



Universidad de Oviedo

Departamento de Historia del Arte y Musicología

La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico

Vol. II

Tesis doctoral realizada por José Ignacio Suárez García
bajo la dirección del Profesor Doctor Ramón Sobrino Sánchez
Oviedo, 2002.

Capítulo XII. *Parsifal*, muerte de Wagner y continuación del Festival: Cosima Wagner-Liszt.

Tras la deuda con que concluye el primer Festival de Bayreuth, *El Anillo de los Nibelungos* se difunde por Europa interpretada en fragmentos sinfónicos en las sesiones de las sociedades de concierto de Bruselas (1877), Madrid (1877), París, etc. La propaganda wagneriana publicada en las *Bayreuther Blätter* desde 1878 se recoge habitualmente en las publicaciones de tendencia wagneriana españolas, de las que destacamos la *Crónica de la Música* de Andrés Vidal y Llimona, instalado ahora en Madrid. Las noticias y artículos publicados en esta revista y otras como *La Correspondencia Musical* de Benito Zozaya, socio de Llimona, reflejan cómo Wagner es considerado hacia 1881 como uno de los compositores más importantes en la Historia de la Música del siglo XIX y como genio de la música; así lo entienden Peña y Goñi, Muñiz Carro, Pedrell, Virella Cassañes, etc. en el estreno de *Lohengrin* en Madrid y Marsillach en la presentación de la ópera en el Teatro Principal de Barcelona en mayo de 1882. No obstante, el reconocimiento general de Wagner culmina con la muerte del compositor en Venecia el 13 de febrero de 1883, convirtiéndose en una de las celebridades más destacadas del siglo XIX como destacan la publicación de Zozaya citada y *Notas Musicales y Literarias* de Pedrell. Después de la muerte del compositor, Cosima Bülow-Wagner-Liszt se encarga de la dirección de los Festivales celebrándose la tercera y cuarta edición en 1883 y 1884. En 1885 no se celebra el festival para preparar el estreno de *Tristán e Isolda* en Bayreuth en la edición de 1886.

Parsifal

Después del estreno de *El Anillo del Nibelungo* la familia Wagner emprende viaje a Italia el 14 de septiembre de 1876 con el fin de pasar allí una temporada de descanso y, pasando por Verona, Venecia, Bolonia y Nápoles, llegan el 5 de octubre a Sorrento, donde Wagner se encuentra por última vez con Nietzsche, quien llega a la ciudad italiana el 27 de octubre. Dos días antes, el 25 de octubre, Wagner escribe una carta al

publicista francés Gabriel Monod¹ en la que el compositor desmiente el sentimiento francófono a él adjudicado por la prensa francesa. Esta carta permanece inédita hasta la muerte de Wagner y se publica por primera vez el 17 de febrero de 1883 en la *Revue politique et litteraire*, publicación que siguen *Notas Musicales y Literarias* y *La Ilustración Musical*²:

“Sorrento 25 de Octubre de 1876.

Mi distinguido amigo: Debía haber contestado antes a vuestra carta, pero no quise hacerlo de corrido y preferí dejarlo para cuando tuviese un momento de tranquilidad. Verdad es que esta tranquilidad debía encontrarla aquí en Sorrento; pero no puedo gozar de ella sino con la precisa condición de olvidar las fatigas del último verano, y si hubiese querido expresaros la verdadera impresión que vuestra carta me ha producido, hubiera tenido que pensar en la obra y en los hechos que motivan esta carta.

Empero, tal vez sea el medio más eficaz de olvidar la representación de los *Nibelungen* hablaros de un punto presentado con falsos colores en los artículos escritos con motivo de mi obra. Tengo grande interés en rectificar estos errores por cuanto han sido causa, en diferentes ocasiones, de que se alteraran mis relaciones amistosas con varios representantes de la nación francesa, a algunos de los cuales profeso verdadera amistad.

Con frecuencia veo que mis amigos franceses se consideran obligados a dar explicaciones y excusas con motivo de las invectivas que se supone lanzadas por mí contra la nación francesa. Si fuese verdad que en una época cualquiera, impulsado por algún disgusto, me hubiese dejado llevar hasta el punto de insultar a la nación francesa, sufriría consecuencias de esto, sin preocuparme por ello lo más mínimo, ya que no tengo intención de emprender nada en Francia. Pero es todo lo contrario. Los que desean conocer mi modo de pensar, respecto del público que contribuyó a la caída del *Tannhäuser* en la Grande Opera, no tienen más que leer la relación hecha por mí de este episodio, que he reproducido en el tomo séptimo de mis obras completas³. Los que lean las páginas 189 y 190 de este tomo se convencerán de que, si he atacado a los franceses, no ha sido porque estuviera resentido del público parisiense. Pero ¿cómo ha de ser? Todo el mundo da crédito a las falsas interpretaciones con que periodistas de mala fe extravían la opinión pública, y son muy pocos los que buscan en verdaderas fuentes, la exactitud de sus juicios.

Fijaos en que todo lo que he dicho a propósito del carácter francés, lo he escrito en alemán y exclusivamente para los alemanes, y salta, por lo tanto, a la vista que no he tenido la idea de ofender ni provocar a los franceses, sino la de apartar a mis compatriotas de la imitación de la Francia, excitándoles a permanecer fieles a su propio carácter, si es que quieren realizar algo de provecho.

¹ Monod, uno de los amigos íntimos de Wagner asistentes al primer festival. Véase, GREGOR-DELLIN, Martin (Mayo Antoñanzas A. F. trad): *Richard Wagner (Richard Wagner © by Piper & Co. Verlag, München, 1980)*, Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música (Vol. 1 y 2), 1983, p. 581.

² El documento recogido en *Notas Musicales y Literarias* se encuentra deteriorado y *La Ilustración Musical* publica únicamente una selección de la carta. En la traducción propuesta indicamos la fuente correspondiente e incluimos entre corchetes las palabras que, en nuestro criterio, corresponden a las perdidas en la documentación.

³ *Detalles epistolares sobre la representación del Tannhäuser en París*. GSD, vol 7, pp. 189-90.

Una sola vez me he expresado en francés, en el prólogo de la traducción de mis cuatro óperas principales, sobre las relaciones de los pueblos romanos o latinos con los alemanes, y sobre el objeto distinto que me parece incumbe a unos y a otros. Indicaba a los alemanes que les correspondía crear un arte a la vez ideal y profundamente humano dentro de una nueva forma; pero, con esto, no tenía ni la más remota idea de rebajar en lo más mínimo el carácter de los pueblos latinos, entre los cuales, únicamente Francia conserva hoy la fuerza creadora. ¿No existe, pues, quien sepa leer con detención? ¿quién, en la prensa actual, tenga inteligencia y la penetración necesarias para reconocer que en el esc[rito que] se me ha echado en cara, trazado en el momento peor de la guerra, en una disposición de ánimo amargamente irónica, tuve por objeto principal ridiculizar el teatro alemán? Recordad el final de aquella farsa. Los empresarios y directores de teatros alemanes penetraron en París⁴, sitiado, con objeto de llevar a sus teatros todas las novedades que allí encontrasen en cuanto a piezas y bailes. ¿Podía manifestarme de una manera más explícita y expresiva contra todo antagonismo entre Alemania y Francia en todo lo relativo al arte, de lo que lo hice en el banquete⁵ a que mis amigos franceses me invitaron en Bayreuth?⁶

En los franceses he reconocido un arte admirable para dar a la vida y al pensamiento formas precisas y elegantes; por otra parte he dicho que los alemanes cuando buscan esta perfección de la forma, me parecen pesados e impotentes.

Yo quisiera que cuando los franceses procuran entrar en relaciones con las naciones extranjeras para renovar sus concepciones intelectuales y huir del aniquilamiento y de la esterilidad, especialmente cuando recurren a la Germania, quisiera, digo, que los alemanes tuviesen que mostrarles, no una caricatura de la civilización francesa, sino el tipo de una civilización verdaderamente original y alemana. Si se combate bajo este punto de vista, la influencia del espíritu francés sobre los alemanes, no se combate por eso al espíritu francés; pero se pone naturalmente en claro lo que existe en el espíritu francés, en contradicción con las cualidades propias del espíritu alemán, y lo de que la imitación resultaría funesta para nuestras cualidades nacionales.

¿Cuál es el defecto que más seriamente se echa en cara a vuestros compatriotas por los franceses más cultos y más libres de espíritu? Es la influencia de las cosas extranjeras, y el desprecio que de ello resulta para todo lo que no es francés. De aquí, en la nación, una vanidad y arrogancia aparentes que debían, en un momento dado, ser castigadas. Pero yo añado que este defecto de los franceses debe excusarse, puesto que en sus vecinos los alemanes, no hay mente que pueda invitar a estudiar una civilización diversa de la suya; todo cuanto es exteriormente visible en la cultura alemana, lleva el sello de una grosería bárbara o de una servil imitación de la Francia⁷. Y como [la] imitación está mal hecha, se concibe cuán ridículo ha de parecer a los franceses esta caricatura.

Nos servimos de palabras francesas que en F[rancia] nadie comprende, y, en cambio, hay en el alemán [pala]bras que un escritor a la moda no conoce,

⁴ *Eine Kapitulation* (WWV 102). *Una Capitulación*, en GSD, vol. 9, p. 5-50.

⁵ Recordamos que el 17 de agosto de 1876 termina el primer ciclo de representaciones con el estreno de *El ocaso de los dioses*. Concluida la representación, Wagner aparece en el escenario rodeado de todos los artistas y dirige unas palabras al público: “Ustedes han visto de qué somos capaces; ahora hace falta que ustedes quieran. ¡Y si ustedes quieren, entonces tendremos un arte!”. Estas palabras son malinterpretadas por los asistentes y Wagner tiene que dar explicaciones en el banquete celebrado en el restaurante del Festspielhaus el 18 de agosto. Wagner –comenta Gregor-Dellin– “aseguró que no había querido decir que no hubieran tenido un arte hasta el presente, pero sí que no existía en Alemania un arte nacional como el que poseían los italianos y los franceses”. Gregor-Dellin, op, cit, p 586.

⁶ “Carta inédita de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, pp.2-3.

⁷ “Wagner y los franceses”. *La Ilustración Musical*, I, 12, 23-VI-1883, p. 3.

resultando así que, como con tales galicismos emplean mal [la len]gua francesa, la costumbre de usar palabras q[ue no] entienden les lleva a desnaturalizar su propio idioma y lo que sucede con el lenguaje pasa con todas l[as de]más manifestaciones de la vida intelectual y soci[al; el] que ve con claridad esta situación, el que como yo [ha] experimentado sinsabores por ello, y cada día [tiene] más conciencia de su verdad, llega a desesperar d[e no] aparecer jamás una forma típica del genio verdaderamente alemán y original; hoy por hoy no se pe[rmite] esto en parte alguna, y uno se siente inclinado a [pensar] que lo que por mucho tiempo ha deseado no es [más] que un sueño de su imaginación.

Pero lo más importante para mí, en este punto es que, a consecuencia de recientes experiencias, la esperanza de que este sueño pueda cumplirse, me l[a han] comunicado los extranjeros.

Mis representaciones de Bayreuth, para vol[ver a] ellas, han sido juzgadas mejor y con mayor inteligencia por los ingleses y los franceses que por la m[ayor] parte de la prensa alemana. Creo que si he tenido [esta] agradable sorpresa lo debo a que los ingleses y los franceses ilustrados están preparados, por su p[rogreso] y desarrollo, para comprender cuánto hay de original y de individual en una obra que antes les era completamente desconocida. Vos mismo me dais de esto una prueba elocuente. Buscabais y esperabais algo diferente del carácter francés, alguna cosa original y personal, lo habéis comparado con lo que poseáis vos mismo, y os habéis enriquecido apropiándooslo. ¡Cuán bien recompensado quedaría yo del éxito obtenido, si tuviese la afortunada convicción de que me habéis comprendido a fondo a mí, a mi obra y mis esfuerzos! ¿Qué satisfacciones os habría proporcionado si, procediendo de distinto modo, como antes en París, me hubiese doblegado a las exigencias de la ópera francesa, si me hubiese asegurado allí un lugar y tal vez éxitos iguales a los de otros músicos alemanes?

Seguro estoy de que no hubiera podido terminar ni una sola ópera conforme al modelo parisiense. Por esto estoy satisfecho de haberos podido saludar en mi pequeño Bayreuth. De este modo, gracias a mí, habéis podido conocer algo nuevo, que no os hubiera podido dar en París.

Tan gratos resultados, por raros que sean, son y serán mi sola recompensa. En cuanto a un resultado mayor, a un movimiento vigoroso en Alemania, no creo en él. He estado más distante de la esfera en donde se produce el movimiento intelectual de la Alemania contemporánea, que de las regiones en donde encuentro las inteligencias serias del extranjero, tan diferentes de la que se llama a sí misma cultura alemana. Tal vez es esta una prueba del carácter profundamente humano de mi arte, en el que extranjeros y alemanes poco inteligentes se han empeñado en no ver más que una mezquina tendencia nacional.

Siempre vuestro.

*Ricardo Wagner*⁸.

Tras los festivales de 1876, los trabajos compositivos de Wagner se centran en la conclusión de su última partitura, *Parsifal*. En diciembre se comprueba que el déficit del primer festival asciende a 148.000 marcos lo que hace imposible su repetición en 1877, como Wagner había previsto. El 1 de enero de 1877 Wagner realiza la propuesta de formar un nuevo patronato y fundar una escuela superior de representación dramático-musical para poder formar a los actores cantantes de un futuro festival. El 25 de enero

⁸ “Carta inédita de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, pp. 3-4.

Wagner comunica a Cosima que ha comenzado su “Parzival”, primera grafía elegida por el compositor para su nueva partitura. Hasta el 28 de febrero escribe un segundo boceto dialogado⁹ y el 14 de marzo cambia el nombre por el definitivo *Parsifal*. Wagner concluye la composición poética de *Parsifal* el 19 de abril de 1877 y, el 15 de septiembre, se celebra una asamblea de las sociedades wagnerianas en el teatro de Bayreuth en la que Wagner expone su proyecto de fundar un patronato y una escuela superior, proyecto que no se lleva a cabo. A finales de septiembre comienza la composición de *Parsifal* y en Navidad la editorial Schott publica el libreto.

