "Wotan, Gemahl, erwache!" ("Wotan, marido, ¡despierta!"), con Nellie Walker y un eficiente Howard Fry como Fricka y Wotan, respectivamente.

Nuestros tres últimos invitados a este forzosamente breve repaso a la discografía temprana del *Oro del Rin* han grabado con caracteres dorados sus nombres en la historia de la interpretación wagneriana y son de sobra conocidos por el aficionado. Dentro de esta *trilogía olímpica* del canto wagneriano encontramos a **Friedrich Schorr** (1888-1939). Barítono austríaco de nobilísimos acentos y dicción impecable, así como su legato, que él defendía que, incluso en Wagner, debía ser a la italiana; esto permitía que el fraseo se desgranara en un flujo continuo de gran belleza. Afortunadamente contamos también con un registro de Schorr en la escena final del *Oro*, ¡completa! Una auténtica proeza técnica para el año 1927, de ocho minutos y medio de duración y con una soberbia Orquesta de la ópera estatal de Berlín, dirigida con entusiasmo por Leo Blech. **Franz von Hoesslin** posee el honroso título de haber sido el primer director (junto con Karl Muck) en registrar su arte en el Festspielhaus de Bayreuth. En 1927 Columbia registraba una entrada de los dioses al Walhalla, con Hijas del Rin incluidas pero sin Wotan ni Fricka, en unas sesiones fuera del periodo del Festival. Pese a algunos errores que delatan escasos ensayos, el oyente avezado podrá disfrutar del sonido del Festival de aquellos años, con una grabación correcta desde el punto de vista técnico que permite una cierta profundidad orquestal y

respuesta acústica del auditorio. Dentro de nuestro repaso individual debemos concluir con un registro absolutamente referencial, pese a la precariedad del sonido: el “Weiche, Wotan, weiche!” de **Ernestine Schumann-Heink** (1861-1936), una de las escasas auténticas contraltos de raza del siglo XX (quizás sólo acompañada en esta categoría por Kathleen Ferrier). Schumann-Heink poseía un instrumento con unas características únicas: solemnidad, profundidad, oscuridad, esmalte y un brillo característico en la zona aguda. Hace uso de todos estos recursos para grabar en 1929 (¡a los sesenta y ocho años de edad!) una formidable advertencia de la Walla Erda. Por pureza tímbrica y compromiso interpretativo nos encontramos ante una auténtica versión referencial de la parte. Pocas cantantes han podido superar esta magistral versión. Para colmo, el acompañamiento orquestal no le va a la zaga.

Todos estos intentos y muchos otros que no podemos reseñar por no extendernos demasiado, dieron como fruto ya en los años treinta del pasado siglo la posibilidad de registrar funciones completas en directo del prólogo del *Anillo*. El primero que pudo llevar a cabo esta proeza fue **Artur Bodanzky** (1877-1939) en 1937 en el Metropolitan de Nueva York, con un reparto encabezado por el soberbio Wotan de Schorr. Versión vibrante, rápida y profundamente teatral, lastrada por un sonido terrible. En los años cuarenta se registra con mejores condiciones de sonido el *Oro* en Buenos Aires con Erich Kleiber (1947, aún sonido precario) y en Viena Rudolf Moralt (1948, excelente sonido grabado para la radio en sesiones dedicadas), formando parte de una exquisita *Tetralogía*.

En este forzosamente breve repaso hemos dado cuenta de algunos de los hitos fundamentales de la historia fonográfica del *Oro del Rin*; una ópera compleja y fascinante, con momentos que, de haber contado con suficientes medios técnicos, quizás equipararían en cantidad de registros a los de sus otras “hermanas”, con fragmentos más populares pero no menos intensos que los reseñados anteriormente. Reiteramos nuestro entusiasmo por los registros aquí destacados y emplazamos a todos nuestros lectores a que degusten estas voces y sonidos que nos llegan desde otro tiempo, gracias a la magia del fonógrafo.

Emilio José Gómez

*The Rheingold is not a mere prologue is a statement that any moderately weathered Wagnerian shall support. It is the linchpin of the tetralogy, which explains both external plots, as the complex symbolic and iconic system lying in its bowels.*

*Musically concentrates on their ninety minutes (more or less depending on the version) many moments of high voltage, both musical and dramatic. The conductors are tempted from the first bars of the origin of the world and the bed of the Rhine, to letting go and give everything until to the entrance to Walhalla, which will leave too high standards for the forthcoming three days. It is for all these reasons that all great conductors have recommended caution and clarity of exposition better than an absolute abandonment in some of his greatest moments, as the final mentioned, the*

descent to Nibelheim and many others that have the possibly more intense and concentrated score of the Ring of the Nibelung.

Unfortunately, for its narrative and its most prominent fragments exhibit an orchestral palette technically incomprehensible, Rheingold was the opera that enjoyed less record fortune at the beginning of recorded sound from her sisters. The technical limitations of the time made impossible to grasp the almost industrial roar that flooded in the descent to Nibelheim (today remains a challenge for all theaters and sound technicians to recreate it faithfully). The entry of the gods in Walhalla also was beyond the possibilities of those precarious records of the early twentieth century. The performers should select some moments particularly prominent. The most recorded was undoubtedly the arioso of Wotan, before the entrance to his heavenly palace, "Abendlich strahlt der Sonne Auge" ('The sun's rays shine in the twilight'), with special brilliance for baritone by his lyricism and demands for legato singing and expressiveness. We will review some chronologically milestones in the early history of this opera: from 1904 come to us the voice of the tenor **Otto Briesemeister** (1866-1910); who sang several supporting roles in Bayreuth since 1909, invited by Cosima, as well as some Lohengrin or Parsifal. His voice had an exemplary clarity of diction and emission, evident in the fragment of Loge that he let to posterity: "So weit und Leben Weben" ('Where was life and breath'). Josefina von Artner as Woglinde, Marie Knüpfer- Egli as Wellgunde and Ottilie Metzger as Flosshilde recorded with singular fortune a couple of moments of the Rhinemaidens: "Wallala! Wallalaleia! Lugt, Schwestern!" from the Rheingold and "Frau Sonne lichte sendet strahlen" from Götterdämmerung, accompanied by an almost inaudible piano. They had played the Rhinemaidens in Cosima's Bayreuth and this can be exemplary by the refined and careful style, the clarity of diction and certain rhythmic lassitude, which enhances the lyricism of the performing.

**Theodor Bertram** (1869-1907) recorded "Abendlich" in 1906, a year before his tragic suicide, showing a rude character, with a voice of a timbre not particularly graceful and powerful but with dramatic accents. The Latvian baritone **Joseph Schwarz** (1890-1926) also left testimony of his art in another fantastic "Abendlich" of 1913, before alcohol made a dent in a particularly dark and blunt instrument, was a beautiful, genuine dramatic baritone voice. Perhaps because of his Jewishness he never sang at Bayreuth, but certainly, the fragment commented deserves a careful listening in order to evidence an outstanding talent. Both, Schwarz and Bertram, illustrate perfectly the two sides of the vocalism of Wotan: the dramatic and lyrical baritone, respectively.

In 1926 His Master's Voice recorded with excellent results the prelude to the opera with the London Symphony Orchestra, under the direction of **Albert Coates**, musician particularly interested in the artistic applications of the phonograph; not in vain was the first to record many masterpieces, from Beethoven's Ninth Symphony to Scriabin's Poem of Ecstasy. Coates conducting is impetuous and optimally planned, helped by an excellent sound. In 1928 Coates himself recorded a short excerpt of the opera (4:46 min.), "Wotan, Gemahl, erwache" ('Wotan, husband, wake up!') With Nellie Walker and efficient Howard Fry as Fricka and Wotan, respectively.

