

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 5 (NUEVA SERIE) AÑO 2014

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **REVISTAS RECIBIDAS**

AUTOR: *Varios autores*

REVUE DU CERCLE BELGE FRANCOPHONE «RICHARD WAGNER»

Nº 46. Georges Roodthoof. Av. Eugène Demolder 3. 1030 Bruselas. Bélgica. Precio de venta de cada revista: 8 Euros.

Número dedicado al **bicentenario del nacimiento de Richard Wagner**. Consta de 48 páginas y ofrece muchas ilustraciones en color.

Los textos que lo componen son los siguientes:

Grétry (1741-1813) y el siglo de las luces escrito por Patrick Delcour que constituye un magnífico texto en ocasión del bicentenario del fallecimiento de este compositor.

Aunque André-Modeste Grétry no tiene nada que ver con Wagner ni con su estilo de música, este compositor resulta bastante desconocido en nuestro país y este artículo permite entrar no sólo en su vida y obra sino también en la música de la segunda mitad del siglo XVIII.

Grétry escribió sus 'Memorias' o 'Ensayos sobre la Música' pero no los libretos de sus óperas.

El texto incluye una larga descripción del estado de la música en este periodo en el que el dominio de la música italiana era casi total, con Pergolesi y Piccini a la cabeza si bien también es la época en que empezó la renovación de Gluck. El enfrentamiento entre Piccini y Gluck fue famoso en París. Pero Grétry se mantuvo en la música pre Gluck y no llegó a aceptar los cambios de Haydn.

De la vida de Grétry hay que lamentar su pecado de ingratitud. Protegido y animado durante toda su vida por Maria Antonieta, esposa de Luis XVI, durante la revolución francesa insultó groseramente a sus protectores en una obra titulada *Denys le Tyran*. Le excusa algo que más tarde se arrepintiera de ello.

Los Misterios de Eleusis, Schuré y Wagner es el texto de una conferencia pronunciada en Bruselas este año 2013 por Paul Gruselle.

El artículo se compone de tres partes, dos de ellas muy interesantes y una tercera, corta afortunadamente, a mi entender totalmente errónea.

El autor es un gran especialista en la cultura y cosmología griega de forma que nos ilustra magníficamente el tema de Eleusis, población griega situada cerca de Atenas, que en la era clásica era famosa por el culto a Demeter, diosa de la agricultura. El texto relata la preciosa leyenda de Demeter, cuya hija muerta la conduce a una gran desesperación que hace arruinar los campos y cosechas. Finalmente Zeus permite que durante ocho meses al año su hija salga del mundo de los muertos. Demeter, feliz estos meses, reanima la tierra pero el tercio del año en que permanecerá sin su hija que se encuentra en el mundo de los muertos, constituirá el invierno durante el cual no hay cosecha.

El culto a Demeter se concretará en Eleusis en una serie de cultos y celebraciones rituales llamadas Los Misterios de Eleusis, muy largamente descritos en este artículo. Con la llegada del cristianismo se prohíben estos cultos que caen en el olvido.

La segunda faceta del texto consiste en exponer la obra de Edouard Schuré, escritor, pianista pero sobre todo esotérico y estudioso de las religiones.

Wagneriano sincero, promotor de la obra de Wagner, alsaciano radicalmente pro-francés (lo que le hizo chocar al final con el germanismo de Wagner), en su libro 'Los grandes iniciados', escrito en 1889, presenta una visión bastante extravagante de las religiones, en la que indica como 'los iniciados' a Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Orfeo, Pitágoras, Platón y Cristo... cada uno fuente de una 'Iniciación mística'. Por todo ello se interesó mucho en los Misterios de Eleusis sobre los que escribió otro libro en 1926, 'El Teatro interior. La Génesis de la tragedia y el drama de Eleusis'.

La parte negativa de la conferencia es que pretende asignar a Wagner un esoterismo y una identificación de su obra con estos temas, queriendo considerar a Bayreuth como otro Eleusis y la sala del Festspielhaus como un Templo a Demeter, basándose en comparaciones absolutamente absurdas como pretender que 'El Oro del Rhin', el Graal o Nothung son reflejo de los objetos del culto a Demeter en Eleusis... una locura.

Los relatos germánicos y escandinavos en la Tetralogía de Wagner de Edmond Barthelemy es un detallado estudio de las sagas germánicas y escandinavas, el *Nibelunge-nôt* y los *Eddas*, etc... que sin duda nos ilustra sobre muchos temas de su origen y su desarrollo hasta la versión escrita.

Pero recordemos que Wagner sólo utiliza estos relatos como base para expresar su arte y los problemas humanos que desea explorar, no respeta el relato en si, sino que sólo usa la leyenda en lo que le conviene.

El Ring, un drama revolucionario de Jean-Yves Eischen es un texto cuyo objetivo declarado exige al autor a forzar y cambiar las cosas. Trata de fomentar a Wagner a base

de presentarle como 'muy moderno' (todas las ilustraciones del texto son del tipo Comic) y esto le conduce a ofrecer datos absolutamente falsos como decir que "Wagner es el pionero en la disolución del sistema tonal" por su *Tristan* o bien que era anarquista y casi comunista por conocer a Bakunin o haber participado en la revuelta de Dresde. Y por supuesto apoya que para fomentar esa 'modernidad' hay que cambiar las escenografías hacia la politización y disparates actuales.

Wagner es una luz para el futuro precisamente porque combate este pasado politiquero, capitalista, materialista y decadente que llaman 'modernidad' pero que ya tiene más de un siglo de tiranía (R.B.).

WAGNER AFTER ALL

Año 53. Abril + Junio + Septiembre 2013. Dirección: Jack van Dongen. De Helling 79. 1502 GE Zaandam (Holanda). Website: www.wagnergenootschap.nl

Revista bimensual publicada por la Asociación Wagneriana de los Países Bajos de la que podemos informar a nuestros lectores gracias a la desinteresada colaboración de la Sra. Teresa Arranz.

Empecemos por hacer referencia a la organización de un **congreso sobre Wagner, con motivo del bicentenario de su nacimiento**, del 28 de noviembre al 1 de diciembre 2013 en el que la Wagnergenootschap Nederland colabora con la Opera Holandesa, la Universidad de Amsterdam y el Goethe Instituto y cuyo título es: **"Conflicto y compasión, la ópera de Richard Wagner y su significado para la convivencia en nuestros días"**.

También en el curso de las actividades realizadas en torno al **bicentenario** tuvo lugar el 27 de mayo una **"tarde festiva"** en el Goethe Institut de Holanda, con participación de la Wagnergenootschap, con ponencias y audiciones musicales, en el transcurso de la cual se hizo la presentación de la obra **"Das Kunstwerk der Zukunft" (La Obra de Arte del Porvenir)**, recientemente traducida al holandés por el Dr. Philip Westbroek, con el título "Het kunstwerk van de toekomst". Entre otros habló el miembro de la Asociación Hans Pot sobre su experiencia personal con la obra wagneriana. Entre otros temas hizo hincapié en la relación música-texto tan importante precisamente en Wagner y en el destrozo a que están siendo sometidas sus obras en los últimos años por una serie de regidores que, tan concentrados en mostrarnos sus propias interpretaciones, olvidan que lo que tienen que hacer es poner en escena una ópera. El hecho de que la Opera de Düsseldorf se haya visto forzada a retirar su última escenificación de "Tannhäuser" (con brutales escenas

holocásticas) debido a las fuertes protestas del público y la negativa del regidor Burkhard C. Kosminski a modificar algunas escenas, nos da un poquito de esperanza de que quizás empiece a verse el fin del “terror del Regietheater”.

Otras actividades organizadas por la Asociación Wagneriana holandesa que me parecen interesantes son las siguientes: una “**tarde de valkirias**”, en que dos cantantes de la Opera, que de momento están representando los papeles de **Ortlinde** y **Rossweisse**, hablaron sobre su trabajo actual y contestaron a las preguntas de los asistentes sobre el tema. Y, en la misma línea, motivada por la representación del Ring en la Opera, una serie de ponencias sobre las cuatro jornadas de la Tetralogía desde un punto de vista de metro y rima.