En enero de 1878 se publica el primer número de las *Bayreuther Blätter* que, por encargo de Wagner, dirige Hans von Wolzogen. El 29 de enero, Wagner concluye los bosquejos compositivos del primer acto de *Parsifal* y, en mayo –dice Joaquín Marsillach– “Wagner vive con su familia en una casa cercana a Bayreuth¹⁰, y no permanece inactivo, por cierto, sino trabajando en la composición de su nueva ópera *Parsifal*, que formará trilogía con el *Lohengrin*, y cuyo estreno, según parece, tendrá lugar en 1880 en el teatro de Bayreuth”¹¹. El 11 de noviembre Wagner concluye los bosquejos orquestales del tercer acto de *Parsifal*, mientras la prensa española destaca que “Wagner ha escrito una nueva ópera titulada *Parcival*, que se pondrá en escena en el año 1880”¹².

En España, Peña y Goñi, José Rodorera y Joaquín Marsillach, realizan gestiones con el objeto de facilitar la asistencia a la representación de *Parsifal*, prevista entonces para el verano de 1880. Joaquín Marsillach, representante del *Patronatverein*, forma junto a José Rodorera una asociación wagneriana que en diciembre de 1878 cuenta con cinco suscriptores en Barcelona, dos en Madrid y uno en Jerez de la Frontera. Para reunir el dinero necesario para el viaje a Bayreuth, los asociados deben pagar una cuota mensual y depositarla en el Banco de Barcelona. Llegada la fecha se entregará a cada socio el capital total y si un socio desistiese del viaje, se le devolverán las cuotas satisfechas, mediante devolución de los recibos expedidos en el Banco de Barcelona. Los socios

⁹ Se conserva un primer bosquejo de 1865. Véase BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon)* © by Gustav Lübbe Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988). Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996, p. 56.

¹⁰ Wagner contrajo matrimonio en segundas nupcias en 1870 con la hija del eminente Liszt. [Nota de Marsillach].

¹¹ MARSILLACH LLEONART, J.: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878, p. 52. En prensa en “Wagner”. *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, p. 29.

¹² “Noticias varias”. *El Boletín Musical*, I, 1, IX-1878, p. 2.

reciben gratis las *Bayreuther Blätter* y, además, tienen derecho a una considerable rebaja de los nueve tomos de los escritos y poemas recogidos en *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Recopilación de escritos y poesías). Peña y Goñi hace propaganda desde las páginas de la *Crónica de la Música*:

“Sr. Director de la *Crónica de la Música*.

Mi querido amigo: he de merecer de la amabilidad de Vd. la concesión de un pequeño espacio del ilustrado Semanario que con tanto acierto dirige, para el cumplimiento de un encargo artístico, con el cual se ha servido honrarme el Sr. D. Joaquín Marsillach, de Barcelona, publicista distinguido, entusiasta wagnerista y autor de la monografía del célebre maestro publicada hace algunos meses en la capital del principado.

El caso es el siguiente. Con el objeto de facilitar la asistencia a la solemne representación del *Parsifal*, de Wagner, que deberá verificarse en Bayreuth durante el verano del año 1880, se ha fundado en Alemania una sociedad con el título de *Patronat werein* [sic], cuyo fin es allegar a sus suscriptores todas las comodidades y economías posibles, a fin de realizar el viaje y presenciar las representaciones de la última grande ópera del autor de *Lohengrin*.

Representante de dicha Sociedad es en Barcelona el Sr. Marsillach, el cual cuenta ya con cinco suscriptores en la referida capital, dos en Madrid y uno en Jerez de la Frontera.

El Sr. Marsillach, favoreciéndome mucho, desea que yo le represente aquí y haga propaganda a favor de la *Patronat werein*, a lo cual he accedido con sumo placer, deseoso de contribuir por mi parte al objeto altamente laudable que la Sociedad se propone.

Y como la *Crónica de la Música*, por su carácter esencialmente artístico-musical y por la importancia que tiene, ofrece las mayores garantías de éxito para esta clase de gestiones, dejo mi casa¹³, por decirlo así, y me meto en la ajena, seguro de que no he de ser mal recibido.

Esa seguridad me induce a participar a los lectores de la *Crónica*, que el Sr. Marsillach, juntamente con el distinguido maestro catalán Sr. Rodoreda, ha constituido con carácter puramente amistoso, según me sirve participarme, una asociación bajo las siguientes bases:

Para reunir insensiblemente el capital necesario para el viaje, los asociados satisfarán la cuota mensual de ciento veinte reales, que se depositarán en el Banco de Barcelona. En el verano de 1880 se entregará a cada socio el capital total, quedando el socio en entera libertad de realizar el viaje solo o colectivamente, con lo cual resultará más ameno y económico.

Si un socio desistiese del viaje, se le devolverán en cualquier tiempo las cuotas satisfechas, mediante devolución de los recibos que se le habrán expedido. Para asistir a las representaciones de Bayreuth, es indispensable pertenecer a la sociedad *Patronat werein*¹⁴. Los socios de ésta, pagan durante tres años la cantidad como *minimum* de veinte pesetas anuales, o sea ciento veinte reales por los tres años, y tienen derecho al recibo gratis de las *Bayruethe Blatter* [sic], importante periódico musical que inserta notables trabajos de Wagner, y a la adquisición con considerable rebaja de los nueve tomos de los escritos artístico-literarios del maestro.

¹³ *El Tiempo*, diario madrileño donde Peña y Goñi escribe en 1878.

¹⁴ Las dos primeras representaciones de *Parsifal* en el 2º Festival escénico de Bayreuth, se reservarán en 1882 a los socios del patronato.

Ahora bien, si alguien deseara entrar a formar parte de la Asociación formada en Barcelona por los señores Marsillach y Rodoreda, le ruego se sirva dirigirse al firmante de esta carta, con sobre a la Redacción de la *Crónica de la Música*, y tendré el mayor gusto en ponerlo en comunicación directa inmediatamente con los señores Marsillach y Rodoreda.

Por este servicio que Vd. me presta, señor director, da a Vd. las gracias más expresivas y se repite, como siempre, suyo afectísimo amigo y compañero, Antonio Peña y Goñi¹⁵.

En mayo de 1879 la *Crónica de la Música*¹⁶ desmiente el rumor de que Wagner se encuentre en Milán, confusión provocada por darse la coincidencia de que un negociante y un compositor de walses autor de *Los americanos*, ambos apellidados Wagner, se encuentran en la ciudad italiana. En una noticia recogida meses más tarde se asegura¹⁷ que el 22 de mayo de 1879, durante el cumpleaños de Wagner “fueron a felicitarle gran número de músicos, y hablando de la ópera nueva *Percival*, que está componiendo, se le ocurrió en el acto oír su obertura, hizo a los músicos ir a sus casas a buscar los instrumentos, y les obligó sobre la marcha a tocar la pieza indicada, como pudieron, sin ensayos, y alguna otra puramente instrumental de las que ya tiene escritas para dicha ópera¹⁸”.

El 16 de abril de 1879 Wagner termina los bocetos de composición de *Parsifal* y el 26 de abril los orquestales. La *Crónica de la Música*, siguiendo las publicaciones alemanas anuncia que “Wagner acaba de terminar la partitura de su nueva ópera *Percival* [sic], de la cual había publicado ya el libreto hace algunos meses. La nueva ópera del autor de la *Tetralogía* no se estrenará hasta el mes de agosto de 1881¹⁹”. En julio de 1879 Wagner comunica a los miembros del Patronato de Bayreuth que no puede pensarse en una representación de *Parsifal* en 1880 porque aún resta el trabajo de la partitura general²⁰; la *Crónica de la Música* publica el siguiente suelto:

¹⁵ Peña y Goñi, A.: “El próximo estreno de Wagner”. *Crónica de la Música*, I, 13, 19-XII-1878, p. 2.

¹⁶ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 35, 22-V-1879, p. 4.

¹⁷ No se ha localizado ninguna referencia bibliográfica que certifique esta noticia.

¹⁸ *Crónica de la Música*, II, 59, 6-XI-1879, p. 4.

¹⁹ “Las obras nuevas”. *Crónica de la Música*, II, 36, 29-V-1879, p. 3.

²⁰ Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 637.

“Por una carta que el barón de Wolzogen²¹, amigo y colaborador del maestro Wagner en la revista *Bayreuther Blätter*, ha escrito a un amigo nuestro²², podemos anunciar a nuestros lectores que la instrumentación de la ópera *Parsifal*, del maestro Wagner, no estará concluida hasta fin del próximo verano. Sabido es que la acción de dicha ópera se desarrolla en España”²³.

En agosto –dice la prensa– “Ricardo Wagner se ocupa [...] en Bayreuth del reparto de papeles del *Parcival*, cuya interpretación ha de tener lugar el año próximo. El papel principal ha sido encomendado por el ilustre maestro al Sr. Schelper²⁴, barítono del Teatro de Colonia”²⁵. La *Crónica de la Música* destaca que “la Srta. Jachmann Wagner, célebre cantante alemana, sobrina de Ricardo Wagner, vuelve a la escena después de muchos años de silencio. La célebre artista representará en Hamburgo el *Orfeo* de Gluck”²⁶.

En septiembre de 1879 Hans von Bülow prepara una serie de conciertos²⁷ en los teatros de Berlín “cuyos productos se destinarán a las obras que se necesitan en el Teatro de Wagner, en Bayreuth”²⁸. En octubre se difunde el rumor de que “Wagner está escribiendo una grandiosa ópera, dividida en cinco melodramas. El título no está

²¹ El barón Hans Paul von Wolzogen es un personaje decisivo en la etapa final de la vida de Wagner. Escritor y filólogo, escribe dos trabajos relacionados con la temática de la *Tetralogía: Der Nibelungen mythus en Sage und Literatur (El mito de los nibelungos en la leyenda y la literatura; Berlín, 1876) y Thematischen Leitfaden durch die Musik zu Richard Wager's Festspiel “Der Ring des Nibelungen” (Guía temática a través de la música para el festival de Richard Wagner “El Anillo de los Nibelungos”, Leipzig, 1877)*. Desde su fundación en 1878, es redactor jefe de las *Bayreuther Blätter*, cargo que desempeña hasta su muerte el 2 de febrero de 1938. Wolzogen utiliza el término *leitmotiv* para referirse a los motivos guía wagnerianos y la historiografía le atribuye frecuentemente su origen, aunque la expresión es utilizada por primera vez por Friedrich Wilhelm Jähns en 1871 (*Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlín, 1871). La investigación wagneriana acepta rápidamente el término que Wolzogen vuelve a utilizar en varios trabajos sobre los dramas musicales de Wagner, lo que no es del agrado del compositor.

²² Creemos que se refiere a Joaquín Marsillach Lleonart, colaborador de la *Crónica de la Música* que mantiene correspondencia con Hans von Wolzogen. MARSILLACH LLEONART, J.: *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana por Joaquín Marsillach y Lleonart representante de la Patronatverein de Bayreuth*. Barcelona: Imp. de la Renaixensa, 1879, p. 8.

²³ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 17-VII-1879, p. 4.

²⁴ Otto Schelper acompaña a Richter, Betz y Schlosser en una visita realizada en agosto de 1869 a Tribschen con el propósito de estudiar uno de los papeles de *El Oro del Rin* estrenado en Munich el 22 de septiembre de 1869. (Gregor-Dellin, op. cit. p. 492). Respecto al anuncio de la *Crónica de la Música* señalamos que el papel de *Parsifal* está asignado a un tenor y no un barítono. El rol de barítono-bajo (Klingsor) es desempeñado por Carl Hill.

²⁵ “Las obras nuevas”. *Crónica de la Música*, II, 14-VIII-1879, p. 3.

²⁶ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 47, 14-VIII-1879, p. 4.

²⁷ Para la celebración del segundo festival de 1882, la suma recogida por las asociaciones patronales es completada con dos generosas donaciones de Friedrich Schön de Worms y de Hans de Bülow que, si bien se mantiene alejado de Wagner por razones personales, logra recaudar la suma de 40.000 marcos en los conciertos realizados a favor de los fondos capitales de Bayreuth. WALTER JACOB, P.: *Ricardo Wagner y Su obra*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1945, p. 137.

²⁸ *Crónica de la Música*, II, 55, 9-X-1879, p. 3.

acordado todavía, pero parece que pondrá en escena las varias edades del hombre, desde la creación hasta nuestros días. Asistiremos, pues, a la formación de Adán y Eva, después al diluvio y a la edad lacustre, y por último veremos el Olimpo, y en él Wagner ocupando el lugar de Jove sentado sobre una caja. No es mala guasa”²⁹.

En octubre de 1879 Wagner escribe una *Carta Abierta a Ernst von Weber*, autor del ensayo *Die Folterkammern der Wissenschaft (Las cámaras de tortura de la ciencia)*³⁰; con este escrito Wagner pretende colaborar en la campaña emprendida por Weber contra la vivisección de animales. Wagner arremete contra la ciencia y el utilitarismo, criticando al Estado como cómplice de “la barbarie más inhumana seguida contra los animales”. Parte de la prensa alemana considera la colaboración de Wagner en esta campaña como una extravagancia más del compositor y Eduardo Pérez Maseda reproduce una caricatura publicada en *Kikeriki* de Viena (9 de noviembre de 1879) cuyo texto dice: “si no bastase con las declaraciones a favor de los animales, el gran maestro podría prestar su preciosa ayuda contra las vejaciones que se hacen sufrir a las bestias; sería suficiente con ejecutar ante las salas destinadas a la vivisección algunos trozos de sus óperas, y los estudios vivisectivos serían pronto abandonados”³¹. En España, la *Crónica de la Música* publica este suelto:

“Todos los grandes hombres han tenido sus extravagancias: *nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*, dijo Séneca. [...] Recientemente se le ha dirigido, en demanda de protección, el presidente de una sociedad contra la vivisección, y el maestro Wagner le contesta otorgándosela magnánimamente en un artículo de la friolera de doce páginas. ¡Mal año para la fisiología experimental! ¡Adiós ilustres continuadores de la brillante senda trazada por los Magendie y los Claudio Bernard!

Esto nos obligará a publicar, en cuanto tengamos espacio, un estudio fisiológico de Wagner, hecho por un Sr. Puschmann, que no hay más que pedir”³².

“Tras el cierre de los esbozos de *Parsifal* –dice Gregor-Dellin– Wagner ya había sido afectado por nuevas depresiones. El clima, su situación, los enormes gastos, todo le oprimía. Los médicos recomendaron un cambio de clima, y así fue decidida una larga estancia en Italia”³³. A principios de noviembre de 1879, *Crónica de la Música* anuncia que “Ricardo Wagner se ha trasladado a Nápoles, para pasar el próximo invierno en la

²⁹ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 56, 16-X-1879, p. 8.

