



CRÓNICAS WAGNERIANAS

(**NOTHUNG** Nº 63. Época II)

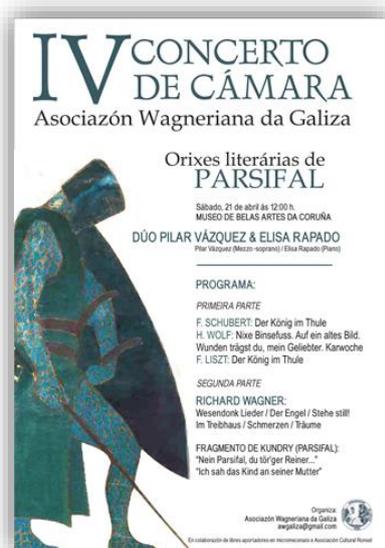
Revista Dixital da **Asociación Wagneriana da Galiza. Nº 13. I. 2017-2018**

ISSN: 2172-1386

EDITORIAL

Iniciado un novo desafío desta revista que vostés posúen neste intre, embora sexa de só un estilo especial que queremos compartir, cabe neste patamar, unha reflexión do que somos e queremos como asociación cultural wagneriana, pois esta é o motor e seiva de CRÓNICAS WAGNERIANAS, paquebote senlleiro desta arela wagneriana de país. Porque o camiño comezou en 1980, todos moi novos de agoiros e ledicias, e por se queren saber ese percorrido até 1987, teñen a informazón resumida na Enciclopedia Gallega (letra “W”) de toda a vida, e nas suas diferentes edizóns. Unha segunda etapa, transcendental, foi a encetada no 2004 e na estrea do *Lohengrin* na Coruña (2005), onde todos nos conxuramos, cais “Cabalerios da mesa Redonda” a restaurar o reino esquecido desa nova Camelot que ía ser a AWG. Tres eran (aínda o son) os obxectivos prometidos, deseñados: vivir por e para a AWG e os seus sócios/as, entregando-nos a eles coa mellor da nosa versión humana; levar adiante unha revista séria,

humilde, mas ben informada e formada para plasmar no presente e no futuro, o que é o wagnerismo galego, ben diferenciado en personalidade e orientazón doutras asociacións curmás. Finalmente, sermos capaces de organizar anual ou bianualmente os Concertos de Cámara da AWG. Case catorce anos despois, pensamos que afirmativamente cubrimos esas expectativas cunha boa nota por riba. Se *Crónicas WW*, encetou no 2010, o Primeiro Concerto da AWG foi en 2013, ano do Bicentenário do compositor e escritor alemán, cantado con profesionais (M^a Victoria Álvarez) e sócios da AWG, toda una experiencia difícil de esquecer: médios de comunicazón, sala do concerto, tardes de debates sobre o programa, chamadas aos convidados, publicidade, posibilidades de subvencións públicas (que chegaron, mas pírricas, con case mais despesas de xestión burocrática que cartos para cantantes...): fragmentos de dramas wagnerianos, *Wesendonck Lieder*. Todo moi atrevido, !mas apaixonante!



No ano a seguir, o IIº Concerto foi co singular Angel Recas, tamén no Museu de Belas Artes coruñés, interpretando, con fondo de “power point” espectacular, tamaño xigante de imaxes, un *Rheingold* transcrito (Liszt) a piano, introduzón comentada e guiada pola asociación wagneriana de Serra de Guadarrama. Todo semellaba grálico, anelístico.

Xa na sala co CPMUS (Consevatório) da Coruña, tributamos (Gabriel Lezcano como tenor e Ingrid Sotolarova no piano) unha digna homenaxe ao Romantismo alemán desde o eixo de determinados textos de Goethe: Beethoven Shubert, Hugo Wolf...Wagner.

Este ano (IVº Concerto), o tema central era as *Orixes de Parsifal*, onde F. Schubert. H. Wolf, Liszt ou os trovadores alemáns dos Minnesinger, levan até o “Nein Parsifal, du t’örger Reiner”...“Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust” da Kundry parsifaliana do

segundo acto. Finalmente, non pudo ser este novembro (2017) recén, pero si será, se Deus quer, un 21 primaveral abrilero deste ano que comezamos. O nobre orgullo de termo-nos auto subvencionado con voluntárias aportazóns de sócios/as case a integridade de despesas deste último concerto, con nen mais nen menos que Pilar Vázquez (mezzo wagneriana) e Elisa Rapado ao piano, é una nova fonte de optimismo, un novo reto, mesmo para xa pensar no Vº Concerto que entre todos/as podemos construír desde xa. Para todos aqueles sócios da AXW que polas circunstancias da vida xa non están connosco, inclusivé noutros continentes, persoas e ambientes, embora impregnadas dese espírito positivo e vitalista que sempre quixo ser a AWG, vai un sereno homenaxe por teren aportado ese seu grao de area neste imenso Walhalla fenoménico agora chamado AWG e CRÓNICAS WAGNERIANAS [CCWW](#)

Contactos e enlaces da AWG/CRÓNICAS WAGNERIANAS:

HUGIN & MUNIN (informativo sócios/as e colaboradores AWG en <https://awagnergal.blogspot.com.es/p/hugin-munin-informativo-awg.html> , engadindo BIBLIOTECA (LIBROS, REVISTAS) / FONOTECA / VIDEOTECA DE INICIAZÓN Á OBRA DE RICHARD WAGNER E ROMANTISMO ALEMÁN E EUROPEU.

Actualidade: Inverno 2017-2018.

Para pedidos:

e-mail oficial: awgaliza@gmail.com

YOUTUBE: <http://www.youtube.com/watch?v=8tVjnHy92Rk> (vídeo Bicentenário R. Wagner).

FACEBOOK: <https://www.facebook.com/Asocias%C3%B3n-Wagneriana-da-Galiza-456712017850014/?ref=hl> (Perfil oficial AWG),

<https://www.facebook.com/maca.filoloxia> (Secretaria AWG) e

<https://www.facebook.com/groups/189641154766026/> (Amigos da AWG).

■ ARCHIVOS DA REVISTA *NOTHUNG*

NOTHUNG nº 16. (Enero 1982) 6 pp.

- Editorial *Línea de la revista*
- Románticos europeos: Honoré de Balzac.
- Difusión y actividades de la AJW.
- El Sentirse wagneriano. J. Carlos Ríos.
- Los nombres propios de *La Walkiria* (I).
- Una nueva publicación de la AJW: SAFO.

EDITORIAL:

Hay un hecho elemental que hay que subrayar: ¿Cuál es la línea que pretende seguir NOTHUNG? ¿Cuáles son sus temas y objetivos?

Puede ser que cada NOTHUNG sea, como dicen los fanáticos antifanáticos "un panfleto wagneriano"; sin embargo, pasemos a analizar uno por uno los NOTHUNG que hasta ahora han sido publicados, clasificándolos en los siguientes grupos: A) Pensamiento wagneriano, B) musical- wagneriano y C) musical.

El resultado ha sido que de 18 artículos que han salido en NOTHUNG, 9 pertenecen a A, 6 pertenecen a B y 3 a C. Ante esta visión objetiva, se puede ver claramente que el pensamiento wagneriano ha sido el eje de NOTHUNG, pero también hay que tener en cuenta que todas las separatas que han salido publicadas, ninguna pertenece a A, sino a B y a C, por supuesto que todo lo que está en A está estrechamente ligado con B y C. Con todo esto no pretendo tapar lo que no se puede tapar, pero sí ver lo que realmente existe y juzgarlo objetivamente.

La línea de NOTHUNG abarca todos los campos del arte: música, escultura, pintura, cine, literatura, etc... Por supuesto que la música es nuestra preferencia, sin embargo, ya nos gustaría tener entre nosotros un pintor que nos hablara de su arte preferencial o a un aficionado de la escultura que nos fuera relatando con sus artículos las novedades, los pros y los contras del actual mundo artístico.

Por ahí es por donde pretende ir NOTHUNG, por eso, por ejemplo, una sección llamada "Románticos Europeos", donde no solo se habla de música y de Wagner, y al lado de Beethoven o de Bruckner, leemos algo sobre Goethe o Rosalía de Castro, e incluso de David Friedrich.

Si se quiere mejorar en este sentido NOTHUNG, no sólo hay que hablar y comentar, sino hacer, y que este hacer se vea plasmado en nuestras páginas.

Nosotros hacemos todo lo que podemos y sabemos. Nuestro objetivo es dar a conocer desde una óptica wagneriana, todo el arte, y formar así a nuestros socios, los cuales, progresivamente, han de ir adquiriendo todo este mundo y fomentar así su personalidad, lo que más les gusta y lo que menos les atrae, e ir con ellos haciendo NOTHUNG. Sea.

ROMÁNTICOS EUROPEOS: HONORÉ DE BALZAC

Balzac es el mayor creador de la literatura francesa. Su obra es inmensa. En ella se nos muestra, con todas sus virtudes y todos sus defectos, una época, una generación, con tal corriente de vitalidad que nos impresiona, con un estilo claro y conciso en el que resalta como dato característico, algún personaje esclavo de sus propios sentimientos que lo dominan y que le programan tosa su existencia.

Balzac tiene como pocos escritores, la claridad y amenidad de estilo que hace de él lo más correcto y conmovedor de toda la literatura francesa.

Balzac es el maestro e inspirador de todos los novelistas galos posteriores y que jamás alcanzaron la potencia creadora de su genio, ya que Balzac es el creador en grado sumo, su ilusión es crear, crear siempre y sin descanso, día y noche, como él mismo decía: "Crear, siempre crear; Dios no creó sino en seis días."

Entre toda su producción destacan: *Eugénie Grandet* (1833), que es un estudio de la avaricia y la tiranía doméstica; *Père Goriot* (1834), que es una pintura de una generosidad incomprensible y equivocada; *Rabouilleuse* (1842) y *Le Cousin Pons* (1847)

Carlos Colmenero

DIFUSIÓN Y ACTIVIDADES DE LA AJW

- Día 26 de diciembre: 5.a Audición Wagneriana/ obra: LOHENGRIN.
- Se tiene pensado para este mes, hacer una audición sobre las sinfonías 8 y 9 de Beethoven.
- Nueva cinta de formación: selección del TANNHAUSER.
- La Colección de resúmenes de los dramas wagnerianos, se ha concluido. Sin embargo, las obras que aún quedan por resumir: La Prohibición de amar y Las Hadas, saldrán a su debido tiempo. Tenemos un artículo de Eva Muns sobre Las Hadas. Toda aquella persona que sea socio y la demande, le será entregada gratuitamente.

EL SENTIRSE WAGNERIANO

Quizás, pasada ya mi juventud y las energías y la entrega que la misma conlleva, me olvidaré de detalles y hechos importantes, y de otros no tan importantes de mi vida juvenil, pero de lo que no me olvidaré es de ese escalofrío que uno siente al escuchar el *Lohengrin* o la 5a Sinfonía de Beethoven, de esa sensación de ánimo interior, o incluso desánimo, de optimismo y a la vez de pesimismo.

Mucho me queda por saber sobre los grandes genios y las grandes obras del mundo, mucho, muchísimo tendré que aprender de esta vieja Europa; sin embargo, es poco que sé, es para mí un elemento que no me puede faltar actualmente en mi escasa existencia. Sentirse wagneriano, qué frase tan fácil y complicada a la vez. Muchos pueden decir que sentirse wagneriano es admirar, sentir la obra wagneriana; escuchar todas sus obras y poder llegar a comprenderlas, el leer textos de Richard Wagner, conocer su vida, sus pros y sus contras, alabar, identificarse con Wagner. Qué equivocada está esa

gente, que quiere poner fronteras en la existencia de su vida y de los demás, los que ponen etiquetas a la gente, a la persona.

No, señores, no, sentirse wagneriano, ser wagneriano, es todo eso y mucho más. Para mí ser wagneriano, lleva consigo toda una concepción de la vida, una aspiración a algo superior, mejor, un inconformismo total para con lo bajo y mediocre, un rechazo hacia la sociedad actual.

Arte, mundo exorbitante, amor, respeto al prójimo, oposición inquebrantable ante la maldad, sentido de la libertad, todo eso es lo que yo entiendo por verdadero wagneriano. Andar por la calle, ver rostros alegres, sin ruidos de coches ni de motos, sentir que el viento marino le da a uno en la frente, en la cara, ese viento algo más que húmedo que deja su salada huella; sentir pena y querer luchar contra nuestra degenerada juventud, drogada o sin drogar, sin ideales, sin ansias de superación, con su cerebro en blanco, pensando en lo único que le da la sociedad: el placer material. Ahogarse ante esta visión, notar un cambio de color en nuestro rostro, en nuestro corazón, y sentirse impotente ante todo esto, es algo que un wagneriano ha de sentir muy profundamente. Admirar, reconocer de lo que es capaz de hacer nuestra raza, ver, contemplar por ejemplo una sesión de gimnasia rítmica, en la cual las chicas ofrecen lo mejor de su vida al deporte y a la estética, adoptando figuras al compás de la música, figuras realmente artísticas y bellas, observar sus rostros de preocupación ante las decisiones del jurado, ver su cara lacrimosa o contenta. Fijarse en las extensiones de los brazos y el perfecto equilibrio con las restantes partes del cuerpo al realizarse un salto de trampolín, como si el hombre quisiera volar y divisar desde las alturas las mezquindades de los de abajo. Restregarse por los campos verdes de mi querida Galicia, correr, saltar por los caminos pedregosos, por las piedras ante las cuales el mar muestra su impotencia ante la dura roca. Oler el pan caliente por la mañana, al despertar en un pueblo alejado de nuestra ya olvidada ciudad.

Sentirse atraído por las cimas de las montañas, hacerse amigos de las montañas, besar la fría nieve, contemplar las estrellas en la clara noche de montaña, dormir al aire libre, sentir frío antes de dormirse.

Quisiera explicar al mundo todo lo que siento por el hombre, por mi raza, por el arte, por la vida, quisiera romper de un martillazo, los muros que se construyen ante el espíritu y razón del hombre, quisiera que cada letra que escribiera, se convirtiera en un hombre en contra de nuestra materialista sociedad, quisiera poder representar, dibujar mi espíritu en un papel al contemplar mi catedral de Santiago de Compostela, quisiera que hombres como Miguel Ángel, Brecker, Wagner, Riensfensthal, Beethoven, Quevedo o Rosalía de Castro dirigieran el mundo con su arte por delante, quisiera que la poesía fuera el idioma oficial en toda Europa, quisiera que el ingenio, la personalidad y la sabiduría de mi raza no murieran antes de nacer, que los castaños y azules ojos de mi pueblo viesan el camino a recorrer por el sendero de un bosque, siempre en busca de lo superior.

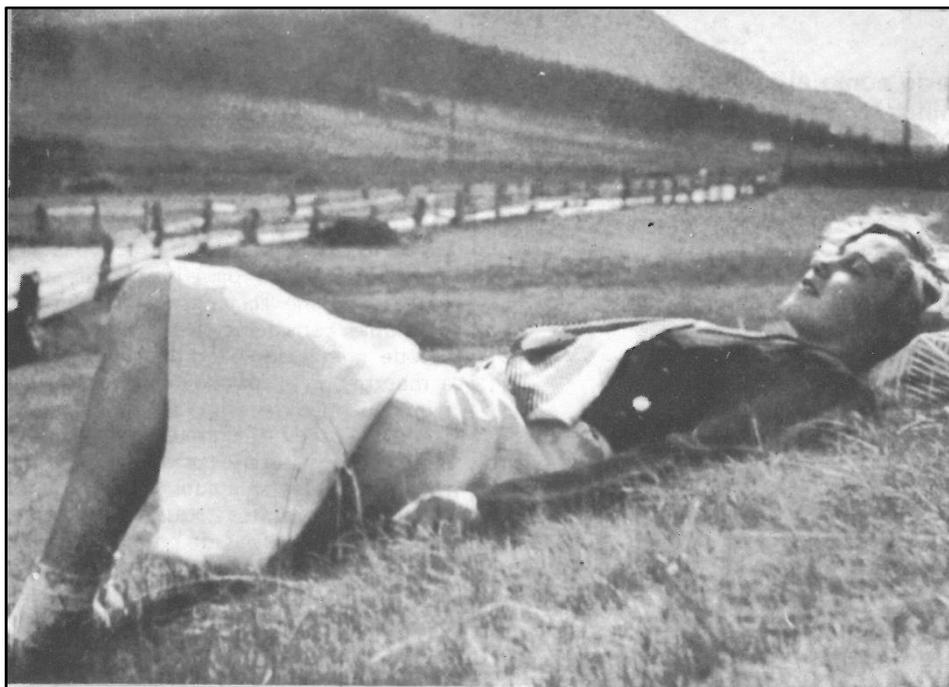
Mundo de sueños, mundo de fantasía, de trabajo y amor. Sin embargo, para un wagneriano todo este mundo, que es un sueño, un árbol sin tronco y sin hojas, es algo en lo que estamos plenamente convencidos, y, que a la vez no podemos ver satisfechos nuestros sueños en realidad, y por lo tanto tenemos siempre que ser algo pesimistas y

tenemos que refugiarnos en nuestra literatura, en nuestros sentimientos hacia el arte, en nuestro cariño hacia los animales, en nuestra confianza en nosotros mismos. En Dios.

Pensamiento y concepción terrenal que no podrá ver sus frutos en la basura del mundo, donde los escritores se revuelcan en malabarismos surrealistas y existencialistas, salidos de mentes agobiadas, huecas, insensibles e inseguras, donde la música no es música sino abstracción material, donde la escultura se retuerce en sus hierros y piedras de colores rojo y verde fluorescentes donde no existen sentimientos humanos, sino sentimientos cromáticos y amorfos de fondo, donde la alegría de vivir, el amor hacia los hijos, el cariño y unión de la familia corren el peligro de desaparecer.

Mientras tanto el wagneriano sigue soñando, y con él sus mejores años y su vida juvenil, vida juvenil en tinieblas, como cuando en el III acto del Tristán, el melancólico pastor describe su mundo en aquellos instantes: "*Desierto y solitario se ve el mar*".

José Carlos Ríos



Fotografía achegada ao artigo *El sentirse wagneriano*, en Nothung nº 16 (pp. 3-4).

"El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él. Si no ve nada en él, que renuncie a pintar lo que ve fuera. De lo contrario, sus cuadros se parecerán a los biombos tras los cuales no podemos encontrar más que la enfermedad o la muerte."

"Dios está en todas partes, en el más pequeño grano de arena; quise representarlo también en el cañizal."

C. David Friedrich

LOS NOMBRES PROPIOS DE LA WALKYRIA (I)

En el curso de la obra *La Walkyria*, Richard Wagner utiliza gran cantidad de nombres propios, muchos de los cuales son derivados o asociaciones de sustantivos alemanes. Muy a menudo se trata de vocablos en alemán antiguo, hoy en día totalmente en desuso, extraídos de poemas germánicos de la Edad Media.

Ayudándonos de la Filología, vamos a intentar descifrar su significado, que puede ayudar mucho a la comprensión de esta segunda jornada del *Anillo del Nibelungo*.

HUNDING: Este nombre significa "El que es de la raza de los perros", "Hijo de perro". Se opone al nombre que toma Siegmund, Wolfing "Descendiente de Wolfe" (lobo), es decir, "Hijo de lobo", "Lobato". El nombre de Hunding fue tomado por Wagner de la Vólsunga Saga.

WEHWALT: Nombre imaginado por Wagner, significa "El que es poseído del dolor", "Que ejerce el dolor" (*Der das Woh ´besitzt, der Wohwaltender*) es decir, aquél al que el dolor está ligado, que aporta y difunde el dolor, que por su acción despierta el dolor.

En el primer acto de *La Walkyria*, dice Siegmund: "Wehwalt es mi sobrenombre".

Más adelante:

"No puedo ser Friegmund;
me está mejor Frohwalt
pero el nombre justo e Wehwalt
Mi padre fue lobo..."