Our last three guests to this necessarily brief review to the early discography of this opera had engrave with golden characters their names in the history of Wagnerian performing and are well known by the opera lovers. As part of this Olympic trilogy of Wagnerian singing, we find **Friedrich Schorr** (1888-1939). Austrian baritone of the noblest accents and impeccable diction as well as his legato: he defended that, even in Wagner, was to be Italian; this allowed will crumble the phrasing in a continuous flow of great beauty. Fortunately, we also have a record of Schorr in the final scene, complete! A real technical achievement for the year 1927. Eight and a half minutes long and with the superb orchestra of the Berlin State Opera, conducted enthusiastically by Leo Blech. **Franz von Hoesslin** possesses the honorable title of being the first director (along with Karl Muck) to record his art at the Festspielhaus in Bayreuth. In 1927, Columbia recorded an entry of the gods into Valhalla, with Rhinemaidens, but without Wotan and Fricka, in some sessions outside the period of the festival. Despite some mistakes, that reveal limited rehearsals, the experienced listener can enjoy the sound of the Festival of those years, with a correct recording from the technical point of view that allows a certain depth and a good acoustic orchestral response from the hall. In our individual review we conclude with an absolutely referential record, despite the precariousness of sound: the "Weiche, Wotan, Weiche!" of **Ernestine Schumann-Heink** (1861-1936), one of the few genuine contralto of the twentieth century (perhaps only accompanied in this category by Kathleen Ferrier). Schumann-Heink had an instrument with unique features: solemnity, depth, darkness, and a characteristic gloss varnish in the acute area. It makes use of all these skills to record in 1929 (at sixty-eight years old!) a formidable warning from the Walla Erda. By purity of timbre and performing compromise, we have a real reference version of the part. Few singers had been able to overcome this masterful version. To improve the overall result, the orchestra accompanies particularly well.

All these attempts and many others allowed in the thirties of the last century the possibility of recording live performances complete of the prologue of the Ring. The first one who could accomplish this feat was **Artur Bodanzky** (1877-1939) in 1937 at the Metropolitan in New York, with a cast headed by the superb Wotan of Schorr. This version is vibrant, quick and deeply theatrical, although weighed down by a terrible sound. In the forties was recorded with better sound in Buenos Aires with Erich Kleiber (1947, still sound precarious); and in Vienna, with Rudolf Moralt (1948, excellent sound recorded for radio in dedicated sessions), as part of an exquisite Tetralogy.

In this necessarily brief review we have discussed some of the milestones of the phonographic history of the Rheingold; a complex and fascinating opera, with moments that have had sufficient technical resources, perhaps would equate in quantity of records to their other "sisters" with most popular fragments but no less intense than those outlined above. We reiterate our enthusiasm for the records reviewed here and we urge all our readers to delight with these voices and sounds, which come to us from another time thanks to the magic of the phonograph.

Emilio José Gómez

## ■ ENTREVISTA CON ALBA LÓPEZ TRILLO O EL ALMA DE SOPRANO



### UNA BREVE BIOGRAFÍA / UNHA BREVE BIOGRAFIA / A SHORT BIOGRAPHY

Alba López Trillo (soprano) nace en Coruña y comienza sus estudios musicales en el CMUS de Culleredo. Compagina sus estudios como Maestra de Música con los de canto, diplomándose en el año 2006 en la USC y obteniendo el título superior de canto en el CSM de Coruña en 2011 con el barítono Antón de Santiago. Completa su formación en el Conservatorio Giovanni Battista Martini de Bologna con la mezzosoprano Marina Gentile. Miembro del coro de la OSG desde 1999 y del Coro Gaos desde su creación, ha desempeñado una amplia labor como coralista y como profesora de técnica vocal. También realizó conciertos y grabaciones con el Europa Chor Akademie, con giras por Alemania, Luxemburgo y Suiza. Como solista participó en el Certamen de Nuevos intérpretes de la Asociación Gallega de la Lírica Teresa Berganza en los años 2005 y 2006 y en las Zarzuelas *El barberillo de Lavapiés* y *La Gran Vía* con la compañía Lírica Ofelia Nieto. Además, desde 2009 colabora con la Asociación Gallega de Compositores, estrenando diversas obras. En el año 2010 realiza una gira de conciertos dentro del Xacobeo Classics por distintos puntos de Galicia, añadiendo en su repertorio los *Wesendonck Lieder* en ese mismo año, en el Conservatorio Superior de la Coruña. En el festival de Ópera de A Coruña realiza el Recital de "Nuevas voces Gallegas" en el año 2011, interpreta el personaje de Annina en *La Traviata* y el de Inés de *Il Trovatore* en 2015. En 2011 da una gira por China como solista de la Orquesta Ciudad de Palencia interpretando repertorio español en ese país asiático. En abril de 2012 canta la Zarzuela *Cádiz* y la fantasía coral de Beethoven con la OSG, dirigida por Víctor Pablo Pérez. En diciembre de 2012 protagoniza el concierto benéfico "Padre Rubinos" junto al tenor Celso Albelo y la

Orquesta Gaos y en agosto de 2013 ofrece varios conciertos con la Orquesta Lira Numantina por la provincia de Soria, dedicados a la obra de Mahler (*Fines Fahrenden Gesellen*). Realizó cursos de canto con Helena Lazarska, Ana Luisa Llave, Martin Wölfel, Marc Sala y recibió clases de Carmen Subrido y Manuela Soto. En 2008 ganó el primer premio en el Certamen de “Novos Intérpretes do Circo de Artesáns”. En 2011 es seleccionada para recibir una Master Class del barítono Thomas Hampson a su paso por la ciudad de Coruña y en 2014 participa en el I Curso de Interpretación Vocal Alberto Zedda.

Últimos actos: Gala por la lírica de febrero de este año 2016 en el Teatro Rosalía y el estreno de *A Raiña Lupa* de Fernando Arias en julio, en el Teatro Colón de la Coruña.

**Alba López Trillo (soprano) nasce na Coruña e comeza os seus estudos musicais no CMUS de Culleredo. Compaxina os seus estudos coma Mestra de Música cos de canto diplomándose no ano 2006 na USC e obtendo o título superior de canto no CSM de A Coruña en 2011 co barítono Antón de Santiago. Completa a súa formación no Conservatorio Giovanni Battista Martini de Bologna coa mezzosoprano Marina Gentile. Membro do coro da OSG (Orquesta Sinfónica de Galicia) dende 1999 e do Coro Gaos dende a súa creación, ten desempeñado unha ampla labor como coralista e como profesora de técnica vocal. Tamén realizou concertos e grabacións co *Europa Chor Akademie* por Alemaña, Luxemburgo e Suiza. Como solista participou no Certamen de Novos intérpretes da Asociación Galega da Lírica Teresa Berganza nos anos 2005 e 2006 e nas Zarzuelas “El Barberillo de Lavapiés” e “La Gran Vía” coa compañía Lírica Ofelia Nieto. Ademais, dende 2009 colabora coa Asociación Galega de Compositores estreando diversas obras. No ano 2010 realiza unha xira de concertos dentro do Xacobeo Classics por distintos puntos de Galicia, engadindo os *Wesendonck Lieder* nese mesmo ano, no Conservatorio Superior da Coruña. No festival de Ópera da Coruña realiza o Recital de “Novas voces Galegas” no ano 2011, interpreta a personaxe de Annina en “La Traviata” e o de Inés de “Il Trovatore” en 2015. En 2011 xira por China coma solista da Orquesta Cidade de Palencia interpretando repertorio español polo país asiático. En abril de 2012 canta a Zarzuela “Cádiz” e a fantasía coral de Beethoven coa OSG dirixida por Víctor Pablo Pérez. En decembro de 2012 protagonizou o concerto benéfico “Padre Rubinos” xunto ao tenor Celso Albelo e a Orquesta Gaos e en agosto de 2013 ofrece varios concertos coa Orquesta Lira Numantina pola provincia de Soria dedicados á obra de Mahler (*Fines Fahrenden Gesellen*). Realizou cursos de canto con Helena Lazarska, Ana Luisa Chova, Martin Wölfel, Marc Sala e recibiu clases de Carmen Subrido e Manuela Soto. En 2008 gañou o primeiro premio no Certamen de Novos Intérpretes do Circo de Artesáns. En 2011 é seleccionada para recibir unha Master Class do barítono Thomas Hampson no seu paso pola cidade da Coruña e en 2014 participa no Iº Curso de Interpretación Vocal Alberto Zedda.**

**Últimos actos: Gala pola lírica de febreiro deste ano 2016 no Teatro Rosalia e a estrea de “A Raiña Lupa” de Fernando Arias en Xullo no Teatro Colón da Coruña.**

*Alba López was born in Corunna and started her musical studies at the CMUS in Culleredo. She combines her studies as teacher of music with the sing qualifying at the USC of Corunna in 2006. She get the advanced degree in the CSM in Corunna in 2011 with the baritone Antón de Santiago. She completed her training at the Giovanni Battista Conservatory in Bologna with the mezo-soprano Marina Gentile.*