³⁰ El Ensayo de Weber, que pretende la prohibición de la vivisección, tuvo una amplia difusión. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 627.

³¹ Citado en PÉREZ MASEDA, E.: *El Wagner de las ideologías (Evolución intelectual y pirueta política)*. Nietzsche-Wagner. Madrid: Thecnos, 1993, p. 147.

³² “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 62, 27-XI-1879, p. 4.

³³ Gregor-Dellin, op. cit, p. 638.

villa d'Angri, en Pausilipo [Posillipo], con objeto de escribir una ópera nueva y dirigir las representaciones de *Lohengrin*³⁴ en el Teatro de San Carlos"³⁵. Efectivamente, Wagner tiene intención de pasar el invierno de 1879-80 en este lugar, pero no llega a Nápoles hasta el 4 de enero de 1880 porque sufre un ataque de erisipela y la familia Wagner no puede emprender viaje desde Bayreuth hasta el 31 de diciembre de 1879. Sobre la salud de Wagner, *La Correspondencia de España* publica a principios de enero de 1880 una noticia que, tomándola del *Gil Blas*, anuncia que Wagner está agonizando. Varios periódicos de Madrid se hacen eco de la noticia que es desmentida días después por los principales diarios de Madrid. También la prensa musical destaca que son falsas las noticias de "hallarse sumamente grave, hasta el punto de inspirar serios temores, la vida del gran apóstol musical del porvenir"³⁶. *Crónica de la Música* y *La Crítica Teatral* publican un telegrama enviado por Friedrich von Feustel³⁷ desde Bayreuth dirigido a Marsillach y Letamendi y fechado el 7 de enero de 1880; dice:

"BAYREUTH 7 (9 y 45 mañana)
Señores Letamendi y Marsillach. Madrid.
El maestro Wagner, completamente restablecido, salió el día 31 con su familia para Nápoles. –Feustel"³⁸.

La Crítica Teatral señala después de reproducir el telegrama:

"–¡Caramba, cuánto lo siento!...
–¿Cómo es eso? ... tú, ¡tan wagnerista!...
–Precisamente, porque Wagner no emperezará a vivir hasta que muera"³⁹.

En Villa d'Angri, situada junto al golfo de Nápoles, Wagner y su familia pasan siete meses. A finales de enero –dice la prensa– "Ricardo Wagner se encuentra en la actualidad en Nápoles completamente restablecido de la erisipela en la cabeza que puso en peligro su preciosa vida. Al pasar, convaleciente aún, por Munich, se anunció el *Tannhäuser*, pero el maestro, sumamente delicado, tuvo que rehusar la invitación que le fue dirigida para asistir a la representación. Wagner se propone pasar la primavera en

³⁴ *Lohengrin* se estrena en Nápoles el invierno de 1881 y no lo dirige Wagner, ocupado en la composición de *Parsifal* y en la preparación del 2º festival de Bayreuth.

³⁵ *Crónica de la Música*, II, 59, 6-XI-1879, p. 4.

³⁶ "Noticias varias". *Crónica de la Música*, III, 68, 8-I-1880, p. 4.

³⁷ Banquero, asesor de Wagner y miembro del consejo de administración de los Festivales de Bayreuth desde su creación en 1872.

³⁸ *Crónica de la Música*, III, 68, 8-I-1880, p. 4.

³⁹ *La Crítica Teatral*, II, 11, 11-I-1880, p. 8.

las costas de Bretaña, en una quinta que le ha ofrecido Mme. Judith Gautier en Saint Enogal⁴⁰. Esta joven y elegante escritora, hija del célebre Teófilo Gautier, separada hoy de su esposo el poeta Cátulo Méndez, es autora de una excelente traducción inédita del *Parsifal* de Wagner, cuyo manuscrito hemos podido examinar y que ha de publicarse a la mayor brevedad⁴¹.

En febrero de 1880 la *Crónica de la Música* anuncia que “el célebre pianista y director de orquesta Hans de Bülow ha celebrado en el mes último el 50º aniversario de su nacimiento con un concierto a beneficio de las obras del teatro de Bayreuth. El periódico de Wagner *Les Bayreuther Blätter* publica la memoria del comité central, de la cual resulta que Hans de Bülow ha entregado por su parte en el año último 16.817 marcos (17.000 pesetas) en la caja del patronato por producto de conciertos y para contribuir a la obra de Bayreuth⁴². La misma publicación señala que “Wagner ha enviado a Roma un cuarteto inédito de Palestrina⁴³ para ser ejecutado el día de la inauguración del monumento que se ha consagrado a este último. Thomas, Gounod y Liszt han enviado también las composiciones que han consagrado a este acontecimiento⁴⁴. En una carta de Cosima a Marsillach, recibida el 24 de febrero, la mujer de Wagner da detalles sobre el estado del compositor, indicando que sufre mucho desde de noviembre de 1879 y que su salud reclama todavía grandes cuidados. Asimismo, Cosima asegura a Marsillach que toda la familia Wagner proyecta pasar una temporada en España; dice *Crónica de la Música*: “No dudamos que de realizarse este proyecto se alegrarían los muchos admiradores que cuenta ya entre nosotros el autor de *Lohengrin*⁴⁵. Establecido en Villa d’Angri, Wagner “vive completamente retirado, sin haber querido recibir a nadie, ni aún a los periodistas y *reporters* italianos que han acudido a hacerle visita⁴⁶.”

En marzo de 1880 la *Crónica de la Música* informa que “Wagner ha entablado una demanda ante el tribunal civil de Munich contra un editor que posee una partitura que escribió el maestro del porvenir cuando tenía diez y siete años⁴⁷ y estaba estudiando.

⁴⁰ A pesar de la invitación de Judith Gautier, Wagner permanece en Nápoles hasta agosto de 1880.

⁴¹ *Crónica de la Música*, III, 71, 29-I-1880, p. 4.

⁴² *Crónica de la Música*, III, 73, 12-II-1880, p. 4.

⁴³ La noticia se refiere a la adaptación (WWV 79) del *Stabat Mater* de Palestrina realizado por Wagner entre febrero y principios de marzo de 1848. Esta adaptación se publica en Leipzig: C. T. Kahnt ed, 1878.

⁴⁴ *Crónica de la Música*, III, 73, 12-II-1880, p. 4.

⁴⁵ *Crónica de la Música*, III, 75, 26-II-1880, p. 4.

⁴⁶ *Crónica de la Música*, III, 75, 26-II-1880, p. 4.

⁴⁷ Creemos que se refiere a la *Obertura en do mayor* (WWV 14), compuesta a finales de 1830 y la única de Wagner conservada.

Wagner regaló entonces dicha partitura a una sociedad musical de que formaba parte; pero esta sociedad se disolvió pronto y no se supo más de la composición del maestro. Ahora se ha descubierto que la compró un editor por 300 marcos, y Wagner le pone pleito para recuperarla, supuesto que el editor no quiere vendérsela en la misma cantidad. El texto de la ley parece que ampara al editor. La obra permanece inédita todavía”⁴⁸.

En la primavera de 1880 y por invitación del duque de Bagnara, Wagner asiste a una representación del *Miserere* de Leonardo Leo⁴⁹ en la iglesia del Conservatorio de Música; la obra de este contemporáneo de Bach le causa una fuerte impresión⁵⁰. En un segundo concierto, realizado por los alumnos del Conservatorio, se ejecuta *La Battaglia di Marignano* de Jannequin y Wagner se encuentra con el musicólogo Francesco Florimo, amigo y biógrafo de Bellini, al que Wagner abraza al grito de “¡Bellini! ¡Bellini!”⁵¹. Wagner, agradecido por la acogida tributada en Nápoles –dice la prensa en julio– “está escribiendo una pequeña obra musical para el conservatorio de dicha capital. –No escribiré otra para París”⁵². Dice Florimo comentando la visita de Wagner al conservatorio napolitano en carta fechada en el Conservatorio de Nápoles el 26 de febrero de 1883, escrita a raíz de la muerte del compositor:

“Era una mañana del mes de abril del año 1880.

Ricardo Wagner, el Lutero de la música, como se llama él mismo, honraba con su visita este Conservatorio secular. En la sala de la famosa Biblioteca, entre las inmortales obras maestras de nuestros gloriosos compositores, tendíame la mano que yo estrechaba afectuosamente mientras me prodigaba los más sinceros elogios por la colección de volúmenes y de retratos, dándome las gracias por el placer que le causó la lectura de mi opúsculo publicado con motivo de las fiestas de Bayreuth. [...]

La ilustre señora Wagner, ese ángel tutelar que se llama Cosima Liszt, acompañaba, aquella mañana, al maestro en su visita a nuestro Conservatorio. Dotada de fina instrucción, de una penetración no muy común, y, sobre todo, de un corazón amante y entusiasta, sabía compartir con el maestro las alegrías y los dolores, los días prósperos y los días adversos.

Su mas grande orgullo consistía en llamarse la esposa del gran maestro a quien veneraba como a un Dios. «El Dios está ocupado –solía decir a los visitantes

⁴⁸ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 78, 18-III-1880, p. 3.

⁴⁹ Leonardo Leo (S. Vito degli Schiavi, Nápoles, 1694; Nápoles, 1744).

⁵⁰ Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 640.

⁵¹ Gregor-Dellin, op. cit, p. 640.

⁵² “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, p. 6.

cuando el maestro no se hallaba presente- el Dios está ocupado creando nuevos portentos que el mundo admirará más tarde». [...]

Cuando el maestro visitó nuestro Conservatorio fue recibido con reverente y afectuoso entusiasmo. Entre estas paredes que le recordaban la historia de tantos nombres gloriosos, desde Scarlatti hasta Bellini, el fiero adversario de la música italiana sentía rejuvenecerse. Lleno de admiración me hablaba de Bellini, diciéndome: «Creen que soy el ogro de la música italiana y me presentan como la antítesis de Bellini. No, no y mil veces no. Bellini es una de mis predilecciones musicales: toda su música es corazón, ligada estrecha e íntimamente a la palabra. La música que yo detesto es aquella música vaga, sin idea, que se mofa lo mismo del libreto que de la situación». Palabras que quisiera yo meditasen todos los jóvenes compositores italianos, y que encuentran una confirmación tan levantada como digna en el programa publicado por Wagner en una función a beneficio suyo en el teatro de Riga:

«Norma». –*Le soussigné corit ne pouvoir mieux prouver son estime pour le public de cette citté qu'en chisissant cet opéra. LA NORMA, parmi toutes les creations de Bellini, este celle qui, á la plus abondante veine melodique, unit, avec la plus profonde realité, la passion intime. Tous les adversaires de la musique italienne rendront justice á cette grande partition, disant qu'ell parle au coeur, que c'este une ouvre de génie. C'est pourquoi j'invite le public a accourir nombreux.* –RICHARD WAGNER.

Invitado a asistir a una de las ejecuciones del Miserere de Leo, que se daban aquel año en la Iglesia del Colegio, presentáronse, el día citado, muchos de nuestros discípulos con la idea de dar una prueba de afecto al maestro: pero lo que le produjo gran sorpresa fue la ejecución de un coro de un maestro flamenco, Clemente Jannequin, *La Battaglia di Marignano*, ejecutado por los alumnos y alumnas de este Conservatorio. «Me habéis hecho experimentar, dijo, una de aquellas emociones que no se habían repetido en mi durante estos últimos catorce años, haciéndome oír un coro ejecutado con tanta perfección y con un efecto de voces juveniles tan encantador». Tal fue su sorpresa que prometió escribir ex profeso una pieza de música para que pudieran ejecutarla nuestros jóvenes alumnos: la misma señora Liszt-Wagner escribióme sobre el particular:

«Ciertamente, señor y amigo, nobleza obliga y palabra dada o no se da o se cumple: nadie mejor que mi marido lo sabe: sin embargo, no ha podido acabar todavía la partitura». Habiendo debido salir inesperadamente de Nápoles no pudo cumplir la promesa. Nos había hecho esperar también, se encargaría de la dirección de una obra clásica ejecutada por nuestros discípulos. «Mi marido –escribía la señora Cosima- acepta la dirección de la orquesta cuando los alumnos de ese Conservatorio quieren ejecutar un trozo de música clásica. Él mismo me lo ha recordado ayer cuando yo le refería los detalles de nuestra agradable y entretenida entrevista».

Sin embargo, su visita nos valió un recuerdo no menos importante: una carta bastante extensa en la cual traza un programa que, según él, debería seguirse al pie de la letra en nuestro conservatorio para realizar todos los ideales que nuestra escuela está llamada a cumplir⁵³.

A raíz de estas visitas, Wagner escribe una carta de agradecimiento al duque de Bagnamara, presidente del Consejo de Administración del Real Colegio de Música de

⁵³ Florimo, F.: “Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 2-4.

Nápoles fechada en Villa d'Angri el 22 de abril de 1880, escrito inédito hasta la muerte del compositor y citado por Florimo en el documento anterior:

“Señor Duque:

Ayer hubierais ya recibido la expresión del agradecimiento, que considero como un grato deber manifestaros, a no haberme creído obligado, por la confianza con que me honráis, a [...] ⁵⁴ a aquella expresión la de una idea grave, sobre la significación y el alcance que podrían tener para el arte dramático italiano, los estudios musicales del Conservatorio de Nápoles. Este pensamiento surgió en mi ánimo durante la audición de la *operetta*, en que vi manifestarse notables facultades, tanto en los discípulos como en el joven compositor ⁵⁵. Entonces me pregunté: ¿Cuál sería la dirección que debiera darse a tan notorias instituciones? ¿Cómo evitar su alteración estando en contacto con las maneras teatrales de hoy día? ¿Cómo impedir, por ejemplo, que los cantantes avancen continuamente hacia la batería de luces del proscenio a declamar sus sentimientos dirigiéndose al público?⁽²⁾ ¿Cómo gobernarse para que un joven compositor respete su argumento, y no aplique a un idilio efectos de ópera trágica y heroica? Sobre todo ¿cómo evitar esa aspiración al efecto, valiéndose para conseguirlo de los medios más extraños al gran arte escénico? ¿Cómo, en fin, inculcar de un modo indeleble el sentimiento de lo bello, a esas jóvenes organizaciones, tan ricamente dotadas?

He buscado la respuesta, dictada por la simpatía que me inspiraban todos los que tomaron parte en la ejecución y puede decirse que aún la estoy meditando, desde que abandoné el hermoso recinto en que hallé una acogida tan hospitalaria y lisonjera. Ved, Sr. Duque, lo que estas reflexiones me han sugerido.