H. S. Chamberlain dedujo que Wehwalt podía traducirse por "El que vierte dolor".

UNA NUEVA PUBLICACIÓN DE LA AJW: SAFO

A partir del mes de enero de 1982, hará su acto de aparición, una hoja de información artística.

Ocupará todos los campos del arte: pintura, música, arquitectura, escultura, cine, artes decorativas y Literatura. También las curiosidades sobre nuestras tradiciones tendrán un lugar en SAFO, pues así se llamará este informativo, igual que la poetisa griega, máxima defensora de las artes.

La construcción de este informativo es muy singular: será a costa de recortes de periódicos y revista sobre toda clase de géneros de arte: es decir, escogemos lo mejor de este podrido mundo, que de vez en cuando se olvidan de recoger. Su aparición será bimensual y sólo para socios.

El encargado de este trabajo es nuestro actual ayudante de redacción Carlos Colmenero. Cualquier ayuda a SAFO, debe ser enviada al nombre del mismo y al apartado 752 de La Coruña. Esperamos que guste.

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

NOTHUNG nº 17 (Febrero 1982) 6 pp.

- Editorial *Antes del centenario*.
- Románticos europeos: Charles Dickens.
- La decadencia musical del occidente. Javier Nicolás.
- Difusión y actividades de la AJW.
- Los nombres propios de La Walkiria (II).
- Noticias wagnerianas.

EDITORIAL:

Sólo un año para el centenario de Richard Wagner.

Es ya habitual en nuestro boletín, que cuando llegan estas fechas, recordemos a nuestros socios el aniversario de la muerte de R. Wagner (y de hecho lo seguiremos haciendo) porque en realidad, merece la pena.

De verdad que merece la pena releer el 13 de febrero de cualquier año, citas de la vida del Maestro, y por supuesto acordarse de Wagner, no sólo como artista sino como hombre, ese hombre que desde la tumba tiene que aguantar que un tal Ángel F. Mayo ("famoso" crítico wagneriano de RITMO) diga del Tristán, que es un primer paso hacia la atonalidad dodecafónica, o que Wagner era un hombre inaguantable y mujeriego. Pero esa música ya la conocemos..., pues todos los grandes hombres, como por ejemplo Tchaikovsky, eran locos o degenerados tirando para abajo, todo consiste en desmitificar lo indesmitificable, en no respetar lo que se debe respetar.

Desde luego, no esperamos que el centenario de Wagner, sea tan apoyado por la ministra de Cultura, Soledad Becerril, como el de Picasso; ni tan siquiera como el 150

aniversario de Beethoven (que pasó sin pena ni gloria), aunque ello nos alagaría grandemente.

Y no lo esperamos, decía, porque la situación cultural en España es bien triste, es más, dudo mucho que la Becerril esté en su puesto de ministerial para el año que viene, pues en su lugar estará el que ahora está en Sanidad, el de Defensa o el de Comunicaciones y Transportes.

A pesar de todo, aquí estamos nosotros.

ROMÁNTICOS EUROPEOS: Charles Dickens

Dickens, de humilde familia, crece en el centro de las tumultuosas calles londinenses de la segunda época y década del siglo XIX. Ejerciendo un sinfín de modestos oficios para poder sobrevivir, y es ahí, en las calles y en los viejos almacenes donde establece el primer contacto con la "suciedad" de la que luego será su más excelso pintor.

A mediados del siglo XIX todo inglés vive dos vidas: la suya propia y de los personajes de Dickens, el futuro y el provenir de estos, le importa tanto como el de sus propios hijos. Dickens en su obra nos muestra con un matiz entre dramático y cómico, la sociedad inglesa de la época, con sus escenas de niebla y nieve, de velitas encendidas, de cajitas de música, de cocheros con la bufanda hasta los ojos, de calles sombrías, franqueadas de árboles agarrotados por la escarcha, de pequeños niños harapientos observando con deseo el interior de vitrinas repletas de juguetes.

Dickens también nos muestra al viejo avaro sentado junto a su chimenea repleta de crepitantes leños, absorto, con los ojos fijos en el oro, su único dios, que en la jornada ha robado a las madres pobres, cuyos niños mueren ahora de frío, por las calles, sin nada que llevarse a la boca y sin nada con que abrigarse.

Dickens nos muestra en suma un mundo lleno de nostalgia, de candor y sencillez, donde un niño desvalido topa con la incomprensión, la iniquidad y el egoísmo de unos hombres, cuya única ocupación consiste en acumular riquezas robadas por medio de la usura a sus legítimos dueños. Un mundo en el que todo esto se manifiesta como realmente es, gracias a la chispa del genio.

Dickens es el escritor del pueblo, al que dedica hasta el último aliento de su vida, y el pueblo le corresponde el día de su muerte, pensando que todas las ostentosas exequias son una pobre retribución para el hombre que descansa en Westminster junto a Shakespeare.

Obras más importantes de Dickens:

- David Copperfield
- Oliver Twist
- Los papeles del Club Pickwick
- Cuento de Navidad
- Historia de dos ciudades

Carlos Colmenero.

LA DECADENCIA MUSICAL DEL OCCIDENTE

Cuando hoy en día, vemos y oímos hasta qué límites ha llegado el hombre en el campo musical, nos preguntamos: Es lógico este proceso evolutivo, o por el contrario, ¿es una desvirtualización de la música en sí?

Infinidad de veces he discutido este problema, y he llegado a la conclusión, feliz y lógica conclusión, de que, efectivamente, lo que se está oyendo de un tiempo a esta parte (en los últimos 50 años), se aparta totalmente de lo que es la música como arte en sí misma. Shakespeare decía, muy bien, que "el hombre sin espíritu musical y que no se conmueve con la armonía de duces sonidos, es capaz de todas las traiciones, injusticias y latrocinios". Según esto, no exento de razón, y viendo los derroteros actuales, veremos que no se hace música, sino algo en abstracto, como divertimento o escapismo, pero no música como expresión de los sentimientos del hombre.

Es curioso además, que a la auténtica música, se la haya tachado de "clásica", como si fuera una cosa pasada "de modée". Si analizamos, con un poco de objetividad los hechos, nos damos cuenta de que la música (por llamarla de alguna manera) que se hace hoy en día, es la verdaderamente clásica; clásica de clasismo, de encasillamiento, de moda temporal y banal.

Alguien escribió en alguna ocasión, que la música acabó con la muerte de Hans Pfitzner, a finales de los cuarenta; y yo me solidarizo plenamente con ello, pues ciertamente, a partir de dicha fecha (con sus escasas excepciones, casi nulas) ya no se ha hecho música. Yo siempre he distinguido al hablar de formas musicales, mitad en serio y mitad en broma, dos etapas: Música y ruido. Es una opinión muy personal, aunque creo que no muy desencaminada.

Los que conocemos las obras de Wagner, y nos deleitamos escuchando los acordes del "Tristán", o los murmullos de la selva del "Sigfrido", o el quinteto del bautizo en "Los Maestro Cantores"; los que hemos disfrutado con las obras de Pfitzner, de Humperdink, de Bruckner, de Mahler o Beethoven; miramos con tristeza esta época presente en que muchos de estos hombres, genios musicales, son casi totalmente desconocidos, conociéndose en su lugar "cantantes" anodinos y ramplones, o grupos berreantes y sin sentido musical alguno.

Evidentemente, estamos ante la decadencia musical de Occidente, usando la expresión de O. Spengler. Sin embargo, nosotros, espíritus libres, no necesitamos de esta llamada "música contemporánea"; pues nos quedamos con nuestra música "clásica", que más que nunca está siempre en nuestro corazón, en nuestro interior, presente. Y es que, como dijo Beethoven, "la música es una revelación más excelsa que toda la sabiduría y la filosofía."

Javier Nicolás

DIFUSIÓN Y ACTIVIDADES DE LA AJW

- A partir del próximo número, NOTHUNG aparecerá con un nuevo cabezal y con portada hecha a imprenta. Todo esto supone un nuevo esfuerzo económico al cual los socios deberán responder con mayor ansia.
- El próximo mes se celebrará nuestra II Reunión wagneriana, a la cual deberán asistir todos los miembros de la AJW.

En esta reunión se debatirán los siguientes puntos:

- Análisis del trabajo hasta ahora realizado
- Línea de la AJW y de NOTHUNG.
- Campaña de adquisición de socios y subscriptores a NOTHUNG.
- Economía interna.
- Nombramiento de un Secretario General.
- Legalización de la AJW.

La fecha de reunión aún no está totalmente determinada, pero será aproximadamente en los días 19,20 y 21 de Marzo.

El lugar de celebración de esta reunión será en Santiago de Compostela.

SE ESPERA LA ASISTENCIA DE TODOS LOS SOCIOS DE LA AJW.

- Necesitamos más dibujos y artículos para NOTHUNG. A partir de ahora, los temas de NOTHUNG, se programarán de cuatro o de cinco en cinco meses, de ahí nuestra necesidad de una mayor colaboración por parte de socios y colaboradores. Gracias.

LOS NOMBRES PROPIOS DE LA WALKIRIA (y II)

FRIEDMUND.- En el antiguo alto alemán, *Mund-Hand* (mano); y por extensión, protección, ayuda, posesión, poder, maestría; este significado subsiste en algunas palabras alemanas como Vermund y Mündel.

Wolfgang Golther, doctor en Filología, traduce Friegmund por "El que tiene la paz" (*Der den Frieden/halt*) del sustantivo *Friede*; paz, traduciendo *Mund* como posesión; el que tiene.

FROHWALT.- La similitud entre *Frohwalt* y *Wehwalt*, nos da una explicación fácil. *Frohwalt* significa "El que es poseedor de la alegría", que ejerce la alegría, que la lleva y la reparte alrededor suyo. Del sustantivo Freude: alegría.

WALSUNG.- Hijos de Wälse, descendientes de Wälse, Welsas.

SIEGMUND.- Este nombre, tomado por Wagner de poemas germánicos y escandinavos, está formado por Friedmund, pero con otro radical. Tomando el significado de *Mund* como posesión: "El que posee la victoria", "El victorioso", del sustantivo Sieg; victoria.

NOTICIAS WAGNERIANAS

A primeros de diciembre se ha hecho pública la decisión de Zubin Mehta de renunciar a dirigir en un futuro obras de Richard Wagner en todo el territorio de Israel, debido a las presiones, protestas y manifestaciones que han tenido lugar en todo el Estado judío.

Esta decisión fue anunciada en la embajada de Israel en Viena, en un acto oficial.

Disponemos de fotocopias del artículo publicado en *The Jerusalem Post* para todo aquel socio que esté interesado en el mismo. Dicho artículo, escrito por un tal Gideon Hausner, presidente del Consejo del Yaid Vashem y antiguo ministro del Gabinete de Israel, es de lo más anti-wagneriano y malsano de la historia de los anti-wagnerianos, pero que es conveniente leer para saber por dónde van los hombres de pensamientos y de concepciones de la vida distintos a nosotros.

Dicho artículo fue publicado en la revista musical MONSALVAT, íntegramente.

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

ACTIVIDADES DA ASOCIAZÓN WAGNERIANA DA GALIZA

- IVº CONCERTO DE CÁMARA DA AWG, para este 21 abril (2018), sábado ás 12 h. Museu de Belas Artes da Coruña. Informazón e anotamentos para antes do concerto.

ANOTACIONES DEL DÚO PILAR & ELISA

Este programa fue creado para el Auditorio del Museo Nacional de El Prado. Este primer concierto sobre el tema se enmarcaba en las actividades que rodearon a la exposición «El mal se desvanece», que analizaba la relación entre el pintor santanderino Rogelio de Egusquiza y el compositor Richard Wagner. Egusquiza fue uno de los pocos españoles que llegaron a ser amigos del compositor alemán en su tiempo. La huella de los presupuestos de la “Obra de Arte total” (el ideal wagneriano por excelencia) se

plasma en la obra de este pintor, si bien filtrada según su propio ideal artístico. En palabras de Julio Caro Baroja: "Recuerdo también ahora que, siendo estudiante de bachiller, se abrió en Madrid una exposición del pintor wagneriano y schopenhaueriano Rogelio de Egusquiza (1845/1915) y que ésta no contribuyó demasiado a wagnerizar a los jóvenes, porque las obras de aquel artista consistían en grandes cuadros "de figura": es decir, que representaba a los personajes de las óperas en actitudes melodramáticas y no daba impresiones o notas de ambiente ni de conjunto". Es posible que muchas personas no sepan que algunos de los retratos de Wagner más conocidos son obra del santanderino. Pero también lo son algunos diseños muy difundidos basados en las óperas, como este Grial parsifalesco: Dado que el objeto de la exposición eran los cuadros de Egusquiza sobre la ópera de Parsifal, el Museo del Prado y la Asociación Wagneriana de Madrid encargaron un programa (coherente con el tema y especialmente diseñado para esta ocasión) a nuestro dúo. El tiempo de elaboración era más bien breve, y nos pusimos en marcha enseguida, pero la realidad nos sorprendió: lo cierto es que suele ser sencillo encontrar los antecedentes literarios de una idea aparentemente original: Wagner, como todos los románticos, tiende a inspirarse en lo mismo que ellos: leyendas escritas o transmitidas oralmente, libros medievales... Es decir, cuestiones que les resultaban exóticas y lejanas, que despertaban su imaginación. En esto, no es una excepción con respecto a otros autores de su mismo tiempo. Pero Parsifal nos sorprendió porque es un caso único en la producción wagneriana: es el propio compositor el que aglutina en su mano los elementos sagrados y profanos que conforman la historia: La corte del Rey Arturo (presente también en Tristán e Isolda), el caballero Parsifal -sobre la narración de Wolfram von Eschenbach- y la liturgia del Viernes Santo. Por ello, nuestro programa se basa en todas las canciones alemanas previas a Wagner que hacen mención a estos caballeros. También queremos destacar que la copa consagrada por amor que aparece en la historia de El Rey de Thule, que interpretamos dos veces, con música de Schubert y de Liszt, remite a las propiedades atribuidas al grial sagrado y se relaciona así con la música religiosa de Hugo Wolf que hemos elegido. No es fácil decidir cuál de las tres nos inspira más: la tensión entre la alegría de la primavera y el drama de la crucifixión hacen de Karwoche una pieza de grandes tensiones y contrastes. *Wunden trägst du, mein Geliebter* da vida a un irresistible poema de Valdivieso: el diálogo entre el alma, que se siente responsable de las heridas infligidas a Cristo en la Pasión y el propio Jesús. Las canciones de los trovadores de Wartburg que hemos elegido nos permiten indagar un poco más en esas leyendas de caballeros que inspiraron al Wagner de Parsifal, pero también de Meistersinger. Entre ellas aparece el nombre del legendario autor del primer Parsifal, por aquel entonces "Perceval": Wolfram von Eschenbach. La maravillosa música con la que está escrita la historia de amor narrada Walter von der Vogelweide es la razón de haber incorporado este otro nombre de trovador y no cualquier otro.

Por supuesto que hemos incorporado también los *Wesendonk lieder*: son las canciones de amor más conocidas que compuso Richard Wagner, pero la razón no es únicamente esa: la tradición que sitúa el inicio de la composición de Parsifal en un viernes santo ubica también sus primeros orígenes en el año 1857; que es exactamente el año de composición de estas canciones. Por último, era evidente que debíamos incorporar un

fragmento del personaje de Kundry, el papel femenino de mayor relevancia en la ópera Parsifal.



Pilar Vázquez (mezzo-soprano) e Elisa Rapado (piano) en camerinos, a primeira no rol de Waltraute e Segunda Norna (*Götterdämmerung*) no 2009, Palau de les Arts de Valencia.

PAPELES E INTERPRETACIONES WAGNERIANAS MÁS SIGNIFICATIVAS DE PILAR VÁZQUEZ

Como Waltraute (*Die Walküre*, Palacio de la Ópera de Coruña, 2008), como Waltraute y Norna Segunda (*Götterdämmerung*, Palacio de la Ópera de Coruña, 2010); como Flosshilde, Hija del Rhin (*Rheingold*, Teatro Campoamor de Oviedo, 2013); también Waltraute (*Die Walküre*) y Norna Segunda (*Götterdämmerung*) en las coproducciones sucesivas del *Anillo del Nibelungo* del Palau de les Arts de Valencia con el Maggio Musicale Fiorentino (dirección musical de Zubin Mehta), 2009-2013, con actuaciones también en esos papeles del *Götterdämmerung* en el Liceu barcelonés, 2014 y 2016. Como Mary (*Holandés Errante*, Teatro Real de Madrid, 2016). Recitales destacados en este aspecto: “Antecedentes literarios de *Parsifal*” en la inauguración del pintor wagneriano Rogelio Egusquiza (Museo del Prado, Madrid, 2014). Con la Asociación Wagneriana de Madrid, dos recitales uno en Madrid (2011, centenario de la AWM) y otro en Berlín (2013). En alguno de sus recitales ha interpretado el lamento de Erda a Wotan (*Siegfried*, 2011) y el de Kundry (*Parsifal*, 2014, en el homenaje a Egusquiza).

ANOTAMENTOS DA AWG

Desde un primeiro momento, o interese da AWG polas interpretazóns e programazóns do Dúo Pilar Vázquez (mezzo-soprano) e Elisa Rapado (ao piano), foron para nós mais que suxerentes, para alén de tomar boa nota dos traballos realizados polo dúo musical na Asoc. Wagneriana de Madrid. Tíñamos pois vontade de ofrecer ao público coruñés

o referente non só do Parsifal wagneriano, mas tamén das suas raigames, donde parten as fontes de informazón do Mestre de Leipzig, talvez desde un profundo coñecimento das fontes antigas e medievais da súa, entre outra, famosa e consultada biblioteca de Dresden...

A profunda sensibilidade deste singular dúo tan perto de nós histórica e xeograficamente, e sobretudo polo seu interese no Romantismo seródio centroeuropeu e alemán, foi una das causas para que fora para nós un dos obxectivos de cara á nosa programazón dos ciclos anuais e bianuais dos Concertos de Cámara da AWG, desde hai xa anos (2013 até o actual 2018), de contar con estas artistas, coñecidas desde o ciclo do *Anel do Nibelungo* (Pilar Vázquez no *Die Walküre*, 2008 e *Götterdämmerung*, 2010) dirixido por Victor Pablo e interpretadas pola OSG no Palácio da Ópera da Coruña de 2007 a 2010.

Ver mesmo que o *Parsifal* (2010) ía ser interpretado en versión concerto en Santiago de Compostela e non na Coruña, certificou-nos o desexo de comezar a tratar o mundo definitivamente parsifaliano, á espera de ver e escoitar integralmente este Drama Sacro algún día na nosa cidade. Adiantamo-nos, como no podía ser menos e este abril vindeiro vai ser o inicio de algo que xa encetara a Xerazón Nós, por exemplo, en Vicente Risco, un dos grandes wagnerianos de inicios de século.



Pilar Vázquez cunha das nosas sócias da AWG, na interpretación no Palácio da Ópera da Coruña no *Götterdämmerung* de 2010.

- PROGRAMAS WAGNERIANOS NA CORUÑA 2017-2018

Este foi o programa do Recital lírico de Ángeles Blancas Gulín, no homenaxe á súa nai Ángeles Gulín (1939-2002); tema do recital, *De Verdi a Wagner*. Verdi (1ª parte) e Wagner (2ª parte):

Ernani (Ernani, involami)

Don Carlo (Tu che la vanità)

Para piano, Danza Sacra e dúo final de Aida (Giovanni Auletta, piano), de Verdi con trascrizóns de Liszt.

Un Ballo un Maschera (despois mudado por un tema da Forza do Destino)

Götterdämmerung, escena da inmolazón de Brünnhilde.