Se hace referencia a una representación de **Parsifal** en el **Konzerthaus de Dortmund** con instrumentos antiguos, preparada por el especialista en música histórica **Thomas Hengelbrock** y su Balthasar-Neumann-ensemble. Para sus representaciones, este grupo se dedica a hacer un detallado estudio de la época para usar los instrumentos pertinentes tal como existían en aquel momento en que las obras fueron estrenadas y no como las conocemos hoy en día. La orquesta actuó con auténtica pasión y virtuosismo (al igual que el coro y los cantantes), si bien el efecto quedó un poco empañado por la acústica poco adecuada de la sala. El autor del comentario considera que sería interesante una representación así en Bayreuth para hacernos una idea de lo que realmente se escuchó en julio de 1882.

Nuestras **felicitaciones** a dos miembros de la **Wagnergenootschap** que han conseguido sendas distinciones por su dedicación y sus aportaciones a la cultura y música de Holanda y Bélgica respectivamente: **Fred Lingen**, autor del logo de la Asociación, realizó una importante contribución a la recepción de la obra de Wagner en Holanda hace unos 50 años, mediante su tienda de discos, una empresa entonces innovadora y arriesgada, en una época en que Wagner era considerado un compositor “difícil” en el mercado holandés. Ahora ha sido nombrado miembro de la Orden de Oranje-Nassau por sus aportaciones a la vida operística holandesa.

Leo Cornelissen, por su parte, ha sido nombrado Oficial de la Real Orden del Reino de Bélgica por su dedicación a la cultura belga a través del Centro Cultural Flamenco Brakke Grond.

En una entrevista, **Fred Lingen** nos habla de sus experiencias wagnerianas y nos expresa su preocupación por la horrorosa situación que se está viviendo actualmente en el mundo de la ópera bajo el tiránico poder de los regidores: sus interpretaciones de las

obras nos hace sospechar que están totalmente desvariados y se pregunta cómo puede ser que intendentos de los teatros no tengan la posibilidad de controlarlos. Igualmente se refiere a esa terrible escenificación de “Tannhäuser” en Düsseldorf que ha tenido que ser retirada (siendo sustituida por la versión concierto) por haber sobrepasado todos los límites imaginables.

Pasando a los artículos de fondo, en el número de abril encontramos un artículo cortito en el que el autor, Jan Achten, se refiere a dos escritos polémicos de Richard Wagner para desmitificarlos y situarlos en su justa medida. El primero es “**Über das Dirigieren**” (1869), una larga triada contra más o menos todos los directores de orquesta de su tiempo. Hay que precisar que su crítica va dirigida a la forma de dirigir de la época (ni pianos ni fortes sino un continuo mezzoforte, tempi demasiado rápidos, quizás para irse antes a casa, falsas interpretaciones de los tempi...) pero para nada a los músicos en persona por los que siempre sintió respeto. Acaba por preguntarse en qué medida cambió Wagner realmente la forma de dirigir y si alguien experto en la materia estaría dispuesto a escribir sobre el tema.

El otro escrito es “**Das Judentum in der Musik**”. Este escrito que tanta polémica ha suscitado y que tantas veces ha sido usado en contra de Wagner hay que tener en cuenta que se refiere a una situación muy concreta. No es una apología en contra del judaísmo sino sólo una crítica a la influencia judía en la música europea en ese momento, en concreto en la persona de Mendelsohn y su escuela entonces tan popular. Considerar que eso es un rabioso y fanático antisemitismo parece totalmente fuera de lugar, máxime si tenemos en cuenta que en la misma época Wagner se negaba a firmar una petición para limitar los derechos civiles de los judíos y más adelante, en 1881, él mismo escribía: “Der gegenwärtigen antisemitischen Bewegung stehe ich vollständig fern...”

Finalmente llegamos a la parte más interesante que es, como cada año, la transcripción de algunas de las ponencias del **Fin de Semana de Estudios de Mennorode**, que este año se ha dedicado a **Rienzi**. Los temas de las conferencias han sido los siguientes:

Tom Hogenes: **Historia de la creación de Rienzi** (junio 1837-noviembre 1840).

Bauke Bergsma: **Introducción al Primer Acto, contenido y trasfondo histórico.**

Kasper van Kooten: **Wagner, Rienzi y la grand-opéra.**

Menno Dekker: **Características de estilo en la música de Rienzi.**

Sabine Lichtenstein: **Rienzi en las barricadas, contexto político de la obra entre el s. XIV y el s. XIX.**

Empecemos por resumir la ponencia de Kasper van Kooten: **Wagner, Rienzi y la grand-opéra**. Richard Wagner intentó durante toda su vida distanciarse de Rienzi, al que calificaba de “pecado de juventud”. Ironías de la vida, precisamente el gran éxito de la obra se convertiría más adelante en el mayor obstáculo para la aceptación de sus obras posteriores, más profundas y menos teatrales. Que la campaña del autor en contra de su obra fue finalmente exitosa queda patente en que hoy en día apenas es conocida y prácticamente nunca representada, mientras que “Der fliegende Holländer” es considerada por el wagneriano medio como la primera ópera de Wagner.

A pesar de ello, la importancia de Rienzi para la carrera de Wagner es tan grande que sería injusto olvidarla completamente. La posibilidad de estrenarla en Dresde y el gran éxito de que gozó son tan decisivos como lo sería más tarde la ayuda del rey Luis II de Baviera, tanto que cabe preguntarse si Wagner habría conseguido componer y estrenar sus obras posteriores si no hubiera sido por la fama que Rienzi le había proporcionado. Por ello, parece interesante dedicar un poco de atención no sólo a la ópera Rienzi sino a la relación de Wagner con la grand-opéra.

El término grand-opéra puede tener dos connotaciones: por un lado, la grandeza del género, es decir, el espectáculo sin límites. Por otro lado, hace referencia al teatro de la ópera grande de París (Académie Royal de Musique), donde se representaban obras de mayor calibre, con recitativos, en oposición a la Opéra Comique, donde se representaban obritas más pequeñas con diálogos hablados. En los años veinte del s. XIX, la grand-opéra se alza como un nuevo género con una serie de características propias que quedan fijadas: cuatro o cinco actos; al menos un ballet; el coro tiene un papel principal; escenas-cuadro; primacía del espectáculo y los “efectos especiales”; el relato es un hecho histórico-político construido en torno a ceremonias, con un amor imposible entre miembros de bandos enfrentados. Algunos ejemplos los encontramos en Auber (La muette de Portici), Meyerbeer (Les Huguenots), Halévy (La juive) y Rossini (Guillaume Tell). Ahora bien, el mayor representante del género, el compositor de grand-opéra por excelencia es Gaspare Spontini. Cuando Wagner asistió a la representación de su Fernand Cortez en 1836, en Berlín, quedó impresionado y se propuso realizar el mismo algo así.

Rienzi contiene muchos elementos de la grand-opéra: se trata de un hecho histórico-político, con un amor imposible entre miembros de bandos enemigos; las ceremonias espectaculares desempeñan un papel principal en los cinco actos; el sonido tanto de la orquesta como del coro es grandioso; el espectáculo predomina sobre todo lo demás. En

aquella época, Wagner siente el deseo de huir de la provincial vida operística alemana y sueña con conquistar París, el centro cosmopolita del mundo de la ópera. Allí se encontraban las mejores orquestas, los mejores cantantes, las mejores posibilidades escénicas. Rienzi se explica por el ideal de ópera cosmopolita que tenía entonces.