Sólo un estudio serio, profundo y constante de una obra de Mozart, como *Le nozze di Figaro*, a mi entender, podría poner a los discípulos de canto y de composición dramática, en el camino por el que los conducís en la música vocal. Una correcta declamación, una enunciación pura de la melodía, un conocimiento exacto de los medios de instrumentación y de la oportunidad de su aplicación respectiva, resultarán naturalmente de tal estudio, y si algún día el Conservatorio ofreciese una buena representación de la obra maestra que acabo de citar, no sólo daría con ello una lección a muchos teatros, sino que, además, satisfaría a su misión, que consiste en preservar a los discípulos de la reinante decadencia, presentándoles los grandes ejemplos, haciéndolos cooperadores de los grandes maestros, por medio de la palpitante interpretación de sus creaciones.

Todos los malos hábitos de que rebotan nuestros teatros, como, entre otros, el olvido de lo que pasa en la escena, para no ocuparse más que del público provocando sus aclamaciones, con una cadencia final, más o menos aullada; todas estas costumbres, digo, no las adquirirían los discípulos, a quienes se hiciese conocer exclusivamente obras del orden de la que he nombrado. En cuanto a la tragedia, recomendaría, para comenzar, las dos *Ifigenias* de Gluck, y para concluir, la *Vestale* de Spontini. Una vez bien estudiadas estas obras, bien conocidas, bien analizadas sus cualidades y apreciando su verdadero mérito, ensáyese el discípulo; podéis estar seguro de no verle caer en las exageraciones y maneras, que deshonran nuestra actual escena dramática, y son causa de que no conozcamos, sino de oídas, los grandes cantantes, que en otro tiempo fueron gloria del teatro italiano. En el

⁵⁴ Documento deteriorado.

⁵⁵ La opereta que cita Wagner es obra del Sr. Cassano, alumno de composición en el Conservatorio de Nápoles.

⁽²⁾ En tales casos, si posible fuera, debería decir el público al actor: y a mí ¿qué me cuenta V.? Nota del T. [*Notas Musicales y Literarias*].

arte, lo propio que en la vida, existen las buenas compañías, y entre en el deber de los padres y de los preceptores, el no permitir, que los niños que les han sido confiados, se relacionen sino con dichas compañías, hasta que estén en aptitud de discernir lo verdadero de lo falso, y que, armados de pies a cabeza, sean invulnerables a los dardos del *efecto*. No importa que después visiten lo que yo, por mi parte, llamo la Bohemia musical; porque ya, capaces de juzgar y clasificar las producciones, ganarían con su contacto en saber distinguir claramente lo que es bueno, de lo que sólo seduce al vulgo.

Es digno verdaderamente del Conservatorio de Nápoles, de sus antiguas tradiciones y de la distinción de sus actuales miembros, el presentar al público italiano, por medio de sus discípulos, no lo que se acostumbra a hallar en el teatro, sino precisamente aquello que en él ya no acostumbra a hallarse: el estilo. He aplaudido semejante ejemplo en los dominios de la música vocal y de la música *di camera*. El coro del maestro flamenco⁵⁶, tan interesante y tan perfectamente ejecutado, el trozo de Corelli] bien comprendido y bien dicho, me han animado, sobre todo, a aconsejaros que apliquéis a la enseñanza de la música dramática, el método que ha dado los frutos que he podido saborear, gracias a la benevolencia de que soy objeto.

Me ha parecido, Señor Duque, que sólo una seria exposición de mis opiniones, estaría a la altura de la recepción con que os habéis dignado honrarme. Espero que el señor Bibliotecario y los SS. Profesores del Conservatorio, conozcan por estas líneas, si os dignáis comunicárselas, el valor que doy a la acogida que me ha sido hecha, y la profunda impresión que conservo de mi visita. En cuanto a los discípulos, vean también en ellas el reflejo del afecto que me inspiran, en cambio de la calurosa simpatía que me han manifestado.

Dignaos, Señor duque, ser el intérprete de todos estos sentimientos, y aceptar para vos, con la repetición de mi vivo reconocimiento, la seguridad de mi más alta y distinguida consideración.

Villa d'Angri 22 de abril 1880. Ricardo Wagner⁵⁷.

El 1 de julio de 1880 la prensa destaca que un empresario americano ofrece a Ricardo Wagner 50.000 francos “por doce conciertos en que sólo se ejecutaría su música bajo su dirección. Wagner no ha aceptado”⁵⁸. Recordamos que Wagner proyecta en varias ocasiones un viaje a América y repetidas veces expresa su deseo de emigrar a los Estados Unidos⁵⁹. Tras el encargo de Theodore Thomas para que componga la *Marcha Americana* del centenario de la Independencia de los Estados Unidos, estrenada en la Exposición de Filadelfia de 1876, el proyecto americano cobra especial relieve por

⁵⁶ Jannequin.

⁵⁷ “Otra carta inédita de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 1-2.

⁵⁸ *Crónica de la Música*, III, 93, 1-VII-1880, p. 3.

⁵⁹ En carta fechada el 4 de marzo de 1859 dirigida a Karl Klindworth Wagner le dice: “El próximo invierno estaré cinco meses en Nueva York. Ópera alemana de élite. Representaciones de mis óperas. Parece que quieren pagar bien. Poco a poco me voy tomando la cosa más en serio y he enviado mis condiciones, entre las cuales hay una fundamental, y es que junto a mí –sólo yo dirigiré mis óperas- le contraten también a Vd. como director para los cinco meses por la cantidad de 10.000 francos = 2.000 dólares”. Citado en Bauer, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon* © by Gustav Lübbe Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988). Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996, p. 75.

la posibilidad que ofrece a Wagner de conseguir dinero para sufragar el déficit del primer Festival de Bayreuth. Así, tras la celebración de ocho conciertos en el Albert Hall de Londres en la primavera de 1877, Wagner se muestra decidido –y así amenaza⁶⁰– con cerrar un contrato con América y poner a la venta sus propiedades en Bayreuth⁶¹. El proyecto americano toma nuevo impulso en el invierno y primavera de 1880 a través de las gestiones del dentista de Dresde Newell S. Jenkins, que trata a Wagner en diversas ocasiones. En carta fechada en Nápoles el 8 de febrero de 1880, Wagner participa a Jenkins su intención de emigrar a América a cambio de un millón de dólares, de los que una mitad sería dedicada a la mudanza e instalación en un Estado de la Unión que tuviera un clima favorable y la otra mitad –dice Wagner– “sería colocada como capital en un banco estatal a un interés del 5 por ciento. Con esto América me habría rescatado para siempre de Europa”⁶². Dice la prensa musical el 2 de septiembre:

“Un telegrama de Boston, que publica un periódico de Filadelfia, dice lo siguiente:

«Un caballero de esta ciudad ha recibido una carta de Wagner en que éste declara que si se le hiciera en América una suscripción que le produjera un millón de dollars [sic] (cinco millones de pesetas), se trasladaría a los Estados Unidos para hacer oír sus obras y dedicaría en adelante su vida al pueblo americano».

Difícil es que Ricardo Wagner haya declarado lo que supone el telegrama; pero lo consignamos como un rumor”⁶³.

El 28 de septiembre de 1880 Wagner dirige una carta a Luis II donde se encuentra una última observación de Wagner respecto a sus ambiciones ultramarinas; en el escrito Wagner dice estar “decidido a ganarme un capital durante una estancia de unos seis meses en los Estados Unidos de Norteamérica durante el otoño del año próximo, capital que nos permitirá a mis herederos y a mí por siempre jamás renunciar a los derechos de representación de mis óperas”⁶⁴. Gregor Dellin destaca que la última razón para no llevar a cabo este proyecto son los niños; Wagner –dice– “no quiso dejarlos sin patria, estaban demasiado unidos a Wahnfried y a Bayreuth”⁶⁵.

⁶⁰ Véase Gregor-Dellin, op. cit, pp. 605-606.

⁶¹ Los ocho conciertos, celebrados entre el 7 y el 29 de mayo produjeron unos ingresos de 700 libras esterlinas. En carta dirigida a Friedrich von Feustel el 13 de mayo Wagner manifiesta su deseo de marchar a América. Bauer, op. cit, p. 56.

⁶² Citado por Gregor-Dellin, op. cit. p. 639.

⁶³ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 102, 2-IX-1880, 5.

⁶⁴ Citado en Bauer, op. cit, p. 76.

⁶⁵ Gregor-Dellin, op. cit, p. 639.

La estancia de Wagner en Nápoles se prolonga hasta el 8 de agosto de 1880, varios meses más de lo previsto y entre los meses de junio y julio y durante su estancia en Villa Angri, Wagner escribe *Religion und Kunst*⁶⁶. Realizado paralelamente a *Parsifal*, este ensayo tiene un significado teórico equivalente al de *Ópera y Drama* para la concepción de *El Anillo*. Comienza el escrito con una cita de Friedrich von Schiller: “Yo encuentro en la religión la disposición para lo más alto y lo más noble, pero las distintas manifestaciones de la misma en la vida me parecen enojosas y banales porque son fallidas representaciones de ese grado supremo”⁶⁷. La tesis principal del escrito se resume en la siguiente frase sobre la Religión del Arte. “Se podría decir –dice Wagner– que allí donde la religión se vuelve artificial, está reservado al arte el salvar el núcleo de la religión, puesto que concibe los símbolos míticos, a los que considera en sentido propio como verdad, según valores alegóricos, para, según una representación ideal de los mismos, poder reconocer la verdad en ellos oculta”⁶⁸. La condición especial de la música resulta especialmente adecuada para la propagación de la religión, en concordancia de ideas e influido por la filosofía de Arthur Schopenhauer. El hombre no vive en armonía con la naturaleza y con las leyes morales, como se plasma en la violencia, la brutalidad, la guerra, el exterminio y la tortura de animales (vivisección). Así pues, sólo el arte debe encargarse de lo que ya no puede proporcionar la religión, es decir, poner ante sus ojos la necesidad de salvación que siente el hombre. *Crónica de la Música*⁶⁹ anuncia en octubre la publicación de este escrito.

A finales de agosto la prensa destaca que “el teatro de Wagner, en Bayreuth, se ha quedado sin techo a consecuencia de un temporal. Es un contratiempo bastante grande en la actualidad por los preparativos que se están haciendo para el próximo año”⁷⁰. Mientras, la situación financiera para la realización del segundo festival sigue sin ser óptima y la *Guide musical* de Bruselas lamenta que “la suscripción al *Patronatverein* de Bayreuth para las representaciones del *Parcival* de Wagner el año próximo, no ha producido lo que se esperaba en los primeros meses de este año. El número de suscriptores sólo se ha aumentado con treinta, repartidos en veinte ciudades de

⁶⁶ En GSD vol. 10, p.273-362.

⁶⁷ Citado en Bauer, op. cit, p. 592.

⁶⁸ Citado en Bauer, op. cit, p. 592.

⁶⁹ “Ricardo Wagner acaba de publicar en Nápoles un folleto que titula *Religión y Arte*”. “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 109, 21-10-1880, p. 6.

⁷⁰ *Crónica de la Música*, III, 101, 26-VIII-1880, p. 5.

Alemania y en el extranjero. Dichos suscriptores han pagado 45 marcos solamente. El *Wagneverein* ha recibido de la Asociación de músicos alemanes 1.000 marcos, y de donativos particulares 1.745; pero esto no basta para cubrir los gastos de las representaciones proyectadas”⁷¹.

A causa de una nueva y grave alergia de erisipela Wagner y su familia huyen del clima marítimo napolitano y se ponen en ruta por varias ciudades del interior de Italia. Los Wagner salen de Nápoles el 7 de agosto de 1880 pasando por San Marcello, Pistoia, Florencia, Perugia y, el 21, llegan a Siena, cuya catedral inspira a Wagner un modelo para el templo del Grial. Allí permanecen hasta el 4 de octubre. A España llegan noticias desde Nápoles informando “que Ricardo Wagner se encuentra enfermo. Ha reaparecido la erisipela que había padecido a la cara, y le hace sufrir bastante. El regreso de Wagner a Alemania se ha aplazado para después de su restablecimiento”⁷².

El 4 de octubre la familia Wagner llega a Venecia y se instala en el Hotel Danieli; el 6 se traslada al palacio Contarini, que da al gran Canal, donde permanece hasta el 30 de octubre y en el que Wagner conoce, el 22, al conde Arthur Gobineau⁷³. *Crónica de la Música* informa que “la *Gaceta de Venecia* dice que Wagner ha hecho proposiciones para comprar uno de los palacios más notables de la ciudad de las lagunas. –Otro periódico italiano dice que el maestro del porvenir va a escribir una ópera para Italia. –Nuestros lectores harán bien en poner en cuarentena⁷⁴ ambas noticias”⁷⁵. También en octubre Wagner decide la representación de *Parsifal* en 1882, lo que la prensa interpreta como una renuncia del compositor a la realización del festival escénico ante la falta de suscriptores:

“*Les Bayreuther Blatter* [sic], órgano oficial de Ricardo Wagner, dicen que el maestro ha aplazado la primera representación de *Percival* hasta 1882. Este aplazamiento parece una renuncia definitiva, porque los suscriptores desaparecen”⁷⁶.

⁷¹ *Crónica de la Música*, III, 105, 23-IX-1880, p. 7.

⁷² *Crónica de la Música*, III, 107, 7-X-1880, p. 7.

⁷³ Autor del *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*.

⁷⁴ No se equivoca la *Crónica de la Música* al hacer esta advertencia.

⁷⁵ *Crónica de la Música*, III, 110, 28-X-1880, p. 7.

⁷⁶ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 110, 4-XI-1880, p. 7.

Desde Venecia, los Wagner se trasladan a Munich el 31 de octubre, donde tiene lugar el último encuentro entre Luis II y el compositor el 12 de noviembre de 1880. A las tres de la tarde de ese 12 de noviembre y tras un ensayo, se realiza una ejecución privada del preludio de *Parsifal*. Alrededor de unas treinta personas –entre ellas Strecker, el director de la editorial Schott, el maestro de capilla Fischer, Juliu Hey, Rubinstein, Lenbach, Pohl y el cantante Nachbaur– se ocultan en los palcos, para que el rey no advierta que no es el único oyente. El rey pide una segunda ejecución del preludio y a continuación exige la del preludio de *Lohengrin* para compararlos. Ante esta nueva petición, Wagner abandona el foso pálido y agitado dejando la batuta a Levi que, tras concluir el preludio de *Lohengrin*, se gira y observa que el rey ya no está en el palco. Wagner y Luis II no vuelven a encontrarse y Gregor-Dellin destaca que este último encuentro con Luis II finaliza casi en escándalo⁷⁷; dice *Crónica de la Música*:

“Wagner ha hecho ejecutar en Munich ante el rey de Baviera el preludio todavía inédito de su nueva ópera *Percival* [sic]. Los concurrentes hablan con grandes elogios de la última obra de Wagner”⁷⁸.