Adxuntamos as fotos da cantante Ángeles Blancas connosco, dedicatória, e cartaz de presentación no Teatro Colón da Coruña, lembramos no Colón, o ambiente coa fotografía da grande Ángeles Gulín (14/X/2017, no 15º aniversario do seu pasamento)

como fondo, e relembrando-lle a Ángeles Blancas, un programa, xa histórico, da única representazón que os xóvenes da AWG miraran en 1981, un *Macbeth* verdiano (7 de novembro de 1981): aínda lembramos..., quedando comprometidos a futuras colaborazóns con CCWW. Grazas, Ángeles.



- De resalte desta tempada 2017-2018:

Tristán e Isolda: Preludio e morte de amor (orquestral), *Parsifal* (Preludio) e *Ocaso dos deuses* (selección para orquestra), para 16 e 17 de marzo (2018) no Palácio da Ópera da Coruña, a cárrego de Josep Pons na direción e a Orquestra Sinfónica de Galicia. Todo dentro da programazón de tempada -abonos de venres e sábado- 2017-2018 da OSG.

- A xeito informazón, indicar que o Coro de Nenos Cantores da OSG (Orquestra Sinfónica de Galicia), nos seus concertos de verao de 2017 (entre outros, os de 21 e 24 de xuño na Coruña e Rianxo), engadiu no seu programa o *Coro dos Peregrinos do Tannhäuser*.

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

- Comunicar que a AWG, deu-se de alta como sócio colaborador na asociazón promotora da Orquestra Sinfónica de Galicia, "Amigos de la OSG", desde setembro de 2017. Extraemos un texto da dita instituzón que dá soporte á OSG: "Al igual que orquestas centenarias y legendarias como la Filarmónica de Berlín o la de Viena, la Sinfónica de Londres o la Filarmónica de Nueva York, la Orquestra Sinfónica de Galicia pone en marcha una campaña para promover las donaciones filantrópicas en un abanico en el que tienen cabida desde las aportaciones más modestas a las más ambiciosas. Ya sea como amigo, colaborador o benefactor, la campaña de captación busca estrechar lazos con su público con el fin de que la OSG sea para él «algo más que una orquesta».

Con una pequeña aportación económica anual, los Amigos de la OSG pueden conseguir encuentros exclusivos con solistas y directores y el acceso a la colección privada audiovisual de la OSG (el acceso da derecho a la compra en exclusiva de material no disponible en ningún otro canal de venta).

Además, y según las distintas aportaciones económicas, se puede acceder a todo un pliego de servicios como la posibilidad de acompañar en gira al conjunto orquestal, condiciones especiales para la adquisición de entradas y acceso gratuito a visitas guiadas y actividades extraordinarias.

Se puede solicitar información sobre «Amigos de la OSG» en el correo amigos@sinfonicadegalicia.com y en el teléfono 981 25 20 21”.

- JUAN MASSANA, IN MEMORIAM

Ha fallecido recientemente (12/IX/2017) nuestro buen amigo, socio de honor de la AWG y redactor de CRÓNICAS WAGNERIANAS, Juan Massana, con 63 años. El corazón le jugó su última pasada y dejará en nuestra memoria muy buenos ratos en el Liceu barcelonés. Seguidor de nuestra histórica revista NOTHUNG (1980-1987), a Juan le gustaba nuestro singular ángulo de ver y defender la obra y legado de R. Wagner, su escuela musical, textual y estética: su mensaje.

Finalmente, nos dejó en CCWW los siguientes artículos para la posteridad:

“Richard Wagner, una exégesis biográfica”, CCWW núm. 11, pp.11-13.

“Siegfried, la victoria del idealismo”, CCWW, núm. 12, pp. 19-25.

Siempre estuvo dispuesto a colaborar en la entidad del Liceu de Barcelona, del cual era asíduo socio en “Amics del Liceu”, así como de la Associació Wagneriana de Bracelona, y redactor del Staff durante años de la maravillosa revista MONSALVAT, donde encontraremos muchos trabajos de él.

Nos había prometido un profuso relato de su viaje a Bayreuth, castillos de Luis II, lugares emblemáticos de la vida de Wagner y la curiosa e histórica entrevista que tuvieron, con amigos también conocidos, en la casa y persona de Winifred Wagner en 1974. No pudo ser...pero ahí va una foto única de él mismo con la genial directora de aquél Bayreuth de los años treinta y cuarenta.

Como primicia, les podemos adjuntar un archivo del programa de mano de 1974 (“La Walkiria”) de la Temporada oficial del Liceu 1974-1975: él no tendría ninguna objeción en ofrecérmola, siempre generoso...y humilde de los de verdad. Nuestras condolencias a su familia y seres queridos, y un Descanse en Paz en el Walhalla de sus sueños, ya hecho realidad.



Juan Massana en el centro y a la derecha de Winifred Wagner, con amigos. Bayreuth 1974.

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

“Son muy escasas las ocasiones en las que el color ha dado fuerza expresiva y significado narrativo al drama de Foster, siendo el ejemplo más elocuente la ya referida gran viñeta de la página 828, en donde el *Ocaso de los dioses* asume un cromatismo de tono crepuscular que evoca la pasión de las grandes óperas de Richard Wagner sobre la mitología germánica”. Eduardo Martínez-Pinna, *El rescate emocional de un clásico: “Prince Valiant”, la obra cumbre de Hal Foster*, 2012, p. 48.

Segunda Parte

Decíamos en la primera entrega de este trabajo que nos habíamos propuesto abarcar el personaje de Sir Tristán de Harold Foster desde una dimensión artúrica, wagneriana y muy “tristaniana”, aunque no es sólo este personaje el rescatado del universo literario medieval, pues junto al caballero del león, Tristán de Cornualles, estarán otros de la Demanda del Santo Grial, tales como Sir Gawain, Lanzarote, Ginebra, Perceval, el propio rey Arturo, entre otros.

Resalta a primera vista que desde la primera aparición física de Tristán (87, 9/10/1938, v. nota 1) en el guión y viñetas del Príncipe Valiant, que aquél no va a ser sólo un personaje más de la saga, al estilo continuante de importantes segundos personajes como el propio rey Arturo, Merlín, su padre Aguar el Rey de Thule (bien exiliado en Bretaña o en su fortaleza de Vikingsholm, fiordo de Trondheim), las tan amadas como fallecidas madre de Valiant y enamorada Ilene, sino más bien de al modo del segundo protagonista de la saga (hasta aparición de Aleta en dibujos de 1940), Sr Gawain,

llegando a ser Tristán, “el tercero” en destaque desde 1938 hasta su despedida “oficial” en 1940, para aparecer luego, como queriendo Hal Foster cerrar un ciclo que había dejado inconcluso, con su muerte acompañado de Isolda en viñetas de 1944. Van a ser pues en este espectro de tiempo “los tres caballeros de la Tabla Redonda de Camelot”, fieles a su rey Arturo, especialmente en la lucha y soporte contra las invasiones de los hunos.

Las fuentes literarias de Foster ya han sido nombradas en la primera parte de este artículo, pero debemos subrayar de nuevo y ampliar la importancia de las lecturas del guionista y dibujante desde Sir Thomas Malory (*Le Morte d'Arthur*), todo el lenguaje modernizado de John Steinbeck en las colecciones de tema artúrico (*The Acts of King Arthur and His Noble Knights*), o las novelas de Terence H. White (*The Once and Future King*, traducción española como *Camelot*), el propio Shakespeare o el Nobel Rudyard Kipling (*Puck of Pook's Hill*, 1906). Respecto a la música, nos consta la admiración de Hal por Franz Waxman (1905-1967, dando la mejor música a la dirección de Hathaway de 1954, por otra parte, desafortunada cinematográficamente hablando y nada fosteriana), admirador de la música wagneriana (su música en *Rebecca* de A. Hitchcock -1940- aún es hoy admirada) y maestro de los futuros filmes de Billy Wilder, George Stevens, o en el compositor de la saga galáctica, John Williams.

El creador del *Prince Valiant* homenajeará al compositor y escritor Richard Wagner de tres modos diferentes como veremos en esta 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).
2. Recreando toda la estética wagneriana posible en múltiples aventuras y viñetas, no sólo (*Anillo del Nibelungo*, sagas nórdicas, mundo trovadoresco germánico) aunque sí en especial desde la influencia de la obra *Tristan und Isolde*.
3. Dando 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. Posteriormente, “todo Camelot llora la muerte de tan caballeroso guerrero”. Lo volveremos a tratar más adelante.

El homenaje a Richard Wagner es localizable y directo en el nórdico sacerdote pagano (“druida”, en nuestra traducción, de José Miguel Pallarés, 2006), mediante un antiguo ritual que 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: 628, 12/21/1952), 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 en su perspectiva estética.

Sobre la estética y situaciones artúrico-wagnerianas tenemos las siguientes series de viñetas:

- Todas las de la doncella Ilene, primera enamorada del Príncipe: 39, 6/11/1937 hasta su muerte en 83, 11/09/1938, con reminiscencias marineras y “tristanianas”, en especial la viñeta central de 76, 24/07/1938.

- Aleta, la reina de las Islas de las Brumas, en escena muy “Tristan und Isolde”, con barca arrastrada por la joven reina, el herido Valiant-Tristán, el cáliz de milagroso alimento (lo habíamos visto y comentado en la primera parte de este trabajo, figura 2, p. 34 de Crónicas Wagnerianas, núm 12). Aleta será más adelante, la madre de su hijo Arn (estará siempre aferrado a su amado reino de Thule, más que su padre...) y sus hermanas gemelas Valeta y Karen, en un papel más doméstico y humano, pero en las primeras apariciones de Aleta, ésta se dibuja como la inspiradora, redentora y ensoñadora amada que hay que buscar en la distancia y en el tiempo, el real y el onírico: viñetas 208, 2/02/1941, saltando después a 403, 10/29 -sic-/1944 (la escenografía marítimo-tristaniana vuelve) y desde ahí hasta 409, 12/10/1944 con su reencuentro y boda cristiana cerca de Rávena en escena de una belleza exultante (entre 470, 2/10/1946 y 471, 2/12-mes se ve borroso-/1946) con reminiscencias paganas y los vándalos de Genserico entrando a saqueo en Roma...

- “Sellos” (stamps) de personajes en las entregas desde finales de 1938, parte superior de las páginas, antes de las viñetas, a modo de “tira”, hacemos una nada fácil selección: Tristam -busto. (87, 9/10/1938), Tristam -Escudo- (114, 16/04/1939), Tristam -escudo y busto- (139, 8/10/1939), Sir Kay, Sir Ector, King Mark e Ysold (88, 16/10/1938), Perceval (91, 6/11/1939 y 131, 13/08/1939), The Lady of the lake (99, 1/01/1939). Mother of Arthur, Igraine (29/01/1939), The Crown of Thule y Chalice of the King (107, 26/02/1939), Genserico (111, 26/03/1939), The wild huns ravage Europe (112, 2/04/1939), King Arthur (113, 9/04/1939; 160, 3/03/1940; con Valiant en 172 y 173, 10/06/1940 en adelante hasta 246, 26/10/1941), Lancelot du Lake (115, 23/04/1939, -escudo- 114, 16/04/1939), Camelot y Lancelot (116, 30/04/1939), Galahad (131, 13/08/1939), 455 AD Vandals Pillage Rome (132, 20/08/1939), Falcon Crest of Sir Gawain (147, 3/10/1939 y desde 264, 1/03/1942 hasta 270, 12/04/1942, se repetirán a lo largo de 1942; en 114, 16/04/1939 -escudo-, sello en la parte inferior de la última viñeta), Viking Raven (162, 17/03/1940), Charlemagne (Crowed, Emperor of Rome, Died, 167, 21/04/1940) Arthur Sword Excalibur (169, 5/05/1940), Guinevere Queen (169, 5/05/1940), Merlin (170, 12/05/1940), Aleta Queen of the Misty Isles (92, 13/11/1938, 247, 2/11/1941 hasta 252, 7/12/1941; se repetirán a lo largo de finales de 1943), Viking ship (97, 18/12/1938). Los sellos de personajes del Prince Valiant desaparecen desde 336, 7/19/1943.

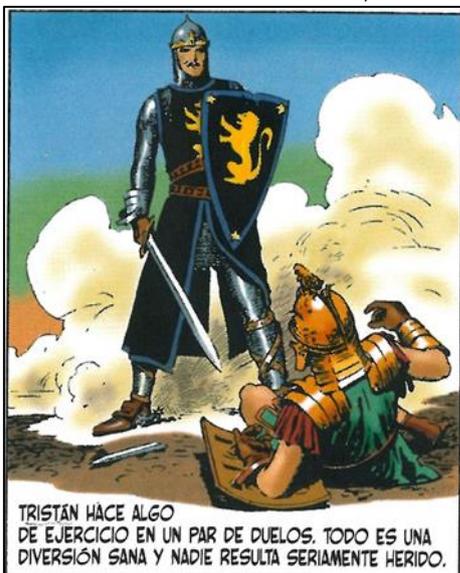
- Titangel, fortaleza de Cornualles. Cuando Sir Gawain y Valiant van en busca de Tristán (“¿te acuerdas de las aventuras que corrimos con Tristán?” le recuerda Gawain a Valiant...), se dirigen al castillo del rey Mark, para después en un supuesto, reunirse de nuevo los tres para ir a las Islas Brumosas (Aleta), pero sólo encuentran desolación a su paso y hostiles súbditos de Mark. La viñeta del casillo, soberbia, no augura buenos presagios: “Titangel, el sombrío castillo del rey Mark, domina un acantilado azotado por

los vientos en la salvaje costa de Cornualles. Un escenario más apropiado para una tragedia que para un alegre romance” (381, 5/28/14 -sic- y 382, 6/04/1944). Es Mark, ante la presencia de sus amigos, quien da muerte a Tristán ante los ojos de Isolda (383, 6/11/1944) y...” Val y Gawain montan en sus corceles y huyen del escenario donde se ha representado la terrible venganza de un rey”.

En ya una viñeta de 1953, es el propio rey Arturo el que posee Titangel (843, 4/05/1953), y desde sus almenas contempla un nuevo cometido para Valiant, es “la guerra de los cinco reyes de Cornualles”, lejos del romance y personaje de Tristán.

Es muy “Warburg” el castillo del rey Auar de Thule (castillo de Vikingsholm, capital de Thule), observado por un falso trovador llamado Valiant (345, 9/19/1943), así como muy “walkirica” la joven cazadora Sigrid que rescata al joven príncipe (que confunde a la misma con la Aleta de sus sueños) caído por un acantilado: desde 359, 12/26/1943 a 363, 1/23/1944.

Izda infra: Tristán el Poderoso, creación literaria y gráfica de Harold Foster (183, 11/08/1940).



Centrándonos definitivamente en las aventuras de Valiant, Gawain y Tristán, estos son sus temas, dibujos y narraciones que Foster nos ofrece desde 1938 hasta 1944:

1. El Gran Torneo de Camelot (86, 2/10/1938 a 90, 30/10/1938), donde un anónimo y aún joven Valiant, reta (reto de lanzas después del episodio de las cargas en dos líneas opuestas) al caballero del león: “... y golpea el escudo de Tristán, el más grande de todos los guerreros después de Lancelot ¡Acaban de retarle!”. Es muy dura la pugna, pero Tristán vence y se descubre la identidad del príncipe nórdico, ahora burlado: se irá de Camelot para visitar a su exiliado padre Auar. Tristán exclama: «Espero no tener que volver a luchar con ese fiero joven, comenta Tristán, “me duele todo por culpa de sus golpes”».
2. Valiant, convaleciente, sueña con el torneo y el reto a Tristán (94, 27/11/1938).
3. Tristán es testigo del espaldarazo e imposición para armar como Caballero de la Tabla Redonda al Príncipe Valiant ante el rey Arturo, después de una batalla contra los sajones. En dicha batalla, “triumfal se muestra Tristán con su escudo y espada, pero ninguno es tan terrible como Arturo cuando cargan en medio del griterío del combate” (103, 29/01/1939).
4. La larga Batalla del Paso de Pandaris contra los hunos. La alianza entre romanos, visigodos hispánicos, lugareños y un contingente de Camelot se dispone a luchar contra Karnak El Despiadado, lugarteniente del emperador de los hunos Kalla Khan. Preparando ya el combate próximo contra la horda de hunos, se presentan ante Valiant “El poderoso Tristán y el despreocupado Gawain”, pues “Tristán busca olvidar a la hermosa Isolda mediante la aventura y los lances del viaje” (139, 8/10/1939 y 140,

15/10/1939). Es una complicada batalla, muy bien investigada y descrita por Foster: "Valiant y su consejo han buscado un plan con el que siete mil hombres eviten que veinte mil hunos salvajes despejen el paso y abran el camino para futuros asaltos a Europa".

5. Plan de Tristán y Gawain para rescatar a Valiant del tirano y falso Duque Píscaro, en la amurallada ciudad de Pandaris (149, 17/12/1939 a 153, 14/01/1940). Preciosa viñeta de Valiant, Gawain y Tristán desfilando triunfantes por las calles de Pandaris, aclamados por sus ciudadanos, ya libres del déspota Píscaro.

6. Después de la Batalla del Paso de Pandaris contra los hunos, Tristán está en los preparativos y recepciones de otros reyes que se ofrecen para rematar a los hunos. Con Arturo, Gawain y Valiant, Tristán, se elabora un reparto de tierras y pacificación: 164, 31/03/1940 a 14/04/1940).

7. Siguiendo el guión del episodio anterior, es también Tristán, testigo del rescate de la reina Hulta, con Slith. Banquete de boda real de Hulta y Slith, en viñeta doble. Queda resuelta la corona que habrá de pacificar la Panonia (170, 12/05/1940).

8. Los "Tres Caballeros" parten para Roma, pero les salen en el camino unos asaltadores, saliendo éstos mal parados (170, 12/05/1940 a 172, 26/05/1940).

9. Prosiguen su ruta a Roma y Valiant con sus camaradas se cruzan de nuevo con los hunos; se alían los caballeros con los vénetos para desbloquear el paso a la Ciudad Eterna: 179, 14/07/1940 a 181, 28/07/1940.

10. Paso por las ciudades ya romanas de Padua y Rávena. Tristán se ejercita en duelos: 182, 4/08/1940 a 184, 18/04/1940.

11. Luego de su encuentro en Rávena con el mercader joyero, el trío de caballeros continúan su largo viaje por Ariminum (Rimini) y se ven con Aecio, "el último gran general romano" (187, 8/09/1940) y presagian la caída del débil Imperio Romano... Llegan finalmente a Roma por la vía Flamina, vislumbrando la Ciudad de las siete colinas. La envidia del decadente emperador Valentiniano por el general Aecio, hace que Tristán y compañía se posicionen con el militar Aecio, que es asesinado en un escenario cercano al Capitolio (188, 15/09/1940 a 191, 6/10/1940). Son llamados a juicio ante el mismísimo emperador Valentiniano, que es también allí mismo asesinado por los partidarios de Aecio (193, 20/10/1940).

12. Tristán y sus amigos de armas se van de Roma no sin antes abatir a los guardias palatinos romanos que los acusan de haber dado muerte al emperador: 194, 27/10/1940 a 195, 3/11/1940.

13. Los "Tres Caballeros" se conjuran para volverse a ver y correr nuevas aventuras, pero a lo largo de la viñeta 196, Tristán ya está en solitario, pasa un puente para tornar de nuevo a Roma (por el medio vuelve a poner en fuga a un destacamento de la guardia palaciega), atravesarla, dado que el puente que pasa por el río Tíber está al Norte de la ciudad. Pernocta en Roma y sale para regresar a Inglaterra..." Y de ese modo el gallardo Tristán cabalga al fin sano y salvo para salir de nuestra historia, y obedeciendo los impulsos de su corazón, regresar a Inglaterra" (195, 3/11/1940 y 196, 10/11/1940). Tristán "desaparece" de los guiones de Foster, hasta su desenlace final con Isolda, suponemos pasados unos cuantos años (no muchos), ya en viñetas de 1944. Quien no deja al protagonista de la serie será Sir Gawain, mucho más cerca de Valiant que el caballero bretón. Será el afán mismo de Gawain por recuperar el espíritu de "Los Tres

Caballeros”, quien más adelante anime a Valiant a intentar salvar a Tristán, viajando al mismísimo Titangel de Cornualles, ante Mark.