París, sin embargo, es una decepción. Allí ve que en el mundo de la ópera que tanto había idealizado sólo hay corrupción, hipocresía e intereses comerciales y empieza a desarrollar un intenso sentimiento nacionalista. Abandona a sus antiguos héroes (Bellini, Meyerbeer) y elige nuevos, ahora alemanes: Beethoven, Weber, Goethe. En 1852 escribe "Oper und Drama", en contra de la grand-opéra, a la que califica de totalmente vacía, cuyo único secreto es el efecto, es decir, "Wirkung ohne Ursache" (que podríamos traducir como efecto sin causa o sin motivo).

Sus siguientes obras son más intimistas y ponen más énfasis en el individuo, huyendo del efecto por el efecto. Pese a todo, seguimos encontrando en ellas elementos propios de la grand-opéra. Por ejemplo, en "Tannhäuser", "Lohengrin" y "Meistersinger", la historia se construye en torno a ceremonias y los actos a base de cuadros, por no hablar del arrollador sonido de la orquesta y los coros. Lo mismo podría decirse del segundo acto de "Götterdämmerung". E incluso en "Parsifal" tenemos escenas corales ceremoniales y la idea de situar los coros del Grial detrás y encima del escenario proviene de los experimentos espaciales en la grand-opéra.

En conclusión, es importante tener en cuenta que Rienzi tiene que ser situada en el desarrollo general de la ópera en el s. XIX y que, desde esta perspectiva, no es una vergüenza sino un producto de su época, dominada por la grand-opéra que, a su vez, tampoco es justo considerar como un espectáculo hueco sino que también fue impulsora de nuevas ideas, como el sentido del dramatismo y el tratamiento del climax. Wagner maduro no está totalmente libre de este efectismo, sólo que en él no se trata de "Wirkung ohne Ursache" sino que los efectos tienen que tener una motivación y ser usados convenientemente para resaltar dicha motivación.

A continuación se reproduce el texto de la ponencia ofrecida por Sabine Lichtenstein con el título **Rienzi en las barricadas, contexto político de la obra entre el s. XIV y el s. XIX**. La autora sostiene que la obra "Rienzi" sólo puede ser explicada y entendida en el contexto de las revoluciones liberales del siglo XIX, en especial la revolución de marzo (1848). Hay un paralelismo entre la situación política del s. XIV, en el que se sitúa la historia de Rienzi y la situación política del s. XIX vivida por Wagner.

Empieza con una serie de apuntes en torno a la vida del Rienzi histórico que resumiremos a modo de recordatorio: Cola de Rienzi provenía de una familia sencilla y consiguió hacer carrera como jurista en una época en que Roma era un pequeño pueblo de 30.000 habitantes dominado por una serie de familias nobles, las más importantes de las cuales eran las rivales Colonna y Orsini. Ya en 1342 (500 años antes del estreno de la ópera) había tenido lugar una revuelta en la que Rienzi, gracias a su formación jurídica, había desempeñado un papel como diplomático. La acción de la ópera se sitúa en una segunda revuelta en la que Rienzi aparece como cabecilla y se hace llamar tribuno del pueblo. Rienzi pretendía introducir reformas sociales que se adelantaban a las ideas de la Revolución Francesa pero una vez en el poder, su actuación fue haciéndose cada vez más tiránica, hasta perder el apoyo del pueblo. En la ópera, en cambio, no se hace mención de la tiranía. Otra de sus grandes pretensiones era conseguir la unidad de Italia. El estreno de Rienzi supuso un éxito absoluto y la causa del éxito se debe a que la historia pegaba perfectamente en la mentalidad del "Vormärz" (los años previos a la revolución del 48). Tres ideales dominan la primera mitad del s. XIX: 1) La socialdemocracia (inspirada en la Revolución Francesa), que significa la búsqueda de mayores libertades y mayor poder para el pueblo, la posibilidad del pueblo de una representación política y la fijación de unas leyes básicas en forma de constitución. 2) La liberación y democratización de pueblos oprimidos por las grandes potencias (p.ej. Polonia, Bélgica). 3) La aspiración a la unidad nacional de países divididos, en base a una cultura, historia y lengua comunes, especialmente fuerte en Alemania. Frente a estas pretensiones, los príncipes y gobernantes reaccionan buscando la restauración del Antiguo Régimen y aplicando medidas cada vez más estrictas de censura, prohibiciones y persecución del liberalismo. El enfrentamiento entre unos y otros (liberales y restauracionistas) crea un ambiente de lucha y violencia que acabará desembocando en la Revolución de 1830. Tras el levantamiento, se introducen en un primer momento algunas reformas pero poco después todo vuelve a ser como antes y la insatisfacción y descontento de la población va creciendo progresivamente camino del marzo del 48. ES en este ambiente de protesta y lucha en el que tuvo lugar el estreno de Rienzi. Finalmente, la chispa se produjo en el año 1846, en que una sequía y una serie de malas cosechas, con la consecuente hambruna, llevó al extremo a una población ya completamente empobrecida como consecuencia de la Revolución Industrial. En marzo de 1848 estalla la revolución, en la que Wagner acaba por tomar parte y que le lleva a

tener que huir a Suiza, donde toma la decisión de en adelante limitar sus esfuerzos a luchar por una revolución operística.

En "Rienzi" encontramos todos los elementos del espíritu del "Vormärz": Lucha del pueblo por la libertad y la igualdad, nobleza que abusa de sus poderes, deseo de una sociedad democrática, aspiración a la unidad de la nación, un héroe salido de las líneas del pueblo. El gran éxito de Wagner es sin lugar a dudas una obra política pero la autora se pregunta si realmente Wagner quería hacer política y encuentra que hay algunos argumentos en contra: 1) Las ideas políticas de Wagner son muy variables a lo largo de su historia, según sus necesidades. 2) En el libro de Bulwer-Lytton que sirvió de base para el libreto, el personaje principal se presenta como un político genial, avanzado a su tiempo, etc... pero el Rienzi de Wagner no es tanto un político como un héroe, un ideólogo, que se guía en todo caso por sus deberes éticos y morales y no por la práctica política. Por otro lado, se presenta una visión bastante negativa del pueblo, que no pegaría demasiado con la revolución liberal y 3) Wagner mismo deja constancia implícitamente en sus escritos de que no se trataba en primera instancia de hacer política sino de hacer arte.

El número de Septiembre incluye la queja de algunos miembros de esta Asociación holandesa en contra de la escenificación de la Tetralogía de Bayreuth de Frank Castorf, un desastre completo, en el que es absolutamente imposible seguir la historia, no sólo porque la escenificación no tiene ningún sentido sino porque además está hecha para molestar y dificultar a los cantantes (por ejemplo, tirando cosas de un lado para otro haciendo mucho ruido o haciéndoles correr para arriba y para abajo sin justificación para hacerles perder el aliento), e incluso al público, al mover la maquinaria de tal modo que en los momentos importantes la vista del escenario queda impedida y haya que seguir la acción a través de pantallas gigantes repartidas por la sala. En resumen, una burla al público que paga sus entradas. Lo cual queda claro cuando al final, ante el abucheo general, el regidor salió arrogante y provocativo al escenario, a hacer gestos obscenos hacia el público y allí estuvo disfrutando de los abucheos durante 20 minutos, sin hacer caso de las tentativas de sus compañeros de equipo para hacerle retirarse dignamente. Lo que los autores del artículo consideran inexplicable es por qué las señoras de Bayreuth, que son en realidad las responsables del desastre, no salieron también al escenario para cargar con la responsabilidad y responder del fracaso. En todo caso, el "Regietheater" ya está pasado de moda y ya es hora de que sus representantes se den cuenta y den paso a regidores más jóvenes y con ideas nuevas. (T.A.).

WAGNER NOTES

Volumen XXXVI, número 6 (Diciembre 2013) + volume XXXVII, número 1 (Febrero 2014). Editado por The Wagner Society of New York. P.O.Box 230949. Ansonia Station, New York NY 10023-0949. Website: www.wagnersocietyny.org.

Newsletter con información y actividades de la “**Asociación Wagneriana de Nueva York**” en la que su Presidente, Nathalie D. Wagner, informa de los eventos más importantes relacionados con el mundo wagneriano.