Wagner permanece en Munich hasta el 17 de noviembre y luego se dirige a Bayreuth, donde trabaja intensamente en la partitura del *Parsifal*. Pocos días después leemos en la prensa que “Ricardo Wagner se decide a volver a Bayreuth, aunque tenía la intención de abandonarlo definitivamente”⁷⁹.

El 1 de diciembre de 1880 Wagner anuncia que el segundo festival de Bayreuth se celebrará en el verano de 1882 con representaciones exclusivamente de *Parsifal*; a principios de febrero de 1881 la prensa musical destaca que “Ricardo Wagner se dispone a dar su nueva ópera *Parsifal* en el mes de agosto próximo, en el teatro de Bayreuth. Se asegura que el rey y la corte asistirán a la primera representación”⁸⁰. *La Correspondencia Musical*, recogiendo una noticia de *La Perseveranza*, informa que Wagner escribe a varios amigos de Londres una extensa carta en la que se muestra partidario de introducir la música en los hospitales: “Los ingleses –comenta la revista– han tomado la cosa en serio y después de dar las gracias a Wagner por sus consejos le

⁷⁷ Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 643.

⁷⁸ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 116, 9-XII-1880, p. 6.

⁷⁹ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 114, 25-XI-1880, p. 7.

⁸⁰ *La Correspondencia Musical*, I, 6, 9-II-1881, p. 7.

han manifestado que se ha constituido ya una Sociedad con el título de *Kyrie Society*, la cual piensa organizar varias capillas que irán de hospital en hospital a solazar a los pobres enfermos”⁸¹.

A finales de diciembre de 1880, *Crónica de la Música* anuncia el proyecto de dar a conocer en Berlín la *Tetralogía* de Wagner: “Lo que no se sabe, y preocupa bastante en la actualidad, es si se pondrá en escena en el Teatro Real de la Opera o en el teatro Victoria. Evidentemente si no se pone en la Opera será porque las exigencias de Wagner parecen excesivas al intendente⁸² del teatro. Dícese que una de dichas pretensiones es la de que el director de orquesta sea sustituido por M. Neumann, de Leipzig. Sin embargo, el *Musikalische Wochenblatt*, que recibe inspiraciones del maestro del porvenir, asegura en su último número que las dificultades serán vencidas, gracias a la intervención directa del Emperador”⁸³.

Siguiendo las *Bayreuther Blätter*, a finales de febrero de 1881 la prensa musical confirma que las representaciones de *Parsifal* quedan fijadas definitivamente para el verano de 1882 y que se prolongarán durante un mes. La prensa recoge además un anuncio importante: “Las representaciones no se darán exclusivamente para los individuos de la Sociedad de Wagner. También tendrá entrada en ellas el público, pero tan solo después de las representaciones reservadas a los socios. –Ricardo Wagner espera recaudar así bastante dinero para proseguir la empresa del teatro de Bayreuth”⁸⁴.

En marzo de 1881 *Crónica de la Música* informa que “ha quedado resuelto que la *Tetralogía* de Wagner se representará el próximo mes de mayo bajo la dirección de Mr. Neumann, director del Stad-Theatre de Leipzig. La orquesta será la misma de Leipzig y los principales artistas los esposos Vogl de Munich, el tenor Jaeger de Bayreuth, y la

⁸¹ *La Correspondencia Musical*, I, 6, 9-II-1881, p. 7.

⁸² Botho von Hülsen nacido en Berlín el 10 de diciembre de 1815, es oficial del ejército prusiano antes de convertirse en el intendente de los teatros reales berlineses. La participación de Wagner en la revolución de mayo de 1849 en Sajonia despierta en Hülsen una fuerte antipatía hacia el compositor, sobre todo porque el propio Hülsen está comprometido con el bando contrario como oficial adjunto del regimiento Alexander, enviado a Dresde desde Berlín. El oficial prusiano, poseedor de una estricta formación militar, no perdona jamás al compositor su participación en el levantamiento de Dresde ya que, recordamos, Wagner es entonces maestro de capilla al servicio del rey. Esta vieja enemistad no impide que Hülsen se interese en las décadas de 1870 y 1880 por el repertorio wagneriano y lo lleve a los teatros berlineses, aunque casi siempre con retraso respecto a otros teatros alemanes. En 1876, el intendente asiste al primer festival de Bayreuth, pero allí sólo le entusiasma *La Walkiria*, partitura que proyecta representar de forma aislada en Berlín, lo que motiva nuevos conflictos con Wagner. Finalmente, prevalecen los deseos del compositor y la compañía de Angelo Neumann presenta *El Anillo de los Nibelungos* entre el 5 y el 9 de mayo de 1881; a esta primera representación siguen otros tres ciclos completos, todos bajo la dirección musical de Anton Seidl.

⁸³ “Correo Extranjero. Berlín”. *Crónica de la Música*, III, 23-XII-1880, p. 4.

⁸⁴ *La Correspondencia Musical*, I, 8, 23-II-1881, p. 7.

señora Materna de Viena. Lo más particular de estas interpretaciones consiste en que los principales cantantes alternarán en los papeles. Se espera que acudirá a Berlín gran número de aficionados, artistas y críticos para dichas solemnidades. –Dirigirá la orquesta Mr. Seidl⁸⁵, ayudante de campo de Ricardo Wagner en el festival de 1876. Créese que el maestro vendrá a dirigir los ensayos en el Wihemstadter-Theatre”⁸⁶. Wagner y Cosima llegan a Berlín el 29 de abril de 1881 y a principios de mayo *Crónica de la Música* anuncia nuevamente el estreno de *El Anillo*⁸⁷; el corresponsal de la revista de Andrés Vidal en la capital prusiana destaca que “Wagner ha llegado aquí con toda su familia para asistir a las representaciones de los *Nibelungen*, que comenzarán en breve”⁸⁸. Pocos días antes de la llegada de Wagner a Berlín para asistir al estreno de *El Anillo de los Nibelungos*, Liszt se dirige a la misma ciudad con objeto de asistir a una ejecución de su oratorio *Christus*. La estancia del ilustre pianista en la capital alemana hace que se prodiguen los conciertos en su honor: la Cecilienverein, dirigida por Bilsse, organiza un concierto extraordinario con obras en su mayor parte de Liszt, mientras Hans de Bülow hace lo propio al piano elaborando un concierto con obras exclusivamente del compositor húngaro, entre las que están la *Sonata* dedicada a Schumann, la *leyenda de San Francisco de Paula andando las olas del mar*, fragmentos de los *Años de Peregrinaje*, una *polonesa*, el *Vals-impromptu* y el *Scherzo* y marcha en *re menor*⁸⁹. *Crónica de la Música* informa sobre la estancia de Wagner y Liszt en Berlín señalando que ambos compositores “están siendo objeto de obsequios sin cuento. Apenas se ven un momento libres por no poder dejar de asistir a los banquetes y conciertos que se les dedican. –Las representaciones de la *Tetralogía El anillo de los Nibelungen* son otras tantas ovaciones para Wagner, que no ha podido jamás soñar tanto entusiasmo como su obra ha despertado en esta ciudad. Verdad es que la orquesta y los artistas se portan como héroes”⁹⁰.

Entre el 5 y el 9 de mayo de 1881 Cosima y Wagner asisten al estreno berlinés de *El Anillo de los Nibelungos* en el teatro Victoria con la compañía de Angelo Neumann y bajo la dirección de Antón Seidl. En la première de *El Oro del Rin* el 5 de mayo, el pueblo cierra filas ante el teatro para ver las comitivas, despertando el entusiasmo la

⁸⁵ Anton Seild, director asistente de Richter en el estreno de *El Anillo* en Bayreuth (1876).

⁸⁶ “Correo Extranjero. Berlín”. *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, p. 5.

⁸⁷ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 138, 11-V-1881, p. 5.

⁸⁸ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 138, 11-V-1881, p. 5.

⁸⁹ A. M.: “Correo extranjero. Berlín”. *Crónica de la Música*, IV, 141, 1-VI-1881, p. 5.

⁹⁰ “Correo extranjero. Berlín”. *Crónica de la Música*, IV, 139, 18-V-1881, p. 5.

llegada de los Wagner acompañados de la condesa Schleinitz. Con la excepción del emperador, enfermo, ocupan su sitio en el teatro la práctica totalidad de la familia imperial, los futuros emperadores Federico y Guillero II con sus esposas, las princesas y los príncipes herederos de Meiningen, el conde de Eulenburg –mariscal de la corte–, los condes de Danckelmann y Perponcher, la princesa Bismarck y el conde Wilhelm Bismarck, el conde y la condesa Rantzau, los príncipes Radziwill, Hohenlohe y Ratibor, así como otros personajes ilustres⁹¹. Dice *La Correspondencia Musical*:

“El día 5 del corriente dieron comienzo en el Victorie theatre de Berlín las representaciones de *El anillo de los Nibelungen*, de Ricardo Wagner, ante todos los miembros de la familia imperial presentes en dicha ciudad.

Ricardo Wagner asistió a la solemnidad. A su entrada en el salón fue saludado por un *tusch* (conjunto de trompetas), según la costumbre alemana. Después de la representación salió a la escena a saludar al público, primero en compañía de los artistas y después solo.

El maestro aprovechó entonces la ocasión para pronunciar un breve discurso, cuyo texto no conocemos todavía, y que quizás más tarde pondremos en conocimiento de nuestros lectores”⁹².

Crónica de la Música:

“BERLIN. –En presencia de los miembros de la familia imperial que se encuentra en Berlín, de gran número de personajes y de representantes de las altas clases sociales, han empezado en el teatro Victoria las representaciones anunciadas de la ópera de Wagner, comenzando como era natural por el *Rheingold* que es la primera parte de la *Tetralogía El anillo de los Nibelungen*.

El teatro estaba completamente lleno y el éxito ha superado a las esperanzas del mismo Wagner. Al final del primer acto, el público que había escuchado en medio del más religioso silencio, prorrumpió en aplausos atronadores que se repitieron sin cesar hasta el final de la representación.

Ricardo Wagner, que asistía con su esposa a un palco, fue saludado al entrar con una marcha triunfal tocada por la orquesta, y tuvo que salir muchas veces a la escena desde la cual dirigió la palabra al público con acentos conmovidos dándole gracias por la ovación que le tributaba. Nuevas ovaciones acompañaron en las noches sucesivas a la ejecución de cada una de las obras de que se compone la *Tetralogía*. *La Walkiria* especialmente ha causado inmensa impresión en el auditorio.

Al escribir estas líneas empieza la segunda serie de representaciones de la *Tetralogía*, estando tomadas con mucha anticipación todas las localidades del teatro”⁹³.

⁹¹ Gregor-Dellin, op. cit. p. 644.

⁹² *La Correspondencia Musical*, I, 20, 18-V-1881, p. 7.

⁹³ A. M.: “Correo extranjero. Berlín”. *Crónica de la Música*, IV, 141, 1-VI-1881, p. 5.

Tras una estancia de dos semanas en Bayreuth, Wagner regresa a Berlín para asistir al último ciclo de la *Tetralogía* que termina con la cuarta representación de *El crepúsculo de los dioses* (29 de mayo), función en la que tiene lugar un incidente⁹⁴, a raíz del cual, Angelo Neumann escribe una carta a Wagner en la que declara que rompe toda ulterior relación personal con él. Wagner regresa a Bayreuth para seguir trabajando en *Parsifal* desde el mes de junio.

El 20 de julio de 1881 la prensa anuncia que “el hábil ingeniero maquinista M. Brandt⁹⁵, ha salido para Bayreuth con gran número de obreros, para adoptar las medidas correspondientes a la *mise en scene* de *Perceval*”⁹⁶; una semana más tarde, el 27, la prensa indica que Brandt, primer maquinista del teatro de Darmstadt, “trabaja activamente en Bayreuth, bajo la dirección de Ricardo Wagner, con objeto de preparar lo necesario para las representaciones de la ópera de *Parcival*, cuya *mise en scene* ofrece bastantes dificultades”⁹⁷. El 10 de agosto la *Crónica de la Música* da más detalles sobre los preparativos que tienen lugar en Bayreuth para el segundo festival:

“BERLIN. [...] Tengo noticias fidedignas de que en Bayreuth se trabaja con sin igual actividad para poner en escena el *Perceval* de Ricardo Wagner. Los fondos recogidos son ya suficientes, y a ellos hay que añadir los que se recauden en Múnaco [Munich]⁹⁸, de suerte que la cuestión de dinero está ya resuelta, lo cual no es poco. Las copias de la partitura adelantan con regularidad. Mr. Brandt activa los trabajos de la maquinaria, que hace un gran papel en esta ópera, sobre todo en el segundo acto, y los hermanos Brückner⁹⁹, de Coburgo, están pintando las decoraciones”¹⁰⁰.

A mediados de agosto de 1881 José Fernández Bremón comenta irónicamente la personalidad excéntrica de Luis II y anuncia que el monarca de Baviera partirá en breve para París, “acaso por mucho tiempo, pues no ha de ser fácil que trueque este hombre

⁹⁴ Neumann prepara un homenaje al compositor, pero Wagner, muy enojado, abandona el escenario ante el asombro del público. Véase Gregor-Dellin, op. cit. pp. 645-46.

⁹⁵ Johann Friedrich Christoph Carl Brandt, (Darmstadt, 15-VI-1828; *Ibíd.* 27-XII-1881) maquinista, tramoyista y director técnico del Hoftheatre de Darmstadt. Brandt se encarga de la dirección técnica del primer festival de Bayreuth en 1876 y continúa en este cargo hasta su muerte, el 27 de diciembre de 1881, por lo que no llega a ver *Parsifal* en 1882. Su hijo Fritz Brandt le sucede en este puesto hasta el 4º festival escénico de 1884.

⁹⁶ “Correo extranjero. Weimar”. *Crónica de la Música*, IV, 148, 20-VII-1881, p. 5.