14. Las escenas finales del personaje Tristán, como decíamos, son ya de 1944 y apenas se desenvuelven en 16 viñetas. Parten de una idea inicial de Sir Gawain por reunir de nuevo a los tres camaradas de armas de hace años (“Hace tiempo que a Tristán se le prohibió acercarse al castillo de Mark. Pero el gran amor que siente por Isolda es una fuerza irresistible”, en 382, 6/04/1944). Llegan a Titangel, en Cornualles. Se diseña el castillo, imponente ante los acantilados, abaten a enemigos de Tristán y aliados de Mark, pero no pueden parar lo ya inevitable en el destino del caballero del león, asesinado por el marido de Isolda, el propio rey Mark. Son dos simples viñetas donde ambos están juntos, en la última de ellas, una Isolda arrodillada, sostiene en el suelo el cuerpo inerte de Tristán: “Isolda no llora. Su dolor no puede consolarse con lágrimas” (381, 5/28/1944 a 383, 6/11/1944). Es de destacar que en la siguiente tira, después de la definitiva muerte del héroe bretón, Gawain y Valiant regresan a Camelot: “El príncipe Valiente y Sir Gawain vuelven de Titangel e informan a los demás caballeros de la muerte de Tristán. Todo Camelot llora la muerte de tan caballeroso guerrero” (384, 6/16/1944). Sin embargo, a pocas viñetas, Camelot ya organiza duelos de armas, bromas y un viaje de nuestros protagonistas a la Galia. Pudiera parecer un final un tanto precipitado el de la desaparición y muerte del caballero Tristán, pero es que hacía cerca de cinco años que los lectores de tiras dominicales no tenían noticias del Señor de Cornualles, y se puede vislumbrar, más que como una cierta continuidad del personaje, una forma de homenaje final, cercana a la escenografía artúrico-wagneriana, una forma de cerrar un círculo en un interesante, ejemplarizante rol, que había comenzado en 1938.

Derecha: Sir Tristán el Poderoso, como personaje de Harold Foster en la saga del *Prince Valiant*





Supra: Tiras de la escena final y trágica conclusión de Tristán, donde Isolda no muere. “Isolda no llora. Su dolor no puede consolarse con lágrimas” Son las viñetas desde 381, 5/28/1944 a 383, 6/11/1944: esta última es la que ven en supra, central, la última donde aparece Sir Tristán el Poderoso.

¿Conclusiones? Que sin duda Harold Foster ideó una saga inicial, ya significativamente titulada “Príncipe Valiente en los días del Rey Arturo”, con toda una serie de personajes y acciones muy cercanas al ámbito literario, para luego dicha saga ir titulándose sólo Príncipe Valiente (*Prince Valiant*, cine -Henry Hathaway, 1954- y cómics incluidos), muy centrada en lo relajadamente “histórico” (imaginativo sí, pero en determinados detalles, muy exhaustivo en su previa información), en especial cuando entra en escena el rescate casi homérico de “Penélope”-Aleta, y su, para una serie de acción y aventuras, inusitado casamiento con la reina Aleta, en realidad, como escribe Foster nada más consagrar el matrimonio cristiano de Valiant y Aleta...”Ahora, según las normas del romance, la saga del príncipe Valiente tocaría a su fin. Pero ganar a Aleta es una cosa, aunque le ha costado a Val su corazón, y vivir con ella otra bien diferente...y creemos que merece la pena ser contada” (470, 2/10/1946).

En esa “otra parte del romance” es donde cuadrarían mejor Tristán y sus compañeros de la Tabla Redonda, no donde ahora Aleta va a destacar y centrar la vida del Príncipe de Thule (luego rey), aunque nunca renunciando del todo (¡ni mucho menos, aunque muy matizadas por su también heroica esposa!) a sus consabidas aventuras, una larga obra siempre expectante de ser descubierta, leída y observada por unos jóvenes que éramos nosotros, y que aún hoy las seguimos mirando-leyendo (pura video-lectura, muy adaptable a la estatura de la imagen de hoy), admirando por su ejemplo, arte-belleza general, paisajes de naturaleza casi de botánico y mensaje noble que brota de las

páginas de toda esta caballeresca saga de Harold Foster. A dicha juventud le ofrecemos toda la obra insigne de Foster, un fuerte árbol donde amarrar el tiempo de ocio y entretenimiento, para poder aprovecharlo soñando acciones dignas de mención para estos y los duros tiempos que se avienen. En un momento determinado, le recordaron al “simple” dibujante de viñetas que su “voz” era realmente la voz del Val-Hal-En. Los mitos viven siempre, se nos van y vuelven de nuestras manos y sueños, aún sin quererlo...

X. Carlos Ríos

Nota:

(1) Aunque ésta es la primera colección de viñetas físicas donde aparece Sir Tristán, la primera referencia al mismo es la dada por el príncipe nórdico, desde la lejanía de la playa y oteando un barco; Valiant y Arn observan un bajel donde están varios caballeros del rey Arturo: “¡Mira, Arn! ¡Caballeros de la Tabla Redonda! Sir Kay, Perceval, Negarth, Tristán y Vriens ¡Estamos salvados!” en 83, 11/09/1938.

Comentando sobre las fechas que proporcionamos de las viñetas dominicales sobre el Príncipe Valiente, decir que en un momento determinado de nuestras ediciones, tomadas del original norteamericano, saltan, al modo de datación propio de allí, las dos primeras cifras de las fechas, y así (es un ejemplo) encontramos “10/29 -sic-/1944” que en realidad son en nuestras ediciones, también en la Europa anglosajona, “29/10/1944”. Ténganlo en cuenta cuando no les coincidan los números de día de mes y número de mes.

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.

■ DE WEHWALT A SIEGMUND. ANÁLISE DO ROL DE SIEGMUND NO PRIMEIRO ACTO DA *DIE WALKÜRE*.

Siegmund representa a unha personaxe de transición na historia de *Der Ring des Nibelungen* pero nembargantes de vital importancia tanto dende o punto de vista musical (presenta o esbozo do que será o seu fillo Siegfried, o tenor heroico que buscaba Wagner) como dramaturxicamente. É ademáis o primeiro tenor de peso protagónico da Tetraloxía, deixando aparte a Loge e Froh en *Das Rheingold*.

No primeiro acto Siegmund pasa por varios estados nunha especie de viaxe iniciática, dende o esgotamento inicial ata chegar ao enamoramento e ao apaixoamento desmedido pola súa propia irmá. A pesar de que todo sucede únicamente nun acto, Wagner, a diferenza das óperas románticas nas que en moitas ocasións os sucesos importantes acontecen nun abrir e pechar de ollos, non deixa nada á casualidade, nin no libreto nin musicalmente, todo é presentado con pausa e co ritmo necesario para a evolución da personaxe e da súa comprensión. Todo ten un porqué e todo está íntimamente entrelazado e explicado. A miña intención neste texto é analizar a evolución do noso tenor dende o punto de vista dramático e musical.

Ao pensar en Siegmund dende o punto de vista dun tenor, temos que considerar unha masa vocal importante no centro da voz (dende o re 3 ao fa 4 e onde máis “navega” a liña de canto da personaxe). Unha masa vocal non quere dicir son forte senón ben colocado, xa que no inicio do primeiro acto o noso tenor chega á casa de Hundig esgotado e sedento polo que a voz non pode nin debe ser poderosa. Por outra banda a liña de canto, a medida que pasa o acto vai adquirindo máis presenza ao igual que a extensión da voz nos agudos. Contamos entón cun tenor wagneriano. mais coas particularidades dun lirismo un tanto alonxado da liña de canto que para o mesmo tipo de corda emprega o noso compositor.

Hai tres partes diferenciadas na parte vocal de Siegmund que constitúen a evolución do noso protagonista. Unha primeira parte de presentación e de encontro con Sieglinde, onde as dúas personaxes dan a coñecer parte da súas vidas. Unha segunda parte cando xa chegado Huntig hai un diálogo a tres, e onde en ocasións comeza a intervir Siegmund de forma máis heroica. E a terceira parte, onde Siegmund confesa o seu amor, atopa a Nothung e móstrase plétórico vocalmente e completo como personaxe fundamental. Analisemos cada parte.

Comecemos coa aparición da nosa personaxe. Esgotado, sedento e desorientado, a súa primeira frase “*Wes Herd diez auch sei, Hier muss ich rasteren*” está emitida sen apoio



Supra: A “terceira parte” da voz de Siegmund, no final deste 1º acto da *Valquíria (Die Walküre)* ou “Canto da primavera”: “*Winterstürme wichen dem Wonnemond...*”. Deseño de Josef Hoffman (1831-1904).

orquestral, simplemente o canto. O tenor non ten que se preocupar pola orquestra e pode enfatizar o seu estado. Nas súas primeiras intervencións a escritura orquestral e case testemuñal (xorden os primeiros leitmotiv como o do enamoramento), delicado, acompañando ese primeiro instante de coñecemento entre os futuros amantes, sen perturbar o diálogo musical entre eles. A prioridade é entender todo o que ocorre entre eles. O rexistro das notas que emprega Siegmund non é dunha gran esixencia nos extremos, apenas hai un Fa 4 na frase “...*das Aug erfreut des Sehens selige Lust*”. Rítmicamente hai poucas notas longas, e os tresillos aparecen en varias ocasións. A importancia do relato de Siegmund é fundamental, e a orquestra adquire certo protagonismo cando o noso heroi comeza a contar como chegou á casa de Hunding. Tras a proba de amor de Sieglinde ao beber o hidromel antes que Siegmund, a orquestra segue a ser testemuña das palabras de Siegmund, que accede a quedar na casa de Hunding como hóspede.

A segunda escena comeza co rompedor leitmotiv que presenta a entrada de Hunding, correspóndese tamén á segunda etapa de evolución do fillo de Wotan. As primeiras intervencións son unha transición de todo o anterior (tesitura limitada, tresillos, apoio orquestral sutil...) no monólogo no que Siegmund relata as particularidades do seu nome, e conta máis detalles sobre o seu pasado que todos coñecemos. En certos momentos a orquestra comeza a adquirir protagonismo (cos “forte” da partitura) e unirse á liña vocal para formar un todo máis poderoso, no que o tenor debe aportar un rexistro central sonoro. Comezan a ser máis abundantes as notas da pasaxe de tenor Mi 4 e Fa 4, algo significativo e de maior esixencia ao intérprete pola insistencia nestas notas un tanto engañosas para esta corda. Aquí a nosa personaxe faise chamar Wehwal e non revela a súa identidade completa. Por outra banda nos momentos nos que Siegmund apela ao pasado glorioso co seu pai Wotan, o compositor recorre aos tresillos novamente “*der Jager viele fielen den Wölfen, in Flucht durch den Wald trieb sie das Wild; wie Spreu zerstobunsder Feind*”. A orquestra altérnase coas corcheas que

provocan a axitación do relato coas notas longas e os leitmotiv nos que Wagner tómake o seu tempo para ubicalos e desenvovelos harmonicamente. Siegmund parece recuperado do seu esgotamento inicial e iso debe notarse na súa voz. A liña vocal de Siegmund é un tanto máis esixente que na primeira escena, pero aínda máis contida do que chegará a ser.

O comezo da terceira escena co célebre monólogo de Siegmund consiste nun paso máis adiante na progresión da personaxe e da súa liña vocal, é un resumo en apenas catro minutos das características dun tenor wagneriano propiamente dito. A escritura desta pasaxe correspóndese cunha tesitura máis tenoril, as notas graves son menos prolongadas, e as notas de pasaxe Mi bemol 4, Mi 4, Fa 4, están escritas con máis normalidade para a preparación do clímax da peza cos Sol bemol 4 e Sol 4 dos dous "*Walse! Walse!*" onde o noso heroi reclama a seu pai a espada que lle prometera. O tenor debe estar preparado para manter esas notas e emitilas co ímpetu necesario. Tras ese clímax musical a liña vocal de Siegmund volve a establecerse nunha escritura máis central e cómoda para unha tesitura tenoril, porén no final da pasaxe, Wagner volve a calmalo todo, a non permitir excesivo vigor vocal e retoma unha liña vocal que devolve ao fillo do lobo a outro tipo de esixencia nas notas graves, sobretudo no final deste "monólogo" na frase "...*tief in des Busens Berge glimmt nur noch lichtlose Glut*" ata a entrada de Sieglinde. É nesta pasaxe na que o tenor volve á súa tesitura máis tenoril, cando o personaxe recupera a forza debido á paixón, ao enamoramento, e ás ansias de loita. Na partitura os Sol 4 son máis frecuentes polo que o tenor debe estar preparado para enfrontalos con valor e coa intelixencia de non terse acomodado nos graves previos, porque a pesares de que o Sol 4 non sexa unha nota moi aguda, si pode ser pesada e soar opaca se o tenor previamente non ten cantado con intelixencia e sen forzar a tesitura grave. Para este cometido Wagner facilita moito a escritura grave cunha escritura orquestral non excesivamente poderosa.

Tras a declaración de intencións de Siegmund ante a súa amada, chega un dos fragmentos máis fermosos da nosa obra. Algúns din que é un aria de Siegmund, aínda que ao noso compositor non lle gustaría nada esta definición, xa que a súa música nesta etapa carece de números pechados. "*Winterstürme wichen dem Wonnemond*" presenta a un Siegmund lírico, paixonal pero sin excesos; é un canto á primavera, ao amor que sente por Sieglinde, é unha pasaxe de contención pero á vez de paixón. A liña vocal é nesta ocasión plenamente tenoril, a voz debe soar vibrante e vigorosa, e por iso que Wagner acomoda as notas para que o cantante domine o seu instrumento en cada liña do texto, texto que por outra banda mostra un Siegmund poético, rendido ao enamoramento. O fraseo musical na voz ten "legatos" máis pronunciados acentuados coas notas longas onde o cantante debe ser moi disciplinado no uso do "fiato". O heroi cae rendido ao amor, e Wagner cede protagonismo ao lirismo nestes compases, deixa que os amantes confesen o seu amor, e se deleiten coa súa mútua compañía. É este un Siegmund distinto, o heroi cede espazo ao amante, e así complétase a personaxe. Nos últimos compases, cun Siegmund heroi, namorado e cheo de plenitude, é cando os protagonistas falan dos seu pasado e descubren o seu parentesco, Wagner xa non dubida e outorga ao rol do fillo de Wotan, toda a plenitude vocal culminada cando atopa a espada Nothung. A tesitura plenamente tenoril con agudos esixentes e prolongado

fraseo. A orquestra non ten concesións soando con plenitude e desenvolvendo os diferentes motivos ao longo dunha breve pasaxe e presenta un fabuloso deleite de excesos. O noso compositor reserva unha última e esixente frase para completar a Sigmund nunha das últimas notas, despois de todo o esforzo anterior: é un La 4 “...so *blühen denn Wälsungen Blut!*”. Os amantes marchan da casa de Hunding. O noso heroi está completo e preparado para encarar o seu destino.

Gabriel Lezcano

■ **EL REINO DE LA SOMBRAS FRENTE AL DE LA LUZ EN *TRISTÁN E ISOLDA Y ROMEO & JULIETA* / *REALM OF DARK VS. REALM OF LIGHT IN WAGNER'S TRISTAN UND ISOLDE AND SHAKESPEARE'S ROMEO & JULIET***

A la hora de abordar el paralelismo entre ambas obras hay que contar con una realidad mítico-literaria más allá de una historia de amor trágico. Es más, estamos hablando de dos tramas que se desarrollan en contextos espaciotemporales opuestos. La acción de la ópera wagneriana tiene lugar en la atmósfera mítica de las leyendas artúricas – pese a que Wagner no haga ninguna mención a ello – mientras que la obra de Shakespeare se ubica en la Verona tardomedieval, cuando el florecimiento del intercambio comercial con Oriente está desplazando al orden feudal.



Sin embargo, ambas obras tienen un aspecto en común: la presencia metafórica del reino de las tinieblas en oposición al diurno, solar y luminoso, con toda la carga simbólica que ello conlleva, algo que nos sorprende en el contexto social e histórico de la tragedia de los amantes shakespeariano, en una Europa en la que apenas un siglo después estallaría esa conmoción que supuso el Quattrocento florentino, la caída definitiva del Imperio romano de Oriente y la aventura colombina.

No hay duda de que nos encontramos ante los dos grandes mitos –incluso me atrevería a hablar de arquetipos – de lo que podríamos llamar “las bodas de Eros y Thanatos” – ... y la reacción contra el orden establecido que se plasma en ambas historias. Tristán e Isolda reclaman su propio terreno, nocturno, frente al mundo diurno de la “normalidad”, donde se encuentran “los otros”. Del mismo modo que los adolescentes veroneses reivindican su propio espacio vital frente a unas convenciones sociales que, a lo largo

de la historia de la Humanidad, no habían tenido en cuenta ese periodo vital que es la adolescencia y sus pulsiones emocionales. En ambos casos, tanto Tristán e Isolda como Romeo y Julieta (1) son conscientes de ser unos inadaptados en su entorno y ello hace inevitable el desenlace trágico. Definitivamente, su reino no es de este mundo. El relato de la relación entre la princesa irlandesa y el sobrino de su esposo no es una simple glorificación del amor adúltero frente al matrimonio basado en criterios ajenos a los sentimientos. El vínculo que une a los amantes es una fuerza que subyace inconscientemente en sus almas hasta que la poción servida por Brangäne y previamente elaborada por Isolda madre haga posible que ello aflore. Julieta, por su parte, es una cría que apenas tiene catorce años, cuyo despertar a la emoción amorosa entra en conflicto con su situación social real, la de única heredera - ¡como Isolda! - de una influyente y riquísima familia, cuyo papel principal parece ser el de instrumento de sus padres para mantener el legado patrimonial familiar y ennoblecer el linaje a través del futuro matrimonio con el conde Paris. Sin embargo, ella aún no es consciente de esa pertenencia al reino de aquella que Isolda llama Frau Minne, como sí lo es Romeo desde el inicio. Nuestra primera toma de contacto con él es a través de su primo Benvolio, quien lo describe dentro del arquetipo del sujeto poseído por el objeto amado y divinizado, cuyo hábitat es la oscuridad y el bosque.