Donald V. Mehus, miembro de esta Asociación rinde en este número homenaje al **Centenario del Debut de Kirsten Flagstad en el mundo de la Opera**. Fue el **12 de diciembre de 1913**, con 18 años, en el Teatro Nacional de Oslo.

La obra: *Tiefland* de d'Albert y el papel, Nuri, soprano lírica ligera. Durante los siguientes 20 años, su voz fue creciendo de forma uniforme, cantó más de cincuenta papeles y, finalmente, el **2 de febrero de 1935**, tuvo lugar su sensacional **debut en el Metropolitan Opera** como **Sieglinde** en *Die Walküre*. De 1935 a 1941 vivió sus “años gloriosos”, creando grabaciones que aún pueden conseguirse hoy en día. *Tristan und Isolde*, con Wilhelm Furtwängler, en grabación de estudio con la London Philharmonia Orchestra en 1952 (con Suthaus, Thebom, Fischer-Dieskau, Evans y Greindl) ha recibido el elogio universal. La propia Flagstad admitió una especial predilección por esta grabación, siendo Furtwängler uno de sus más admirados directores de orquesta.

A finales de los años treinta, Flagstad fue invitada a participar en una película en Hollywood: “**The Big Broadcast de 1938**”. En ella interpretó el “**Hojotoho!**” de **Brunilda** en el marco de un “variety show” en el que se montó un pequeño decorado al efecto, con una orquesta completa dirigida por **Wilfred Pelletier** (uno de los directores del Met). El maestro de ceremonias era la estrella de Hollywood, **Bob Hope**. La escena puede encontrarse en Internet: Flagstad-Brünhilde-Big Broadcast of 1938 ó http://www.youtube.com/watch?v=tAo_fTiZ2hY.

Entre las representaciones que se comentan, destacamos el **Anillo de Lucerna** en versión de concierto del pasado verano, en conmemoración del Bicentenario. Ako Imamura, miembro de esta Asociación y asiduo asistente a representaciones operísticas lo considera una experiencia satisfactoria que demuestra, por lo menos para él, que no se necesitan complicadas direcciones de escena para conseguir el éxito. La Bamberg Symphony, bajo la batuta de Jonathan Nott, tocó de forma excelente y los cantantes, de máxima calidad, interactuaron con gestos y miradas y en ningún momento tuvo que soportar las distracciones de una producción que no tuviera nada que ver con la historia

relatada por música y texto. En su opinión, la mejor interpretación vocal fue la de Albert Dohmen (Wotan y Peregrino), Elisabeth Kulman (Fricka y Waltraute), Klaus Florian Vogt (Siegmund), Peter Sidhom (Alberich), Mikhail Petrenko (Fafner y Hunding), Adrian Erod (Loge) y Christa Mayer (Erda).

In Memoriam rinde tributo a **Iris Wagner** (Bayreuth, 12 junio 1942 – Berlín, 9 enero 2014), hija mayor de **Wieland Wagner** (sus hermanos son Wolf-Siegfried, Nike y Daphne que le sobreviven) y bisnieta de **Richard Wagner**. Profesionalmente dedicada a la fotografía y la traducción, formaba parte de la comisión de iniciativas de la **Fundación Richard Wagner** (fundada en 1973, entre cuyas prerrogativas se encuentra la de participar en la dirección del Festival). En los últimos años, se había dedicado a criticar abiertamente las actividades relacionadas con **Wahnfried** (el hogar de su familia para el que se han previsto unas obras de remodelación que incluirían una cafetería y una tienda de regalos en el jardín, muy cerca de la tumba de Richard y Cosima) y el **Festival de Bayreuth** y a poner en duda si la **familia Wagner** necesitaba estar involucrada en la marcha de los Festivales.

Se ha creado una **Website** dedicada al que fue en su momento **heldentenor Peter Hofmann**, reconocido internacionalmente en teatros como **Bayreuth** o el **Met** y que después se pasó a la música ligera. <http://www.peterhofmannstartenor.wordpress.com>

Hannelore Wilfert, encargada del contacto internacional de la Wagner Society de New York es la autora de un artículo titulado **Leipzig-Wagner Stadt 2013: ¿y después?** en el que explica que aunque se realizaron 309 producciones wagnerianas en los teatros de ópera de la Alemania del Este durante la Guerra Fría, el oscuro periodo de la ocupación soviética entre 1946 y 1990 (Leipzig puso en escena *Tristan und Isolde* en 1947), a las *Verbände* (Asociaciones Wagnerianas) de la Alemania del Este no se les permitió su existencia durante esta época por el hecho de que el régimen de Hitler había reconocido a Wagner compositor alemán por excelencia. Leipzig no pudo volver a disfrutar de una Leipzig Verband hasta 1983. Ahora, en el 200 aniversario del nacimiento del compositor, la Asociación Wagneriana de Leipzig, ciudad que le vio nacer, se ha dedicado a popularizar el slogan "*Richard ist Leipziger*" y a celebrar el acontecimiento por todo lo alto. Su Presidente, **Thomas Krakow**, está trabajando durante estos últimos años de una forma tan intensa que quedan ya compensados todos los pasados. Y no sólo trabajan para restaurar la memoria del Maestro de Bayreuth sino también la de su familia y antepasados.

Esta Asociación ha colocado placas conmemorativas en tres diferentes lugares: En **2011** una delegación de la Leipzig Verband acompañó a la Mitteldeutsches Rundfunk Orchestra en su gira a Königsberg (Kaliningrad). Aquí se colocó una placa en el **Dom** en el que, en **1836**, se casaron **Minna Planer y Richard Wagner**. En **2012** se colocó una lápida en la casa en la que nació la **madre** de Wagner en **Weissenberg**. Finalmente, en **2013**, la Verband ha realizado otra curiosa acción: El **padre** de Richard Wagner, **Carl Friedrich Wilhelm Wagner**, realizando sus servicios como Miembro de la Real Policía Sajona, fue víctima de la epidemia de tifus provocada por las masivas matanzas de la batalla de Leipzig y falleció el 23 de noviembre de 1813, siendo enterrado en el **Johannesfriedhof**. Richard Wagner era el más joven de sus nueve hijos. Con los avatares de la historia, la tumba había desaparecido. La Wagner Verband ha colocado una lápida sepulcral conmemorativa en el Alter Johannesfriedhof cerca de la que Richard Wagner hizo poner en la tumba de su madre, Johanna Rosina y de su hermana preferida Rosalie Marbach. Entre las actividades lúdicas del bicentenario y, junto a un cuarteto de metal del Conservatorio de Leipzig y su organización *Notenspuren*, a esta Asociación se le ocurrió la idea de disfrazar a dos de sus miembros como Richard y su esposa Minna y embarcarse en el tren regional que se dirigía a Wurzen, entreteniendo a los viajeros con melodías y ciencia popular durante el recorrido. Llegados a destino, intentaron convencer a unos cuantos viajeros para que les acompañasen en un trayecto en autobús hasta **Müglentz**, el pueblo en el que el **bisabuelo Samuel Wagner** ejerció de maestro, cantor y organista y donde nació su **abuelo, Gottlob Friedrich**. Dos generaciones después, **Wolfgang Wagner**, su nieto, donó fondos para la restauración de la iglesia del pueblo. Desafortunadamente, el planeado recital de órgano tuvo un final inmediato al quedarse atascada una de sus teclas pero el conjunto de metal ayudó a mantener el ánimo del grupo en el viaje de regreso a Leipzig. Como puede verse, el buen humor es una de las características de esta Asociación Wagneriana. (M.I.).

NEWSLETTER: THE WAGNER SOCIETY OF NEW ZEALAND

Vol.11 No.8 Febrero 2014. Dirección: 11 Dunkerron Ave. Epsom. Auckland 1051 (Nueva Zelanda). Web site: www.wagnersociety.org.nz.

Circular que aparece cada dos meses con los programas de las numerosas e interesantes actividades organizadas por esta asociación y noticias del mundo wagneriano.