*Since 1999 Alba is member of OSG choir and the Gaos choir since its formation. She has played an extensive work as choir singer as a teacher of vocal technique.*

*Also she hat given concerts and has made recordings with Europa Choir Akademie in Rumania Luxemburg and Suiza. As a soloist she participated in the contest of New Interpreters of the Galician Association of Liric Teresa Berganza and zarzuelas “El Barberillo de Lavapiés” and “La Gran Via” with the Ofelia Nieto Liric Company. Also she collaborates with the Galician Association of composers premiering several compositions in 2009. In 2011 she performed a concerts tour in the Jacobean classics by different points of Galicia. In the Opera Festival in Corunna she performed the recital “Novas Voces Galegas”. In 2011 she plays the role Anina in “La Traviata” and Inés in “Il Trovatore” in 2015. In 2011 she makes a tour as soloist in China with the Cidade de Palencia Orchestra playing spanish repertoire in the Asian Country. In April sings the zarzuela “Cádiz” and the choral fantasia of Beethoven with the OSG directed by Víctor Pablo. In December 2012 she starred the benefit concert “Padre Rubinos” with the tenor Celso Albelo and the Gaos Orchestra and in August 2013 she offers several concerts with the Lira Numantina Orchestra in Soria dedicated to the work of Mahler.*

*She performed singing lessons with Helena Lazarska, Ana Luisa Chova, Martín Wölfel, Marc Sala and got singing lessons of Carmen Subrido and Manuela Soto. In 2011 she won the first prize in the Concert of New Interpreters of the Circle of Artisans. In 2011 she is selected to receive a master class of baritone Thomas Hampson passing through the city of Corunna and participates in the course of vocal performance Alberto Zedda. Gala for the lyric in February this year at the the Rosalie Theater and the premiere of “A Raiña Lupa” of Fernando Arias at the Colon Theater of Corunna in 2016.*

## **ENTREVISTA**

### **1. Para que los lectores de Crónicas WW. te conozcan un poco más, ¿Cuáles son tus aficiones además de la música?**

Soy una persona bastante sencilla que disfruto mucho de las cosas simples, me gusta mucho cocinar, dar paseos con mi perro, pintar(aunque es algo que tengo un poco descuidado por falta de tiempo), leer...y no perdono un ratito a la semana para tomar una caña con mis amigos y ponernos al día.

**2. Tu interés por la música surgió en el entorno familiar, el colegio, ¿fue motivado por alguna circunstancia en especial?**

Creo que en ese sentido le debo mucho a mi profesora de música del colegio, es cierto que desde muy pequeña siempre me gustó la música y mi familia cuenta que casi no hablaba y ya andaba cantando todo el día, pero fue ella la que se fijó en mi y me convenció para cantar en el coro del centro, ahí descubrí otro tipo de repertorio y empecé a leer música, después ella me animó a que hiciera las pruebas para el Coro de niños de la Sinfónica de Galicia, me escucharon y entré directamente en el coro adulto porque aunque tenía 14 años mi voz ya no sonaba a niña, empecé a conocer el repertorio sinfónico, participé en la primera ópera y me enamoré de este mundo.

**3. Perfeccionaste tus estudios con el conocido barítono coruñés Antón de Santiago. ¿Qué destacarías de él como maestro?**

Conocer a Antón y estudiar con él creo que marcó un cambio en mi forma de cantar, sobre todo me gustó su manera de enfocar las clases y cómo se trabaja el repertorio, me enseñó cómo se debe estudiar y a ser meticulosa, que vale más preparar una sola aria pero bien trabajada y cuidando todos los detalles que montar veinte pero de una manera menos precisa. Es un principio que sigo manteniendo y que intento transmitir a mis alumnos a día de hoy.

**4. Pisaste el Palacio de la Ópera a los 14 años, ¿cómo lo recuerdas?**

Recuerdo que me parecía imposible, yo nunca había tenido contacto con ese mundo. Cantaba en el colegio y en casa nada más y de repente verme en ese escenario, con una orquesta increíble y haciendo parte de un coro así... la primera obra que canté fue la 3ª Sinfonía de Mahler, la repasé tantísimas veces en casa con el Cd, que a día de hoy, aún me sé el texto de memoria (risas), fue realmente emocionante.

**5. Formas parte del Coro Gaos desde su creación. Háblanos de tu experiencia en el Coro ¿Te ha ayudado profesionalmente? Cada vez hay más gente interesada en formar parte de una coral ¿qué opinas de ello?**

El Coro Gaos es un proyecto en el que he participado desde el principio y me siento parte responsable de su funcionamiento, creo que estamos realizando un gran trabajo y que lo que hemos conseguido en tan poco tiempo es buena muestra de ello, además es un grupo de gente estupendo ya no a nivel musical sino a nivel humano, todos nos llevamos muy bien y eso se nota cuando hacemos música juntos. Hay diversas opiniones sobre lo idóneo de cantar en un coro al mismo tiempo que te formas como cantante solista y a mi me han aconsejado incluso en algún momento que lo dejase por cuestiones de desgaste vocal, posibilidad de coger vicios cantando, etc. Creo que si se hace con cabeza y siendo capaces de separar las dos cosas es más positivo que negativo, cantar en un coro ayuda mucho a soltarse, a coger soltura leyendo música, trabajas con distintos directores ,te mueves por distintos estilos y eso siempre te va a enriquecer musicalmente.

- ¡Por cierto!, ¿seguís tomando el plátano para recargaros de energía?

(risas) Eso ya se ha convertido en una tradición, los compramos en una ocasión para tomar antes de un concurso y tener energía, dieron tan buen resultado que ganamos así que ahora siempre que salimos a cantar tomamos el plátano antes.

**6. Eres profesora de técnica vocal, ¿cómo ves el tratamiento de la música clásica en los Centros de Enseñanza?**

Lo veo con tristeza, es un tema muy serio la verdad, se está considerando a la música (y a las artes en general) como materias secundarias, cuando son muchos los estudios que demuestran que son vitales en el desarrollo de los niños. Si los políticos fueran capaces de informarse y pararse a ver lo que están consiguiendo con este maltrato a las artes creo que se arrepentirían de las decisiones que toman.

**7. ¿Cómo es la situación de los Conservatorios? ¿Estás de acuerdo en que los Conservatorios Superiores de Música entren en la Universidad?**

Los Conservatorios sufren una situación de abandono, nadie se para demasiado a ver qué pasa, saben que están ahí pero no miran mucho para ellos. Estamos a la cola de Europa claramente en ese tema. En otros países es impensable que un Conservatorio superior no forme parte de la Universidad porque ha sido así desde siempre. Aquí nuestro título ni siquiera está demasiado claro a que equivale cuando es una carrera que dura 14 años. En España hay gente que cuando les dices que estudias canto te dicen ¿pero eso se estudia? ¿y no haces nada más, una carrera de verdad? Eso en Alemania o Italia no pasa, un pianista se respeta igual que un ingeniero.

**8. Realizaste cursos de canto con Helena Lazarska, Ana Luisa Chova, Martin Wölfel, etc. ¿Qué te han aportado, te ha marcado alguno en particular?**

De todos los cursos sacas algo bueno, yo considero que no hay una técnica de canto única y perfecta, cada uno se crea la suya cogiendo recortes de lo que escucha y ve, probando en sí mismo que le funciona mejor. A la hora de perfeccionar repertorio también ayudan mucho. Por ejemplo Martin Wölfel es profesor de canto en Dusseldorf, he realizado ya varios cursos con él y la verdad es que me ha ayudado mucho con el repertorio alemán.

**9. ¿Qué puedes contarnos de tus conciertos por Europa, alguna anécdota que recuerdes?**

La verdad es que fue toda una experiencia el poder realizar conciertos con el Europa Chor Akademie por Alemania, Suiza, Luxemburgo... Recuerdo con especial cariño el *Requiem de guerra* de Britten en Lucerna, nos dirigía el maestro Sylvain Cambreling y el momento en que entraban los metales en el *Dies irae* distribuidos por todo el auditorio era realmente impresionante.