Es muy interesante el hecho de que Wagner haya diseñado el inicio como el de una tragedia clásica, con un coro inicial representado por el marinero. Un coro unipersonal, como el que abre *Romeo and Juliet*, el cual, sin embargo, se centra en el aspecto social de la tragedia, el conflicto entre ambas familias. El marinero a las órdenes de Tristán expone el aspecto más lírico, describiendo el conflicto emocional de la heroína (*Wilde, minnige Maid*) anticipando los dos rasgos fundamentales que, inmediatamente después, apreciaremos en el personaje de Isolda. *Wilde*, en cuanto que reacciona violentamente contra su destino, lo cual es previsible en una descendiente de mujeres que han ostentado poder, quizás durante siglos, y ahora se encuentra así, arrancada de su tierra y estirpe, lanzada, como un objeto de trueque, a un matrimonio de conveniencia al otro lado del mar. Al igual que cualquier joven noble de la sociedad patriarcal de la Europa medieval. Como la propia Julieta, cuyo matrimonio con Paris es negociado por su familia a fin de acrecentar su prestigio social (No olvidemos que, a tenor de lo que intuimos a través del desarrollo de la obra, pese a que los Capuletos son una familia acaudalada, su jefe no muestra unas maneras propias de un refinado aristócrata sino más bien similares a las que, casi un siglo después, veremos en *El Burgués Gentilhombre* de Molière.) Pero Isolda no es una adolescente que aún no se ha abierto a la vida, enclaustrada en ese mundo estricto, cerrado y femenino que componen ella sola, su nodriza y la presencia de la madre. Si bien la Isolda anterior a la entrada de Tristán en su mundo ya gozaba de un entorno similar, compuesto por una triada femenina, madre, hija y subordinada (¡¡¡El eterno arquetipo de la Triple Diosa!!!) nuestra heroína ya tenía entidad y prestigio propios como mujer culta y sanadora, formada, al igual que su madre (y también probablemente sus antepasadas) por un sabio sacerdote (según las palabras de Gottfried) que bien podría ser un heredero de los druidas – algo nada inverosímil ya que la influencia drúidica se mantuvo en el Cristianismo irlandés durante mucho tiempo - y la habría instruido en los secretos de la sanación. El hecho de sentirse como una

especie de desdoro para su linaje nos hace pensar en la violencia de Julieta que reacciona luctuosamente ante la muerte de su primo Tibaldo a manos de Romeo. Pero la actitud de la adolescente es muy diferente. Es implacable contra Romeo por haberla engañado con su apariencia inocente, del mismo modo que la furia de Isolda es canalizada contra el también engañoso Tristán. Sin embargo, no se siente culpable por haber mancillado el honor de su familia al haberse casado con un Montesco. En Julieta no hay esa conciencia individual de su propia identidad que sí posee Isolda. Al recriminar a su madre ausente que haya prescindido del poder que la capacitaría para desencadenar tormentas y tempestades (*Wohim, Mutter/vergabst du die Macht/über Meer und Sturm zu gebieten?*) la vincula directamente a la estirpe de las Weird Sisters y el Próspero shakespearianos o las antiquísimas brujas tesalias. ¿Se podría decir que Isolda está siendo despojada de su soberanía? Sí, pero... sólo aquella terrestre y diurna. Tristán la equipara a ese *Wunderreicht der Nacht* que, tiempo atrás, había vislumbrado en sus sueños, aquél que una noche surgió veladamente entre sus pensamientos.... Mucho antes de que Isolda entrase en su vida.

“Was doch in keuscher Nacht/ dunkel verschlossen watch/ was ohne Wiss und Wahn/ ioch dämmernd dort empfahn...”

De alguna manera, inconscientemente, Tristán está identificando a su amada con esa señora de la Noche, de quien Isolda acaba de declararse esclava. Una sierva que, en realidad, ejerce de representante de esa deidad de las tinieblas, en cuanto que es su sacerdotisa. La noche es verdad ya que en ella se disipan como polvo las mentiras del mundo diurno tales como la gloria y el honor, la riqueza y el poder.

“Wer des Todes Nacht/ Liebend erschant / wem sie ihr tief / Geheimnis vertraut/des Tages Lügen,/ Ruhm und Ehr/Macht und Gewinn/so schimmernd hehr,/ Wie eitler Staub der Sonnen/ sind sie vor dem zersponnen”

Ambos, pues, están consagrados a la Noche.

“Oh, nun waren wir/Nacht-Geweihte”

Tristan inmediatamente identifica la noche con la muerte, en cuanto que ese filtro inicialmente destinado a su suicidio los llevó al esclarecedor reino nocturno. Este aspecto nos hace pensar en la situación de Romeo y Julieta, quienes con su amor crean un microcosmos ajeno y contrapuesto a la sociedad veronesa medieval. La noche es sagrada (*“heil’gen Nacht”*), olvido de la propia vida diurna (*“gib Vergassen/dass ich lebe”*), seno materno (*“nimm mich auf/in deine Schoss”*) y liberación del mundo exterior (*Löse von der Welt mich los!*). Así pues, identifica al mundo con los conceptos de día y esclavitud..Al igual que en *Tristan und Isolde*, en la historia de los amantes de Verona también hay una clara demarcación entre una atmósfera de marcado carácter diurno y otra de simbolismo nocturno. Romeo corresponde al arquetipo de “huésped de las tinieblas” de reminiscencias becquerianas frente al resto de los Montescos y Capuletos, pertenecientes al reino diurno, enfrentados entre sí. Su atmósfera es pública, las plazas de Verona y las fiestas. Noche y día...Los amantes se conocen al atardecer en una fiesta, se reencuentran esa misma noche en el jardín de los Capuletos (una escena que guarda un intenso paralelismo con el segundo acto de *Tristan und Isolde*). Ambos consuman su amor en la madrugada posterior a la trágica jornada en la que mueren Mercuccio y Tibaldo. Dos noches más tardes, se unen ya para siempre en la muerte

dentro de las tinieblas del panteón. Como en el caso de los amantes wagnerianos, su hábitat natural es la oscuridad. No obstante, hay una gran diferencia entre ambos casos. Tristán e Isolda tienen plena consciencia de pertenecer a ese ámbito nocturno, ajeno al mundo solar y diurno de la sociedad establecida, consustancial a la muerte. Hay una aceptación e identificación con esta esfera vital. No es éste el caso de los adolescentes shakespearianos. Para ellos, la noche es un refugio coyuntural, el único ambiente en el que puede sobrevivir su amor. No es, como en el caso de Tristán, un status anhelado. Sin embargo, la voz de ambos protagonistas nos describe una insólita visión de la nocturnidad como ser vivo, animado, con identidad propia. No es un reino sino un ser poderoso que puede adoptar diferentes caras:

Por una parte, puede ser ocultadora, enmascaradora:

"Spread thy close curtain, love-performing night" (III, II, 5)

También sabe convertirse en una *"sober-suited matron"*, toda de negro. La *Black-brow'd night*, ocultando la virginal *"unmanned blood"* de Juliet y, de paso, los *"amorous rites"* de los recién casados. Así mismo, es una fuerza capaz de sublimar a Romeo tras su muerte, metamorfoseándolo en un sinfín de cuerpos celestes capaces de transformar la noche en un ente luminoso (II.22-5) No tiene nada que ver con la sublimación post mortem de Isolda, centrada en un deseo, una pulsión voluntaria de la heroína (aparte de la hipótesis de que en realidad fuese "succionada" por esa otra parte de su ser que es la energía de Tristán, ya transmutada en éter cósmico). En el caso de Julieta, ella desea convertir a Romeo en un ente "solar", esplendente, cuyo poder es capaz de conferir esa solaridad a la propia noche. Un concepto absolutamente inédito y que no se refleja en la ópera wagneriana.

La consideración de la noche nos lleva a un concepto que, en *Tristan und Isolde*, está intrínsecamente relacionado con ella. Obviamente, estamos hablando de la Muerte como ente más allá del cese de la existencia. En *Romeo and Juliet*, al contrario que en la ópera, no es un reino vinculado a las sombras y al que pertenecen los amantes. Se trata de un ser vivo, el amante rival de Romeo. A él alude Julieta cuando, tras tener noticias del destierro de Romeo, se entrega a esa muerte sexualizada (*"Death, not Romeo, take my maidenhead"*. III, III, 137) El propio Capuleto admite que la muerte ha desflorado a su hija y se ha convertido en su yerno. Incluso Romeo, ante el cadáver de Julieta, considera que la muerte se ha enamorado de ella (V, III, 103) y se ha convertido en su paramour (105) ¡La Muerte como amante y rival amoroso! El cual, además, irrumpe violentamente en la estructura socioeconómica de una noble familia hasta convertirse en miembro de la misma y cambiar radicalmente las relaciones entre las dos familias enfrentadas, reconciliándolas. Así mismo, la muerte es una consecuencia del amor. Con respecto a esto, tanto en las dos historias que centran nuestro estudio como en la de Paolo y Francesca Da Rimini o *Pelleas y Melisande*, el arquetipo de las bodas de Eros y Thanatos es inevitable. Es una muerte sexualizada, masculina, con una función no muy diferente de la que desempeña en las danzas de la muerte del siglo XV. Es decir, capaz de trastornar la sociedad "diurna" a la que pertenece el mundo ajeno a los amantes.

María Lourdes Alonso Gómez

Nota 1: Ver mis ensayos *Magia y Eros en Wagner y Shakespeare: Cuando Tristán y Romeo encontraron a Isolda y Julieta* y *Las mujeres de Wagner* (CreateSpace, 2014 y 2011, respectivamente).



If we are to deal with the comparison between both works mentioned above, we must count on a literary mythic world lying beyond a tragic romance. What's more, we have two stories which take place in opposite time-and-space circumstances. Whereas the atmosphere of the Wagnerian opera is that of Arthurian legends, the Shakespearian play occurs in late medieval Verona, when the flourishing of trade exchanges with the Eastern world is pushing aside feudal society. However, both works have an aspect in common. The metaphoric presence of the

realm of dark opposite daytime world, solar and bright, conveying a deep change of symbolic meaning, something that is quite surprising in the society that surrounds the Shakespearian lovers, in a Europe where hardly a century later Florentine Quattrocento, the invention of print, the Fall of Eastern Roman World and the Columbine discovery will mean the outbreak of a new age.

No doubt we are dealing with two great myths – I would rather call them archetypes – two examples of what we could call “the Wedding of Eros and Thanatos”, which are also representative of a reaction against the established order that is reflected in both stories. Tristan and Isolde demand for their own nightly ground opposite that other world, identified with daytime and brightness, where the others live. Just as the teenagers from Verona claim for their own space, far from a series of social conventions that had never before considered the importance of teen age and its emotional drives. Both couples (1) are aware of being misfits in their respective native worlds and, consequently, this fact will eventually trigger a tragic aftermath. Definitely, their kingdom does not belong to this world. The story of the Irish princess and her husband's nephew is not a mere glorification of adulterous love opposite marriage de raison. They are linked by an unconscious force which has been underlying inside them until the Liebestrank – the potion which had been brewed by Isolde's mother and Brangäne would eventually serve

– will make it come to surface. On the other hand, Juliet is just a fourteen -year- old whose awakening to passionate love clashes with her social position. Quite like Isolde, she is the only heiress to a richest influential family's patrimony, whose main role is to be her parents' instrument in order to keep the Capulets' legacy and ennoble their lineage through a prospective marriage to Count Paris. Nevertheless, she is not still aware that she belongs to the kingdom of that who Isolde calls Frau Minne, unlike Romeo himself. We first hear about the young Montague thanks to his cousin Benvolio, who describes him according to the archetype of someone who is possessed by some kind of beloved divined object and whose habitat is the dark of the forest.

It is very interesting that Wagner's opera starts like a Classical tragedy. We have some sort of one-man chorus, like *Romeo & Juliet*'s, who, however, only deals with the social aspect of the play, the conflict between two families. Tristan's chorus-like sailor's message is quite more lyrical as it describes the heroine's emotional turmoil (*Wilde, minnige Maid*), anticipating two basic features which, immediately after, we will appreciate in Isolde's character. *Wilde*, as she wildly reacts against her fate, something that is very predictable of a young woman who, though descending from an ancient stock of ladies who have secularly wielded power, finds herself torn away from her homeland and family, bartered-like into a *mariage de raison* overseas. Just like any other young noblewoman in patriarchal medieval Europe. Like Juliet herself, whose wedding to Paris is negotiated by her parents in order to increase their social prestige (Do not forget that, according to what we may infer all through the development of the play, though the Capulets are very wealthy, Juliet's father's manners are far from those we could expect in a refined aristocrat; they are quite like Molière's *Bourgeois Gentilhomme*) On the contrary, Isolde is no teenager who might have just opened up to life, cloistered in that strict, shut-up female world consisting on her mother's presence, her nurse and the girl herself. Well, the literary sources of this story let us know that, just before Tristan's stepping into their lives, Isolde used to be surrounded by her mother and lady-in-waiting – *The Triple Goddess'* eternal archetype!!! However, our heroine had an entity and prestige of her own as a wise woman and a healer, trained – like her mother and female ancestors – by a learned priest (according to Gottfried von Strassburgh) who might have been the Druids' heir (quite a likely hypothesis since Druidic influence remained in Irish Christianity for a long time). Her fury while feeling ashamed about that hypothetical degeneration of her lineage reminds us of Juliet's violence when mournfully reacting at her cousin's being killed by Romeo. But Capulet's daughter's reaction is far different. She is ruthless to Romeo for having deceived her with his innocent appearance, just in the same way as Isolde rages against deceitful Tristan. Nevertheless, she does not feel guilty for having tainted Capulet's honour through marrying a Montague. Juliet does not show that awareness of her own identity that Isolde possesses. When she is accusing her mother of not having that power which would enable her to unleash storms and tempests (*Wohim, Mutter /vergabst du die Macht/ über Meer un Sturm zu gebieten?*) she is linking her to the stock of Shakespearian *Weird Sisters* and *Prosper* or ancient Thessalian witches. Could we say that Isolde is being despoiled of her sovereignty? Yes, but only of that earthly, daytime one, which Tristan identifies with the *Wunderreicht der Nacht* that he had once glimpsed in his dreams and sprung in his thoughts one night....

Long, long before Isolde stepped into his life.

“Was doch in keuscher Nacht/ dunkel verschlossen watch’ / was ohne Wiss und Wahn / ioch dämmernd dort empfahn...”

Somehow, unconsciously, Tristan is identifying her beloved with that Lady of the Night, whose slave Isolde has just proclaimed to be. A serf who, in fact, is a sort of priestess of that deity of darkness. Night is truth since, inside it, daytime vanity like glory and honour, riches and power will vanish away.

“Wer des Todes Nacht / Liebend erschant /wem sie ihr tief / Geheimnis vertraut / des Tages Lügen / Ruhm un Ehr’/ Macht und Gewinn / so schimmernd hehr/Wie eitler Staub der Sonnen / sind sie vor dem zersponnen”

Therefore, they are both consecrated to Night.

“Oh, nun waren wir/ Nacht-Geweihete”

Tristan immediately identifies night and death, since that filter, which was initially intended to carry them to suicide, eventually took them to the enlightening night realm. This aspect makes us think of Romeo and Juliet, whose love erects an alien microcosm, the opponent of medieval Verona. Night is sacred (“heil’gen Nacht”) oblivion of daytime life itself (“gib Vergassen / dass ich lebe”) motherly womb (“nimm mich auf / in deine Schoss”) and liberation from the outer world (“Löse von der Welt mich los!”). Therefore, Tristan identifies the outer world with day and serfdom. Likewise, Romeo & Juliet also shows us a clear contrast between two kinds of atmosphere, a solar one and another one charged with deep nightly symbolic meaning. Romeo is an example of “Becquerian” guest-of-darkness prototype, quite different from the solar world to which both antagonistic parties, Capulets and Montagues, belong. Their atmosphere is public, moving around in squares and celebrations. Night and day... Both lovers first meet at a ball in the evening; they reunite a few hours later at the Capulets’ garden (a scene that deeply resembles the second act of *Tristan und Isolde*). Their love is consummated the night after the fateful day on which Mercuccio and Tybalt die. Two nights later, they definitely get together in death, within the dark of Capulets’ vault. Like the Wagnerian lovers, their natural habitat is darkness. Nevertheless, we can see an important difference. Tristan and Isolde are fully aware of belonging to that nightly world, far from solar, daytime-like established order. They accept the status that they have taken and they both identify with it. On the contrary, both Shakespearian teenagers just consider it a necessary shelter, the only place where their love can survive. Theirs is no Tristan’s longed-for status. However, both protagonists’ voices describe us an unparalleled vision of night as an animated living being with an identity of its own. It is not a realm but a powerful entity that can take several faces:

On the one hand, it may be veiling:

“Spread thy close curtain, love-performing night”

It is also able to become a “sober-suited matron”, all in black; the “black-brow’d night”, hiding Juliet’s maiden-like “unmanned blood” and thus our just-married couple’s “amorous rites”. Likewise, it is a force which could sublimate Romeo after his death, transforming him in numberless heavenly bodies which would transfigure night into a glowing entity. This has nothing to do with Isolde’s post-mortem sublimation, centred on a wish, the heroine’s wilful drive (she might also have been “swept” away by that other

part of her being, Tristan's energy, turned into cosmic ether). Juliet wishes she could transform Romeo into a dazzling solar being, whose power is able to confer "solar qualities" to night itself. Quite a peerless concept that is not reflected in the Wagnerian opera.

This consideration about night leads us to a concept which is intrinsically related to it in *Tristan und Isolde*. We are obviously speaking about Death as a being beyond the end of existence. In *Romeo and Juliet* this is not a shadowy kingdom where both lovers belong. It is a living entity, Romeo's rival. Juliet calls for it when, after having heard of Romeo's banishment, she delivers herself to that sexed death ("Death, not Romeo, take my maidenhead" III, III, 137). Capulet himself admits that Death has deflowered his daughter and become his son-in-law. Even Romeo, in front of Juliet's corpse, considers that Death has fallen in love with her (V, III, 103) and turned into her paramour. Death as lover and rival! Apart from all this, it unmercifully breaks into the socio-economical structure of a noble family in order to become one of them and dramatically change the rapports between both antagonistic families, reconciling them. What is more, death is a consequence of love. The archetype of Eros and Thanatos' Wedding can be seen in this story as clearly as in *Tristan und Isolde* – quite like *Pelleas and Melisande's* and *Paolo and Francesca Da Rimini's* tragedies. It is some kind of masculine, sexed death, whose role is not so different from the one that it plays in XV century Dances of Death. That is, an entity of phenomenon enabled to cause a turmoil in that "daytime" society which is alien to the lovers.

María Lourdes Alonso Gómez

1. If you should be interested in reading more about this subject, you might consult my essays *Wagner's Women and Magia y Eros en Wagner y Shakespeare* (CreateSpace, 2012 and 2014, respectively).

■ EN LA AZAROSA Y COSMOPOLITA VIDA DE UN CANTANTE DE RAÍZ: EL TENOR GABRIEL LEZCANO. ENTREVISTA.

BREVE BIOGRAFÍA / A SHORT BIOGRAPHY

Gabriel Lezcano comienza a estudiar guitarra en el Laboratorio de Creatividad Musical de Vigo y posteriormente cursa canto en el Conservatorio Coppelia de Vigo con Josefina Acuña. Compagina sus estudios de música con los de Filología Hispánica en la Universidad de Vigo, así como Teatro e interpretación con Casilda García, Salvador del Río, Santiago Cortegoso entre otros.

Posteriormente se traslada a Barcelona y prosigue sus estudios de canto con Olivia Biarnés (especializada en el período Romántico). Allí crea con el pianista Pablo Olivares el dúo de cámara GpMúsics, basándose sobre todo en el repertorio del Romanticismo (actúan en la Casa Elizalde, en el Festival Classica a les Corts de Barcelona, en el Goethe Institut de Barcelona, y en el Club Iberia de La Haya son parte de la programación del Xacobeo en 2010...). Posteriormente, en Barcelona estudia con el barítono Vicenç Esteve y recibe master class de Fernando Balboa, Pilar Moráquez, Martyne Reyners, Jaume Aragall, Iwa Sórenson...

En Barcelona protagoniza varias zarzuelas con Els amics de la zarzuela de Gràcia: *La Galeota*, *Katiuska*, *Don Manolito*, *El dúo de La Africana...*) con La Lírica de Sant Andreu (*El manojo de rosas*, *Marina*, el musical *El Mikado*), con la Compañía Lírica Chazo Picazo (*Las gaviotas*, *La tabernera del puerto* en la temporada lírica de Mataró (*La viejecita*, *El dúo de La Africana*, *La Dolorosa...*))

También forma parte de la compañía de Teatro Lírico y zarzuela La taberna d'en Mallol dirigida por Vicenç Esteve siendo protagonista de varios montajes La lola musical *Mariner: El món de la zarzuela*, Una compañía de ópera barata, *Els musics del camí* (que dirige y protagoniza). Formó parte de la Companya Opera Jove de Catalunya siendo Spoletta en *Tosca* y Goro en *Madame Butterfly*.

Colabora habitualmente con el pianista Jan Diego Fidalgo. Funda con la pianista Ingrid Sotolarova en 2010 GiArt Dúo. Con esta formación ha actuado en Porto, Atenas, Napflíos, Vigo, Barcelona... Han actuado en el *IIIº Concerto de Cámara da AWG da Galiza* (2015) y en el *Festival Guimaraes Allegro de Portugal* (2017) entre otros. Actualmente reside en Estocolmo donde es el director del Coro del Centro Español.