En esta ocasión se hacen eco de la pérdida de personalidades como **Claudio Abbado** (1933-2014) que falleció el pasado mes de enero tras una larga enfermedad. Fue Director

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona
Http://www.associaciowagneriana.com info@associaciowagneriana.com

de La Scala de Milan, la Filarmónica de Viena (podríamos rendirle homenaje disfrutando del DVD que existe en el mercado, editado por Arthaus, en el que en la Opera de Viena dirige un estupendo “Lohengrin” con Plácido Domingo y Cheryl Studer en los papeles protagonistas) y la London Symphony Orchestra y en 1989, elegido por los componentes de la Filarmónica de Berlín para dirigir la orquesta tras el fallecimiento de Herbert von Karajan. En los últimos años había creado la Orquesta del Festival de Lucerna que ha cobrado enorme notoriedad.

El número ofrece también un extenso comentario de las representaciones del **Anillo del Nibelungo** en la **Opera de Seattle** el pasado mes de agosto. El éxito que ha conseguido esta producción es enorme y se prevé que seguirán ofreciéndose representaciones en el futuro para deleite del público asistente. (M.I.).

WAGNER NEWS

Número 212, enero 2014. Dirección: The Wagner Society. Editor: Roger Lee. 155 Llanrwst Road, Colwyn Bay LL28 5YS. Inglaterra. Website: www.wagnersociety.org

Publicación que aparece cada dos meses. Relaciona las actividades de esta Asociación (fundada en 1953 por el Mayor Harry Edmonds) y ofrece críticas de los acontecimientos wagnerianos de ese país y del extranjero.

Dentro de los desplazamientos que han realizado este año. John Crowther comenta una nueva curiosidad wagneriana en un artículo titulado: **El Teatro de Goethe en Bad-Lauchstädt donde Wagner dirigió por vez primera una ópera**. Se trata de una pequeña y hermosa población a unos 13 kilómetros de Halle (Sajonia). En época de Wagner atraía visitantes a causa de sus aguas medicinales y por la noche se representaban obras de teatro y ópera en un teatro adyacente. Este teatro había sido diseñado por Goethe y construido en 1802 en medio de unos jardines artísticamente cuidados. En **1834** ocurrieron allí dos acontecimientos importantes para la vida de Wagner: Dirigió una ópera, **Don Giovanni**, como Director de la Compañía del Teatro de Magdeburgo y conoció a **Wilhelmina (Minna) Planer**, una actriz de esa misma Compañía cuya belleza le atrajo desde un primer instante y cuyas consecuencias todos conocemos. El teatro es sencillo y ha sido restaurado tal como lo diseñó Goethe. Su escenario es una réplica del de Weimar en su época y así los decorados podían ser utilizados en ambos teatros con mínimos arreglos. El techo es de tela con nervadura estilo entoldado y es posible que influyese en la concepción que más tarde tendría Wagner en la construcción del Festspielhaus de Bayreuth.

Aquí se celebró uno de los muchos conciertos que han tenido lugar durante el bicentenario del Maestro en el que intervinieron varios estudiantes que habían recibido becas para Bayreuth: una soprano, un clarinete y un pianista que interpretaron obras de Wagner y Liszt en el marco de una acústica cálida y transparente. En la época de Wagner este teatro dependía de Magdeburgo; en la actualidad lo utiliza la Opera de Halle durante los meses de verano.

También, para celebrar el bicentenario, se había montado una pequeña **exposición en torno a la época de Richard y Minna en Bad-Lauchstädt**. Incluía el famoso retrato de Minna de 1835 que muestra su auténtica belleza y explica el porque Wagner se enamoró de ella. También había objetos y documentos que explicaban la vida de Minna, su carrera teatral y su hija, intercambio de correspondencia entre Richard y Minna y el anillo de boda con el que se casaron. Esta visita fue posible gracias, como muchas otras de este bicentenario, a Thomas Krakow, Presidente de la Richard Wagner Verband de Leipzig.

Entre las **críticas de libros**, Chris Argent comenta uno escrito por **Raymond Furness: “Critical Lives: Richard Wagner”**. El autor describe de forma sucinta, informativa y con hermoso estilo las diferentes influencias que fueron conformando sus dramas musicales. De forma amena va descubriendo diferentes temas que captaron la imaginación del Maestro y le movieron a explorarlos tanto musical como dramáticamente como por ejemplo *Die Sarazenin*. El autor dedica aproximadamente las últimas 20 páginas a denunciar el desfile de egoístas directores que ignoran los temas sugeridos en las obras de Wagner y se dedican a imponer sus propias frivolidades. Esto hasta el punto de que a los amantes de la ópera del siglo XXI se les niegan los mensajes contenidos en el uso que Wagner hace del mito para arrojar luz sobre la naturaleza humana y la importancia del amor como un concepto que debería y podría ser central en todos los asuntos humanos. Da por supuesto que los dramas musicales wagnerianos contienen un brillo espiritual distintivo, un sentimiento religioso (que no tiene nada que ver con ninguna religión organizada) y una elevada nobleza. Este mensaje tan importante que Wagner nos sigue transmitiendo se ve manipulado en los escenarios. Ver como personas sin categoría pervierten lo que podría influir de manera poderosa en estos tiempos revueltos resulta desgarrador. Por todo ello a Argent le resulta fácil recomendar este brillante libro, con cuya lectura ha disfrutado enormemente.

Paul Dawson-Bowling comenta un estuche de CD titulado **Wagner’s Vision: Wagner’s Big Ten from Bayreuth**. Unas 57 horas y media de música a un precio de ganga: 50 libras esterlinas. 50 CDs de la mejor cosecha de Bayreuth más 12 CDs con fragmentos de

algunas de las primeras grabaciones de la historia de 1900 que no se hicieron en el Festspielhaus sino en el Hotel Sonne. Maria Müller como Sieglinde o Elisabeth difícilísimas de superar. Media hora maravillosa de *Die Walküre*, Acto I, con Müller y Völker dirigidos por un Heinz Tietjen que nada tiene que envidiar a Hans Knappertsbusch. Dawson-Bowling es de la opinión de que sólo por esto vale la pena comprar este estuche. También nos informa de que Bayreuth fue uno de los primeros lugares en que se utilizaron micrófonos, en 1927, liberando así a los intérpretes de tener que cantar juntos en la boca de una enorme trompa.

Constituye una delicia escuchar las grabaciones de Karl Muck, a sus casi 30 años dirigiendo *Parsifal* en Bayreuth y cuya brillante intensidad en la primera escena de la transformación sólo es igualada por Knappertsbusch. Además este fragmento ofrece la oportunidad de escuchar las campanas originales de *Parsifal*, la forma en que sonaban, antes del saqueo de que fueron víctimas por las fuerzas americanas tras la toma de Bayreuth (nunca fueron devueltas). En los Encantos del Viernes Santo del Acto III tenemos la rara oportunidad de escuchar a Kipnis como Gurnemanz, Fritz Wolff como Parsifal y Sigfried Wagner en el foso. Según el autor del comentario, esta es la única grabación de Siegfried Wagner en Bayreuth y a él le suena más relajado y expansivo que el poderoso e hipertenso Karl Muck.

El estuche respeta el copyright por lo que ninguna de las grabaciones es posterior a 1960. Tenemos, por ejemplo *Meistersinger* de 1951 con Karajan dirigiendo a uno de sus intérpretes favoritos, Otto Edelmann, en el papel de Sachs. A Dawson-Bowling no le convence mucho. También la versión de Hermann Abendroth, quien alternó en esta obra con Furtwängler en 1943. De Abendroth comenta el prelude que comienza con noble tiempo, sin ningún tipo de prisa pero que en la sección central adquiere un ritmo apasionado en donde otros directores lo hacen de forma más lenta y relajada. Según él, aquí Abendroth se acerca más que otras versiones a las directrices de Wagner de 'pocos segundos por encima de los ocho minutos'.

