

6

.....

LA VALQUÍRIA (DIE WALKÜRE)

RICHARD WAGNER

.....

19, 22, 23, 25, 27, 28, 30 i 31 de maig i 3 de juny de 2014

Direcció musical: Josep Pons

Direcció d'escena: Robert Carsen

Escenografia i vestuari: Patrick Kinmonth

Il·luminació: Manfred Voss

Siegliende: Anja Kampe / Eva Maria Westbroek

Siegmund: Klaus Florian Vogt / Frank Van Aken

Brünnhilde: Irene Theorin / Catherine Foster

Wotan: Albert Dohmen / Greer Grimsley

Hunding: Eric Halfvarson / Ante Jerkunica

Fricka: Mihoko Fujimura / Katarina Karnéus

Helmwige: Daniela Köhler

Orlinde: Maribel Ortega

Gerhilde: Susanna Cordón

Siegrune: Kai Rüütel

Waltraute: Pilar Vázquez

Rossweisse: Ana Hassler

Grimgerde: Anna Tobella

Schwertleite: Kismara Pessatti

Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

Producció: Bühnen der Stadt Köln (Colònia)



PLA - KRABONA

OBRIM EL TELÓ A LES FUTURES VEUS

Portem més de 145 anys atenent les necessitats de les persones per tal de millorar el seu futur. Per això volem continuar ajudant a la *Fundació Amics del Liceu* a desenvolupar el **Concurs de Composició Vocal Fundació Jesús Serra**. Perquè la nostra experiència ens demostra que escoltant s'arriba lluny.



FUNDACIÓ JESÚS SERRA

Grup  CATALANA
OCCIDENT

EL FUEGO HELADO DEL AMOR

JUAN LUIS CEBRIÁN

«Solo me aparezco a los consagrados a la muerte». Esta confesión de Brunilda a Segismundo sirve de prólogo a una historia de amor y destrucción que culminará en *El ocaso de los dioses*. No es, sin embargo, tanto el amor lo que inicialmente lleva a la Valkiria a perdonar la vida del héroe, sino la compasión hacia su esposa de la que nacerá Sigfrido, cuyo destino quizá intuya ■ El mito de Brunilda resume el ideal femenino del romanticismo en la exaltada expresión del genio creador de Wagner. La fama que acompaña a la música de la *Cabalgata de las Valkirias*, popularizada por Coppola en su *Apocalypse Now*, ha llevado a muchos a la confusión de interpretar la tetralogía de *El Anillo del Nibelungo* como una exaltación bélica antes que como un drama amoroso en el que entran en conflicto la voluntad de los dioses y los deseos de los hombres. Dioses por otra parte antropomórficos, capaces de sufrir las mismas pasiones que los mortales ■ Brunilda, mensajera de la muerte de los héroes, se ve castigada a perder su condición de ángel glorioso. Su degradada existencia la llevará a una resurrección futura en brazos de su amado. La saga wagneriana nos interna en un atribulado escenario en el que amor y muerte son cara y cruz de una misma moneda; la violencia de los dioses se confunde con su ánimo clemente y los celos constituyen una expresión más de la influencia que ejercen sobre los hombres ■ La iconografía de las obras de Wagner, su antisemitismo primario, la exaltación de su nacionalismo, fueron hábilmente aprovechados por la propaganda hitleriana. Descubrieron en la poderosa anatomía de Brunilda el mejor símbolo de la supremacía aria. Pero su música y el argumento de su historia responden antes que nada a la efervescente congoja de un amor repetidamente traicionado por su propia existencia. ¿Cómo no reconocer en las llamas que protegen a la antigua virgen frente al asalto de cualquier depredador, el fuego helado de los versos de Quevedo, cuando define el amor como un ser en todo contradictorio de sí mismo? ■ *La Valkiria* nos recuerda que el amor es un acto de dominación sobre el otro y por lo mismo un acto de sumisión también del contrario, un diálogo violento y brutal sobre el que se edifica la condición humana, en el que la bondad se torna ira y la dulzura argucia a la hora de defender la posesión del amado. Finalmente la muerte parece ser la única residencia posible e inmutable para quienes se entregan sin prejuicios. El amor culmina en un ejercicio de poder, una expresión singular y un tanto cínica del propio egoísmo, para el que la muerte sirve lo mismo de liberación que de castigo ■ Enamorar a alguien o enamorarse de alguien puede ser de pronto un acto de violencia, sobre cuyas consecuencias indeseadas suele avisarnos la razón, en pugna siempre con lo que equivocadamente llamamos sentimientos aunque tiene mucho más que ver, la mayoría de las veces, con la voracidad de los sentidos. Las potencias del alma eran para los tomistas memoria, inteligencia y voluntad. La pugna irresoluble entre esa triada de poderes, pálidamente remedada por la leyenda de la Trinidad divina,

es el argumento principal de cualquier acto de amor. Demasiadas veces la imposible victoria de uno sobre los otros queda saldada en la sublimación de la muerte, a la que se entrega Brunilda como único corolario posible del erotismo traicionado. De su propia destrucción resurgirá después un nuevo acto creativo, pues el río de la vida no mana tanto de las fuentes de la eternidad cuanto de la semilla que florece entre las cenizas.

Juan Luis Cebrián

membre de la Real Academia Española.
Exdirector del diari *El País* (1976-1988)

SÍNTESI ARGUMENTAL

Drama musical en tres actes de Richard Wagner (llibret i música). Primera jornada de la tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (*L'anell del nibelung*). Estrenat el 26 de juny de 1870 al Teatre Reial de Munic. Estrenat al Gran Teatre del Liceu el 25 de gener de 1899.