⁹⁷ *La Correspondencia Musical*, I, 30, 27-VII-1881, p. 7.

⁹⁸ Se refiere a las representaciones modelo de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores* desarrolladas en dos ciclos (1-12 y 15-26 de septiembre de 1881) celebrados en el Teatro Real de Munich.

⁹⁹ Gotthold y Max Brückner.

¹⁰⁰ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 10-VIII-1881, p. 5.

singular y excéntrico la independencia de la vida parisiense por la sujeción y cuidados de la corona. –Tememos, sin embargo, verle el mejor día comparecer ante el Jurado por descolgarse del balcón con una sábana para huir de un importuno, o por cazar leones en las jaulas municipales de París, o por alterar el orden público a las altas horas de la noche con los trozos más formidables del maestro Wagner. –La crónica de Luis II de Baviera será uno de los libros más curiosos del siglo XIX. –¡Lástima que no pueda escribirla Dumas padre!”¹⁰¹.

El 31 de agosto, un año antes de su estreno, *La Correspondencia Musical* recoge las fechas exactas de las representaciones de *Parsifal* en el segundo festival de 1882:

“Ya se ha fijado la fecha de la primera representación de *Perceval* de Wagner, que se verificará en el año próximo de 1882 en Bayreuth. El ensayo general será el 24 de julio y las dos primeras funciones se darán, para los suscriptores, los días 26 y 28 del mismo mes.

Las audiciones públicas están señaladas para los días¹⁰² 30 de julio; 6, 13, 20 y 27 de agosto, 1,8,15, 22, 29 del mismo y 4, 11, 18 y 25 del mencionado agosto”¹⁰³.

A mediados de septiembre, la prensa informa que “Ricardo Wagner ha distribuido los papeles de su nueva ópera *Perceval*, cuya primera representación deberá efectuarse en el teatro de Bayreuth, durante el próximo verano”. *La Correspondencia Musical* destaca que los principales de *Parsifal* tienen un reparto triple y da los nombres “de los notables artistas que interpretarán el *Perceval*, y que gozan de gran notoriedad en Austria y en Alemania”:

“*Perceval*: MMr. Jaeger, de Viena; Vogl, de Munich, y Winkelmann¹⁰⁴.
Kundry: Mariana Brandt, de Berlín; Materna¹⁰⁵, de Viena, y Vogl, de Munich.
Amfortas: MMr. Beck (hijo), y Reichmann¹⁰⁶, de Munich”¹⁰⁷.

Wagner recibe la visita de Franz Liszt en Bayreuth. El suegro de Wagner llega a Wahnfried el 22 de septiembre de 1881, aquejado por su delicado estado de salud. Algunos periódicos anuncian que Liszt se encuentra gravemente enfermo pero *La*

¹⁰¹ “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 30, 15-VIII-1881, p. 82.

¹⁰² Las fechas recogidas en la noticia aparecen ordenadas según el día de la semana: domingos 30 de julio, 6,13, 20 y 27 de agosto; martes 1, 8, 15, 22 y 29 de agosto; viernes 4, 11, 18 y 25 de agosto.

¹⁰³ *La Correspondencia Musical*, I, 35, 31-VIII-1881, p. 7.

¹⁰⁴ Hermann Winkelmann no sólo se encargó del papel de *Parsifal* durante su estreno, sino que se le confió este papel hasta el festival de 1888. Además interpretaría *Tannhäuser* en el festival de 1891.

¹⁰⁵ Amalie Materna, primera Kundry.

¹⁰⁶ Theodor Reichmann, primer Amfortas en el festival de 1882.

¹⁰⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, I, 37, 14-IX-1881, p. 8.

Correspondencia Musical destaca que “según las últimas noticias recibidas, aunque la salud del artista se halla un tanto quebrantada, Liszt ha salido para Bayreuth, donde pasará ocho días en compañía de Wagner”¹⁰⁸. La estancia de Liszt se prolonga hasta el 9 de octubre; la prensa española informa sobre la mejoría del abate y la intención de Wagner de pasar el próximo invierno en Italia:

“El abate Liszt, cuya salud ha mejorado notablemente, se halla en la actualidad en casa de Wagner, y se dispone a salir uno de estos días para Roma. El autor de *Lohengrin* pasará también el invierno en Italia”¹⁰⁹.

Coincidiendo con la estancia de Liszt en Wahnfried, Wagner recibe la visita de Judith Gautier entre el 26 y el 29 de septiembre de 1881. Amiga íntima de Wagner¹¹⁰, Gautier se encuentra allí con el propósito de reunir datos para su libro sobre el compositor, *Richard Wagner et son oeuvre poétique*, publicado en 1882 y traducido en 1883 al alemán. Pensamos que Judith Gautier es la autora de una carta fechada el 27 de septiembre que, remitida desde Bayreuth, publica *Crónica de la Música* a principios de octubre con el título “Una visita a Wagner”:

“¡Wahnfried! He aquí el nombre de la villa Wagner en Bayreuth.

¡Wahnfried! Palabra llena de melódicas dudas, que hace pensar mucho tiempo y no se puede traducir. Significa algo como ilusión de la paz.

En la cúspide de su gloria, adorado casi como un dios, Wagner quiere persuadirse de que ha encontrado un retiro en el que podrá vivir en paz. Pero, ¿es posible el reposo para un espíritu como el suyo, impulsado siempre hacia adelante por móviles irresistibles?

Hoy Wagner se halla dominado por una gran curiosidad. Las leyendas del Norte, las mitologías brumosas son grandes, pero no son únicas.

El Oriente no está conquistado todavía; faltan aún los secretos de la Persia, la India, los esplendores del Ramayana y las dulces palabras de Buda¹¹¹. Pero, ¿cómo concebir esas luminosas creaciones a través del velo de nieblas que rodean nuestros países? Será preciso ver el sol, el verdadero sol, el que extiende con gran profusión

¹⁰⁸ *La Correspondencia Musical*, I, 39, 28-IX-1881, p. 7.

¹⁰⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, I, 40, 5-X-1881, p. 7.

¹¹⁰ Separada de Catulle Mendès, Judith Gautier es una mujer influyente en el último periodo de vida de Wagner. Sobre sus relaciones sentimentales Gregor-Dellin comenta que se encuentran en secreto y se abrazan, intercambian miradas y besos. Wagner recuerda esta relación “como el más seductor éxtasis, el supremo orgullo de mi existencia”. Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 593-596.

¹¹¹ Wagner habla de Buda y de brahmanismo en *Religion und Kunst* (GSD vol. 10, pp. 273-362) y otros escritos. A lo largo de su vida y como fruto de sus intensos trabajos de investigación sobre el mito y la mitología, Wagner estudia “la religión sagrada más antigua del género humano, la doctrina brahmán” (*Dante-Shopenhauer*, 1855; en SSD, vol. 16, p. 95). Las doctrinas filosóficas orientales influyen en el pensamiento de Wagner al final de su vida, de forma acusada en *Parsifal*. Véase Bauer, op. cit. pp. 156-57.

su calor y su luz, el que produce las selvas gigantescas. Pues ya se sabe que la India no está muy lejos, después de todo.

¡Wahnfried! Esta palabra, que parecía encerrar un sentimiento, contiene, por el contrario, una esperanza.

Con verdadera emoción franqueamos la puerta de esta morada, que nos parece un lugar sagrado.

La casa, construida por los planos hechos por el mismo Wagner aparece al fin de una extensa alameda, y está construida de piedras de color gris rojizo. Es casi cuadrada y sin otro adorno que el fresco del *frontón*, que recuerda una escena de *Los Nibelungos*. Una escalera recta conduce a la puerta que se abre sobre una pequeña antecámara. De ésta se pasa a un vasto vestíbulo muy elevado y con grandes vistas. Este vestíbulo está rodeado al nivel del primer piso por una galería adornada de pinturas representando vistas de Oriente. En esta galería hay grandes divanes, estatuas de mármol de los héroes de Wagner, obras de entusiastas escultores, y un gran órgano americano de tubos de cobre.

A la derecha está el comedor, a la izquierda un pequeño salón puesto con mucha coquetería y lleno de objetos de arte, y en frente la gran sala de reunión, grande y suntuosa, a la vez biblioteca, salón y despacho de trabajo, terminada por una rotonda cerrada de cristales que da sobre el jardín, donde hay grandes surtidores de agua.

Toda la familia estaba reunida en el salón. Liszt, que había ido a pasar allí algunas semanas, ostentaba sus largos cabellos blancos como sirviendo de marco a su venerable cara, donde brillan sus ojos de león.

El maestro subía del jardín, siempre el mismo, siempre rejuvenecido. En realidad los inmortales desafían al tiempo.

Nos recibió con esa dulce efusión con que acoge siempre a sus fieles amigos. Wagner no tiene nada de esa impasibilidad egoísta que afectan frecuentemente a los grandes hombres que llegan a cierto grado de la gloria; más bien es demasiado sensible y hasta se deja dominar por la violencia momentánea de sus impresiones. La única inquietud que causa a los que le rodean, y que no respiran sino por él, procede de esta vehemencia en sus tristezas que no resistiría otra naturaleza de menos temple que la suya. Puede olvidar algunas veces, cambiar de opinión, amar lo que antes detestaba, pero siempre con la misma sinceridad.

Pasamos al comedor. El maestro tenía entonces gran alegría y se expresaba en francés con alguna dificultad; pero esto no le impedía manejar los juegos de palabras.

Nos habló de su viaje a Nápoles y a Venecia, del placer que le produjo la visita de Italia, y comprendimos bien pronto que le dominaba la nostalgia del sol y de los horizontes nuevos. Pensaba en Grecia, en el Bósforo y en la India.

Una cosa le molestaba mucho, la instrumentación del *Perceval*. Se quejaba de no haber podido formar todavía jóvenes artistas capaces de ayudarlo en este trabajo. Era una especie de coquetería; demasiado sabe él que no era posible.

—Cuando se es joven, nos dijo, los nervios no están fatigados y se escriben todavía partituras con cierta ligereza (incluso *Lohengrin*), sin conocer todavía todos los recursos del colorido de las combinaciones, el trabajo no es comparable en modo alguno al que reclaman las obras nuevas que se escriben en la edad madura. Auber, sin embargo, escribió a los 84 años sin fatiga, pero no había cambiado de manera.

Liszt refirió una frase de Auber, a quien presentaron en cierta ocasión un joven cuyo talento inspiraba grandes esperanzas.

—¿No somos bastantes todavía? Fue lo único que exclamó el maestro.

Habló enseguida de un nuevo contrabajo de cinco cuerdas, cuyo objeto es bajar en los sonidos graves más que en los contrabajos ordinarios.

Wagner dijo que se le había presentado un caballero a someterle una invención de esta especie, y que le envió a paseo.

–Sin embargo, añadió, Mendelssohn intentó algo parecido con excelente efecto.

Nos preguntó Wagner por qué no habíamos ido a verle un mes antes cuando la casa estaba llena de cantantes, a quienes se les había distribuido los papeles de *Perceval* y habían empezado sus estudios.

Para consolarnos nos prometió el maestro hacernos oír algunos trozos.

–Pero yo toco tan mal, añadió, que no será lo mismo”¹¹².

Fecha en Bayreuth el 1 de octubre de 1881, *Crónica de la Música* publica una segunda carta titulada “Una visita a Wagner”, en la que J. G. da más detalles sobre la vida de Wagner, Liszt, el teatro, las decoraciones de *Parsifal*, etc:

“Hoy hemos vuelto a Wahnfried, y por cierto bastante temprano. La verja no está nunca cerrada, de modo que sin molestar a nadie pudimos dar un solitario paseo por el jardín. De este, lo que más nos llamó la atención fue la *serre* llena de flores delicadas y plantas exóticas destinadas a adornar el salón. En frente de la *serre* se ve el gallinero, grande y cómodo, que parece un jardín de aclimatación, porque contiene pavos reales, faisanes plateados, gallinas raras de todas clases, palomas, etc, etc.

El jardín de recreo se extiende delante del salón y alrededor de un gran surtidor. Contiene elegantes cestas y flores de todas clases. En uno de los extremos del jardín empieza una especie de bosquecillo muy espeso, cuyas ramas hay que separar para aproximarse a la tumba de que tanto se ha hablado, y que, por una rareza bastante lúgubre, ha hecho construir el maestro para él, al mismo tiempo que la casa. Es de mármol gris.

Un gracioso pabellón de dos pisos, un gimnasio para los niños y hemicírculos de verdura con bancos de piedra, existen además en el bosque, que se extiende hasta una pequeña puerta que da al parque de la residencia real.

El sonido de la campana nos llama hacia la casa. El maestro ha concluido su trabajo de la mañana y nos enseña una página bien repleta de trabajo instrumental.

La vida de Wagner es de las más regulares, sobre todo cuando se ocupa, como en este momento, de un trabajo urgente y fatigoso. Se levanta a las seis de la mañana, toma un baño y después se acuesta de nuevo y lee hasta las diez. A las once se pone a trabajar, hasta las dos de la tarde. Después de la comida descansa un instante, siempre en compañía de un libro, y de cuatro a seis da un paseo en coche. Después se pone a trabajar hasta la hora de cenar, de ocho a ocho y media. La noche se pasa en familia bastante alegremente y antes de las doce todo el mundo se acuesta.

En la mesa nos anuncia Liszt que Darwin se ha declarado partidario de la vivisección, pero que esta horrible práctica acaba de ser prohibida en Inglaterra.

Sabido es que Ricardo Wagner es uno de los más entusiastas defensores de las inocentes víctimas de la curiosidad cruel de los sabios. Sobre este asunto escribió hace bastante tiempo un largo artículo, lleno de tristeza y de cólera, en el cual repetía la frase de Fausto: «Hasta los perros no querían vivir en un mundo semejante».

¹¹² J[udith] G[autier]: “Una visita a Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 160, 12-X-1881, pp. 1-2.

Se habla de la visita al teatro. El maquinista que se esperaba no puede venir, pero iremos a ver las decoraciones al taller de M. Joukowsky¹¹³.

–Este teatro, dice Wagner, llegará a ser una especie de Conservatorio, en el que se formarán cantantes y donde la manera de ejecutar mis obras servirá de modelo a los maestros que han de montarlas en otras partes. El Conservatorio de París guarda todavía la tradición de los movimientos de la *Ifigenia*, de Gluck. Allí hay una orquesta de primer orden, y las sinfonías de Beethoven se ejecutan a la perfección.