El autor va nombrando las diferentes versiones, destacando algunas como, indudablemente, la famosa de Knappertsbusch del *Parsifal* de 1951 que Decca produjo consiguiendo de forme inigualable la esencia de Bayreuth con la inolvidable Martha Mödl. Curiosa es la presentación del *Anillo* en cuatro versiones de diferentes años con cuatro directores diferentes. Clemen Krauss dirige *Das Rheingold*, Hans Knappertsbusch *Die Walküre* de 1958, Keilberth *Siegfried* de 1953 (con lo que no está de acuerdo pues

prefiere sus versiones de 1954 y 55) y Rudolf Kempe *Götterdämmerung* de 1960, su primer año en Bayreuth.

De *Der fliegende Holländer*, encontramos una de las últimas representaciones del joven Sawallisch en 1959, precipitada y tempestuosa pero de precisión rigorista. *Lohengrin* bajo la batuta de Lovro von Matačić con Sándor Konya como protagonista, uno de los mejores exponentes de este héroe a lo largo de la historia.

Dawson-Bowling acaba diciendo que cuando tenía 17 años trabajó durante tres semanas un verano en una granja (muy útil experiencia) por un salario que era lo justo como para pagar un acto del *Tristan* de Furtwängler que entonces se vendía en dos LPs. Hoy en día, añade, el salario mínimo de 16 horas de trabajo bastaría para comprar todo el estuche de *Wagner's Vision*. Así que recomienda su compra a todo el mundo que pueda permitírselo. (M.I.).

DESDE EL MUNDO WAGNERIANO

“KINDER, MACHT NEUES!”

Aportaciones al bicentenario de Wagner 2013.

Editado por Reinhard Schäfer-ton y Rüdiger Pohl por encargo de la Deutschen Richard Wagner-Gesellschaft.

Hans Schneider. Tutzing 2013. 248 págs. 28,00Euros. ISBN 978 3 86296 055 2.

“Kinder macht Neues! Neues! Und abermals Neues!” (“¡Muchachos haced algo nuevo! ¡Nuevo! ¡Y una vez más nuevo! Si continuais haciendo lo antiguo, os va a dominar el demonio de la improductividad y sereis los artistas más tristes” (1). De ninguna frase de Richard Wagner se ha abusado en las últimas décadas como de ésta. Abusado, puesto que él tuvo que mantenerse al margen de los constantes y estafalarios proyectos de la dirección operística hechos por quienes utilizando estas mismas palabras querían mostrarse a sí mismos como aceptados por el propio Wagner.

Si esta cita se utiliza en su contexto, entonces se lee de forma muy distinta y no da motivo a ningún mal entendido. La cita procede de una carta del 8 de septiembre de 1852 a Franz Liszt en Weimar. Wagner se había enterado de que Héctor Berlioz trabajaba en una modificación de su ópera “Benvenuto Cellini” compuesta doce años antes y que también Joachim Raff estaba haciendo cambios en una obra suya anterior. Semejantes “galvanischen Wiedererweckungsversuche” galvánicas tentativas de resurrección (2) le

indignaron. “Berlioz debe, por el amor de Dios, escribir una ópera nueva” (3). “¿Ese trabajo que consiste en volver una y otra vez a momentos anteriores de la vida es realmente creación artística?” (4). Y resume diciendo “¿Qué ocurrirá con las fuentes de nuestro arte, si lo nuevo no brota de ellas con fuerza irresistible, de forma que lo antiguo desaparezca sin dejar rastro o bien quede integrado plenamente en las nuevas creaciones? Criaturas de Dios no consideréis un trabajo manual como una obra artística” (5).

Con ello queda indudablemente claro lo que Wagner quería decir: Nuevo puede ser solamente la creación por parte de un autor de obras nuevas. Esto es lo que él propone y exige a sus contemporáneos y a las futuras generaciones. De ello resulta: Todo lo demás –como las modificaciones o adaptaciones, los montajes o también la realización sobre la escena- no tiene, en este sentido, nada que ver con la actividad creadora. Esto naturalmente no significa trabajos de menor valor. Se trata de otro tipo de trabajos. Uno puede considerar el trabajo de componer “La flauta mágica” más meritorio que el trabajo de poner esta obra en escena o puede pensar lo contrario. Pero lo importante es que el trabajo posterior a la creación de una obra no es creación. A nadie se le ocurriría considerar creador al que pinta el muro de un edificio o al que restaura un cuadro.

Evidentemente los directores de orquesta, los cantantes o los directores de escena son insustituibles para la realización de la obra sobre la escena. Pero mientras normalmente ningún director de orquesta se considera un segundo Mozart y ningún cantante se tiene a sí mismo por un nuevo Verdi, los directores de escena se atribuyen a sí mismos una categoría igual a la del autor de la obra y, a partir de aquí, se otorgan el derecho a proceder con la obra como mejor les parece. En último término ocurre que actualmente los compositores cada vez producen menos obras que lleguen a conocimiento del público. De esta forma los directores de escena se han convertido, a lo largo del tiempo, en creadores de sustitución que en la práctica aparecen en el lugar de los autores. El lenguaje habitual lo pone en evidencia. Desde hace mucho tiempo se habla del “Anillo” de Chéreau, del “Tristan” de Ponelle o también del “Parsifal” de Schlingensief.

El propio Richard Wagner ha dejado a la posteridad una obra cerrada en sí misma. Nadie está obligado a apreciarla o a amarla. Pero evidentemente una sociedad que tiene tanta consideración por su civilización debería cuidarla y aproximarse a ella con respeto. Este cuidado debe comprender todos los deseos del creador expuestos en las partituras: música, texto e indicaciones escénicas. Es válido realizar los deseos de Wagner – referidos siempre a la reproducción completa de sus obras con las indicaciones dadas por

él- utilizando todos los medios técnicos actualmente disponibles. Al hablar de lo nuevo, no se refería ciertamente a intromisiones en las partituras existentes, a base de reducciones, transformaciones, añadidos o modificaciones del texto y de la música, sino a la creación de piezas totalmente nuevas y que por lo demás no necesitan estar orientadas hacia Wagner, ni mucho menos. Su frase no es ninguna carta de franquicia para los responsables de la puesta en escena, sino una invitación en el futuro a aplicar las habilidades a la propia obra para conseguir así darle forma artística.

El presente libro quiere mostrar que la reclamación de lo nuevo por parte de Wagner fue algo correctamente comprendido por numerosos artistas, realmente creativos y de diferentes orígenes. Para todos ellos fue su multiforme obra un motivo, un incentivo para la confrontación interior con ellos mismos y con el procedimiento creativo. Si bien algunos artistas han reconocido en sus obras la idea de Wagner del drama musical, el propio Wagner ha influido e inspirado a otros que finalmente han hecho camino en una dirección muy distinta, como por ejemplo Claude Debussy o Igor Stravinsky. Pero la influencia de Wagner y la confrontación con sus obras escénicas y escritos determinaron el desarrollo de la ópera en todo un continente durante varias décadas. Él fue la figura más influyente en los países de habla alemana pero también en otras metrópolis musicales y teatrales de Europa: Barcelona y San Petersburgo, Bruselas y Budapest, Estocolmo y Bolonia. Todas ellas desarrollaron su propia forma de "wagnerismo", en el que la influencia de Wagner no se limitó a la música sino igualmente a la literatura y a la pintura, llegando a abarcar, incluso, la arquitectura.

A pesar de las destrucciones del siglo XX numerosas esculturas, pinturas u obras arquitectónicas inspiradas en Wagner han sobrevivido hasta hoy. No todas ellas son grandes obras de arte y al lado de importantes escritores y compositores han participado también simples autores marginales o epigonales. No nos interesa la enorme cantidad de productos kitsch y otras curiosidades sino las huellas, hasta ahora poco valoradas, ocultas o de todas formas, como mínimo, poco conocidas que ha dejado la obra de Wagner como fuente de inspiración. Una recopilación de todas estas obras sería seguramente incompleta pero ayudaría a aportar ideas para futuras y detalladas investigaciones. Ciertamente hay mucho todavía por descubrir.