**10. Has cantado en China, ¿cómo han recibido allí el repertorio español?**

La verdad es que les encanta, hicimos una gira de un mes, la Orquesta Ciudad de Palencia dirigida por Carlos Garcés y yo de solista, al principio no sabíamos muy bien

como iban a reaccionar porque llevar zarzuela a China...es algo novedoso (ríe) pero lo cierto es que a ellos nuestra cultura les atrae muchísimo y nos recibieron genial, hasta protagonizamos el concierto de año nuevo para una cadena de televisión de allí.

**11. Respecto a la zarzuela has cantado “Cádiz”, “El barberillo de Lavapiés” y “La Gran Vía”, con la Compañía Lírica Ofelia Nieto ¿No crees que este tipo de música tan nuestra debería promocionarse más y darse más a conocer entre la gente joven?**

Claro que sí, yo recuerdo que mi abuelo cuando era pequeña nos llevaba a mi hermana y a mi de paseo y siempre nos cantaba eso de “una morena y una rubia...” yo no descubrí de donde venía ese tema hasta que entré en este mundo y descubrí la zarzuela, es una pena que algo que era popular y conocido por todos se pierda y además siempre que se programa zarzuela es un éxito, no veo el motivo de no hacerlo más a menudo. Cuando estudiaba en Italia mis compañeros de conservatorio se interesaban un montón por la zarzuela y me pedían partituras de romanzas y sin embargo aquí nos centramos más en la ópera y no le damos el valor suficiente.

**12. Participaste en “Novas Voces Galegas”, ¿Cómo ves el panorama musical gallego actual, hay nuevas voces interesantes?**

Cada día están surgiendo voces interesantes, la “Gala pola lírica” que realizamos en febrero en el Teatro Rosalía fue un ejemplo claro de lo que se puede hacer juntando voces de cantantes gallegos. Yo creo que todos echamos en falta que se programen óperas y galas contando más con nosotros, veo muy factible hacer producciones con elencos gallegos en su totalidad y nosotros lo que más deseamos es cantar en nuestra tierra.

**13. En julio se estrenó “A Raíña Lupa”, compuesta y dirigida por Fernando Arias en la que tú has participado. ¿Qué te ha parecido la Ópera? ¿Piensas que deberían surgir más iniciativas de este tipo?**

“A Raíña Lupa” es una ópera que nos acabó enamorando a todos, fue un duro trabajo y ensayamos mucho durante muchos meses pero el resultado no podía ser mejor, la historia es preciosa y tiene momentos estupendos, es una obra que lo que pide es ser escenificada. Ahora lo necesario es la financiación para poder hacerla con una orquesta y la escenografía que merece.

**14. Eres una persona muy solidaria. Has protagonizado un concierto benéfico Padre Rubinos y también has apoyado el Concierto para la continuidad de la Temporada Lírica de A Coruña ¿Cómo ves el futuro de esta Temporada Lírica?**

Lo que ha pasado con la Temporada Lírica de A Coruña es un tema complejo, pero más allá de esa complejidad y de temas políticos no podemos olvidarnos de lo esencial, la ópera en Coruña tiene muchos años de historia, grandes figuras han cantado en esta ciudad y mucha gente ha venido hasta aquí sólo para ver las representaciones que se hacen. Se ha dicho que era algo elitista y sólo para gente rica

cuando gracias a ella empiezan sus carreras músicos y cantantes jóvenes, por no hablar de actores, bailarines, maquilladoras, modistas, técnicos, etc., que participan y tienen trabajo gracias a la programación de la Temporada. Es un milagro lo que se está consiguiendo este año con tan poca ayuda, se ha realizado un *Falstaff* y un *Barbero de Sevilla* estupendos con muy pocos medios pero eso es gracias a que todo el mundo está arrimando el hombro y los favores no duran para siempre. Creo que es una buena apuesta el defender la continuidad de la Temporada Lírica y que las autoridades deberían de apoyarlo porque es muy buena para la ciudad.

**15. Has interpretado los personajes de Annina en “La Traviata” y de Inés en “Il Trovatore” siendo tú en esta última ópera la única cantante gallega. ¿Qué supuso esto en tu trayectoria artística?**

Annina es un personaje al que guardo muchísimo cariño porque fue mi debut como solista de ópera, había realizado muchos recitales y cantado muchas óperas como coro pero esta oportunidad fue única y el papel de Inés de *Il Trovatore*... ¡menudas fieras tenía de compañeros!, Angela Meade, Marianne Cornetti, Gregory Kunde, Juan Jesús Rodríguez...es un gustazo poder cantar al lado de gente así porque aprendes muchísimo ya sólo observándolos.

**16. En Soria has interpretado “Lieder eines fahrenden Gesellen” de Mahler y en el 2010 un concierto con muchos paralelismos, “Wesendonck Lieder”, de Wagner ¿Qué opinas del Romanticismo Alemán? ¿Te gusta Wagner? ¿Te sientes identificada con alguno de sus personajes femeninos?**

Mahler es un compositor que marcó mi primer encuentro con el repertorio alemán (ya comenté antes que lo primero que canté en la Sinfónica de Galicia fue su tercera sinfonía) disfruto mucho con las atmósferas que consigue crear y siempre tiene un pequeño punto de tristeza a pesar de que juega mucho con melodías populares, Mahler era un gran conocedor de la música de Wagner

así que supongo que es bastante lógico que si te gusta uno te guste el otro también. El ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen* habla de la tristeza del desamor, de lo duro que resulta dejar ir a alguien cuando las cosas no funcionan y está muy relacionado musicalmente con su primera sinfonía. En Soria interpreté la versión arreglada por Arnold Schoenberg para grupo de cámara con la Orquesta Lira Numantina. Los *Wesendonck Lieder* también hablan del amor pero de una manera mucho más positiva, cuando todavía comienza e ilusiona, disfruto mucho del tercero, en el invernadero, donde ya se adivina la música que Wagner utiliza después en *Tristán e Isolda*. Quizás los personajes que más me llaman de Wagner son Isolda y Elisabeth de *Tannhäuser* pero cantar Wagner es algo que requiere unas condiciones vocales muy especiales.

**17. Personalmente me gusta mucho tu interpretación de “La Canción de la Luna”, de una ópera también con tintes wagnerianos, como es “Rusalka”. También me ha conmovido cuando cantaste el aria “Vissi d’arte” de Tosca en la**

**Iglesia de la Orden Tercera ¿Hay alguna ópera en concreto que te gustaría cantar?**

Hay tantas... (ríe) Puccini me apasiona, Mimí de *La Bohème*, *Tosca*, *Suor Angelica*, *Manon*... son personajes que me encantaría poder interpretar. También me gustan mucho los papeles líricos de Mozart como Fiordiligi de *Così fan tutte* o la Condesa de *Las bodas de Fígaro*.

**18. ¿En qué momento estás de tu carrera? ¿Qué proyectos tienes? ¿Cuál es tu próximo concierto?**

Estoy en un momento en que considero que mi voz está madurando y estoy cambiando cosas y adaptándome a ese cambio, me dedico mayormente a la enseñanza del canto y cada día me sorprende lo que eso me ayuda y repercute en mi manera de cantar. Ahora mismo estoy estudiando una obra de Mauricio Farto, *Tres estampas gallegas* donde cantaré la parte de Soprano solista. Se va a interpretar el 18 de Noviembre en el Auditorio de Galicia con motivo del Centenario das Irmandades da Fala y estoy montando canciones de Puccini con la pianista Eugenia Aleksandrova, se trata de canciones que Puccini fue componiendo a lo largo de su vida pero que no forman parte de ninguna de sus óperas y no suelen interpretarse mucho, así que queremos hacer una serie de recitales para darlas a conocer un poco más.

**19. Decía el otro día Celso Albelo que el talento te puede ayudar los primeros años pero que luego lo que queda es estudio, sacrificio y disciplina ¿Estás de acuerdo?**

Sin duda lo estoy, no puedes relajarte nunca, la voz requiere que estés estudiando siempre, además está en constante cambio y tienes que irte adaptando a esas transformaciones, el repertorio también es muy importante, las cosas que cantabas con 20 años no tienen por qué ser las que te van bien con 30.