Liszt refiere una singular apreciación de Boieldieu sobre las sinfonías de Beethoven, cuando se empezaron a ejecutar en París.

–Hacen efecto, es verdad, decía Boieldieu, pero parecen gentes que gritan y juran en un cuerpo de guardia.

Vamos al taller de M. Paul Joukowsky.

Este joven pintor que, al ver a Wagner en Nápoles solicitó y obtuvo el honor de ser escogido para hacer las decoraciones del *Perceval*, y que todo lo ha abandonado por seguir al maestro, es hijo de uno de los más ilustres poetas de Rusia, que fue el preceptor de Alejandro II. El artista se ha instalado en una casa muy próxima a Wahnfried, y vive en ella como un ermitaño, trabajando con ardor.

Los bocetos, que son verdaderos cuadros, están dispuestos sobre varios caballetes. La primera decoración es la del bosque al salir el sol, la cual, para dar lugar a la segunda, se correrá suavemente de izquierda a derecha, desapareciendo poco a poco, mientras que los personajes avanzarán, al parecer, subiendo una colina. Estos personajes desaparecerán tras las rocas y después se les volverá a ver en las grutas de las formaciones ciclópeas y en las galerías. Enseguida franquearán una puerta y aparecerá el templo del Graal [sic].

¡El templo del Graal! Helo allí en un caballete cercano, con sus columnas de pórfito, sus capitales de pedrería, sus arcos, sus dobles cúpulas y sus profundidades misteriosas. Las mesas destinadas a la segunda cena empiezan a cada uno de los lados del altar. El suelo de mármol liso tiene los reflejos de un lago.

El jardín fantástico creado por el mágico Klingsor para seducir y perder a los caballeros del Graal, apenas se comprende. Wagner lo quería absolutamente inverosímil, una concepción soñadora y extraña, y no le satisfacía ningún boceto. Por último, ha quedado contento, y se dice que en la escena producirá un gran efecto esta decoración. Lo más extraño es que las gigantescas flores y ramas que apenas dejan ver un poco de cielo, se agostan y mueren en un momento, dejando en su lugar una desierta llanura arenosa limitada por montañas nevadas, mientras cae una lluvia de hojas muertas y pétalos secos.

Por la tarde, Wagner ha cumplido su promesa de hacernos oír algunos fragmentos del *Perceval*.

–La presencia de Liszt me hace perder muchos de mis recursos de ejecutante, nos dice riendo. Este hombre me intimida, porque sé que mis notas falsas le hacen estremecer.

¹¹³ De ascendencia rusa, su nombre real es Pawel Wassiljewitsch Schukowski. Hijo del poeta y preceptor del zar Alejandro II (Vasili Andreievich Schukowski) y nacido en Frankfurt en 1845, Paul von Joukowsky traba amistad con Wagner a raíz de su visita al compositor en Nápoles (13 de enero de 1880), recién llegada la familia Wagner a villa Angri. Wagner solicita la ayuda del pintor para la realización de varios bocetos de la catedral de Siena que sirven como modelo para el templo del Santo Grial de la primera representación de *Parsifal*. Asimismo le encarga un boceto sobre el jardín encantado de Klingsor del segundo acto, tomando como modelo el parque del Palazzo Rufolo de Ravello. Joukowsky acompaña a la familia Wagner en su último viaje a Venecia y, el 12 de febrero de 1883, tan sólo un día antes de la muerte del compositor, realiza un dibujo suyo.

Desgraciadamente, Liszt, que ayer todavía improvisaba al piano de una manera encantadora, mezclando a sus invenciones motivos de *Tristan e Iselda*, se ha lastimado un dedo y no puede tocar.

Wagner, realmente, es un pianista imperfecto, y es el primero que se ríe de sus desaciertos. Sin embargo, pudimos comprender perfectamente ciertos pasajes, a los cuales sólo el autor puede dar la verdadera expresión.

Liszt había escrito hace algunos meses: «Wagner ha hecho un nuevo milagro, *Perceval*». Los que conocen algo de la nueva obra, participan de esta opinión. Los cantantes están, más que entusiasmados, fanatizados.

Según la impresión general, *Perceval* será una nueva transformación en la manera del maestro, uno de esos pasos de gigante a que está acostumbrado. Esta vez el coloso del arte y de su refinamiento llegará a un efecto de aparente sencillez y serenidad perfecta¹¹⁴.

Joaquín Marsillach visita por primera vez a Wagner en octubre¹¹⁵ de 1881, visita sobre la que el crítico catalán narra sus impresiones en una carta escrita en el otoño de 1882 y publicada por Alfonsina Janés¹¹⁶. Marsillach se aloja en el Hotel Sonne e inmediatamente manda recado a Wagner, quien le contesta por tarjeta indicándole que le aguarda para las nueve de la noche. “Con ansia esperaba –dice Marsillach– el momento supremo de ver de cerca de ese hombre extraordinario, a quien yo admiraba y quería sin conocerle”:

“Sonó por fin la anhelada hora, y me lancé a la calle con el afán del que va a recoger un tesoro temiendo que se le escape.

Hacía una noche soberanamente triste; caía una lluvia menuda y fría que calaba los vestidos; las calles estaban desiertas y yo impaciente y como temeroso de que se me escapara la dicha de celebrar la concedida entrevista, no siempre fácil de obtener. Al llegar temblaba como un niño. He de confesar esa debilidad, efecto de un estado nervioso debido a un conjunto de circunstancias fáciles de adivinar.

Al anunciarme fui introducido inmediatamente en un suntuosísimo salón de estilo oriental, con un riquísimo artesonado. En él se hallaban el maestro y su mujer, y un hijo de entrambos que estaba durmiendo. Después de cambiados los saludos de ordenanza me trataron con sencillez y afabilidad. Con la misma sencillez voy a trasladar aquí mis impresiones de esta mi primera visita, a relatar los puntos que tocamos en nuestra conversación.

Wagner es bajo de estatura, de facciones prolongadas, nariz aguileña, ojos vivos y penetrantes. Lleva la barba completamente afeitada, y tiene el cabello blanco, pero de un blanco de plata precioso. Vestía una bata de raso negro con cuello y bocamangas de pieles. Cosima, su mujer, de más elevada estatura, tiene el mismísimo tipo de su padre, el abate Liszt: facciones muy prolongadas, nariz

¹¹⁴ J[udit] G[autier]: “Una visita a Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 161, 19-X-1881, pp. 1-2.

¹¹⁵ Alfonsina Janés refiere que esta primera visita se produce en septiembre de 1881. Sin embargo, Marsillach indica que al despedirse de Wagner el compositor le comunica que su hija mayor se encuentra en Roma con Liszt y, recordamos, el compositor húngaro abandona Bayreuth para dirigirse a Roma el 9 de octubre de 1881. Cfr. JANÉS i NADAL, Alfonsina.: *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983, p. 44.

¹¹⁶ Janés, op. cit., pp. 44-48.

afilada, y larga cabellera blanca y sedosa. Estaba arrebujaada en una holgada bata de raso blanco guarnecida de pieles finísimas. Representa unos cincuenta años, pero conserva una hermosura que no se pierde nunca; la hermosura radiante de la inteligencia, y es al propio tiempo muy expresiva. Hízome escribir en un papel el nombre de **Peña y Goñi**, y me rogó le pronunciara, como también el mío.

Cosima habla correctamente el francés, y aunque no habla el español, lo comprende perfectamente; su esposo no lo entiende, pero muestra una predilección especial por la literatura clásica española, y ostenta en su librería las obras de Cervantes, Lope y Calderón, que posee y guarda con la esperanza de aprender nuestro idioma para saborear las dulzuras y bellezas que encierran. Habla el francés con dificultad, pero con viveza, y a veces parece como que refunfuña entre dientes.

Su entusiasmo por nuestro país es grande y verdadero; díjome que después de la representación del *Parsifal* quería venir a España; y lo decía con convicción, pues a esto puedo añadir que cuando estuve en Bayreuth la segunda vez con motivo del estreno del *Parsifal*, me hizo el encargo de buscarle un cómodo alojamiento en Sevilla, donde quería pasar una larga temporada en el otoño del año actual. No es extraño: Wagner es muy sensible al frío, truena contra el inconstante y riguroso cielo de Bayreuth y desea probar el templado y suave clima de España, cuya nación, dijo, estuvo en gran decadencia, mas ahora va despertando de su letargo. Añadió que tenía malas noticias de las fondas de España, y refiriéndose a Sevilla, quiero ir a Sevilla, dijo, de donde conozco un *Barbero* tan bueno! Muestra poco aprecio a Madrid y díjome que si viene a España, su primera visita será a Barcelona, y después a Valencia, Almería y las provincias del Mediodía, sobre todo para ver los recuerdos de los árabes.

Hablando del teatro español contemporáneo, la consorte de Wagner me pidió el Drama nuevo de Estévez (Tamayo y Baus) y el folleto *Rienzi* de Peña y Goñi, que le mandé a mi regreso a nuestro país. De Echegaray mostró pena de que haya tomado el rumbo que ella ha notado en sus dramas, de los cuales conoce varias escenas.

Hablando de la ópera italiana, les dije que en España estaba perdida, y que el repertorio lo llenan Meyerbeer y Gounod, a lo que repuso Cosima: «Verdad es que no han ganado mucho con el cambio». Del *Parsifal* me dijo Wagner que fue escrito primeramente en árabe y después traducido en Córdoba por un judío.

Hablamos también de Lessing, Schiller y Goethe y de las traducciones de sus obras en España.

Wagner estuvo desde 1849 hasta 1853 sin ocuparse de música. Entonces empezó su *Rheingold*. En París no ha estado desde 1867. No puede ver aquella capital, aquel frío excesivo, aquel suelo húmedo y resbaladizo. Son sus palabras.

Díjome que los españoles nos parecemos más a los alemanes que a los franceses; que en Francia todo lo absorbe París y para ser francés hay que ser parisiense, mientras que en España cada provincia tiene vida propia.

Durante nuestra conversación, que se iba alargando con gran contento mío, mucho más de lo que yo podía esperar, Wagner me hizo tomar primero un té, y después una cerveza y más tarde otra. Él me acompañó en estas libaciones, pero no su esposa, que no acostumbra.

Tarde era cuando me dispuse a retirarme de aquella casa y despedirme de sus amables dueños. Al ofrecerles mi alojamiento y decirles: en Alemania nunca sale el sol, y sin embargo yo he ido a alojarme en el Hotel Sonne, replicó la señora Wagner con tanta gracia como naturalidad: «Es lo mejor que podía usted hacer; pero es una precaución inútil».

La mañana siguiente la dediqué en parte a recorrer la población, que a pesar de su corto vecindario (12.000 habitantes), coge una extensión considerable sobre un terreno casi llano que forma un valle rodeado de montañas.

Las casas son bajas, las calles muy anchas, y tiene dos teatros, fuentes, columnas, estatuas y otros monumentos públicos; el palacio antiguo, el moderno, bonitos templos, etc. Luego me fui a ver los dos teatros, empezando por el de Wagner. Poco diré de ellos aquí por haberme ocupado ya del primero en uno de mis trabajos anteriores, y por ser éste el único que podía interesarme. Consignaré sin embargo que en él vi los trajes de los Nibelungos; unos pájaros que vuelan con sólo tocar un poco sus alas; el aparato para nadar las ondinas; unos dragones muy bien hechos; un aparato para figurar un incendio, etc. Por fuera el teatro tiene basamento de piedra; lo demás es de agramilado. En la fachada estaban construyendo un pabellón de entrada para el Rey.

El otro teatro es de una construcción en extremo original, lo que no es de extrañar considerando que es del siglo pasado. Es una singular coincidencia que en Bayreuth haya el teatro de ópera más antiguo y el más moderno de la misma clase entre todos los de Baviera.

No lejos del teatro de Wagner se levanta un manicomio que dicen es de los buenos entre los establecimientos de su clase. Lo cito porque ha servido de pretexto para uno de los más punzantes y soeces alfilerazos que se han dirigido al Maestro alemán.

Después de mi excursión callejera fuime a hacer una vista a Mr. Wolzgen, amigo íntimo de la familia Wagner, con quien nos conocíamos por correspondencia desde muchos años antes, y otra a Mr. Lucouski [Joukowsky] pintor notabilísimo, hijo de un escritor ruso de fama europea. Este último me hizo ver los bocetos de las decoraciones y trajes del *Parsifal*. Las primeras se estaban pintando en Francfort y los últimos se confeccionaban en Coburgo. La parte escénica relativa al cambio de decoraciones me pareció bien dispuesta y el conjunto prometía ser muy artístico y sencillo a la vez.

Hechas estas dos visitas me dirigí a la casa del maestro para despedirme.

La casa de Wagner es lo que podría llamarse, si fuera lícita la frase, un idilio arquitectónico. Está situada en una de las calles principales de Bayreuth, en el centro de un delicioso vergel, desde el cual se descubre el río Mein, tributario del Danubio. Una elegante pero sencilla verja la separa de la calle, y por la parte posterior es vecina y hasta tiene comunicación con los jardines del palacio residencia del Rey, que como es sabido, ha sido y continúa siendo el entusiasta admirador y protector de Wagner.

En los confines posteriores del jardín y en medio de un frondoso bosquecillo, se encuentra triste y solitario un sencillo monumento, destinado a sepultura del insigne Maestro.

La casa tiene por el lado opuesto a la calle una escalinata que conduce al vestíbulo, el cual da ingreso a la sala de espera, que ostenta entre sus muebles un bonito órgano; de ésta se pasa al salón central, atestado de muebles preciosos y armas orientales, quitasoles japoneses, objetos delicados de marfil, tapices riquísimos y variados retratos de los dueños de aquella elegante y casi regia morada. De la Sra. Wagner había tres, uno de Lucouski [sic] y dos de Lenbach, muy buenos. En la antesala, que tiene un friso riquísimo en ornamentación y una galería alta, están los bustos de Wagner, Cosima, Holandés, Tann[häuser], Lohen[grin], Walther, Tristán y Siegfried en mármoles preciosos.

Tras un corto rato de espera me hicieron pasar a un gabinete de confianza a la izquierda del salón, atestado de muebles y regalos. Un castillo feudal de plata sobredorada admirablemente labrado, un piano de cola; una mesa despacho, un almohadón primorosamente bordado, otomanas, butacas, cuadros, juegos de café, estatuas, batutas, coronas, dos retratos de Wagner; todo esto y mucho más colocado en artístico desorden, sirven de agradable pasatiempo al dichoso mortal que puede alcanzar la envidiable honra de ser recibido en aquella suntuosa mansión.