Evidentemente no han sido siempre favorables a la obra de Wagner todas las críticas que han ido apareciendo a partir de su muerte. Los textos dan testimonio de ello. Wagner se ha convertido, no sólo en un ídolo sino también en un símbolo para acontecimientos que o bien no tenían nada que ver con sus ideas y su obra o que la destrozaban o profanaban.

Ello ha ocurrido desde distintas direcciones, con diversos objetivos y ha limitado, considerablemente, las posibilidades de un estudio imparcial.

De forma que ahora vamos a fijarnos –después de algunas consideraciones fundamentales de aspectos esenciales de su obras escénicas- en ejemplos escogidos de la recepción de Wagner. Esta influencia ha dejado huella en compositores importantes (Antonin Dvorák, Edvard Grieg, Giacomo Puccini, Alban Berg) o en la literatura (Rainer Maria Rilke, T.S.Eliot) o en el escenario artístico y musical de países como Noruega, Suecia, Finlandia o Francia y constituye una prueba de la obra nueva que un día Wagner promovió y auguró en su carta a Liszt.

Hemos transcrito aquí el Prólogo del libro escrito por Rüdiger Pohl y amablemente traducido al castellano por Josep María Busqué. En sus diferentes capítulos se habla del “Juramento y Maldición en el *Anillo*”, “La expresión musical en *Parsifal*”, “La época dorada del canto wagneriano a través del espejo de las grabaciones” y la influencia wagneriana en compositores y otros artistas arriba mencionados.

Con esto, el libro pretende demostrar la realidad de la intención que movió a Wagner al escribir a su gran amigo Franz Liszt el 8 de septiembre de 1852.

1)Richard Wagner, *Sämtliche Briefe (Correspondencia)*, Tomo IV, editado por Gertrud Strobel y Werner Wolf, Leipzig 1979. Pág. 460.

2)Idem. Pág. 459.

3)Idem. Pág. 459.

4)Idem. Pág. 460.

5)Idem. Pág. 460.

RICHARD WAGNER: VU DE FRANCE

Catálogo de la Exposición “Richard Wagner: Visto por Francia” celebrada en la Mediateca André Malraux de Strasbourg del 5 de octubre al 9 de noviembre 2013.

Editado por la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg.

La exposición recoge alrededor de 200 objetos o documentos en torno a la figura y el pensamiento de Richard Wagner pertenecientes al fondo ‘Boulet-Devraigne’ adquirido por esta Biblioteca en 2012.

El catálogo ofrece en primer lugar información general sobre el tema que trata y en segundo sobre los objetos que componen la exposición.

En primer lugar introduce a las personas que hicieron posible esta colección.

Paul Boulet (1884-1971) es el auténtico coleccionista. **Pierre Devraigne** (1913-1974) compró en 1972 la colección a los herederos de Boulet a través de un librero de París.

Boulet fue un agente de aduanas de renombre condecorado en diferentes ocasiones, recibiendo incluso la Legión de Honor (1927 y 1936). Además de ser un coleccionista meticuloso del tema wagneriano, Boulet se preocupó de dar a conocer a Edmond Roche, uno de los traductores del "Tannhäuser" parisino de 1861, de quien publicó un detallado estudio en 1951. Visitó Bayreuth entre 1937 y 1970 y reunió una enorme colección wagneriana que convirtió en su "Museo Wagner" en su domicilio de Vaucresson, donde se instaló después de jubilarse.

Disfrutó de su primera representación en Bayreuth en agosto de 1937. Nombrado administrador honorario por el gobierno de Pétain, pidió a Winifred Wagner que le dedicase un retrato suyo en 1937. Por su situación pudo ir adquiriendo muchos recuerdos, autógrafos y objetos de aquella época. Fue un defensor acérrimo de las puestas en escena respetuosas con los deseos de Wagner y mostró una encarnizada oposición a las puestas en escena de Wieland Wagner. La correspondencia entre este último y Boulet, alternada con la que sostuvo al mismo tiempo con Winifred Wagner, muestra de forma elocuente el interés de Boulet por la puesta en escena y su actitud conservadora al respecto. Echando de menos las producciones de Preetorius y Tietjen, defendía que cada 'cuadro' y 'lugar' debía seguir las prescripciones de Wagner. Mathieu Schneider, autor del presente catálogo, lo tilda por todo ello de fetichista. Nosotros creemos que sería mejor que no le juzgase bajo su propio prisma y exponiendo simplemente los hechos de manera objetiva dejase que cada cual formase sus propias conclusiones.

Devraigne, nos dice Schneider, sostenía un punto de vista diferente al respecto. Boulet era un coleccionista paciente y meticuloso. Devraigne un apasionado profundo y sincero de Wagner pero en absoluto un coleccionista. Era un hombre político (militante en la Resistencia, se puso al servicio de de Gaulle una vez acabada la guerra), amante de la vida social que puso su amor por Wagner al servicio de una convicción política y de una generosidad natural que le empujaba a compartir su pasión. La idea positiva de Devraigne fue la reconciliación de Francia y Alemania a través del amor a Wagner. En 1959 fue nombrado Alcalde de París. Ese mismo año, en el transcurso de los Festivales de Bayreuth, condecoró a Hans Knappertsbusch con la Legión de Honor, a sabiendas de que

el Director de Orquesta había recibido la Cruz del Mérito Militar por parte del gobierno de Hitler en 1943. En 1965 creó en París el primer Cercle Richard Wagner en un país no alemán e inició la publicación de una revista propia “Le Cygne”. Para promocionar esta asociación organizó en 1966, en el Museo Galliera, una gran exposición. Esta reunía la colección privada de un wagneriano apasionado, Jean Cabaud, la de dos grandes museos parisinos (el Louvre y el Museo de la Opera) y la de la administración de los Festivales de Bayreuth y se dividía en cinco apartados: 1) Vida y obra de Wagner, 2) Primeras representaciones de Wagner en Francia, 3) Iconografía wagneriana, 4) “Wagneriana”: adaptaciones y parodias de Wagner y documentos relacionados con artistas wagnerianos y 5) Puestas en escena de Wieland y Wolfgang Wagner entre 1953 y 1965. En contraposición a Boulet, Devraigne mostró la más viva admiración por Wieland Wagner, haciendo incluso que se le concediera la medalla de oro de la ciudad de París con ocasión de la puesta en escena de “Tristan” que el nieto de Wagner presentó en febrero de 1966, unos meses antes de su muerte, en el Teatro Nacional de la Opera. Schneider comenta que Pierre Devraigne y Paul Boulet no llegaron a conocerse nunca pero que, de haberlo hecho posiblemente se habrían enfrentado, como hizo Boulet con Wieland Wagner, a causa de sus diferentes puntos de vista sobre la obra de Wagner y su representación escénica.

Después de esto, el catálogo contiene un capítulo sobre la relación del propio **Wagner y Francia**. En él se explica que el compositor visitó París en diferentes ocasiones y que su opinión sobre el país y su capital fue cambiando desde una inicial fascinación y deseo de triunfar allí con la ‘gran ópera’ hasta su posterior decepción a causa de su ambiente y su atracción por el arte frívolo. El texto resume los diversos viajes y sus resultados: 1) De 1839 a 1842, su etapa de miseria en París, intentando estrenar “Rienzi” o “El Buque Fantasma”, así como representar “El Cazador Furtivo” de Weber para recaudar fondos para su viuda. Todo ello acabó en fracaso. 2) Regresó en 1850, después que Liszt representase en Weimar “Tannhäuser”. Pero París sufrió una virulenta epidemia de cólera y tuvo que abandonar la ciudad al mes de su llegada. 3) En 1853 vuelve a intentarlo en compañía de Liszt y al menos este viaje le sirve para encontrarse con Berlioz en diferentes ocasiones pero la “operación Tannhäuser” vuelve a acabar en fracaso. En 1860 ofrece una serie de conciertos coronados por el éxito. Pero recibe duras críticas de Berlioz contra ‘el arte del futuro’ a las que Wagner replicó creando una gran polémica. Volvió en 1861 para la representación de “Tannhäuser” patrocinada por Napoleón III con las conocidas consecuencias. En todo caso aquí empezaron a fluir partidarios famosos:

Baudelaire, Doré, Champfleury, Mendès... No regresa ya más que para breves estancias: durante el invierno de 1861-1862 a París, a principios de 1866 al sur de Francia y en otoño de 1867 para visitar la Exposición Universal. 4) La publicación de la sátira “Una capitulación”, tras la guerra franco-prusiana marca el fin de sus viajes a Francia.