Acte I. Enmig d'una violenta tempesta, un home entra apressadament en una cabana i cau exhaust davant el foc. Alertada pel soroll, una dona se li atansa, li porta aigua per revifar-lo i li explica que es troba a la cabana de Hunding, el seu espòs. Quan aquest torna, el foraster explica la seva història: l'assassinat de la mare, el segrest de la germana bessona i la desaparició del pare. Ara està fugint després d'intentar impedir el matrimoni indesitjat d'una noia. Hunding reconeix l'enemic del seu clan i l'avisava que al matí hauran de lluitar a mort.

Sol i desarmat, el fugitiu recorda que el seu pare li havia promès una espasa quan la necessités. De sobte, una llum en mostra una a l'arbre al centre de l'estança. La dona de Hunding explica com, en les seves noces, també forçades, un estrany la va clavar en l'arbre: ella sabia que l'arma esperava el seu salvador. Sota la llum de la lluna els dos joves descobreixen el seu amor i que són els fills de Wälse. Siegmund extreu l'espasa Notung de l'arbre i marxa amb Sieglinde, la seva germana i promesa.

Acte II. Wotan ordena a la seva filla Brünnhilde que protegeixi Siegmund en la imminent lluita amb Hunding, però la seva esposa Fricka li torça els plans. Tot retraient-li les seves infidelitats, la deessa insisteix en el valor del matrimoni i la necessitat de castigar uns amants incestuosos. Wotan explica com necessita un agent lliure per realitzar el que els déus no poden, però Fricka li replica que Siegmund no n'és pas, de lliure, perquè ha estat guiat en tot moment pel seu pare. Derrotat en la pugna dialèc-

tica, Wotan cedeix: Siegmund ha de morir a mans de Hunding. Sol amb Brünnhilde, Wotan aboca totes les seves frustracions i el seu desig que arribi la fi de tot.

Sieglinde i Siegmund fugen, perseguits per Hunding. Brünnhilde s'apareix a Siegmund, anunciant-li la seva mort, després de la qual serà conduït al Valhalla, al costat de tots els herois. Quan descobreix que Sieglinde no l'acompanyarà, Siegmund rebutja seguir la valquíria i, desesperat, amenaça fins i tot de matar la seva germana i a ell mateix. Commoguda, Brünnhilde promet el seu ajut, però Wotan capgira la lluita: la seva llança trenca l'espasa i Hunding mata Siegmund. La valquíria recull els fragments de Notung i s'endu l'aterrada Sieglinde. Wotan es prepara per a castigar la seva desobedient filla.

Acte III. Les vuit valquíries s'apleguen amb els seus càntics salvatges i veuen sorpreses com Brünnhilde apareix no amb un heroi mort en batalla sinó amb una dona. El desesper de Sieglinde es transforma en esperança quan Brünnhilde l'informa que du un fill al seu ventre: el lloc més segur és el bosc on viu el drac Fafner, un indret on Wotan no s'atreveix a acostar-se. La futura mare marxa cap allà amb els fragments de l'espasa just abans que Wotan arribi enfurismat: Brünnhilde ja no serà més una valquíria, caurà en un son màgic fins que un mortal la desperti i la faci seva.

Brünnhilde al·lega que només ha complert amb la voluntat íntima de Wotan, però no amb les seves ordres explícites. El déu no canvia el seu càstig, però accepta que un foc màgic envolti la donzella adormida. Amb un últim petó, Wotan pren la divinitat de Brünnhilde i l'adorm abans de convocar Loge: només qui no temi la seva llança podrà penetrar dins d'aquest cercle igni. Lentament, el senyor dels déus s'allunya.

XAVIER CESTER
crític musical

EL CONTEXT

La primera de les òperes pròpiament dites de *L'Anell del Nibelung*, *La Valquíria*, presenta la clau de volta per entendre el conjunt de la Tetralogia wagneriana. Si el Pròleg –*L'or del Rin*–, del qual varem parlar l'any passat, ofereix les pautes per saber les fonts nòrdiques i vetogermàniques en què estaran fonamentades les tres òperes que segueixen, *La Valquíria* és la presentació i l'escenificació dels grans conflictes morals –i, en certa manera, socials i polítics, com veurem– que ocuparan, després, *Siegfried* i *El crepuscle dels déus*.

En una carta a Franz Liszt del 13 de setembre de 1855, Wagner comentava que aquesta òpera era «l'obra més tràgica que mai no [havia] concebut». Això s'explica pel fet que la figura de Wotan, a *La Valquíria*, pren consciència d'una dialèctica enormement punyent –que s'arrossegarà a les dues òperes següents del cicle– que es pot resumir d'aquesta manera: Wotan, que regna «per la força dels contractes» necessita que s'acompleixi l'acte «absolutament lliure» d'un heroi vinculat a ell, Siegfried, encara que aquesta extrema llibertat per al seu heroi signifiqui, paradoxalment, burlar el «contracte» gràcies al qual posseeix el seu poder i la seva legitimitat mitològica: «Jo, que sóc amo per la força dels contractes, esdevinc ara esclau d'aquests contractes», diu el llibret. En certa manera, això és com si el regne superior del Walhalla i el regne inferior dels nibelungs, el regne de la llum i el regne de les tenebres, assolissin una certa relativització; de manera que la solidesa del *mite*, tan estimada per Wagner, a partir de *La Valquíria* deixaria de posseir el caràcter tancat que semblava haver estat profetitzat al Pròleg de tota la sèrie. El gran monòleg de Wotan a l'acte segon de l'òpera ho expressa amb relativa claredat, aquesta «claredat a mitges» que Wagner desitjava sempre que els oients i espectadors completessin gràcies a la pauta, o les guies (els *Leitmotiven*) amb què teixeix

el seu magnífic i complex edifici musical a totes les òperes de maduresa. Aquesta «dialèctica tràgica» de Wotan a *La Valquíria* és, sens dubte, l'element que més aproxima aquesta òpera de Wagner a l'essència mateixa de la tragèdia antiga –la grega, en especial– o la del període clàssic del teatre francès, que coneixia bé.