**20. Has puesto un texto muy hermoso que dice: “La música es mágica, tiene el poder de hacernos cambiar el estado de ánimo, de ayudarnos a recordar lugares, personas o situaciones “especiales” ¿Crees que la música tiene un papel relevante en la sociedad de hoy?**

Creo que la música es importante para todo el mundo, aunque quizás muchos no sean conscientes de eso, de todo lo que nos acompaña ¿alguna vez has visto una misma escena de una película con su banda sonora y sin ella? pierde todo el efecto, ya sea dar miedo, emocionar, entristecer...eso es lo que pasa en la vida de cada uno, la música siempre nos ayuda a sentir.

**Gracias por todo, Alba, por obra, esfuerzo e ilusión que pones en tu trabajo, te deseamos desde la AWG y CRÓNICAS WAGNERIANAS, todo lo mejor para tu carrera profesional y artística, de corazón.**

Maria José Gómez

## ■ CRÓNICAS / CHRONICLES

### ***I PURITANI DE VICENZO BELLINI EN MADRID / THE PURITANS OF VICENZO BELLINI IN MADRID***

Entre las numerosas opciones de entretenimiento disponibles en las tardes madrileñas, nos encontramos la obra de Vincenzo Bellini "I Puritani", representada en el Teatro Real de Madrid. El Teatro Real celebra sus doscientos años de existencia, y dentro de la programación de la temporada 2015-2016, incluye la que fue la última creación del compositor Italiano. Curiosamente, aún siendo la obra predilecta de la reina Victoria del Reino Unido, no es una obra frecuente en los teatros de todo el mundo. Con gran expectativa, y la curiosidad por conocer los gustos de una reina, decidí acudir a disfrutar de una tarde de ópera en los pocos recintos que aún se atreven a incluir este género en su cartelera.

Con una duración de tres horas y quince minutos, esta ópera (melancólica donde las haya) dividida en tres actos, contó con un rico reparto compuesto por grandes artistas como Javier Camarena (representando a Lord Arturo Talbo), Diana Damrau (como Lady Elvira Valton) o a Miklós Sebestyén (como Lord Gualtiero Valton), entre otros. Personalmente, tengo que resaltar a Annalisa Stroppa, que interpretó brillantemente un pequeño, pero muy cuidado, papel de Reina Enriqueta de Francia.

El reparto, el rico vestuario, la interpretación del Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real y la maravillosa acústica de la que dispone el recinto, posibilitaron que el público disfrutase de la representación, y alabase durante más de diez minutos a artistas y responsables de tan acertada dirección e interpretación de esta ópera.

Oliver Fernández

*Among the numerous available entertainment options in the afternoons from Madrid, we are the work of Vincenzo Bellini "I Puritani", represented in the Real Theater of Madrid. The Real Theater takes place its two hundred years of existence, and inside the programming of the season 2015-2016, it includes the one that was the Italian composer's last creation. Surprisingly, still being the queen's favorite work Victoria of the United Kingdom, it is not from all over the world a frequent work in the theaters. With great expectation, and the curiosity to know the likes of a queen, I decided to go to enjoy an opera afternoon in the few enclosures that still dare to include this gender in their billboard.*

*With a duration of three hours and fifteen minutes, this opera (melancholic where there are them) divided in three acts, it had a rich allotment composed by big artists like Javier Camarena (representing Lord Arturo Talbo), Diana Damrau (as Lady Elvira Valton) or to Miklós Sebestyén (as Lord Gualtiero Valton), among others. Personally, I have to stand out Annalisa Stroppa that interpreted a small one brilliantly, but very care, paper of Queen Enriqueta from France.*

*The allotment, the rich wardrobe, the interpretation of the Choir and Regular Orchestra of the Real Theater and the wonderful acoustics of which prepares the enclosure, facilitated that the public enjoys the representation, and praises during more than ten minutes to artists and responsible for so proper address and interpretation of this opera.*

Oliver Fernández

---

## **LA MÚSICA COMO MÉTODO CURATIVO (MUSICOTERAPIA): LOS ROMÁNTICOS ALEMANES Y RICHARD WAGNER**

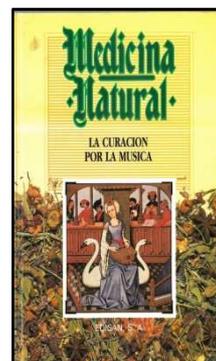
Un comentario-resumen de la obra de ALONSO REBOLLO, J. A., y ESPINOSA, A., *Medicina natural. La curación por la música*, ed. Edisan, Madrid, 1987, 62 pp.

La musicoterapia es el tema central de este magnífico y sorprendente libro que de manera fortuita llega a nuestras manos desde su edición en tiempos de recuerdos. Sorprende, pero menos, a los que somos aficionados a la música desde etapas juveniles, aunque no desde la infancia por motivos estrictos del destino.

Si nos preguntáramos al final de las sesiones de conciertos, cuáles son esas emociones y sentimientos que sentimos antes, durante y después de los mismos, no sabríamos exactamente definirlos. Así es la música, hay que saberla apreciar emocional e intelectualmente, aprender a sumergirse en ese mundo maravilloso y mágico de los sonidos que surcan espacio y tiempo. Rastreando el pasado, vemos como ya el beneditino Guido de Arezzo (995-1050), en sus hemistiquios e inicio de los versos del *Himno de San Juan Bautista*, ofrecía al porvenir la designación de las notas musicales que llegan hasta nosotros: UT (DO), REsonare...MIra...FAMulis...SOLve...LABii...Sancte Ioannes (SI). No es casual.

La Asociación Española de Musicoterapia define a la música desde ese ángulo como “el lenguaje de la afectividad, de lo que no puede ser expresado con palabras. Por ello la psicoterapia moderna la considera capaz de influir sobre las emociones humanas con más intensidad y rapidez que el resto de las bellas artes” (p. 6).

Conviene decir seguidamente que para que los efectos musicoterapéuticos tengan una efectividad máxima sobre cuerpo y mente, es necesario realizar las audiciones con el timbre y voces de las notas en directo, es decir, que el “paciente-oyente” sea un auténtico receptor de dichas pulsaciones-notas sobre el mismo, desde el instrumento real y no precisamente desde un aparato eléctrico reproductor de discos. Acudir a conciertos (cámara,



sinfónicos, Ópera, conciertos para instrumentos –piano, cello, oboe...- o galas) en vivo asiduamente es consejo en que toda terapia musical incide. Escuchar música culta en casa en CDs, no es desaconsejable, todo lo contrario, pero debemos saber que la incidencia de las ondas sonoras sobre nuestro organismo, siendo el objetivo la Comunción-simbiosis con la obra musical, será mucho menor que si se realiza desde los instrumentos y voces originales, a poder ser moderadamente cercanos a la salida de las notas, no lejos del escenario donde se interpretan los instrumentos.

La musicoterapia (música aplicada también en psicoterapia, fisioterapia y socioterapia) se aplica fundamentalmente en desequilibrios nerviosos, influye positivamente sobre el corazón y pulmones, alcoholismo, drogas y como prevención de suicidios, aunque todavía sería necesario profundizar más en el estudio de esta nueva (y antigua, aunque de modo sistemático desde la Francia del siglo XVIII) utilización, ya al albur de estos tiempos modernos que minan por doquier nuestro espíritu, paz y modo desequilibrado de vida: nos hacía falta algo así.

La música produce especialmente efectos en el organismo cuales a/ Estrés, ansiedad o ira, b/ Angustia, depresión y decaimiento, c/ Alegría y emotividad, y d/ Relajación y equilibrio psíquico. El cerebro, en esta línea, interpreta el sonido desde la corteza cerebral y por el tálamo, estación de relevo del hipotálamo en la recepción de estímulos que nos llegan del exterior, almacenándolos para su posterior distribución a través del sistema reticular (SARA), para regular el equilibrio homeostático.

El proceso, resumiendo mucho sería como sigue: Sonido musical → Zona de recepción previsual → Subconsciente (archivo) → Reconocimiento consciente de los sonidos → Orden endocrina (relax, tensión, etc.) mediante el sistema nervioso central, en la parte ya superior del cerebro.

Aquí nos centraremos en Mozart-romanticismo alemán y R. Wagner, pero podemos sobreentender entre todo tipo de música, por supuesto: desde el canto gregoriano, pasando por todo el barroco y la música culta del siglo XX. Veremos.

La musicoterapia en el aparato digestivo.