Gabriel Lezcano starts studying guitar in the Center of Musical Creativity of Vigo and after he studies singing at the Coppelia Conservatory of Vigo with Josefina Acuña. He combines his music studies with those Hispanic Philology at the University of Vigo, as well as theater and interpretation with Casilda García, Salvador del Rio, Santiago Cortegoso, among others. Later he moved to Barcelona and continued his singing studies with Olivia Biarnes (specialized in the romantic period). There he creates with the pianist Pablo Olivares the chamber duo GP Musics based in mainly in the repertoire of Romanticism (They play in the Elisalde House, at the classical Festival a les Corts in

Barcelona, at the Goethe Institut in Barcelona, at the Iberia Club in La Haya, they are part of the Jacobean program in 2010.

Later, in Barcelona he studies with the baritone Vicenç Esteve and he receives master clases of Fernando Balboa, Pilar Moraguez, Martyne Reyners, Jaume Aragall, Iwa Sörenson.

In Barcelona he performs several zarzuelas with “Els amics of the zarzuela of Gracia” (“La galeota”), (“Katiuska”) , (“Don Manolito”), (“La tabernera del puerto”), (“El dúo de la Africana”) with the Lyric of Saint Andreu (“The bunch of roses”, “Marina”, “The Mikado Musical”), with the Lyrical Company Chazo Picazo (“The hawks”), (“La tabernera del puerto”) in Mataró (“The old lady”, “El duo de La Africana”, “La dolorosa”).

Also he work in the Lyric Theater company and the zarzuela “La taberna d’en Malloí” directed by the protagonist of several seberal montages “La lola, musical mariner”, “El món de la zarzuela”, “A company of cheap opera”, “Els musics del camí” its directed and protagonised by him. He was part of the Opera Joung of Catalonia, he perfoms Spoletta in “Tosca” and Goro in “Madame Butterfly”.

He usually colaborates with the pianist Juan Diego Fidalgo. He founded with the pianist Ingrid Sotolarova in 2010 the GiArt Duo. He has acted with this training in Porto, Atenas, Napflios, Vigo ,Barcelona..

They played in the III Chamber Concert of the Wagner Association of Galicia (2015) and the Guimaraes Festival Allegro in Portugal (2017) and others.

Currently he resides in Stocolm where he is the choir director at the Spanish Center.



Dedicataria personal del tenor Gabriel Lezcano a la AWG y CRÓNICAS WAGNERIANAS para esta entrevista.

**1. Comenzaste a estudiar guitarra en el Laboratorio de Creatividad Musical de Vigo
¿Tu interés por la música surge por tu afición a tocar la guitarra?**

La verdad es que desde siempre me gustó todo tipo de música, pero realmente con el rock cuando tenía 12 o 13 años sentía verdadera pasión. Deep Purple, Pink Floyd, Led Zeppelin, The doors... me llegaban al corazón. Por eso empecé a estudiar guitarra, siempre quise ser un guitarrista tipo Richie Blackmore o Jimmy Page, sin embargo, después me decanté por la voz, y ahora soy un guitarrista frustrado, pero no me quejo. Con la voz he disfrutado y sigo disfrutando muchísimo.

2. Cursas canto en el Conservatorio con Josefina Acuña. ¿Qué recuerdos tienes de aquellos primeros estudios de canto?

Fantásticos. Empecé a estudiar canto por que formamos un grupo de Rock. Yo cantaba y componía, pero mi voz sufría y decidí estudiar canto. Josefina Acuña me invitó poco a poco a cantar piezas líricas, yo no tenía ni idea de lírica, y a medida que cantaba me fue gustando. Pero recuerdo perfectamente aquella cinta de cassette que Josefina me grabó con un "E lucevan le stelle" cantada por Carreras. Ahí ya me enamoré de la ópera, y mi interés ya fue pasión y estudio.

3. En Barcelona creas con el pianista Pablo Olivares el dúo de cámara GpMúsics, basándote sobre todo en el repertorio del Romanticismo. También estudias en Vigo Filología Hispánica.

¿Cómo valoras la importancia del Romanticismo tanto en Literatura como en Música? ¿Piensas como Heine que frente al clasicismo que tenía que expresar lo finito, el arte romántico representa lo infinito y lo espiritual?

El Romanticismo, tanto literaria como musicalmente es mi periodo favorito. La irrupción del Lied, de las grandes óperas románticas, de los conciertos de piano, Schubert, Schumann, Liszt, son fundamentales para entender nuestro tiempo y la evolución de la música en general. El arte romántico es un proceso más maduro compositivamente, y sí, como afirma Heine, lo finito a los compositores románticos se les queda corto y evolucionan a metas más abstractas en las que la belleza, lo heroico, y a su vez la tragedia, son los instrumentos necesarios para alcanzar la plenitud.

4. En tu concierto "De Beethoven a Wagner" con la Asociación Wagneriana de aquí, cantabas temas de Goethe con música de compositores románticos como Wagner. ¿Conoces alguna cantante wagneriana gallega actual o del pasado, como Teresa Novoa, Ofelia Nieto, o la excelente soprano Ángeles Gulín, cuya hija Ángeles Blancas participó hace poco en un magnífico concierto, interpretando la escena final de la inmolación de Brunilda del "Ocaso de los dioses"?

Hoy en día y gracias a internet hay acceso a muchísima música. Teresa Novoa es un referente de los últimos años en la lírica gallega. Las otras dos voces que mencionas las he escuchado en grabaciones antiguas, y ahora que las mencionas las volveré a escuchar. Por suerte actualmente contamos con cantantes gallegos de primera línea como Borja Quiza o Javier Franco entre otros.

5. Estudiaste con el barítono Vicenç Esteve, y realizaste master classes con Fernando Balboa, Pilar Moraguez, Jaume Aragall... ¿Alguno de tus maestros te ha marcado notablemente?

Todos han sido para bien ya todo es fruto de la experiencia y parte importante a la hora de afrontar mi carrera y sobre todo en el momento de tomar decisiones sobre mi formación. Vicenç Esteve sin duda ha sido mi gran Maestro. He aprendido de él técnicamente, escénicamente y sobre todo personalmente. Ha sido un apoyo y un referente importante, y lo sigue siendo. He tenido el lujo de compartir escenario con él tanto en zarzuelas, en ópera y recitales, y cada minuto, además de un placer, era aprendizaje puro.

6. En el año 2010 fundas con la pianista Ingrid Sotolarova el Gi Art Dúo. ¿Qué ha significado Ingrid en tu carrera musical?, ¿Cómo os conocisteis?, ¿Seguís dando conciertos juntos?

Ingrid es fundamental en mi carrera musical y personal, ya que nuestra amistad perdura desde hace 20 años. Ella fue mi profesora de repertorio en el Conservatorio, y sus consejos han sido muy importantes. Nunca me pude imaginar cuando estudiaba que llegaría a realizar conciertos con ella. Siempre admiré su capacidad musical, y sus aptitudes a la hora de confeccionar programas, y sobre todo su profesionalismo en escena. Además de ser una repertorista excelente, también lo es como solista. A pesar de la distancia, siempre procuramos mantener nuestro proyecto vivo. Ya tenemos, por suerte, fechas cerradas para el 2018.

7. Háblanos un poco de ti ¿Cuáles son tus aficiones?

Tu padre fue un inolvidable jugador del Celta de Vigo ¿Te gusta el fútbol?

Si, el ambiente a fútbol se respiraba en mi casa siempre, desde que nací. Yo estuve en la cantera del Celta, pero la música se puso en medio. El fútbol me gusta, el deporte en sí. Siempre procuro ver los partidos del Celta, pero no soy un fanático. No me gusta el exceso de información que ocupa el fútbol en España y la sensación de que a veces se convierta en “el opio del pueblo”. Por otro lado, me encanta el cine, la lectura, los largos paseos...

8. En Catalunya y Galicia compartiste escenario con Juan Diego Fidalgo (piano) formando el grupo “God save the Kings” ¿Cómo ha sido esta experiencia con lo que tú denominas “La otra música”?

Es un proyecto apasionante. Creo que la versatilidad de un músico es una asignatura pendiente en algunos músicos. Juan Diego y yo, además de ser grandes amigos, nos conocemos de trabajar en zarzuelas y recitales, y siempre quisimos hacer algo diferente. Trabajamos en un programa de temas de Pop – Rock británico con piano y voz, siempre con un trasfondo clásico. En algunos conciertos añadimos el violín de Rubén Méndez y en otros el de Roderick de Roek, dos musicazos.

9. Hace poco estuvo por aquí el pianista James Rhodes, cuyo empeño es poner la música clásica al alcance de aquellos que no se han atrevido a acercarse a ella,

limpiándola de la pompa que suele rodearla ¿Cómo acercarías tú la música clásica a la gente?

Es una pregunta complicada. Pero quizás no es la ópera la que tiene que cambiar sino la percepción que la gente tiene de ella. Sí, que es cierto que hay pomposidad todavía en algunos círculos de los grandes teatros, pero creo que eso está cambiando. Hay iniciativas como lo Amigos de la Ópera de Coruña, de Oviedo, o los Amigos de la Ópera de Vigo que acercan la ópera a todos los públicos con proyectos muy interesantes. La ópera es lo que es. Es música elaborada y que no suele entrar a la primera, y que no a todo el mundo le gusta. Creo que hoy en día a muy buenas iniciativas para que cualquiera pueda acercarse a la ópera y saber en qué consiste, y decidir si le gusta o no. En un país como España, donde todavía hay Gran Hermano, o Sálvame o Chiringuitos, es complicado que la ópera se convierta en un referente cultural de primera necesidad. Aún así, iniciativas como las anteriores siempre llenan en sus producciones. Lo importante no es que se convierta en un espectáculo masivo, sino que sea un género que cada vez se acerque más a cierto tipo de público.



El GiArt Dúo (Ingrid Sotolarova y Gabriel Lezcano) al final de su interpretación en Coruña en noviembre de 2015, en el *IIIº Concerto de Cámara da AWG*.

10. También con el mismo fin comenzó la semana pasada, organizado por los “Amigos de la Ópera”, el ciclo “Lírica inclusiva”: el primer concierto tuvo lugar en el Centro Cívico de Os Mallos. Fue un hermoso concierto con Alba López Eliseu Mera y el pianista Gabriel López. Esta iniciativa también pretende dar a conocer a las nuevas voces gallegas, ¿Conoces alguna de estas jóvenes voces gallegas?

Siempre procuro estar al tanto de las voces jóvenes gallegas. Y me llena de orgullo ver que cada vez son más y más lo jóvenes que se acercan a la ópera sin prejuicios. Estoy seguro, que pronto alguno de esos nombres ocupará un lugar importante en la lírica.

11. Comentaba también Rhodes, que tras una vida llena de abusos, la música logró salvarle la vida. La música es el alimento del espíritu y como sugería Shakespeare también el alimento del amor ¿Consideras que la música podría ser hoy en día un elemento regenerador de la sociedad actual?

La música es fundamental, pero en su concepción global. Respeto profundamente todos los estilos, y me gusta todo tipo de música. Pero obviamente, hay un tipo de música que invita a la reflexión, al pensamiento, a la pausa. Cada tipo de música cumple una función en nuestras vidas. No puedes obligar a nadie a que escuche a Wagner, por ejemplo, pero alguien como yo al que le apasiona, piensa que mucha gente se pierde algo hermoso. Por otro lado, este es un mal endémico en la cultura en general. En un país como España, cierto tipo de cultura no ocupa el lugar que merece. La inmediatez de nuestro tiempo impide en ocasiones la reflexión, la pausa y el deleite.

12. Protagonizaste en Barcelona varias zarzuelas como: “La Galeota”, “Katiuska”, “La Tabernera del puerto”. Conmovera tu interpretación de “La Roca fría del Calvario” ¿Te gusta cantar zarzuela?

La zarzuela la descubrí plenamente cuando llegué a Barcelona y comencé a trabajar en producciones de zarzuela. También tuvo mucho que ver mi Maestro Vicenç Esteve, un intérprete mayúsculo de zarzuela, que me transmitió su amor a este género tan denostado por nuestro país. Hay zarzuelas hermosas, otras muy divertidas, otras trágicas... debería existir una programación más habitual sobre todo en los grandes teatros. Personalmente disfruto mucho cantando zarzuela, he hecho tenores principales y también alguna vez tenores cómicos, y cada uno con sus matices son siempre un disfrute máximo. Me siento muy cómodo cantando zarzuela, por que además incluye otra de mis grandes pasiones, que es la actuación.

13. Estuviste con Ingrid dando conciertos en Porto, Guimarães, Barcelona, Vigo, A Coruña, Atenas, Nafplio... ¿Cómo resultaron estos conciertos?

El público es diferente en cada ciudad, pero siempre existe un denominador común que es que si en el escenario das lo mejor el público lo percibe y siempre te devuelve el esfuerzo. Todos fueron muy especiales y realmente enriquecedores, y como ya he dicho, cualquier programa con Ingrid parece sencillo, pero realmente en nuestros conciertos en Grecia, fueron mucho más especiales por que contamos con la colaboración de Sofía Mavrogenidou, una flautista y soprano griega, gran amiga, y Aristeidis Chatzistavru, guitarrista superlativo y también gran amigo, con los que apenas ensayamos dos días y la química fue instantánea.

14. Has cantado roles como Spoletta, Goro, el capitán Alberto... ¿Qué operas son las que te gustaría cantar? ¿Cómo analizas la carrera de un cantante?

Hay muchísimas óperas que quiero cantar. Siempre hay que saber cual es tu lugar y ser consecuente con el desarrollo de la voz. Por suerte la carrera de un cantante, siempre y cuando no haya lesiones u otro tipo de problemas, es larga, y personalmente considero que todavía no ha llegado mi plenitud. De todas formas, acceder al circuito operístico y

solamente limitarte a ese tipo de trabajo, es una labor complicada y alcance de unos pocos, en que muchos factores tienen que remar a favor.

Cualquier Puccini o Verdi, son maravillas para cantar, y qué decir de Wagner...

15. Actualmente eres el director del Coro del Centro Español de Estocolmo. Háblanos de tu trabajo allí. ¿Has notado mucha diferencia entre el panorama musical sueco y el español?

Ser director de un Coro es una labor complicada, tanto al nivel musical, porque no puedes dudar en nada en ningún momento, siempre debes mostrar seguridad al cantante, y por otro lado, desde el punto de vista psicológico, ya que aunque el coro es una sola formación, hay muchas personalidades distintas con las que trabajar aunque finalmente la del director es la que tiene que estar por encima.

Todavía llevo poco tiempo en Estocolmo como para poder emitir un juicio o análisis sobre lo de asistir al concierto de Diego "El Cigala" con el piano de Jaime Calabuch, y fue una experiencia mágica con el teatro repleto.

16. En tu facebook has puesto un video del tenor sueco Jussi Björling. ¿Qué intérpretes y compositores suecos nos recomendarías?

Jussi Björling y Niccolai Gedda son dos de mis tenores favoritos. Son dos tenores líricos que son ejemplos interpretativos de los grandes roles. Por otro lado, hay dos cantantes wagnerianas como Astrid Varnay y Birgitt Nilsson que seguro que son referentes del público de nuestra asociación. Como compositores del romanticismo que recientemente he descubierto están Carl Jonas Love Almqvist y Adolf Fredrik Lindblad, entre otros. Recomiendo la interpretación de parte de sus obras, que realiza mi actual maestra Iwa Sörenson.

17. ¿Cómo se puede promover la música a través del coro? En el coro enseñáis interpretación vocal, os reunís, ensayáis, interpretáis canciones de vuestra cultura, disfrutáis cantando. Es una actividad muy enriquecedora, ¿no es así?

En el coro sobre todo intento que además de buen ambiente, la gente pueda aprender y luego interpretar canciones que representen a nuestra formación, y que sobre todo disfruten cantando. Verdaderamente es una responsabilidad, pero también una experiencia en la que das mucho pero también recibes la sensación del trabajo bien realizado.

18. Tu corazón estaba dividido entre Galicia y Barcelona, y ahora Estocolmo ¿Cómo lo compaginas?

Galicia es mi tierra, donde me crié y disfruté como niño, y siempre está conmigo y la recuerdo todos los días. Ya sabéis lo que es la morriña, no tengo que explicarlo.

En Barcelona maduré como persona y crecí profesionalmente. Hice muy buenos amigos, pasé 12 años y reamente me dio tiempo a disfrutar de esa hermosa ciudad. Ahí conocí a mi pareja y sobre todo, en Barcelona nació mi hija. Por eso Barcelona siempre será especial, mi segundo hogar.

Acabamos de llegar a Estocolmo, apenas 6 meses, y la verdad que nos hemos sentido cómodos desde el principio. Es un país muy distinto, pero estoy seguro de que será una etapa apasionante, de crecimiento y aprendizaje. A nivel profesional todavía me estoy haciendo un hueco, pero he tenido la gran suerte de comenzar dirigiendo ya el Coro del Centro Español.

19. ¿Qué opinas de Crónicas Wagnerianas?, ¿Qué echas en falta?

Crónicas Wagnerianas es un deleite para los que disfrutamos y nos apasionamos con la música del Maestro y todo lo que le rodea. He tenido el honor de colaborar con algunos artículos en la revista, y desde luego vuestra labor se merece toda mi admiración. Lo único que pueda echar en falta es que no salga más seguido. Pero obviamente entiendo que hay mucho trabajo en cada número. Y prefiero un número bien trabajado trimestral o anualmente que uno cada mes menos elaborado.

20. ¿Qué te parece nuestro próximo concierto *Orixes Literárias de Parsifal* con Pilar Vázquez y Elisa Rapado?

El título del programa suena realmente muy seductor, y teniendo en cuenta las dos intérpretes que son, estoy seguro de que será una cita espectacular e inolvidable para el público que asista. Espero poder estar presente para disfrutarlo.

21. ¿Cuáles son tus proyectos a corto y largo plazo?

Por ahora seguir con el Coro del Centro Español. Tengo fechas cerradas con GiArt Dúo para el 2018, una de ellas en Galicia, por cierto. Por otro lado, hay un proyecto discográfico en elaboración, de música de cámara, que realmente es muy especial, pero no puedo adelantar mucho.

En Estocolmo estoy cerrando una producción de un espectáculo, que si todo va bien, dirigiré escénicamente y también cantaré el rol principal, pero como todo está muy reciente aún no lo puedo confirmar. Os mantendré informados.

CCWW. El tenor Gabriel Lezcano es desde la segunda época de la AWG, uno de los primeros socios y colaboradores de esta asociación y revista, que gratamente celebramos. El puente entre Suecia y Galicia ya está tendido: que dure y fructifique. Gracias por tu aliento fiel a la música y al wagnerismo, Gabriel.

María José Gómez

■ CRÓNICAS / CHRONICLES

TOD UND VERKLÄRUNG (MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN), O EL VIAJE POR EL TIEMPO EN EL HOMBRE. REFLEXIONES Y GUÍA DE AUDICIÓN DEL POEMA SINFÓNICO DE RICHARD STRAUSS (Op. 24).

Muerte y Transfiguración (TrV 158, op. 24) de Richard Strauss (1864-1949). Palacio da Ópera da Coruña, 18/II/2017. Orquesta Sifónica de Galicia (OSG). Dir. Dima Slobodeniouk.

En recuerdo, desde este Tiempo, a mis caros amigos (imagen, mensaje y sonido) Jorge Mota y Juan Massana.

I - Largo, Do menor - Re bemol mayor:

“Un hombre, enfermo, yace en su jergón, en una buhardilla mísera (...), iluminada por (...) una vela (...) ... una desesperada lucha con la muerte (...). Ningún ruido turba el silencio (...), un reloj de pared. Una sonrisa dolorosa atraviesa (...), en el límite (...) de su vida, los sueños le traen el recuerdo de los dorados días de la infancia.”

II - Allegro molto agitato, Do menor:

“... La muerte no dará tregua a la víctima ni en su reposo, ni en sus sueños. Ataca brutalmente y de nuevo comienza la lucha: la voluntad de vivir, contra el poder de la muerte. (...) Todavía ninguno es vencedor (...) y reina (...) el silencio.”