Si hem de fer cas als textos de Wagner relatius a la figura de Wotan i a l'òpera que ens ocupa enguany –textos empeltats de la seva lectura recent de l'obra de Schopenhauer, però potser especialment de l'obra «humanista» de Ludwig Feuerbach–, el compositor hauria desitjat i aconseguit lligar tots els dilemes de la Tetralogia a l'entorn d'aquest monòleg, perquè en ell s'hi reconeix la renúncia del déu a la pròpia divinitat inalterable per esdevenir –¿encarnar-s'hi?– un Siegfried que serà concebut com una «ànima errant» (carta a August Röckel del 25-26 de gener de 1854), un espectador de les gesticulacions de Mime, de la voluptuositat d'Alberich i de l'acció desenvolupada progressivament per aquest personatge, *Wanderer* per excel·lència, ésser errant, segons la mitologia romàntica de la qual Wagner també participa. Si és versemblant considerar el gran monòleg de Wotan davant de Brünnhilde com l'escena central de la Tetralogia és, finalment, pel fet que crea una veritable i profunda reorientació de la dinàmica dramàtica que hem seguit fins aquest moment. A partir d'aquesta escena, l'èmfasi es desplaçarà a poc a poc cap a Brünnhilde, la qual, a causa del seu acte de desobediència a l'autoritat del pare, esdevindrà el fil conductor de tota la resta de la Tetralogia.

Només indirectament podem suposar que aquesta concepció de l'element tràgic a *La Valquíria* és deutor de la filosofia de la història de Schopenhauer i de Nietzsche: la immutabilitat dels déus –a diferència del que observarem a *Parsifal*, la més cristiana de les òperes de Wagner– es transforma a la Tetralogia, pels efectes de l'element humà del qual parlarem de seguida, en una contingència tràgica, nuada justament en

el punt d'intersecció entre l'element mítico-transcendental i l'element accidental, seguint un procediment que és, en bona mesura, deutor, com s'ha dit, de la tragèdia antiga i clàssica francesa.

Però hi ha un altre element, en aquesta òpera, que acosta Wagner a una problemàtica que podríem denominar *epocal* o contemporània: la qüestió de l'incest. No calia esperar que Sigmund Freud parlés d'aquesta qüestió tan espinosa i al mateix temps tan universal –tabú per excel·lència, però també pràctica antropològica molt escampada en diverses civilitzacions, encara

avui– per trobar en la literatura i en les arts diverses mostres i escenificacions d'aquesta unió prohibida: Wagner podria haver conegut el que en diu Hegel a la *Fenomenologia de l'esperit*, com podria haver estat assabentat de l'incest de Byron amb la seva germana, per no parlar de la relació entre Friedrich i Elizabeth Nietzsche. Això és el que veiem a l'acte primer, en el retrobament dels bessons Siegmund i Sieglinde, els quals, en un *crescendo* musical pròpiament libidinós per ell mateix, es manifesten una

passió que, segons l'opinió comuna del temps del compositor, per força havia de sorprendre els espectadors. La temàtica, com s'ha dit, posseeix almenys tanta antiguitat com la tragèdia *Èdip rei*, de Sòfocles, però el pensament religiós cristià de mitjan segle XIX –tant el del món protestant com el del món catòlic– no podia combregar fàcilment amb aquesta relació. El cas, tanmateix, és que Wagner va voler explícitament que els espectadors topessin, per la via

de l'argument incestuós, amb el conjunt solidificat de les convencions morals del seu temps: extrem, aquest, que encara hauria pogut satisfer la moral revolucionària de Friedrich Nietzsche si aquest no hagués girat l'esquena a Wagner una colla d'anys abans. Wotan imagina, justament, el seu heroi salvador com aquell que s'emanciparà de totes les jerarquies i totes les normes imposades per la societat –especialment, repetixo, les del seu temps històric: potser un ressò tardà del Wagner revolucionari dels anys de Dresde. Aquest «enemic amistós», Siegmund, sembla en efecte cri-

dat per Wotan perquè actui amb independència de tota determinació moral, social i «política»: Siegmund serà aquell que, oposant-se als principis d'ordre i legalitat encarnats per les divinitats del panteó nòrdic podrà, curiosament, satisfer el desig més profund del déu borni: recuperar l'anell per posar fi a la maledicció del nibelung. Dissimulat sota el nom de Wälse, Wotan ensenyarà a Siegmund la més gran insubordinació davant totes les jerarquies, la revolta davant totes les formes d'opressió i de repressió (també la sexual, presentada sota la forma de

l'incest), el rebuig dels costums que sempre dicten les convencions. Vet aquí, doncs, un altre aspecte d'aquesta òpera de Wagner que té molt a veure amb unes quantes de les més significatives “revolucions teòricopolítiques” de mitjan segle XX: Karl Marx va publicar el seu *Manifest* comunista l'any 1848, Schopenhauer va destruir el gran optimisme lògicopolític de la *Fenomenologia* de Hegel, i Nietzsche va proposar, amb el seu *Zarathustra*, l'emancipació de



l'home singular-heroi contra tots els lligams preestaberts per la teologia, la moral, els costums burgesos i les convencions socials. Si això té alguna cosa a veure amb la política de la segona meitat del segle XIX, llavors té a veure amb l'emergència de l'Alemanya unificada que es formalitzaria en la persona de Bismarck. Res a veure, en aquest cas, amb l'esperit prussià i ultranacionalista que s'atorga sovint, i amb raó, a determinats escrits de Wagner i a determinades obres seves: siguem justos i objectius.