Para anorexia (pérdida de apetito, problemas hepático-nerviosos relacionados) estas son las partituras que este libro curativo aconseja: Gran marcha del *Tannhäuser* y final de *Los Maestros cantores de Nuremberg* (R. Wagner).

Dispepsia (dificultad de digestión, trastornos hepáticos): Minueto de *Don Juan* (Mozart).

Estreñimiento (retraso en la evacuación-eliminación de heces): *Sueños* (Schumann)

Litiasis biliar (cálculos en la vesícula biliar, normalmente con origen en bilirrubinato de calcio o el colesterol), con efectos de cefaleas, pesadez, intolerancias a determinados alimentos (huevos, grasas, etc.): Obertura de *Rienzi* (R. Wagner).

Pancreatitis (pacientes muy bebedores de alcohol, hepatomegalia): *Ave María* (Schubert) y *Para Elisa* (Beethoven).

Musicoterapia en el sistema nervioso (periférico, vegetativo-muscular y central encefálica-médula espinal).

Cefaleas y jaquecas: *Serenata* (Schubert), *Sueño de Amor* (F. Listz).

Delirios (confusión mental): *Para Elisa* (Beethoven).

Epilepsia, derivada de traumatismos craneales, pérdida de masa encefálica, etc.: *Ave María* (Schubert) y *Sinfonía Júpiter* (Mozart).

Depresión nerviosa, típica de nuestra actual sociedad: angustia, fatiga, frustración, impotencia, trastornos psíquicos no hospitalizables: *Concierto para piano nº 5* (Beethoven) y *El Rey Gnomos* (Schubert).

Enfermedad de Parkinson: *Nocturnos* (varios autores) y *Sueños* (*Traumerei*, de Schumann).

Insomnio (vigilia durante la etapa del sueño, originado por estrés, angustia, malestar orgánico): Final de *Los Maestros cantores de Nuremberg* y *Obertura de Rienzi* (R. Wagner).

Musicoterapia en el aparato respiratorio.

Asma: *Andante* (Mozart).

Bronquitis: *Concierto para flauta y arpa* (Mozart), *Tríos de cuerda* (Mendelssohn) y *Marcha Nupcial* (Mendelssohn).

Atelactasia (aplanamiento de los alvéolos pulmonares, vaciados de aires mientras sigue fluyendo la sangre): *Marcha turca* (Mozart), *Las Bodas de Fígaro* (Mozart) y *Sinfonía nº5* (Beethoven).

Enfisema pulmonar (tabaco, esfuerzos físicos, infiltraciones gaseosas en los tejidos): *Sinfonía Inacabada* (Schubert), *Minueto* (Beethoven) y *Vals, opus 39, nº 15* (Brahms).

Insuficiencia respiratoria crónica: *Don Juan* (Mozart), *Marcha Militar* (Schubert).

Pulmonía (congestión pulmonar pasiva): *Momento musical* (Schubert),

*Tuberculosis*: *Concierto para piano nº 5* (Beethoven).

Musicoterapia en el sistema cardio-vascular.

Aneurismas (dilatación o ruptura de las paredes vasculares o cardíacas): *Sonata Claro de Luna* (Beethoven).

Angina de pecho: *Sinfonía nº 9* (Beethoven), *Sueño de amor* (Liszt) y *Preludio de Parsifal*.

Arterioesclerosis (pérdida de la elasticidad arterial, obstrucciones): *Marcha Turca* (Mozart).

Arritmias (variación del ritmo cardíaco en el corazón): *Ave María* (Schubert), *Sueños* (*Traumerei*, Schumann).

Hipertensión arterial (superando los 140 mm. de mercurio de sístoles y 90 mm. de mínima diastólica): *Serenata nº 13 en Sol mayor* (Mozart), *Concierto para piano y orquesta en Re menor* (Mozart).

Hipotensión arterial (debajo de 90 mm. la máxima y los 40 mm. la mínima): *Marcha en Re mayor* (Mozart).

Insuficiencia cardíaca (el organismo no recibe la cantidad de sangre suficiente para sus funciones): *Obertura de Rienzi* (R. Wagner).

Flebitis (inflamación aguda / subaguda o crónica de las venas): *Marcha Turca* (Mozart).

Musicoterapia en el aparato reproductor femenino.

Frigidez: *Don Juan, minuetto* (Mozart).

Leucorrea (secreción abundante del aparato genital): Adagio de la sonata *Claro de Luna* (Beethoven), *Canción de cuna* (Brahms) y *Ave María* (Schubert).

Menopausia: Andante de la Sinfonía nº 5 (Beethoven) y *La Flauta mágica* (Mozart).

Trastornos de la menstruación: Danzas húngaras (Brahms).

Dismenorrea y regla dolorosa: Sueños (Schumann).

Musicoterapia en el aparato genital masculino.

Impotencia: Serenata (Schubert) y Momento musical (Schubert).

Uretritis (dolor y escozor al orinar): Vals Op. 39 n. 15 (Brahms), Minueto (Beethoven), Sinfonía *Inacabada* (Schubert) y Andante (Mozart).

Musicoterapia en la relación de parejas.

Relajantes: Vals Op. 39 n. 15 (Brahms), Minueto (Beethoven), Sinfonía *Inacabada* (Schubert), Andante (Mozart) y Barcarola (Offenbach).

Estimulantes: Gran Marcha de *Tannhäuser*, Final de *Los Maestros cantores de Nuremberg* y Obertura de *Rienzi* (R. Wagner).

Energetizantes: Marcha *Turca* (Mozart), *Las Bodas de Fígaro* (Mozart), Serenata (Mozart) y Sinfonía *Júpiter* (Mozart).

Tónicas: Minueto de *Don Juan* (Mozart).

Musicoterapia sobre el feto y su desarrollo:

Relajantes muscular y psicofísico (aconsejadas por el Dr. Akermann):

Sinfonía nº 3 o *Heroica* (Beethoven), Sonata *Claro de Luna* (Beethoven) y Preludio de *Parsifal* (R. Wagner).

Musicoterapia práctica, estudio y trabajo: Serenata y Momento musical (Schubert), *Don Juan* (Mozart). Más energizantes: Marcha de Pompa y circunstancia nº 1, Marcha *Turca*, *Las Bodas de Fígaro*, Serenata y Sinfonía *Júpiter* (Mozart).

Musicoterapia en el sistema metabólico y endocrino.

Adelgazamiento por hipertiroidismo: Sueño de amor (Liszt), *Don Juan* (R. Strauss), Sinfonía nº 40 (Mozart). Por insuficiencia suprarrenal: Serenata (Mozart). Por anorexia mental: Obertura *Tannhäuser* (R. Wagner). Por estados depresivos: Trío para cuerda en Mi bemol (Mozart).

Alergia: Sinfonía *Júpiter* (Mozart) y Concierto para piano en La menor (Schumann).

Bocio: Sonata *Patética* (Beethoven).

Infantilismo: Sonata en Do menor op. 10, nº1 y Sinfonía nº 9 (Beethoven).

Obesidad hipercortical: *Fidelio* (Beethoven).

Obesidad hiposifariaria: Sonata para piano op. 14, nº 2 (Beethoven), Cuarteto en Si bemol y *Las Bodas de Fígaro* (Mozart).

Obesidad hipotiroidea: Sinfonía nº 4 (Brahms) y Sonata en Do menor op. 10, nº1 (Beethoven).

Obesidad pre-diabética: Sinfonía nº 3 o *Heroica* y Sinfonía nº 7 (Beethoven).

Obesidad Infantil: Serenata (Mozart).

Pubertad precoz: Minueto (Beethoven).

Pubertad retrasada: Sonata *Claro de Luna* (Beethoven).

Musicoterapia en las drogo-dependencias,

Para alcohólicos: Sonata *Claro de Luna* (Beethoven) y Momento musical (Schubert).

Para tabaquismo: *Sueño de amor* (Liszt) y Para Elisa (Beethoven).