III - Meno mosso, Sol mayor:

“Fatigado por la lucha (...) ve reproducir su vida (...) el albor de su niñez, (...) su pura inocencia. Luego el adolescente (...) pone a prueba sus fuerzas para la lucha del hombre (...) que se bate por el máximo premio de la vida: alcanzar un alto ideal y engrandecerlo (...) por su acción. (...) Lo ha ansiado siempre su corazón (...). Aunque ahora lo vea más y más claramente, (...) no puede alcanzar ese ideal totalmente, ni dar a su empresa el último remate. Suena entonces el (...) martillo de la Muerte ...”

IV - Moderato - tranquilo, Do mayor:

“Pero ahora, desde lo alto resuena el triunfo; lo que en vano buscó en la Tierra, le saluda desde el Cielo: ¡Liberación, transfiguración!”

Este resumen argumentativo de Romain Rolland sobre el poema sinfónico *Muerte y Transfiguración* (*Tod und Verklärung*), añadido por Alexander Ritter al programa en el estreno musical en Eisenach (21/VI/1890), que no fue ni siquiera la inspiración del compositor, es no obstante muy claro en la descripción de las imágenes poéticas, ayuda a poner los estímulos en su mejor percepción, llevados hasta el éxtasis en esta magistral partitura de nuestro siempre admirado “Ricardo II” ...

Y digo magistral, porque a la altura de entre 1888 y 1889, un Strauss todavía de 24 y 25 años, ya estaba estrenando piezas de estructura literario-sinfónicas como *Macbeth*, *Don Juan* (considerada por muchos como su “mejor” poema sinfónico), y poco faltaba para completar su particular colección de género: *Las travesuras de Till Eulenspiegel*, *Así habló Zarathustra*, *Don Quixote* o su excepcional *Una vida de héroe* (*Ein Heldenleben*, 1897-1898), como sus principales.

Lo que no se suele decir mucho por ambientes de cierta literatura musical, es que el “golpe” de la inspiración del compositor bávaro fue la audición, impresionado por el

tratamiento de la muerte en el *Tristán e Isolda* (Bolonía, 1888), que seguramente su amigo Ritter habría incitado, a pesar de los prejuicios que su amado padre le había incitado por la esa admiración por el mundo clásico alemán de Haydn, Mozart, Beethoven o Mendelssohn, donde no cabían “vanguardias”, que por aquel entonces eran los senderos wagnerianos. Liszt, Büllow tendrían sin duda mucho que ver en este inesperado giro hacia el mundo del romanticismo tardío alemán, donde ahora la obra de Carl M. von Weber es de nuevo rescatada, su *Die Freischütz* va a ser imprescindible para el “nuevo Strauss”...

Sentado en mi butaca de concierto, me disponía un tanto afectado por la desaparición súbita de personas, obras y ejemplos de hombres que habían dejado profunda huella en nuestras humildes vidas, y visto con perspectiva, tampoco sabía que iban a desaparecer algunas más en este largo 2017. La muerte siempre nos sorprende, está en el continuum vital de nuestra breve existencia: es inexorable, la llevamos en nosotros mismos, “seres-para-la-muerte” (*Sein-zum-Tod*, decía Heidegger), es una fatalidad antropológica (Ortega y Gasset) que elimina a las personas, es problemática, regresiva. No siendo capaces de escrutarla, tan esquiva y acientífica (no se deja “experimentar”), cabe sólo darle un “rodeo”, como afirmaba ese gran pensador galleguista, normalmente ignorado, Domingo García-Sabell, médico y filósofo, que sabía de lo que estaba hablando.

Desde nuestro Ser (existencia, *Dasein*), la vida es pues Tiempo, eliminado bruscamente por el no-tiempo y no obstante su culminación, la Muerte: la biológica, la antropológica, la sociológica -hoy ocultada y repleta de tabúes- y la moral-religiosa, más transcendente. Conviene siempre tenerla muy en cuenta, sin ambages.

Reflexiones sobre la muerte, que en el *Tristán* aparecen desde el doble juego del Eros y Tánatos, y las múltiples dualidades, en especial la dualidad luz/sombra (que sólo es “ausencia de luz”), y que sin duda indujeron a un más iniciado Strauss por la senda del conocimiento profundo de las cosas, pues ese era en definitiva el estilo de su formación (estudios superiores en filosofía incluidos), lectura y pensamiento del huidizo Richard. Muy formado en literatura, con resalte desde Goethe, Shakespeare, Schopenhauer o Nietzsche, hablando de estos asuntos con un jovencísimo director orquestal Karl Böhm, éste sólo pudo afirmar de Strauss que “... era necesario estar mejor preparado en literatura que en música para poder rivalizar con él”, pues conocía la literatura alemana mejor que ningún otro músico del momento. Grande Don Ricardo.

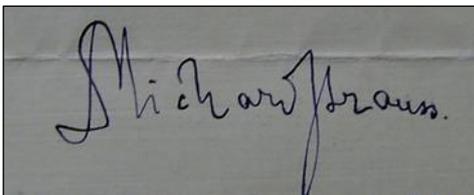
He de volver a mi problemática butaca del concierto straussiano que la OSG me brindaba, pues me sorprendió la numerosa orquesta: a rumbo conté entre 68 y 70 concertantes, donde me abrumó literalmente el tema central que me ofrecía en todo su “espectáculo” tanático, que la algo prepotente orquesta de Slobodeniouk esa tarde nos deleitaba; demasiada “demostración orquestal”, cercana a las versiones de Sinopoli, lejanas de los vigorosos, aunque suaves barloventos de Bruno Walter o Karajan. La tenue respiración con violines del moribundo -para nada “heroico”, en un principio fisiológico-, socavante y fenoménico sí, semejaba estremecedora por su latiente corazón. La aparición del “Ángel de la guadaña” no fue menos sobrecogedora: sinceramente, no me lo esperaba, eran unos momentos de mi vida en que las sensibilidades estaban muy a flor de piel, para nada “preparadas” (nunca lo estamos).

La tercera parte (Meno mosso, Sol mayor) me dio una esperanza (siempre “ella”...) en esa anímica lucha del hombre con la muerte, donde únicas son nuestras posibles armas: el sacrificio en las enfermedades de la vejez, la serenidad, la sabiduría de la senectud (difícilmente alcanzable, pero existente), la posibilidad (ni un ápice aquí) en el moribundo de esa alegría de “ver vivir” a los demás, pero sí y sobre todo, el aliento que da el Recuerdo, nuestra viva llama de la juventud, nuestra infancia, nuestras grandes alegrías del alma, nuestra difíciles tareas y realizaciones como adultos. A pesar de la atrofia de nuestras energías y de nuestro desgaste somático, es posible la Esperanza, ciertamente “dar una vuelta alrededor de la muerte”, porque ésta nos imposibilita e interrumpe nuestra faz más humana y cotidiana, pero traspasada la negra sombra del primer abismo que nos aguja el alma, después está la Luz.

“La vida es Tiempo” (García-Sabell) y hemos de pasar por nuestros estados naturales desde el “arrojamiento” del hombre en esta dimensión, hasta nuestro vital y natural desenlace final, puede ser que la trascendencia nos acompañe, cuando nuestra Consciencia, nuestra Alma, sea capaz de disipar lo que parecen tinieblas, hasta llegar al Misterio detrás del velo, al Enigma preparado para ser descifrado más allá de la muerte.

Strauss utiliza una instrumentalización orquestal sublime, de un vitalismo fónico que invita al combate que uno contempla delante de sí, una “palabra” instrumental, propia del ya dominado poema-texto sinfónico, donde se adivina un salto a la obra operística: *Guntram* (1894), donde su fascinación por la escena va a complementar perfectamente su original obra musical. Lo sabía desde Beethoven, se lo fue creyendo desde la versión y formato de la sinfonía Heroica y Novena, lo fue visualizando en el *Freischütz*, y lo vio íntegro, total en *Tristan und Isolde*. Cuando Strauss salta al drama operístico desde el poema sinfónico (va más allá cuando es invitado a dirigir en Bayreuth, justo en este momento de 1889), ya aparecen las más acabadas y singulares obras del maestro: *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911), *Die Frau ohne Schatten* (1919) o *Ariadne auf Naxos* (1916). A inicios del recién estrenado siglo XX, de Richard Strauss se podía decir, según su biógrafo Bryan Gilliam (2002):

“...de que Strauss se encontraba en el camino más apropiado para convertirse en el compositor de ópera más importante del mundo no podía sorprender a nadie que le conociese”. *Vida de Richard Strauss*, p. 100.

A black and white photograph of a handwritten signature in cursive script, which reads 'Richard Strauss'.

Autógrafo de Richard Strauss

Tod und Verklärung seguía...los solos de violín, el diálogo de los instrumentos-personajes, aquí con el siempre majestuoso y estremecedor violonchelo, dibujan un aura de excitación cromática que sólo Strauss sabe conducir con solemnidad y

profundidad, un aparente caos de colores y sonidos, bien ordenados, en pura cabalgada de contrastes sonoros, ofrecidos para ser “leídos” (así aprendimos muchos a visualizar-percibir desde el sonido penetrante su *Ein Alpensinfonie*, 1911-1915). Los timbales y metales de viento -hermanos en este “caos ordenado”-, son el motor de la orquestación, siempre en sobresalto y contradicción, por ejemplo, cuando el oboe toma el episodio de la infancia del moribundo. Los motivos rítmicos son contradictorios, es cierto, pero se complementan en la resistencia del hombre y las venidas de la muerte ante su aparente rival. La resistencia llega en el segundo y tercer movimiento, con la alegría del recuerdo, acordes de arpa (dos eran sus instrumentistas y elementos) que acompañan al tranquilizador tema de la flauta. Es algo más que un “instinto de supervivencia”, es tal vez, la búsqueda de un ideal soñado, perdido o no; es en este momento cuando el hombre parece que incluso va a triunfar sobre la muerte, pues desde su gran ideal (tercer movimiento, punto sublime en el desarrollo intermedio del mismo) es fuerte, indestructible, se refuerza de Fe, puede hasta llegar a acercarse en este momento, desde la esperanza, hasta la luminosidad de Dios.

La muerte desarrolla sus temas, lo mismo hace musicalmente lo mejor del hombre, pero el tam-tam de los timbales hace irremediable el fin de esta existencia, pero no “la otra”, pues aún en el cuerpo ya vencido, arrebola la Conciencia-Alma del hombre (motivo del ideal) para desde la Transfiguración, llegar a la Redención, nuevos acordes de arpa, desde donde crece la apoteosis que cierra-abre el abismo del Enigma. Falta aún la Resurrección...

Lo hemos percibido desde el viaje cronológico de la existencia humana que nos ofrece la música straussiana, imaginado más allá del “guión” textual de poema, los mecanismos sensoriales y fenomenológicos nos dicen que otras realidades son y también “existen”, incluso para el protagonista agonizante de esta singular obra, pues ya el mismo compositor reconoció en una carta a Ritter, que “el personaje moribundo de mi poema sinfónico se transfigura aún más que lo que la vida lo había transfigurado. Frío y burlón, el mundo pone barrera tras barrera en el camino de sus realizaciones”. La transcendencia, la transformación-transfiguración, gracias a la muerte; ahora son ya Belleza, espiritualidad y silencio.

X. Carlos Ríos

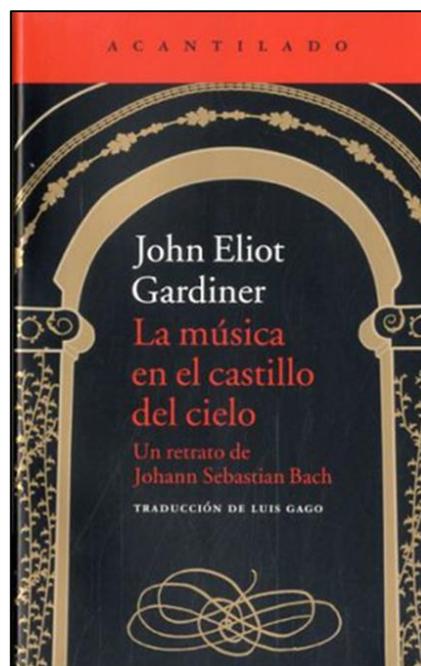


1: Cartel del estreno de *Tod und Verklärung* en Munich, 1891
 2: Retrato de Richard Strauss en el Wagnermuseum de Bayreuth

JOHN ELIOT GARDINER: LA MÚSICA EN EL CASTILLO DEL CIELO. UN RETRATO DE JOHAN SEBASTIAN BACH. TRAD. LUIS GAGO. BARCELONA, ACANTILADO, 2015, 921 pp. 24 LÁMINAS A COLOR / A REVIEW OF THE SPANISH EDITION OF JOHN ELIOT GARDINER: MUSIC IN THE CASTLE OF HEAVEN. A PORTRAIT OF JOHANN SEBASTIAN BACH. TRANS. LUIS GAGO. BARCELONA, ACANTILADO, 2015, 921 pp. 24 COLORED ILLUSTRATIONS.

En 1977, la NASA incluía dentro de las sondas Voyager un disco de oro con –entre otras muchas cosas terráneas– tres piezas de música de Bach; algún científico involucrado en el proyecto afirmó: «pero eso sería alardear». Y tanto Gardiner como nosotros estamos de acuerdo.

A nadie escapa que John Eliot Gardiner (Dorset, Inglaterra, 1943) es uno de los grandes especialistas en música barroca en general y en Bach en particular. Ha dedicado buena parte de su vida artística a desentrañar los desafíos implícitos en la interpretación de la vasta obra del turingio. No en vano fue designado en 2015 –poco después de la redacción de este libro–, director del Bach-Archiv Leipzig y ha sido el único director de nuestro tiempo en grabar no sólo un ciclo completo de cantatas



(para Soli Deo Gloria, su casa discográfica personal, creada tras la marcha del director de sello Archiv), sino otras 40 cantatas para Deutsche Grammophon-Archiv Produktion. En sus más de 900 páginas Gardiner traza un preciso y a la vez audaz retrato del genio alemán a todos los niveles posibles, aunque haciendo especial hincapié en su creación vocal, esto es cantatas, pasiones, misa y motetes. Desde el punto de vista biográfico, el autor sienta nuevos estándares al alejarse de la clásica vida del genio, presentada casi como una hagiografía, tal y como han hecho casi todos sus antecesores durante el siglo XX. Resulta realmente encomiable desde un punto de vista historiográfico como con tan pocos apuntes sobre su vida el autor logra un discurso diferente, dejando entrever a un Bach rebelde con su tiempo, castigado por la incomprensión de sus superiores, vecinos o nobles; un Bach no tan buen estudiante como cabría esperar, capaz de haraganear o de hacer travesuras como un adolescente cualquiera. Nos muestra a un Bach marcado por la temprana muerte de sus padres, obligado a madurar en condiciones no siempre propicias, de las que saca provecho, superando sus escasas posibilidades de futuro con un inmenso talento compositivo y como organista. Desde luego las fuentes que maneja el autor son de lo más variadas y las conclusiones a las que llega no son irrefutables –por falta de pruebas documentales–, pero sí firmemente sostenidas por analogía o por indicios de insospechado origen en ocasiones, cuando no se sustentan en pistas

rastreables en texto o música.

En cuanto al análisis musical huelga decir que el inglés posee un conocimiento enciclopédico de la obra de Bach, en especial de las cantatas, a las que dedica el grueso del volumen. No resulta sencillo hacer entender cada cantata como una obra con un texto y una música ligados por finos mimbres de significado (ya sean éstos contrastantes o coincidentes, o como el mismo autor prefiere decir, significados por colusión o colisión); y, al mismo tiempo, explicar que todas las cantatas funcionan como un complejo conjunto de momentos litúrgicos durante el año, que justifican su sentido y significado. Emplea metáforas de altos vuelos evocativos, pero siempre fácilmente comprensibles; utiliza descripciones musicológicas complejas sin abusar del recurso.

Dentro del análisis del texto y el significado de la música llama vivamente la atención el conocimiento teológico del que hace gala Gardiner, poniendo en valor elementos de carácter religioso que de otra forma pasarían completamente desapercibidos para el oyente de hoy día, ajeno a la fe luterana o simplemente desinteresado en cuestiones religiosas. El autor da indicaciones bibliográficas precisas o remite al lector a conceptos complejos de entender, explicados de forma sintética e ilustrativa. Si tuviésemos que poner un pero al volumen sería el abuso de indicaciones teológicas, que lastran la narración en determinados momentos y que pueden resultar redundantes.

Del amor de Gardiner por Bach no cabe la menor duda, pero en un giro de grandeza sólo reservado a los verdaderos eruditos, el inglés se permite describir los “errores” de planificación o sencillamente de inspiración de Bach, dando las pinceladas maestras a un complejo retrato humano y artístico, que otro autor (más preocupado por la hagiografía bachiana) omitiría, o sencillamente no sería lo suficientemente crítico como para detectar y comentar.

La traducción de Luis Gago se nos antoja que no ha debido ser para nada sencilla, pero como siempre sale victorioso con una narración fluida, rica y sin dislocaciones lingüísticas o terminológicas, presentes en otras traducciones de libros sobre música más sencillos que este. Acantilado presenta un producto bien acabado, elegante y muy cómodo de leer.

En pocas palabras, nos encontramos ante volumen de gran valor para aquellos que quieran aproximarse a la figura de Bach en toda su grandeza, independientemente de los conocimientos previos sobre este auténtico pilar de la música de occidente. ¿Y el título? En palabras del propio Gardiner: «[...] es Bach, cuando hace música en el Castillo del Cielo, quien nos ofrece la voz de Dios: en forma humana. [...] Ilustrándonos cómo superar nuestras imperfecciones por medio de las perfecciones de su música: hacer cosas divinas humanas, y las cosas humanas divinas».

Emilio J. Gómez

In 1977, NASA included in the space probes Voyager a gold disc with - among many other earthly things - three pieces of music of Bach; some scientist involved in the project said: "But that would be boasting." Both, Gardiner and we agree.

Everybody recognizes John Eliot Gardiner (Dorset, England, 1943) as one of the great specialists in baroque music in general and Bach in particular. He has dedicated much

of his artistic life to unravelling the challenges implicit in the interpretation of the vast work of the German genius. Not in vain, he was designated in 2015 (shortly after the writing of this book) as director of the Bach-Archiv Leipzig. Is the only conductor of our time to record not only a complete cycle of cantatas (for Soli Deo Gloria, his personal label created after his departure from Archiv), but another 40 cantatas for Deutsche Grammophon-Archiv Produktion.

In more than 900 pages, Gardiner traces an accurate and, at the same time, audacious portrait of the German genius in all possible levels, although with special emphasis on his vocal work: cantatas, passions, mass and motets. From the biographical point of view, Gardiner sets new standards, far away from the classic life of genius presented nearly as a hagiography, as almost all his predecessors have done during the twentieth century. It is really commendable from a historiographical point of view (with so few notes on his life) as the author achieves a different speech: a Bach rebellious with his time, punished by the incomprehension of his superiors, neighbours or nobles; not as good student as might be expected, capable of laziness or mischief as any teenager. It shows us Bach as marked by the early death of his parents, forced to mature in conditions not always appropriate, surpassing his few possibilities of prosperity with an immense talent as composer and organist. Of course, the sources used by the author are very different and the conclusions reached are sometimes refutable - for lack of documentary evidence - but strongly supported by analogy or traceable details in text or music.

In referring to the musical analysis, the English conductor possesses an encyclopaedic knowledge of Bach's work, especially about the cantatas, to which the bulk of the volume is devoted. It is not an easy task clarify the meaning of each cantata. Every one of them is a work with a text and a music linked by fine wickets of meaning (whether these are contrasting or coincident, or as the author himself prefers to say, meanings by "collusion or collision"). However, at the same time, all cantatas functions as a complex set of liturgical moments during the year, that justify their meaning and value. He uses metaphors of high evocative level, but always easily understandable; uses complex musicological descriptions without abusing of the resource.