I una darrera cosa: també Brünnhilde, la valquíria per excel·lència, fins aquell moment sotmesa a la voluntat del déu del Valhalla, tindrà en aquesta òpera una revelació que l'allunyarà del canemàs estantís dels déus del gran recinte i esdevindrà *dona*, és a dir, ésser emotiu, compassiu i amorós: atenta a un *altre* que ja no serà la llei ni el pare, sinó l'*altre-amor*, un amor que travessa i coneix totes les accepcions de la paraula, des de l'amor-caritat (*agapé*), pouat de la tradició grega, llatina i paleocristiana, fins a l'amor-passió (*eros*), tal com Wagner l'havia conegut, entre altres fonts, en la poesia medieval dels trobadors provençals i, en especial, germànics: els *Minnesänger*. L'escena de la *Todesverkündigung*, a *La Valquíria*, constitueix doncs, al costat del monòleg de Wotan, el segon pivot a l'entorn del qual girarà tota l'estructura dramàtica de les tres òperes pròpiament dites de la *Tetralogia*, perquè presenta una dinàmica inèdita: la del naixement de Brünnhilde a l'amor, element que culminarà en la unió de sentiment i sensualitat a l'Acte III de *Siegfried*, acte que va ser compost per Wagner, no per casualitat, després d'haver acabat la composició de *Tristany i Isolda*. Però això ja és matèria de la pròxima òpera, *Siegfried*, de la qual es parlarà en el programa de l'any que ve.

JORDI LLOVET
catedràtic de Teoria de la Literatura
de la Universitat de Barcelona

DÉUS I HEROIS: ÉSSERS HUMANS A *DIE WALKÜRE*

En algun moment entre el final de *Das Rheingold* i l'inici de *Die Walküre* el pare dels déus del panteó nòrdic, Wotan, engendra una raça d'herois humans, el clan dels volsungs. Hem estat testimonis de l'inici d'aquest pla a la conclusió de *Das Rheingold*, just abans de l'entrada dels déus a la seva nova fortalesa del Valhalla. Enmig de la cerimònia majestuosa d'entrada, Wotan s'atura un moment, «pres d'una gran idea», i sentim el que resulta ser el motiu de l'espasa heroica, Nothung, sonant en Do major a les trompetes. Una nova raça d'éssers humans serviran per representar l'Aesir o el panteó dels déus nòrdics a la terra. A més a més, els esperits dels guerrers humans més valents seran transportats al Valhalla un cop morts en batalla, on serviran com a exèrcit per defensar els déus dels seus enemics. El que Wotan encara no sap, i *Die Walküre* li ensenyarà (a i ell i a nosaltres), és què significa realment ser humà.

Aquesta lliçó comença amb el retrobament a l'acte I dels bessons volsung, Siegmund i Sieglinde, separats de feia temps. Siegmund es veu empès a buscar aixopluc a casa de Hunding a causa d'una furiosa tempesta. Hunding, resulta ser el cap d'un clan enemic –els Neidings– contra el qual Siegmund acaba de combatre just abans d'aixecar-se el teló. La tempesta en si mateixa revela una nova perspectiva humana. El crit del déu del tro Donner (o Thor) sona a la secció de metalls de l'orquestra: «*Heda! Heda, heda!*» Però en comptes de la sonoritat esplèndida i brillant en tonalitat major que embolcallava el motiu de Donner al final de *Das Rheingold*, les cordes representen l'efecte torrencial del vent i de la pluja, i la fugida de l'assetjat heroi, Sigmund. Per als mortals, la vida esdevé una lluita per a la supervivència.

Hi ha, també, un altre element més positiu sobre aquesta nova existència mortal: l'emoció de l'amor humà. Ho comencem a descobrir quan Sieglinde tempteja un acostament vers el misteriós estranger que ha irromput a casa seva. L'ampli arc del tema líric que se sent en els violoncels i que continuarà desenvolupant-se durant tot l'acte I evoca un sentiment de tendra intimitat desconegut per tots els éssers que apareixen a *Das Rheingold*. El vincle instintiu d'empatia que uneix els germans bessons en aquest moment, fins i tot abans de reconèixer la seva veritable identitat,

és paradigmàtic del que Wagner assenyalava com «allò purament humà» en les seves reflexions multifacètiques sobre l'art, la música i la societat que va escriure com a prefaci de la seva obra sobre el cicle de *L'Anell*. L'element incestuós que emergeix quan aquesta empatia es carrega d'atracció eròtica es pot entendre com una mena d'intensificació mítica d'aquests sentiments «purament humans». Wagner va descobrir el motiu de l'incest en la *saga volsunga*, la seva

principal font per a *Die Walküre*, però en el seu propi drama va decidir donar-li major rellevància. Per molt torbador que sigui pres de manera literal, el vincle incestuós entre Siegmund i Sieglinde representa tot allò que manca en la forçada unió entre Sieglinde i Hunding, el seu marit «legal». Els bessons generen una unitat psíquica i emocional, una exaltació dels vincles instintius entesa com una crítica a totes les

normes socials basades en els costums, els contractes o altres formes de «raó» social en oposició als «sentiments» purs i immediats.

Wotan té grans esperances envers el llinatge dels volsung que ell ha engendrat, però és la seva filla valquíria, Brünnhilde, qui li ensenya el veritable valor de l'amor humà un cop l'ha après ella mateixa a l'acte segon de l'òpera. Fricka, l'esposa de Wotan, insisteix que el fill humà de Wotan, Siegmund, ha de ser castigat per haver-se fugat amb la seva germana Sieglinde, un acte que agreuja

l'adulteri amb l'incest. (Cal fer esment que Fricka, no ha tingut fills amb Wotan.) Recau en Brünnhilde capgirar el destí de Siegmund, destí que el seu pare havia establert originalment per fer-lo caure en la lluita contra Hunding. Com una extensió de la «voluntat» de Wotan, Brünnhilde es troba en un tràgic conflicte: sap que allò que ordena el legislador està renyit amb els sentiments reals del pare de l'heroi. No obstant això, Brünnhilde es dis-

posa a complir els seus deures rituals com a valquíria, una «buscadora de guerrers caiguts». Mentre Sieglinde dorm, Brünnhilde s'apareix al seu germà per preparar-lo per al seu destí i comença a pronunciar la seva profecia amb la solemnitat pròpia del cas. El que passa, però, és que ella experimenta una conversió. Per primera vegada un heroi refusa la crida per passar a formar part del grup de nobles



caiguts al Valhalla. Siegmund s'estima més perdre la glòria eterna i restar a la terra al costat de la seva germana-promesa passi el que passi. Brünnhilde aclaparada i en constatar que una emoció humana és més forta que la llei divina, decideix defensar Siegmund, desobeint les ordres del seu pare.