La conclusión es que la musicoterapia es una técnica utilizada de forma asidua en países avanzados, aun cuando en algunos se encuentre todavía en sus inicios. Concedemos a la música su valor terapéutico indiscutible, al reducir la agresividad y elevar el nivel espiritual y mental de individuo. La musicoterapia es otro método, otra técnica de ayuda al paciente y como tal debe ser bienvenida al mundo de la medicina; no es ni debe ser la panacea que cura todos los males, ni siquiera que pueda curar por sí sola. De lo que se trata es que todo lo expresado en este tan especial libro, es que, demostrada la experiencia, la musicoterapia es una técnica que contribuye a mejorar (no a “curar”) ciertos estados alterados del organismo, resultando ser muy útil y de ayuda en muchísimos tratamientos, aplicada correctamente, carece de efectos secundarios y recomendable para todos los profesionales de la medicina. Apostamos a que mediante la aplicación terapéutica de la música, podemos contribuir a desterrar en parte las enfermedades, a reducirla por lo menos a un estado soportable, pudiendo mejorar así al individuo y por lo tanto a la sociedad, un mundo donde reine la ilusión, la vitalidad, la belleza y la armonía.

La selección de compositores del romanticismo alemán y el tardorromanticismo wagneriano son destacables en los tratamientos por musicoterapia, pero debemos resaltar que la obra de Mozart sobresale por encima de todas (no sólo con el romanticismo alemán, sino en toda el libro que reseñamos) en sus múltiples aplicaciones, a lo largo de toda la obra, en total 34, con quince obras seleccionadas. Le seguirían Beethoven (13 obras) y Schubert (6), pero con veinticuatro y dieciséis aplicaciones respectivamente. Richard Wagner tendría 11 aplicaciones terapéuticas con 5 obras-fragmentos musicales escogidos. Ya bastante distancia en número de obras/aplicaciones, Brahms 4 / 6, Schumann 2 / 5, Liszt 1 / 4, Mendelssohn 2 / 2... a bastante distancia de Mozart, Beethoven, Schubert y el mismo R. Wagner, estarían Bach, Vivaldi, Haendel, Verdi, Rossini, música rusa (los grandes), española (Granados, Tárrega), inglesa, francesa (bastante destacada: Débussy, Fauré, Ravel, Massenet, Saint-Saëns, etc.) o la aplicación única de Richard Strauss (*Don Juan*).

Por nuestra parte, simples lectores y aficionados a aconsejar sobre “terapia musical” a nuestros allegados, echamos de menos la terapia sentimental de la *Salomé* straussiana, o la música escandinava para momentos de paz en piezas de J. Sibelius o P. Grieg, entre muchas otras que se nos ocurren.

Nos parecen acertadísimas las obras musicales seleccionadas de Wagner, muy conocidas y de fácil adquisición, así como sus audición en vivo, objetivo real de la musicoterapia: Obertura y Gran Marcha del *Tannhäuser*, Final de *Los Maestros cantores de Nuremberg*, Obertura de *Rienzi* y Preludio de *Parsifal*, aunque evidentemente nos esperábamos los clásicos fragmentos del *Tristán e Isolda*, *Die Walküre* con la *Cabalgada de la Walkyrias* (acto IIº), que nos ha sacado a todos en alguna ocasión de momentos depresivos, aportándonos la autoestima necesaria para salir adelante en el difícil día a día; pero el cariño y frescura del *Canto a la Primavera* (acto Iº) de Siegmund y Sieglinde...o la entrañable *Marcha Nupcial* del *Lohengrin* (acto

IIIº) ¿Lo propondríamos para que se estudie desde la moderna medicina terapéutico-musical? Es sólo un presentimiento cardial...

En todo caso y por ser numerosos los ejemplos musicales (¡y textuales que los acompañan!), lo importante aquí es destacar que la elección de las notas musicales, voces y orquestación tímbrica wagnerianas, destacan entre los principales recursos de la musicoterapia aplicada, al lado del insuperable Mozart y detrás del mismo, todo el romanticismo alemán. Se cae pues el mito de la música de ruido, violenta y “guerrera” que el maestro de Leipzig, dicen, suele inspirar.

Desmontando y contestando a falsas mitologías, en esta línea queríamos traer a colación la popular frase del director de cine Woody Allen, cuando en una de sus películas afirma: "Cuando escucho a Wagner durante más de media hora me entran ganas de invadir Polonia" (*Misterioso asesinato en Manhattan*). Le queremos contestar, pero vayamos por partes:

1. Que nosotros sepamos, la invasión-castigo a Polonia por la *Wehrmacht* alemana en septiembre de 1939 no fue precisamente acompañada de música de R. Wagner. Lo que sí se nos hace más familiar a los que hemos nacido después de la IIª Guerra Mundial, son las notas reproducidas de la *Cabalgada de las Walkyrias* por altavoces de los helicópteros de combate de los americanos en la guerra de Vietnam, bombardeando e incendiando poblaciones vietnamitas (aunque no sabemos si eran hechos verídicos por otra parte), en la película *Apocalypse Now* (1979)...no precisamente los alemanes.

2. R. Wagner era un gran admirador de la cultura, historia y pueblo de Polonia, asiduo viajero por su geografía, por eso le encargaron los eslavófilos del momento al maestro una pieza musical conmemorativa para celebrar la fiesta nacional del 3 de mayo, en el aniversario de su Constitución de 1791, es la *Obertura Polonia* (WWV 39 *Wagner Werkverzeichnis*), escrita en el Berlín de 1836. La pueden escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=SncAaTg0OKo> .

Poco más podemos comentar a propósito de una de las frases más “célebres” del multimillonario director, guionista, muy agraciado en óscar Mr. Allen, pero que ha hecho ciertamente daño a la obra, imagen e idea que sobre Wagner se tiene “en la calle” y los iniciados en el mundo universal de la música. La musicoterapia demuestra, respecto al maestro alemán, justamente lo contrario a la idea de Allen.

Para todo ello, y para manifestar demostrablemente que la música decimonónica centroeuropea vale para formar la estética, audición, salud mental y espiritual de las personas, es para lo que hemos extraído casi del recuerdo (1987) este mágico libro, dedicado por los autores J. A. Alonso Rebollo y A. Espinosa, al Dr. Akermann, gran naturópata gallego-alemán que siempre nos ha comunicado su admiración por el romanticismo alemán y Wagner, por fin ya aplicado al culto de la salud mental y la belleza del Arte, para todas las personas que se acerquen a esa gruta del Saber.

Silvia Camacho y X. Carlos Ríos

ÍNDICE **CRÓNICAS WAGNERIANAS / WAGNERIAN CHRONICLES** nº 12  
(**NOTHUNG** nº 62)

Editorial *Cervantes e Wagner*, pp. 1-3.

Dixitalización da revista *NOTHUNG* nº 14 e nº 15, 3-14.

Actividades da Asociación Wagneriana da Galiza, 15-19.

*SIEGFRIED*, LA VICTORIA DEL IDEALISMO / *SIEGFRIED*, "THE VICTORY OF THE IDEALISM", Juan Massana, 19-25.

PINTORES PRERRAFaelistas: ENTRE LA ORIGINALIDAD, LO ARTÚRICO Y LA ESTÉTICA MODERNISTA-WAGNERIANA, Mariano de Souza, 26-29.

HAROLD FOSTER. ARTE Y CREACIÓN DEL *PRINCE VALIANT* (1937-1971). LA APARICIÓN EN LA SAGA DE SIR TRISTÁN EL PODEROSO. Iª Parte. X. Carlos Ríos, 30-37.

EL MUNDO ARTÚRICO LAS OBRAS WAGNERIANAS / *ARTHURIAN TRACES ON WAGNERIAN WORKS?*, Mª Lourdes Alonso, 37-43.

*EL ORO DEL RIN*, UNA APROXIMACIÓN A LA DISCOGRAFÍA TEMPRANA / *THE RHEINGOLD, AN APPROACH TO EARLY DISCOGRAPHY*, Emilio J. Gómez, 44-48.

ENTREVISTA: ALBA LÓPEZ TRILLO O EL ALMA DE SOPRANO. BIOGRAFÍA / *BIOGRAPHY*, Mª José Gómez, 49-56.

CRÓNICAS / *CHRONICLES* (Oliver Fernández, X. Carlos Ríos e Silvia Camacho):  
*I PURITANI* DE VICENZO BELLINI EN MADRID / *THE PURITANS OF VICENZO BELLINI IN MADRID*, 57-58.

LA MÚSICA COMO MÉTODO CURATIVO (MUSICOTERAPIA): LOS ROMÁNTICOS ALEMANES Y WAGNER. (Iª Parte). Reseña sobre un libro de J. A. Alonso Rebollo y Alfredo Espinosa (1987), 58-63.