Regarding to the analysis of the text and the meaning of the music, the theological knowledge of Gardiner is amazing, emphasizing elements of the religious aspect of the music that would otherwise be completely unnoticed by the present-day listener, to whom are unfamiliar to the Lutheran faith or simply disinterested in religious matters. The author gives precise bibliographic indications or refers the reader to complex concepts to understand, explained in a synthetic and illustrative way. If we were to point out a defect to the book, it would be the abuse of theological indications, which lasted the narration at certain moments and which may be redundant.

Gardiner's love for Bach is beyond doubt, but in a twist of grandeur reserved only for true scholars, the writer describes punctual Bach's planning "mistakes" or simply lacking of inspiration. Details like these give the masterstrokes to a complex human and artistic portrait, which another hypothetical biographer (more concerned with the Bachian hagiography) would omit, or simply would not be critical enough to detect and comment. The translation of Luis Gago seems to us that it should not have been easy at all, but as always comes out victorious with a fluid narrative, rich and without linguistic or

terminological dislocations, existing in other translations of books about music, simpler than this one. Acantilado presents a well-finished product, elegant and very comfortable to read.

To put it simply, Gardiner writes an essay of great value for those who want to approach to the figure of Bach in all its greatness, regardless of previous knowledge about this authentic pillar of Western music. And what the title means? In the words of Gardiner himself: "[...] it is Bach, when he makes music in the Castle of Heaven, who offers us the voice of God: in human form. [...] Illustrating how to overcome our imperfections through the perfections of his music: to do divine the human things, and human the divine things".

Emilio J. Gómez

MI WAGNER PRIVADO (CRÓNICA PERSONAL DEL BAYREUTHER FESTSPIELE 2017) / MY PRIVATE WAGNER (PERSONAL CHRONICLE OF BAYREUTHER FESTSPIELE 2017).

¿Cómo abordar en pocas líneas una visión general de la primera semana del *Festspiele* 2017? Destaquemos primeramente la gran novedad del año, la que, como el tradicional, ocupó la jornada de apertura. El estreno del nuevo *Meistersinger*, justo diez años después del de la anterior producción firmada por Katharina Wagner. El flamante montaje de este año, por primera vez realizado por alguien ajeno a la dirección del festival y aparentemente menos rompedor que el de 2007, nos plantea la insólita convivencia del propio compositor, Cósima y su entorno personal –incluyendo a Franz Lizst y Von Bülow– con los mismísimos maestros cantores, caracterizados de acuerdo con una concepción tradicional al estilo de los siglos XV y XVI. Este experimento, si bien tiene momentos de altura estética como el inicio del acto II –¡ese delicioso “*Johannistag...*”!- y la coreografía del principio del tercero, a veces tiende a lo chirigotero y frecuentemente al disparate. El hecho de ubicar el tercer acto en una de las salas en las que se celebraron los juicios por crímenes de guerra tras la Segunda Guerra Mundial resulta chocante como mínimo, teniendo en cuenta los escrúpulos mostrados en ocasiones anteriores por la dirección del festival hacia cualquier alusión evocadora del III Reich y sus consecuencias. Por lo que respecta a las voces, Michael Volle demuestra su dominio del personaje –Hans Sachs– fruto de su consolidada experiencia encarnándolo. A su lado, un estupendo Beckmesser (Johannes Martin Kränzle) y un muy buen David (Daniel Behle).

El *Tristán* dirigido escenográficamente por la actual directora del festival sigue fiel a la línea iniciada en 2015, fecha de su estreno. Es decir, tan sólo merece la pena resaltar la incontestable maestría de Thielemann en el Foso Místico y al Rey Marke de este año, en la voz de quien hoy es la encarnación del tío de Tristán con mayúsculas. René Pape, literalmente, arrasó a todos, haciéndonos sentir y gozar el hecho de tener una verdadera figura en Bayreuth, dominando la escena con un poderío y una capacidad de expresar

el dolor hondo y sereno de Marke con un dominio ajeno al resto del elenco de solistas. Por otra parte, al igual que en años anteriores el momento clave –la Liebestod– estuvo muy por debajo de lo que se espera de esta cumbre artística.

¿Qué decir del *Parsifal* actual, la maravillosa sorpresa estrenada el año pasado, logrando un hito desconocido en la Colina Verde desde hacía décadas, manteniendo al público en absorto y arrebatado silencio durante varios largos minutos al final de la función inaugural? Unos grandísimos Gurnemann-Zeppenfeld y Kundry-Pankratova se mantienen desde el año pasado y la presencia de Schager en el papel titular da un cariz radicalmente diferente al personaje con respecto al año pasado. El cambio de una voz como la de K. F. Vogt –bella, musical, pero demasiado blanca para el personaje–, a la más parecida al registro propio de un Heldentenor actual, capaz de expresar un dramatismo escalofriante a lo largo de su enfrentamiento con Kundry en el segundo acto... Hoy por hoy podríamos considerar este *Parsifal* lo más parecido a la joya de la corona del Bayreuth actual.

Para finalizar, dejemos constancia de que éste es el último año del *Anillo...* de Castorf, el proyecto ambiciosamente rupturista con el que el *Festspiele* conmemorase el bicentenario del genio de Leipzig allá en 2013, generando unos niveles de controversia desconocidos hasta entonces y que se materializaron en un gran número de protestas, lo cual llegó a reflejarse en las reservas de localidades en los años sucesivos. A ello se sumaría un claro descenso de la calidad vocal en los solistas, algo insólito en un festival de indudable envergadura histórica. No obstante, sin ser inolvidable el nivel interpretativo de este año, al menos podemos congratularnos de haber escuchado un final de *Siegfried* decoroso, sin llegar al naufragio que había llegado a ser desgraciadamente habitual durante muchas temporadas. Lo mismo podemos decir del *Götterdämmerung*. Foster cumplió y salió airosa de la prueba de fuego –nunca antes mejor aplicado el término– en la autoinmolación de Brünnhilde. Sobre todo destacaría las actuaciones de Mime-Andreas Conrad –como ya es habitual, un personaje muy lucido en el *Festspiele* desde hace bastantes años– el gran Alberich del magnífico Albert Dohme –el añoradísimo Wotan del anterior montaje de Tancred Dorst– cuyo duelo con el estupendo Wanderer-Wotan de Thomas Mayer se encuentra entre los mejores momentos del festival de este año, una Fricka solvente (Tanya Ariane Baumgartner) y a la altura de las circunstancias y un estremecedor Hagen (Stephen Milling).

En líneas generales, parece que, poco a poco, el *Festspiele* está intentando volver a enderezarse tras los sobresaltos que llevamos sufriendo desde el inicio de esta década.

María Lourdes Alonso Gómez



How could a few words give a full account of the latest Bayreuth Festspiele's initial week? To start with, let's fly back to the opening day, when this year's new production of Meistersinger was first staged, just ten years after the opening evening of Katherine Wagner's "Masterpainters". Apparently, the brand new "mise-en-scene" could look quite less shocking than the festival manager's creation since it initially showed us the cosy atmosphere of Wagner and Cosima's drawing room with their children and friends, including Franz Liszt and Franz Von Bülow. A picture of daily XIX century life which is astonishingly shared with all the Master Singers from Nürnberg, dressed in XVI century costumes. Though this experiment may sometimes be highly aesthetic (just take the beginning of Act II – that bright "Johannistag"- and the vivid choreography of Act III) it often tends to parody. Besides, the fact of setting Act III in one of the Halls of Justice where war crime trials were held is extremely shocking since the sensitivity of the Festspiele Managers about whatever thing that may remind us of the Third Reich is well-known. As for voices, Michael Volle fully shows his long experience working on Hans Sachs's role. Apart from him, Johannes Martin Kränzle's magnificent Beckmesser and Daniel Behle's very good David must be mentioned.

Katharina Wagner's Tristan has been in the same line since it was first shown in 2015. That is, the only remarkable aspects are Thielemann's unquestionable mastery at the "Mystic Pit" and this year's King Marke, played by the singer who is the embodiment of this character nowadays. Rene Pape's doing literally swept away everybody else's on stage, driving us to enjoy the rare privilege of having a real star on Bayreuth stage, powerfully commanding the scene. His ability to successfully express Marke's deep serene grief lies far from the other performers' singing. It sharply contrasts with Petra Lang's rendering of Isolde's Liebestod, which, like Evelyn Herlitzius' last year, happened to sound far from the trance-like experience which we listeners expect to witness in that supreme moment.

What can we say about Parsifal, that wonderful surprise from a year ago, which even led the whole audience to an unprecedented reaction, remaining in enraptured silence for several long minutes at the end of the performance the opening evening? Greatest Zeppenfeld-Gurnemanz and Pankratova-Kundry are again with us this year and Schager bestows quite a different character to his role from last year's Parsifal, gifted with a beautiful musical voice but too "white" for what is expected of a "helden" rendering, which the Austrian tenor did really succeed in, able to express quite a shivering intensity while confronting Kundry in Act II. No doubt we could say that this Parsifal is the crown jewel of present –day Bayreuth.

To end with, let us remember that this is the last year for Castorf's "bizarre" Ring, the ambitiously breaking-off project with which the Festspiele commemorated the Wagnerian Bicentennial in 2013, reaching a peak of controversy which had never been known up till then. All this would eventually have a negative influence on booking in years to come. We should add the absence of relevant voices, something unthinkable of such a time-honoured, prestigious, even mythic festival. However, though we cannot consider 2017 Ring unforgettable, at least this Siegfried has had a decent ending, after many other previous performances in which both main characters' voices would traditionally tend to

collapse. We could say something similar about *Götterdämmerung*. K. Foster-Brünnhilde succeeded in “surviving” her Immolation. In my opinion, if I had to pick out a “bunch” of performances from the whole cast of this Tetralogy, I would choose Mime-Andreas Conrad – as usual, quite a brilliant character at Bayreuth for quite a few years now – superb Robert Dohme’s great Alberich – such a missed Wotan from Dorst’s Ring! – whose confrontation with magnificent, imposing Wotan-Wanderer (Thomas Mayer) is one of the highlights of this year’s Festspiele and, last, we must not forget vivid, goddess-like Fricka (Tanya Ariane Baumgartner) and Stephen Milling’s appalling Hagen. In short, it seems Bayreuthern Festspiele is making an effort to return to what it used to be after all these frights we have been suffering all these last years.

María Lourdes Alonso Gómez

ÍNDICE CRÓNICAS WAGNERIANAS / CHRONICLES nº 13 (*NOTHUNG* nº 63)

(Diciembre 2017 / Enero 2018)

EDITORIAL *Concertos de cámara da AWG (2013-2018)*, pp. 1-2.

ARQUIVOS DA REVISTA *NOTHUNG* nº 16 e 17, pp. 3-12.

Actividades da AWG: IVº CONCERTO DE CÁMARA DA AWG, *ORIXES LITERÁRIAS DE PARSIFAL* (Pilar Vázquez & Elisa Rapado). JUAN MASSANA, IN MEMORIAM, pp. 12-18.

HAROLD FOSTER. ARTE Y CREACIÓN DEL *PRINCE VALIANT* (1937-1971). LA APARICIÓN EN LA SAGA DE SIR TRISTAN EL PODEROSO. IIª Parte. X. Carlos Ríos, pp. 18-25.

DE WEHWALT A SIEGMUND. ANÁLISE DO ROL DE SIEGMUND NO PRIMEIRO ACTO DA *DIE WALKÜRE*. Gabriel Lezcano, pp. 26-29.

EL REINO DE LA SOMBRAS FRENTE AL DE LA LUZ EN *TRISTÁN E ISOLDA Y ROMEO & JULIETA / REALM OF DARK VS. REALM OF LIGHT IN WAGNER'S TRISTAN UND ISOLDE AND SHAKESPEARE'S ROMEO & JULIET*. Mª Lourdes Alonso Gómez, pp. 29-36.

EN LA AZAROSA Y COSMOPOLITA VIDA DE UN CANTANTE DE RAÍZ: EL TENOR GABRIEL LEZCANO. ENTREVISTA. Mª José Gómez, pp. 37-44.

CRÓNICAS / *CHRONICLES* (X. Carlos Ríos, Emilio José Gómez, Mª Lourdes Alonso Gómez):

TOD UND VERKLÄRUNG (MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN), O EL VIAJE POR EL TIEMPO EN EL HOMBRE. REFLEXIONES Y GUÍA DE AUDICIÓN DEL POEMA SINFÓNICO DE RICHARD STRAUSS (Op. 24), pp. 45-48.

LA MÚSICA EN EL CASTILLO DEL CIELO. UNA BIOGRAFÍA DE J. S. BACH DE JOHN ELIOT GARDINER / *MUSIC IN THE CASTLE OF HEAVEN. A PORTRAIT OF J. S. BACH OF JOHN ELIOT GARDINER*, pp. 49-52

MI WAGNER PRIVADO (CRÓNICA PERSONAL DEL *BAYREUTHER FESTSPIELE*

2017) / MY PRIVATE WAGNER (PERSONAL CHRONICLE OF BAYREUTHER FESTSPIELE 2017), pp. 52-55.

STAFF **CRÓNICAS WAGNERIANAS-NOTHUNG**

ISSN: 2172-1386

Dirección: Enrique Marchesi e Ricardo Almeida.

Editora: M^a J. Gómez.

Colaboradores: M^a Lourdes Alonso, Emilio José Gómez, Gabriel Lezcano, X. Carlos Ríos, Mariano de Souza, Oliver Fernández, Acacio Frieria.

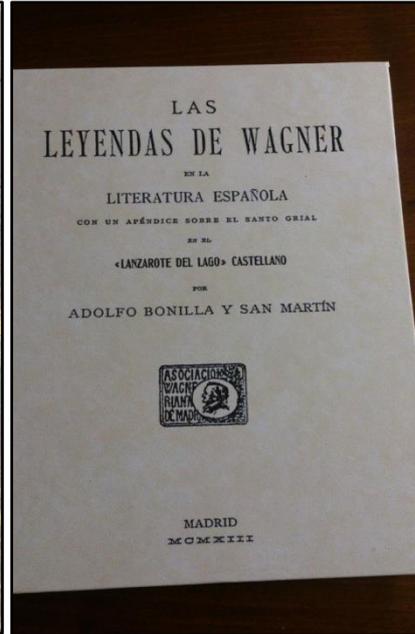
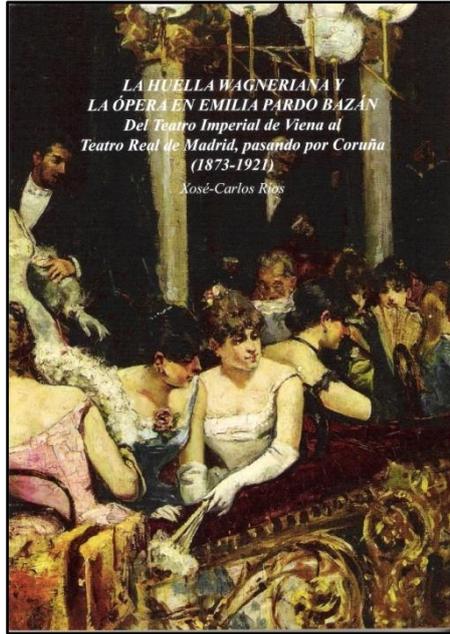
Blogue oficial AWG: <http://awagnergal.blogspot.com/p/cronicas.html>

Nota dos editores: **CRÓNICAS WAGNERIANAS** é de subscrición gratuita para quen o solicite, mas a sua subscrición oficial é de 4 €, daí o soporte para 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 para quien lo solicite, pero su suscripción oficial es de 4 €, el soporte para esta iniciativa cultural que aboga 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 *It is free subscription for those who request it, but its official subscription is 4€, the support for this cultural initiative advocated by our AWG.*

For it is at your service it a current account ES37 2080 0039 1930 0011 8642 de ABANCA (Coruña, Spain). 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 tres exemplares numerados) Asoc. Wagneriana de Madrid, 1913. 107 pp. Prezo: 26 €. Edición apresentada 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 en 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>

2018...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...

- 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. Alcanzar unha boa formazón musical e cultural do mundo wagneriano, pondo ao teu dispor unha fonoteca, biblioteca e videoteca das obras principais do compositor e a súa escola.**
- 3. Subscrizón á revista CRÓNICAS WAGNERIANAS e informativo HUGIN & MUNIN.**
- 4. A AWG pertence aos "Amigos da Orquestra Sinfónica de Galicia", daí beneficios para sócios/as en: visitas, charlas, facilitazón de entradas, acceso ao arquivo da OSG, asistencia a ensaios xerais no Palácio da Ópera entre outras vantaxes.**
- 5. Independentemente do comentado, os sócios/as temos desconto dun 20% sobre todos os concertos, Óperas e Wagner organizados na Coruña pola Orquestra Sinfónica de Galicia. (Só cumpre presentar o carné de sócio nas oficinas da OSG en horario laboral de 8'30 a 14'30, previo aos concertos)**
- 6. Un carné propio e insígnia da AWG.**
- 7. 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)**

***IN FERNEM LAND. RACONTO DO LOHENGRIN PARA A LÍNGUA GALEGA DUN
QERCAME POÉTICO WAGNERIANO DE 1982 (tempos da “Asociación Xuvenil
Wagneriana da Coruña”):***

Nun lonxíncuo país, infinito ao noso andar,
ergue-se una Fortaleza chamada Monsalvat;
no seu centro fica un templo tan belido
que se descoñece n aterra outro como el;
aló guarda-se a mais fermosa das xoias,
un cáliz que fai feitos prodixiosos.

Trouxo-o una riola de anxos
e foi fiado aos homes mais puros;
do Ceu descende cada ano una pomba
para acender de novo o seu miragreiro poder:
chaman-no o Grial; este dá aos seus cabaleiros
unha Fe limpa e lucidía.

Quen é elixido para servir ao Grial
outen poderes maravillosos:
diante del se perden as mentiras dos túrdios,
a sua vista ceden as tebras da morte.

Quen é por el enviado ás lonxíncuas terras
como facho do dereito da virtude,
nada poderá lle poderá furtar o seu poder miraculoso,
mentres non sexa descuberto quen é o seu cabaleiro.

Mas tan grande é a natureza da bendición do Grial,
que quen o descubra, deberá afastar-se das olladas dos profanos,
velaí que non se deba pór en dúbida ao cabaleiro,
pois quen o der a coñecer, verá-se na obriga de se arredar de vós.

Escoitade agora a miña resposta á pregunta proibida!

Desde o Grial fun enviado a vós:

meu Pai, Parsifal, cinxe a sua coroa,
e eu, o seu cabaleiro, chamo-me Lohengrin!

IV CONCERTO DE CÁMARA DA ASOCIAZÓN WAGNERIANA DA GALIZA ORIXES LITERÁRIAS DE PARSIFAL 2018

Sábado, 21 de abril ás 12:00

DÚO PILAR VÁZQUEZ & ELISA RAPADO
PILAR VÁZQUEZ (MEZZO-SOPRANO)
ELISA RAPADO (PIANO)

PROGRAMA:

Primeira parte

F Schubert (1797-1928). Der König im Thule
H Wolf (1860-1903). Nixe Binsefuss
F Liszt (1811-1886) Der König im Thule
Los trovadores de Wartburg
F. Liszt. Wolfram von Eschenbach,
Walther von der Vogelweide:
Viernes Santo: muerte de Jesucristo

Hugo Wolf: Auf ein altes Bild.
Wunden trägst du, mein Geliebter. Karwoche

Segunda parte

Richard Wagner (1813-1883): Wesendonk Lieder
Der Engel
Stehe still!
Im Treibhaus
Schmerzen
Träume

Fragmento de Kundry (Parsifal):
"Nein Parsifal, du tö'r'ger Reiner"
..."Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust"

Museu de Belas Artes da Coruña
Rua Zalaeta s/n