Per aquest acte de desobediència, Brünnhilde serà castigada al final de l'òpera i li serà revocada la immortalitat. Wotan decreta que s'adormi profundament fins que la desperti el primer mortal que la trobi, al qual ella, d'aleshores en endavant, haurà d'obeir com a esposa mortal. Brünnhilde li suplica amb eloqüència que, de fet, ha actuat segons la «Voluntat» de Wotan i d'acord amb allò que ella entenia que eren els seus veritables desitjos. Wotan li commuta la sentència: només el més valent dels herois –Siegfried, el fill encara nonat dels bessons volsung– tindrà el poder de despertar Brünnhilde i de convertir-la en la seva esposa. D'aquesta manera, el càstig es converteix en recompensa: la valquíria immortal es transforma en una dona mortal amorosa i estimada. La transformació és simbòlicament representada a través del somni màgic que li ha estat imposat i per l'anell de foc màgic que l'envolta i que transmuta el seu ésser immortal en ànima mortal i humana, gràcies a una mena d'alquímia espiritual.

Però, de fet, la transformació s'ha produït a l'acte segon. L'acte de desobediència civil de Brünnhilde en contra de l'inflexible decret de Wotan (que es fa ressò de la desobediència d'Antígona en l'antiga tragèdia grega) és el que desencadena, veritablement, el canvi encara que també provoqui el càstig de Wotan. És aquesta desobediència de Brünnhilde la que il·lumina, finalment, el seu pare, Wotan, respecte de la naturalesa humana. Mentre els exèrcits d'esperits del Valhalla haurien estat «ensinistrats en l'obediència cega» al règim de Wotan, tal com ell comenta en el seu monòleg de l'acte segon, el seu propòsit en

engendrar els volsung havia estat més aviat crear herois «lliures»: ara s'adona que Siegmund ha de morir en la batalla si no compta amb la protecció de Nothung, el regal de Wotan. Allò que ell realment necessita –se n'adona en un moment d'introspecció freudiana– és un hereu humà que sigui fidel al seu pare, precisament perquè en desafia el seu poder i perquè es manté fer en el que ell –el fill– creu.

Wotan ho comença a entendre després d'haver desfogat la còlera provocada per la desobedient valquíria a l'acte tercer, que segueix a l'enèrgica assemblea de les germanes de Brünnhilde (la famosa «Cavalcada de les valquíries»). Durant el llarg i progressiu diàleg que culmina amb la música del foc màgic al final de l'escena, Brünnhilde explica al seu pare la «conversió» que ha experimentat en ser testimoni de la decisió de Siegmund de sacrificar-ho tot pel seu amor a Sieglinde. El motiu en ampli arc, esforçat i ascendent de la «justificació de Brünnhilde» acompanya les línies «Aquell que m'ha insuflat l'amor i la voluntat que em lliga als volsung: fidel a ell, he desafiat el teu decret». El sentiment i la música que l'expressa serveix per convèncer Wotan. Igual que l'extasiada resposta de Sieglinde a «l'anunciació» de Brünnhilde que donarà llum al fill de Siegmund («Sublim desig! Gloriosa donzella!») al principi de l'acte tercer, una música que expressa l'essència de l'amor humà. És la promesa d'una nova raça humana, a la qual Wotan, al final, cedirà el regne dels antics déus. En besar la seva filla valquíria perquè s'adormi i es desperti només com una dona mortal, Wotan mostra la seva pròpia conversió a l'ideal de l'amor humà. Només això, constata, té el poder de salvar el món de la maledicció de l'anell d'Alberich.

THOMAS GREY
catedràtic de Musicologia de
Stanford University. Editor de *The Cambridge
Companion to Wagner*

VEU I VOCALITAT

Richard Wagner, paradigma del Romanticisme alemany. L'home que va revolucionar l'art en tants aspectes, també ho va fer en l'àmbit vocal. Sens dubte, partint dels models vocals utilitzats en la tradició musical que li era pròpia (Mozart, Beethoven, Weber, Spohr o Hoffmann), va fer un pas més enllà i va demanar als tipus de veus ja existents noves característiques més contundents i més densitat. Wagner va reblar el clau en tots els tipus de veus existents fins aquell moment. Wagner va «crear» – potser sense ser-ne conscient – nous tipus de veus que s'adequaven a la seva idea de melodia contínua i infinita, veus que havien de cantar frases molt llargues fusionant-se harmònicament amb un entramat orquestral molt dens.

Les característiques principals que ha de tenir una veu wagneriana són: resistència, potència, volum, capacitat de recuperació i afinació.

El discurs wagnerià no és mai curt. Les òperes són llargues i els cantants necessiten una veu resistent per mantenir el to adequat durant tota la representació. Les llargues frases o els extensos monòlegs –com el de Wotan a la segona escena del segon acte– requereixen veus resistents que no defalleixin. A la resistència cal afegir-hi potència i volum. Eines fonamentals per salvar el cabdal sonor que prové del fossat amb orquestres molt grans i amb timbres molt brillants. L'orquestra de

La Valquíria, per exemple, consta de cent dotze instruments distribuïts de la següent manera: seixanta-quatre cordes, vint-i-un metalls, quinze fustes, sis percussions i sis arpes. La veu és la portadora del text i, per tant, sempre –absolutament sempre– s'ha de sentir amb claredat dins l'immens magma harmònic que configura amb l'orquestra.