---

STAFF **CRÓNICAS WAGNERIANAS-NOTHUNG**

ISSN: 2172-1386

Dirección: Enrique Marchesi e Ricardo Almeida.

Editores: Mª J. Gómez.

Colaboradores: Mª Lourdes Alonso, Emilio José Gómez, Gabriel Lezcano, X. Carlos Ríos, Juan Massana, Mariano de Souza, Silvia Camacho, Oliver Fernández.

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

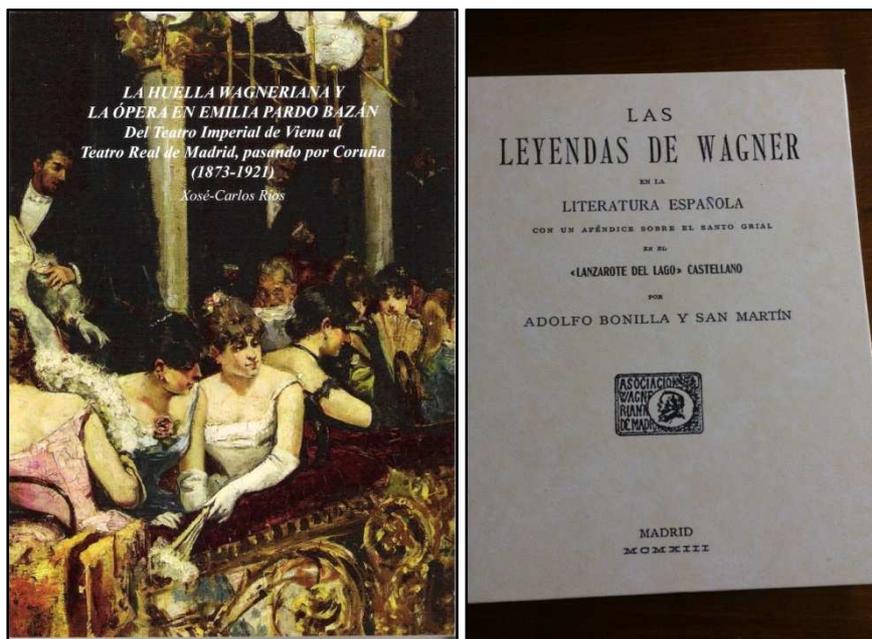
---

Nota dos editores: **CRÓNICAS WAGNERIANAS** é de subscripción gratuita (e sempre o será), mas estamos abertos a calquer aportación voluntaria que os nosos subscritores queiran facer para axudar a esta iniciativa cultural pola que aposta a AWG. Para iso está ao seu dispor a c/c ES37 2080 0039 1930 0011 8642 de ABANCA (Coruña, España). Moitas grazas por estar aí.

**CRÓNICAS WAGNERIANAS** es de suscripción gratuita (y siempre lo será), pero estamos abertos 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 ES37 2080 0039 1930 0011 8642 de ABANCA (Coruña, España). Gracias por estar ahí.

*WAGNERIAN CHRONICLES is a free subscription (and always will be), but we are open to any voluntary aportation that our members want to help make this cultural initiative that advocates for the AWG. For it is at your service it a current account ES37 2080 0039 1930 0011 8642 de ABANCA (Coruña, España). Thank you for being there.*



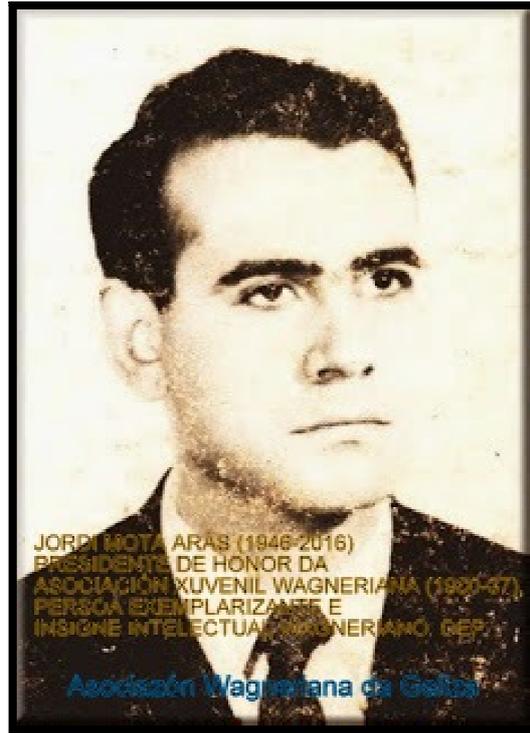
**RÍOS, Xosé-Carlos, LA HUELLA WAGNERIANA Y LA ÓPERA EN EMILIA PARDO BAZÁN. DEL TEATRO IMPERIAL DE VIENA AL TEATRO REAL DE MADRID, PASANDO POR CORUÑA (1873-1921)**, ed. Tórculo e AWG, Coruña, 2013. 100pp. Prezo: 18 €.

**BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, LAS LEYENDAS DE WAGNER EN LA LITERATURA ESPAÑOLA**, ed. (reedición ed, Órbigo, 2016, só restan catro exemplares numerados) Asoc. Wagneriana de Madrid, 1913. 107 pp. Prezo: 26 €. Edición presentada coa colaboración da AWG, tapa ríxida (guaflex imitando a pergameo) e encadernada a fio / *Edición encuadernada presentada con la colaboración de la AWG, tapa dura (guaflex imitación a pergamino) y encuadernada con hilo. Precio: 26 €.*

Conhece a nossa edición de **autocolantes wagnerianos** (9 em total)? / ¿Conoce nuestra colección de adhesivos wagnerianos (9 en total)? / *Do you know our collection of wagnerian stickers (9 in total)?* / Também **insígnias e “chapas”** a cor com o 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>



Quere dispor, nun importante evento artístico-cultural, dunha actuación musical do Coro de Nenos Cantores da OSG? Poña-se en contacto connosco (Asoc. Wagneriana da Galiza / Asoc. Wagneriana de Galicia): [awgaliza@gmail.com](mailto:awgaliza@gmail.com) ou chame-nos á secretaria da AWG: 600350730. Aguardamos-ille!

**2017...SER SÓCIO/A DA ASOCIAZÓN WAGNERIANA DA GALIZA, UNHA AVENTURA SEN LÍMITES, ANIMA-TE E VERÁS... / SER SOCIO/A DE LA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE GALICIA, UNA AVENTURA SIN LÍMITES, ANÍMATE Y VERÁS...**

**Todo serán vantaxes / Todo serán ventajas:**

- 1. Disfrutar de R. Wagner e similares, informado e na compañía de bos amigos. Teremos-te ao dia de todo evento nacional e internacional. Podemos posibilitar entradas a Bayreuth...**
- 2. Acadar unha boa formazón musical e cultural do mundo wagneriano e Romantismo alemán, pondo ao teu dispor unha fonoteca, biblioteca e videoteca das obras principais do compositor e a sua escola.**
- 3. Subscrizón á nosa revista CRÓNICAS WAGNERIANAS (PDF) e informativo HUGIN & MUNIN.**
- 4. Beneficiar-se dun 20% en todos os concertos, Óperas e Wagner organizados en Coruña pola Orquestra Sinfónica de Galicia.**
- 5. Un carné chulo e insígnia da AWG.**
- 6. Un presente de ben-vinda. A cambio? só contar coa tua compañía e axudar cunha aportazón anual que ti mesmo dispoñas. Xa está.**

**BE WAGNERIAN?**

***Yes of course / Veña!***

**Todo en [www. awagnergal.blogspot.com.es](http://www.awagnergal.blogspot.com.es)**



SI PIENSAS QUE DESPUÉS

DE ESCUCHAR MÚSICA

PUEDES HACER ALGO MÁS...

ES EL MOMENTO DE HACERTE  
SOCIO/A DE LA ASOCIACIÓN  
WAGNERIANA DE GALICIA

PORQUE 2017 DA PARA MUCHO

Y...EL ARTE ES MUCHO MÁS  
DE LO QUE PIENSAS: LO SABES.

Asociación Wagneriana da Galiza  
/ Asociación Wagneriana de Galicia  
[www.awagnergal.blogspot.com.es](http://www.awagnergal.blogspot.com.es)

MMV

2017