El siguiente capítulo trata el tema del **Wagnerismo en Francia** que divide en tres etapas:

1) 1861-1918. Schneider afirma que el wagnerismo fue un fenómeno típicamente francés con polémicas en los ambientes literarios, donde desde Villiers a Schuré hay una gran cantidad de escritores franceses que fueron la base del wagnerismo en Francia. Tardaron más los compositores pero con la Société nationale de musique se consolidó una generación de wagnerianos capitaneada por d'Indy y con Chausson o Chabrier por ejemplo. La guerra franco-prusiana dejó heridas pero no fueron graves hasta 1886 cuando el nacionalismo francés empezó a ser realmente anti-alemán, lo que impidió la presentación de óperas de Wagner en Francia. 2) La marginalización de 1918 a 1950. El neoclasicismo se quiso imponer por el nacionalismo francés frente a Wagner. Jean Cocteau escribe “Le Coq et l'Arlequin” en 1918 donde el gallo (coq) francés se opone a lo alemán. Incluso Saint-Saëns escribe en esta época “¡Abajo Wagner!”. Antes del establecimiento del III Reich en Alemania, Francia ya se opone a Wagner y lo politiza como anti-francés. Evidentemente, el III Reich agravó el tema frente al chauvinismo francés pero siguieron existiendo wagnerianos franceses como es el caso de Paul Boulet. 3) Rehabilitación (1951 en adelante). Con la llegada de Wieland Wagner y su cambio en las escenografías y, más aún con Boulez, se quiso destruir la idea wagneriana y acercarla al pensamiento dominante político de la postguerra. Pierre Devraigne es un ejemplo de los franceses que trataron de efectuar esta reconversión de Bayreuth.

Tras todo esto se inician los capítulos de la **Exposición**, en los que los textos son cortos y van seguidos de las fotos de los objetos expuestos:

El culto a Wagner: Incluye fotografías de diversas cartas de Wagner, autógrafos de Cósima y de Siegfried Wagner así como de directores como Furtwängler o Knappertsbusch.

El nacimiento del wagnerianismo en Francia: Con ilustraciones de la prensa de la época sobre Wagner, de revistas como “La Revue wagnérienne”, libros de Schuré (‘Le Drame musicale’) o el de Saint-Saëns (‘Germanophilie’: cinco artículos anti-wagnerianos escritos entre septiembre de 1914 y abril de 1915), etcétera.

El aduanero Edmond Roche (1828-1861): Este apartado se basa en el libro que escribió Paul Boulet, “Richard Wagner et le douanier Edmond Roche”, en 1951, en el que describe

el enorme trabajo realizado por Roche, fuertemente presionado por Wagner que quería verla acabada cuanto antes, en la traducción de *Tannhäuser*. Para colmo, la Opera de París, en 1860, no aceptó la traducción y la hizo corregir por Charles Nutter quien ya había traducido obras de Mozart y Weber. Y, por si fuera poco, no incluyó siquiera los nombres de los traductores en los programas y carteles de *Tannhäuser*.

La ilustración wagneriana en Francia y Alemania: Es sin lugar a dudas la parte de la exposición en la que abundan más los objetos mostrados. Entre los ilustradores franceses y alemanes merece destacar a Henri Fantin-Latour, Carl Emil Doepler, Ferdinand Leeke, Franz Stassen, Arthur Rackham (inglés) y Jacques Wagrez.

Aguas turbulentas, Wagner y los nazis: Sorprende en este texto que, en lugar de tratar el tema exclusivamente wagneriano desde un punto de vista objetivo, el autor se sumerja en lo meramente político. Con todo, las fotos reflejan dos asuntos de interés: 1) Las fotografías y recuerdos de Germaine Lubin, soprano francesa invitada a cantar en Bayreuth que conoció personalmente a Hitler y entabló una buena amistad con Winifred Wagner. Por todo ello sufrió enormes represalias una vez acabada la guerra. 2) Diversas fotografías e ilustraciones de Franz Stassen. Tanto Lubin como Stassen fueron amigos de Boulet.

Choque generacional: Lo más destacado es el intercambio de correspondencia entre Paul Boulet, Winifred Wagner y Wieland Wagner. En esta correspondencia constatamos en primer lugar las discusiones entre Paul Boulet y Wieland Wagner a consecuencia de las deformaciones escénicas impuestas tras la victoria aliada en 1945. Después de esto, Paul Boulet se dirige frecuentemente a Winifred Wagner quien se muestra de acuerdo con su opinión en contra del hacer de Wieland. También se reproducen fotografías de los actos oficiales y de las medallas recibidas por Pierre Devraigne a lo largo de los años. (R.B.).

FANTIN-LATOURE Y WAGNER

El drama wagneriano impresionó a Fantin-Latour y fue fuente de inspiración en su producción pictórica a través de dibujos, pinturas y litografías. ¿Tal vez fuera el *Anillo* la obra que atrajera más su atención? No lo sabemos a ciencia cierta pero en todo caso tenemos cuatro versiones de la *Evocación a Erda* de *Siegfried*.

Para hacernos una idea, reproducimos aquí, en traducción de nuestra incansable colaboradora Rosa María Safont, la carta que Henri Fantin-Latour escribió a su amigo, el pintor alemán Otto Scholderer el **30 de agosto de 1876**:

“Acabo de asistir a la **Tetralogía** de Wagner y por primera vez he presenciado una exaltación artística: una verdadera fiesta de la inteligencia. Todo ha sido magnífico. A pesar de mi falta de saber musical, a pesar del poco conocimiento que tenía de esta obra, me he sentido transportado. Hay algunos momentos que hacen que olvides todo lo que se conoce de la música dramática. El concepto sobre el que se tiene toda la razón es el de calificarla de *Arte del Futuro*, música, acción dramática, decorados, puesta en escena, vestuario, frecuentes y magníficos efectos mágicos, todo es perfecto. Para mí la única dificultad es la extensión de los recitativos, que atribuyo a mi desconocimiento de la lengua (...) El *Oro del Rhin* es casi totalmente soberbio, no es posible que imagines el principio, con la imagen de estas hijas del Rhin nadando, cantando, la música, la imagen del decorado de un gusto poético soberbio. En la *Walkiria*, momentos de una pasión soberbia (sic), magnífica violencia. *Siegfried* es quizás, de todos los poemas, el más mágico, el despertar de Brunilda por Siegfried es una obra maestra admirable, un dúo increíble. Jamás se ha escuchado una pasión tan intensa como en el *Ocaso de los Dioses*. Nada más grandioso que la marcha fúnebre en la muerte de Siegfried.

La ovación dedicada a Wagner ayer por la noche fue clamorosa y conmovedora. El salió a decir algunas palabras ataviado de manera muy sencilla, los gritos, los sombreros y los pañuelos al aire, las flores, ramos y coronas me hicieron sentir transportado. (...) El posee esta tiranía, este despotismo propios del genio. Primero te resistes, discutes pero al fin te engancha, te eleva, entonces te sientes ya entusiasmado. (...) Veía su idea en todo, decorados, vestuario, efectos, movimientos, se le ve en todo, siempre él, ¡hay cosas que como pintor me han encantado!”.