Resistència, potència i volum són qualitats naturals de la veu. Es tenen o no es tenen, no es poden estudiar. En aquest sentit, amb l'instrument vocal wagnerià s'hi neix. Però amb això no n'hi ha prou. A les condicions atorgades per la natura



cal afegir-hi el perfeccionament de la tècnica vocal que permeti fonar i administrar la veu de la millor manera possible en els sempre difícils passatges de màxima exigència que Wagner proposa. Sense la tècnica adequada, la veu s'arruïnarà en quatre dies. Una bona veu natural wagneriana sense formació no és res. Tot i així, també les bones veus wagnerianes que posseïxin una bona tècnica vocal poden passar per moments de defalliment o cansament durant la

representació. Per això, també és fonamental que un bon cantant wagnerià tingui la capacitat de recuperar ràpidament, en pocs minuts, la seva frescor vocal, aprofitant els pocs moments orquestrals en els quals les veus callen.

L'oïda, o més ben dit, la bona oïda musical és una condició *sine qua non* per a qualsevol cantant, però en el cas de Wagner encara ho és més. Si el

compositor va ser cabdal en la revolució del llenguatge musical fou per la seva aportació al llenguatge harmònic. La seva evolució en les harmonies tradicionals li comportà allunyar-se dels patrons ja existents. Els intervals i les combinacions (acords) noves de notes –que moltes vegades poden sonar «rars» i poden «despistar» el cantant– varen començar a fer-se habituals en totes les obres de Wagner a partir, especialment, de *Tristan und Isolde*. El coixí orquestral pot posar a vegades el cantant en serioses dificultats d'afinació. Pot despistar-lo o, fins i tot, enganyar-lo. Per això és fonamental una bona oïda musical i una excel·lent capacitat d'afinació, qualitats que es tenen de forma natural però que també cal educar amb els estudis pertinents de solfeig, harmonia i contrapunt.

Brünnhilde (la Valquíria preferida de Wotan i la nostra) és l'exemple perfecte d'una de les grans aportacions wagnerianes al món vocal, la soprano dramàtica, resultat d'exigir més contundència i densitat a les tradicionals veus de soprano lírica i *spinto*. La Leonore de Beethoven o l'Euryanthe de Weber varen ser les primeres en apuntar un model que Wagner faria seu. Per entendre'ns i perquè quedí clar, tot i no sonar gaire acadèmic: una soprano «*a lo bestia*». Una veu que ha de ser capaç d'un fraseig gairebé «*alla italiana*» en els moments delicats, contundent en els moments més rotunds, amb facilitat per a l'agut, amb greus poderosos, amb un centre sonorament generós i amb un timbre punyent. Déu n'hi do. Com a exemples d'aquest tipus de veu podem citar les nòrdiques Lilly Hafgren-Waag, Kirsten Flagstad, Birgit Nilsson i Astrid Varnay, la txeca Emma Destinnová i la vienesa Gertrude Grob-Prandl.

El rol de Sieglinde és, des d'un punt de vista vocal, el de la germana petita de Brünnhilde. Amb les mateixes característiques que l'anterior, potser requereix un instrument més proper a la soprano lírica que li permeti cantar amb l'expressivitat i el

lirisme adequats les seves meravelloses frases del final del primer acte.

Wotan, el Déu monocular, és també un altre de les grans creacions vocals de Wagner: el *Heldenbariton*. Veu intermèdia amb timbre fosc propi d'un baix, però amb la ductilitat suficient per arribar a la zona aguda pròpia del baríton. L'Holandès va ser el punt de partida wagnerià d'aquest tipus de veu. El seu monòleg «*Die Frist ist um*» a la segona escena del primer acte configura l'exemple perfecte per a aquest tipus de veu. Un model vocal que és fill, també, de Beethoven i de Weber, concretament dels seus Pizarro i Lysiart, respectivament. Amb Wotan però, el *Heldenbariton* arriba a la seva màxima expressió. El cap dels déus. Un dels rols més importants de tota la història de l'òpera. Un rol que només pot ser interpretat amb garanties per cantants excepcionals que no només han de cantar bé, sinó que han de posseir un demolidor i un profund coneixement del drama. Un personatge que ha de passar per diferents estats d'ànim i per diferents evolucions vitals. Un personatge que només pot ser defensat amb garanties per uns pocs escollits. Un personatge que ha de ser capaç de dominar la declamació cantada en el monòleg del segon acte i el major lirisme imaginable en una de les pàgines més sublimes de tota la literatura operística: el comiat a l'escena final del tercer acte. Molts han interpretat el Déu i molts n'han reeixit, però pocs –molt pocs– són els que han deixat la seva petjada inesborrable i eterna en aquest difícilíssim rol: Friedrich Schorr, Rudolf Bockelmann, Hans Hotter, Ferdinand Frantz i George London.

En el meu article sobre la veu i vocalitat de *Rienzi* del llibre de la temporada passada, vaig parlar abastament sobre el *Heldentenor*, categoria vocal a la qual pertany Siegmund, el germà bessó de Sieglinde i un dels personatges més entranyables creat mai per Wagner. Resumint-ho, Wagner va fer amb la veu de tenor el mateix que va fer amb la de

soprano: dotar-la de potència i explotar-la fins a arribar al límit. De nou Beethoven amb el seu Florestan i Weber amb el seus Max i Hün varen servir a Wagner de model per modular aquest tipus de veu, encarnació de l'heroi romàntic wagnerià. Sotmès, per tant, des d'un punt de vista interpretatiu, a les contradiccions, dubtes, transcendència o misticisme típics d'aquest tipus de personatge. Pensem en Tannhäuser, Tristany, Siegfried o Parsifal.

Tal com apuntava en l'article de l'any passat i per fer-ho fàcil: *Heldentenor* = veu de baríton amb aguts. Evidentment aquesta definició no és exacte ni acadèmica, però em sembla força adient per il·lustrar, amb l'espai del qual dispo, la naturalesa d'aquesta veu que es passa la major part del temps cantant en la seva zona central (insisteixo, gairebé de baríton) quan, de sobte i sense avís previ, s'ha d'enfilar, lluitant contra l'orquestra, a la tessitura aguda de tenor, en la qual la seva veu ha de brillar amb autèntic *squillo*. En línies generals, el *Heldentenor* és un tipus de tenor que no pot mantenir una tessitura alta de manera continuada, tal com ho podria fer un tenor dramàtic italià. El seu caràcter és més dens, més feixuc i més pesant. Lauritz Melchior, Max Lorenz i Wolfgang Windgassen són els exemples suprems d'aquest tipus de veu gegantina, robusta i extremadament resistent que s'ha de posar en la pell de joves (adolescents) herois romàntics.

Fricka, l'esposa del déu Wotan i la protectora del matrimoni, és un rol típic de mezzosoprano. Sense grans dificultats i en un registre còmode, el seu cant es mou sempre en el recitat que Wagner li va atorgar per emfatitzar el seu caràcter *demodé*. Finalment, Hunding és –com tots els baixos profunds de la Tetralogia– un personatge rude i sense escrúpols. El seu color vocal ha de ser tan tenebrós i malèfic com sigui possible.

RAMON GENER
músic i conductor del programa
Òpera en texans de Televisió de Catalunya

ENREGISTRAMENTS

Els enregistraments de *La Valquíria* són tants..., perdó, tantíssims, que no em veig amb cor de comentar-los tots en aquest espai. Impossible. He comptat (segurament n'hi ha més) fins a seixanta-tres versions completes d'aquesta primera jornada de la Tetralogia. La primera que apareix a la meua llista és una gravació en directe (Walhall, 1937) des del Met de New York, dirigida per Artur Bodanzky i amb un repartiment d'autèntic luxe: Marjorie Lawrence (Brünnhilde), Friedrich Schorr (Wotan), Lauritz Melchior (Siegmond) i Kristen Flagstag (Sieglinde).

Curiosament, l'última gravació que em consta també és del Metropolitan Opera House i també és en directe. Un enregistrament del 28 d'abril de 2011, editat en DVD i Blu-ray (Deutsche Gramophon, 2012). Es tracta de la darrera producció del teatre de Manhattan signada pel quebequès Robert Lepage sota la direcció musical del mític James Levine. El *cast* està encapçalat per Deborah Voigt (Brünnhilde), Bryn Terfel (Wotan), Jonas Kaufmann (Siegmond) i Eva-Maria Westbroek (Sieglinde). De nou, un repartiment estel·lar que esdevindrà –potser no ara però sí d'aquí uns anys–, igual que l'anterior, de referència. Em permeto aquest comentari perquè penso que, en general, no valorem adequadament la prestació dels grans cantants dels nostres dies.

En el nostre imaginari sempre tenim aquella terrible frase a la punta de la llengua: «ja no hi ha veus com les d'abans». Potser sigui així, però jo no hi acabo d'estar d'acord. Els cantants d'abans no eren ni millors ni pitjors que els d'ara. Simplement, eren diferents, perquè el món que els envoltava també ho era. Els cantants d'abans, aquells que tots retenim a la nostra ment com a mítics i exemplars, disposaven de més temps per estudiar, per fer una carrera progressiva i, per tant, per deixar madurar les seves veus. El món anava més a poc a poc. Els cantants es prenien el seu temps per consolidar un repertori

adequat a les seves possibilitats i en els teatres adients i després, quan arribava el moment just, anaven ampliant el seu repertori fins arribar a enfrontar-se amb els grans rols wagnerians.

Ara, dissortadament –o no, no ho sé–, tot va molt més ràpid que abans, és cert. La comunicació i la informació són immediates. Veus n’hi ha, sempre n’hi ha, però quan un nou talent vocal brilla, tothom se n’assabenta al cap de cinc minuts. Les noves veus exploten pràcticament abans d’haver començat la seva carrera. Sense ni saber com, de sobte, estan cantant rols massa pesants per a les seves joves veus en teatres de primera categoria. Molts es queden, naturalment, pel camí. Duren dos dies. Ho porta el mateix ritme de treball, els viatges constants i la incapacitat de molts cantants per saber dir «no» a temps. A tot això cal afegir-hi que els nous teatres són cada vegada més grans i les orquestres sonen cada vegada més brillants i amb major volum.

Ara bé, dins d’aquest panorama desolador, hi ha cantants que segueixen fent bé les coses. Cantants que segueixen pensant amb el cap i prenent-se el temps necessari. Per cantar Wagner no n’hi ha prou amb tenir l’instrument, cal maduració, reflexió i una carrera ben dirigida. Dos d’aquests cantants els trobem en l’últim enregistrament del Met: Bryn Terfel i, sobretot, Jonas Kaufmann. Cantants que han arribat a Wagner en el moment adequat de la seva carrera. Cantants que, tot i incorporar el compositor alemany al seu repertori, no deixen de seguir interpretant els rols que els han portat fins aquí. Cantants que han anat creixent a poc a poc en els teatres adients i amb un repertori que potser sorprendria a més d’un. Cantants que esdevindran, segurament amb la perspectiva que dóna el temps, icones a l’altura dels cantants «d’abans».

Feta aquesta reflexió, tornem als enregistraments i repassem les gravacions de referència que, no per conegudes, deixen de sorprendre’ns a cada audició.

Comencem pels enregistraments dirigits pel grandiós Erich Leinsdorf: tres versions en directe i una en estudi. Les tres primeres, en viu des del Met (Walhall, 1940 x 2; Myto, 1941). La direcció musical de Leinsdorf revela un gran músic que proporciona un ampli catàleg d’intencions contingudes a la partitura amb una precisió musical envejable. A les ordres de Leinsdorf canten monstres com Kristen Flagstad, Marjorie Lawrence i Helen Traubel (Brünnhilde); Julius Huehn i Friedrich Schorr (Wotan); Lauritz Melchior (Siegmond); i Lotte Lehmann i Astrid Varnay (Sieglinde).

Leinsdorf encara enregistraria una vegada més *La Valquíria*, aquest cop en estudi (Decca, 1961), amb el majestuós Wotan de George London, la magnífica Brünnhilde de Birgit Nilsson i el potent Siegmund de Jon Vickers.

Wilhelm Furtwängler és un altre «*muss*» per a aquells que vulguin gaudir del millor Wagner. Les gravacions que el director berlinès va deixar són tres: les dues primeres en directe des de la Scala de Milà (Music & Arts, 1950) i Roma (Emi, 1953); i la tercera (Emi, 1954), amb major qualitat sonora, enregistrada en estudi amb la Wiener Philharmoniker. Totes compten amb la participació del Wotan preferit de Furtwängler: el prodigiós Ferdinand Frantz. Els repartiments els completen les veus de Martha Mödl i Kristen Flagstad (Brünnhilde); Günther Treptow, Wolfgang Windgassen i Ludwig Suthaus (Siegmond); i Hilde Konetzni i Leonie Rysanek (Sieglinde).

La següent parada obligada són els enregistraments sota la batuta del gran Hans Knappertsbusch (conegut com a «Kna»). Aquest director fou la pedra angular del Festival de Bayreuth després de la seva reobertura, l’any 1951. Llicenciat en filosofia, era un profund conegedor de l’obra wagneriana. El festival va posar a la seva disposició un equip de cantants que van portar Bayreuth a les cotes més altes de

la seva història. Són tres els seus enregistraments en directe des del turó verd (Orfeo, 1956; Golden Melodram, 1957; i Hunt, 1958). Les primeríssimes figures que farceixen aquests enregistraments són: Astid Varnay (Brünnhilde), Hans Hotter (Wotan), Wolfgang Windgassen, Ramón Vinay i Jon Vickers (Siegmond) i, finalment, Birgit Nilsson i Leonie Rysanek (Sieglinde).

Tampoc no es poden perdre les gravacions d'un altre especialista wagnerià, Sir Georg Solti. El director hongarès va realitzar dos enregistraments: el primer és un dels més famosos de la història, ja que va ser la primera gravació de *l'Anell* complet realitzada en estèreo (Decca, 1958-1965). Aquesta versió fou escollida com la millor de la història pels lectors de la revista *Gramophone*, l'any 1999, i pels crítics musicals de la revista *Music Magazine* de la BBC, l'any 2011. L'enregistrament es va efectuar a Viena els mesos d'octubre i novembre de 1965 amb Brigit Nilsson (Brünnhilde), Hans Hotter (Wotan), James King (Siegmond), Régine Crespin (Sieglinde) i una Wiener Philharmoniker absolutament sublim.

La segona lectura de Solti la constitueix una gravació en directe (Fiori, 1983) efectuada el 26 de juny al Festival de Bayreuth, en l'única ocasió que Solti dirigí al temple construït per Wagner. L'equip de cantants és, un altra vegada, excel·lent: Hildegard Behrens és una precisa Brünnhilde; Jeannine Altmeyer –cantant per la qual tinc una debilitat especial (perdoneu la manca d'objectivitat)– fa una meravellosa Sieglinde; i Siegfried Jerusalem, músic completíssim que abans de ser cantant va tocar com a primer fagot a tres orquestres alemanyes, fa un Siegfried pletòric. L'única taca negra d'aquest enregistrament és el Wotan poc reeixit de Siegmund Nimsgern.

El director i compositor Pierre Boulez constitueix també un fita en les interpretacions de *L'Anell*. Ell va ser l'escollit per dirigir la Tetralogia del centenari a Bayreuth. Els seus enregistraments en CD (Philips, 1978) i en DVD (Philips, 1980), amb la brillant direcció escènica de Patrice Chéreau, han esdevingut uns clàssics que no poden faltar a la disco/videoteca de qualsevol bon aficionat. Peter Hofmann dona vida a un arquetípic Siegmund, Gwyneth Jones destaca com a Brünnhilde, el neozelandès Donald McIntyre és Wotan (McIntyre cantà aquest rola Bayreuth durant set temporades, des de 1973 a 1980) i Jeannine Altmeyer, sempre exquisida, com a Sieglinde.

Per acabar, caldria destacar els dos enregistraments de *La Valquíria* que qualsevol bon liceista hauria de tenir. El primer, el que fou realitzat el 27 d'abril de 1955 en ocasió de la primera visita del Festival de Bayreuth al Liceu. Un document absolutament imprescindible editat per l'Associació Amics del Liceu (amb la col·laboració de la Societat del Gran Teatre del Liceu i del Cercle del Liceu) i que, gràcies a la gestió del segell discogràfic Ària Recording, podeu escoltar a la plataforma Spotify gratuïtament. El repartiment és estel·lar i inclou Martha Mödl, Hans Hotter, Wolfgang Windgassen i Gré Brouwenstijn, dirigits per Joseph Keilberth.

El segon enregistrament indispensable de tot bon liceista és el DVD (Opus Arte, 2005) enregistrat al nostre teatre sota la direcció musical de Bertrand de Billy i escènica de Harry Kupfer.

RAMON GENER
músic i conductor del programa
Òpera en texans de Televisió de Catalunya