A mi llegada supe que Wagner estaba trabajando, como de costumbre en aquella hora. Se acuesta siempre antes de medianoche y se levanta a las seis y media o las siete; a las ocho almuerza con su mujer y después ya no se ven hasta las dos, hora de comer. De ninguna manera quise permitir que se le distrajera de sus ocupaciones; pero fui recibido por su señora que salió en traje de bata y estuvo muy amable y deferente conmigo.

En esta breve entrevista supe por la señora de Wagner que si éste hubiese conocido el clima de Bayreuth no se hubiera establecido allí, sino que habría construido el teatro y su casa en una población más al Mediodía, escogiendo a Bayreuth como residencia de verano. Pero, añadió, había el pie forzada [!] de haber radicado el teatro en Baviera precisamente, y en una población pequeña y que no tuviera grandes teatros ni mucho bullicio; [«]debía estar lo más al norte posible, para que Wagner estuviera cerca de sus numerosos amigos de Berlín, y además debía escoger una ciudad protestante, porque mis hijos son protestantes y así podía darles mejor educación. Por otra parte el burgomaestre de aquí estuvo muy amable con nosotros y nos regaló el terreno donde levantar el teatro[»].

Recayó de nuevo la conversación sobre España, a donde mostró grandes deseos de ir, y me preguntó si el centenario de Calderón fue verdaderamente una fiesta nacional, a lo que contesté afirmativamente; «porque en España lo que se quiere son fiestas, pero con Calderón ha pasado en España como con Shakespeare en Inglaterra; que no se presentan sus obras, prefiriéndose a ellas las vulgares creaciones modernas».

No puedo prescindir de citar una frase feliz de la Sra. Wagner que es digno complemento de otra que vertió en la entrevista anterior y que ya cité. Habiéndole yo manifestado que me iba contento de Bayreuth entre otros motivos por haber logrado el sol que por algunos instantes envió sus pálidos fulgores, respondiéndome: *C'est par erreur qu'il est sorti*.

Al despedirme, me dijo que tenía su hijo[a] mayor en Roma con Liszt, y me encargó que al pasar por aquella capital a mi regreso de Oriente fuera a hacerles una visita.

Nos cambiamos las frases de costumbre en semejantes casos y yo dejé con tristeza aquella casa para continuar mi viaje¹¹⁷.

Marsillach comenta que en esta primera visita “la ilustrada esposa de Wagner, hablándome de mis desconfianzas acerca de algunos procedimientos usados por el gran Maestro en sus últimas obras, me emplazó para el festival, pronosticándome que después de él no me quedaría mas recurso que entregarme incondicionalmente¹¹⁸”.

Con meses de antelación, *La Correspondencia Musical* anuncia a principios de octubre de 1881 que “los ensayos de la ópera de Wagner, *Perceval*, darán comienzo el 2 de julio de 1882. El maestro considera que cada acto exigirá tres semanas¹¹⁹ de trabajo para que su ejecución sea de todo punto intachable¹²⁰”. Al mismo tiempo, la *Crónica de*

¹¹⁷ Joaquín Marsillach. Citado en Janés, op. cit, pp. 44-48.

¹¹⁸ MARSILLACH LLEONART, Joaquín: *Parsifal. Peregrinación a la meca del porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, p.13.

¹¹⁹ Estas tres semanas se dedican al ensayo completo de *Parsifal*, una semana por cada acto, como corrige posteriormente *La Correspondencia Musical*.

¹²⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, I, 40, 5-X-1881, p. 7.

la *Música*¹²¹ informa que la casa Schott adquiere los derechos de publicación de *Parsifal*¹²², recordando que la casa de Maguncia posee iguales derechos de todas las partituras de Wagner desde *Los maestros cantores*. Poco después leemos en la prensa que en “Bayreuth se está construyendo un anexo al teatro de Ricardo Wagner, para instalar un gran palco con destino al rey¹²³ de Baviera”¹²⁴.

A principios de noviembre *La Correspondencia Musical* informa que Wagner envía las partituras de *Parsifal* a sus intérpretes y aclara que los ensayos ocuparán tres semanas, entre el 2 y el 22 de julio de 1882. La publicación detalla el plan de ensayos y las fechas de las representaciones, destacando que las dos primeras se reservan para los miembros del patronato:

“Ricardo Wagner ha enviado a los artistas que han de crear el *Perceval*, las partituras de su nueva obra, a fin de que todos los intérpretes hayan estudiado y sepan antes de llegar a Bayreuth los papeles que les han sido confiados.

Wagner desea que los ensayos especiales ocupen tres semanas, desde el domingo 2 de Julio hasta el sábado 22.

Como el ensayo de cada acto exige una semana de tiempo, he aquí el orden definitivo que al efecto se ha fijado.

El domingo, ensayo general de las masas corales, en la escena y con acompañamiento de piano.

El lunes ensayo de los artistas en la quinta Wahnfried, residencia de Ricardo Wagner.

Al mismo tiempo y durante dos días, ensayos de orquesta.

El martes y miércoles, por la mañana, ensayos parciales por los artistas, los coros y la orquesta; por la tarde ensayo general.

El jueves por la mañana, ensayos parciales por los artistas, los coros y la orquesta; por la tarde ensayo general.

El viernes el mismo programa.

El sábado ensayo general con trajes.

El domingo 23, nuevos ensayos generales de los actos primero y segundo y el lunes 24 ensayo definitivo: a las cuatro el primer acto, a las seis el segundo y a las ocho el tercero.

La representación de *Perceval* ocupará por lo tanto, seis horas.

Las primeras representaciones reservadas exclusivamente a accionistas protectores, tendrán efecto el 26 y 28 de julio.

Las representaciones públicas se celebrarán durante cuatro semanas y media, los domingos, martes y viernes es decir en las siguientes fechas:

30 de julio y, 1,4, 6, 8,11, 13, 15, 18, 20, 22, 25, 27y 29 de agosto”¹²⁵.

¹²¹ “Correo extranjero. Munich”. *Crónica de la Música*, IV, 159, 5-X-1881, p. 5.

¹²² La casa Schott’s Söhne publica la composición poética de *Parsifal* en 1877. Los derechos de la partitura de *Parsifal* suponen para Wagner unos ingresos de 100.000 marcos en 1882.

¹²³ Se realiza un nuevo acceso al teatro del festival hecho expreso para la esperada visita de Luis II, pero el rey no asistirá al estreno de *Parsifal* en 1882.

¹²⁴ “Correo extranjero. Bayreuth”. *Crónica de la Música*, IV, 161, 19-X-1881, p. 6.

¹²⁵ *La Correspondencia Musical*, I, 44, 2-XI-1881, p. 8.

El 1 de noviembre de 1881 Wagner emprende un nuevo viaje a Italia con su familia, mientras la prensa española anuncia que el compositor pasará el invierno en Venecia¹²⁶, aunque en realidad los Wagner únicamente estarán en la ciudad de los canales dos semanas, entre el 15 y el 29 de abril de 1882. Tras pasar por Munich, Bolzano y Verona, la familia Wagner viaja a Nápoles y desde allí toma el barco para Palermo. El 5 de noviembre llegan a Palermo donde se instalan provisionalmente en el Hotel des Palmes y días después la prensa destaca que Wagner está en Palermo “alojándose en un palacio que le ha escogido la Sra. Lucca de Milán”¹²⁷.

Wagner pretende terminar *Parsifal* antes de concluir el año. Sin embargo, su estado de salud vuelve a empeorar por dolores intestinales y espasmos cardíacos y los trabajos se retrasan. La intendencia del teatro de Stuttgart –dice la prensa– “ha recibido del maestro Ricardo Wagner el permiso y las instrucciones necesarias para poner en escena *Los maestros cantores* y *El anillo de los Nibelungos*. –El maestro dice que siente mucho que su estado de salud no le permita asistir a las primeras representaciones”¹²⁸. A finales de año, la *Crónica de la Música* recoge el anuncio oficial del segundo festival publicado en la prensa extranjera; la nota recuerda que para adquirir localidades hay que dirigirse al comité organizador de Bayreuth, así que, en tono irónico, la publicación recomienda “a aquellos de nuestros lectores que piensen aprovecharse de este aviso, que no dejen en el tintero ninguna consonante”:

“Bajo el patronato de S.M. el rey Luis II de Babiera, teatro Wagner, en Bayreuth, del 26 de Julio al 29 de agosto de 1882, *Parsifal*, drama lírico en tres actos, poema y música de Ricardo Wagner, exclusivamente destinado al teatro de Bayreuth. –Diez y seis representaciones. Las dos primeras, el 26 y 28 de julio, están reservadas a los patronos del *Wagnevereine*. Las otras catorce se verificarán los días 30 de julio, 1, 4, 6, 8, 11, 13, 15, 18, 20, 22, 25, 27 y 29 de agosto. –Localidades reservadas y numeradas: precio 30 marcos (37 pesetas y media). –Para reservar las localidades numeradas, hay que dirigirse al comité de organización en Bayreuth. –Alojamientos confortables. Correspondencia de los trenes, garantizada desde ahora. –La dirección a *Verwaltungs Rath der Bühnenfestspiele*, en Bayreuth (Babiera)”¹²⁹.

A principios de enero de 1882, siguiendo a la *Palestra Musical* de Roma, *La Correspondencia Musical* informa que Liszt visita la Biblioteca de la Real Academia de

¹²⁶ “Correo extranjero. Venecia”. *Crónica de la Música*, IV, 164, 12-XI-1881, p. 6.

¹²⁷ “Correo extranjero. Palermo”. *Crónica de la Música*, IV, 166, 23-XI-1881, p. 5.

¹²⁸ “Correo extranjero. Stuttgart”. *Crónica de la Música*, IV, 167, 30-XI-1881, p. 4.

¹²⁹ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 171, 28-XII-1881, p. 6.

Santa Cecilia. Allí, Liszt examina las ediciones de música moderna y felicita a Berwin por las mejoras llevadas a cabo en la Biblioteca. Con el propósito de reglarlas al fondo de la biblioteca, Liszt encarga a la casa Kahnt de Leipzig tres ejemplares del *Stabat Mater* de Palestrina¹³⁰ “ilustrado por Wagner”¹³¹.

Wagner concluye *Parsifal* el 13 de enero de 1882 en Palermo y a principios de febrero la prensa destaca que Wagner está dando la “última mano” a *Parsifal*, al tiempo que corre el rumor de que el compositor emprenderá la composición de una nueva partitura basada en la historia griega:

“PALERMO. –Ricardo Wagner vive actualmente en esta ciudad haciendo una vida muy retirada. Está dando la última mano a su nueva ópera *Perceval*, y en breve se trasladará a Mónaco. A fin de marzo irá a Grecia, donde va a estudiar un nuevo drama que ya ha empezado y que se refiere a la historia griega”¹³².

En febrero de 1882 la familia Wagner se muda a la Villa del príncipe Gangi situada en la Piazza de Porazzi de Palermo. “La Villa Gangi –comenta Gregor Dellin– ciertamente espaciosa, pero fría, también se reveló con el tiempo como insalubre, pues en los días siguientes refrescó sensiblemente y no había manera de caldear las piezas no soleadas. Sigfried contrajo una fiebre gripal y creció la irritación de Wagner”¹³³. *La Correspondencia Musical* añade que Wagner tiene la intención de pasar una temporada en Sevilla¹³⁴:

“Ricardo Wagner, que reside actualmente en Palermo, Villa Príncipe Gangi, se había propuesto visitar el Mediodía de España y residir y una buena temporada en Sevilla. Por desgracia hace algunas semanas que tiene al hijo menor Sigfrido con una fiebre tifoidea, de la cual ha mejorado bastante, pero como la convalecencia será larga y difícil, nos veremos privados por ahora de tan ilustre huésped. Tanto Wagner como su esposa, tiene vivos deseos de conocer nuestro país, y no sería extraño que realizaran este deseo después del próximo verano”¹³⁵.

Durante su estancia en Palermo, Wagner da un concierto matinal al que son invitados el prefecto de la capital de Sicilia, el conde de Pasca, el príncipe Gangi, el gran duque Constantino de Rusia y –señala *La Correspondencia Musical*– “toda la aristocracia de Palermo, que había acogido al maestro alemán con grandes demostraciones de simpatía.

¹³⁰ Adaptación (WWV 79) del *Stabat Mater* de Palestrina.

¹³¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 54, 11-I-1882, p. 7.

¹³² “Extranjero”. *Crónica de la Música*, V, 177, 8-II-1882, p. 4.

¹³³ Gregor-Dellin, op. cit., p. 663.

¹³⁴ Recordamos que Wagner expresa a Marsillach su deseo de viajar a España en varias ocasiones: la primera en carta de Cosima fechada en febrero de 1880, también en el otoño de 1881 en el transcurso de su primera entrevista y, por último, durante la celebración del segundo festival de Bayreuth en el verano de 1882.

¹³⁵ *La Correspondencia Musical*, II, 63, 15-III-1882, p. 6.

–Ricardo Wagner hizo ejecutar por una música militar colocada en el bosquecillo del jardín la *Marcha* dedicada al rey de Baviera, y en el salón principal de su morada el *Idilio de Siegfried*, que dirigió en persona”¹³⁶. Desde Palermo, Wagner remite una carta a Hans von Wolzogen, director de las *Bayreuther Blätter*, en la que el compositor anuncia su propósito de prescindir de la Sociedad del Patronato de los festivales y continuar la empresa de forma independiente¹³⁷. En este sentido, Wagner indica a Wolzogen su intención de repetir anualmente los festivales escénicos de Bayreuth a los que destinará únicamente *Parsifal*, partitura sobre la que Wagner establece el derecho exclusivo de representación en Bayreuth. La razón apuntada por Wagner para establecer esta exclusividad es doble: un motivo externo (el lucrativo) y un motivo intrínseco (el carácter especial de *Parsifal*). Para las representaciones de *Parsifal* de 1882, Wagner realiza un reparto múltiple para las partes principales; las representaciones exclusivas de *Parsifal* en Bayreuth servirán para formar una escuela de canto de estilo wagneriano, evitando entrar –dice Wagner– “en un terreno gastado ya por malos hábitos, como sucedió con mis óperas, que están ya sometidas a la rutina de las óperas ordinarias”. La carta, fechada en Palermo en marzo de 1882, es publicada por la *Revista Germánica* y posteriormente reproducida por *La Correspondencia Musical*¹³⁸ y *Notas Musicales y Literarias*¹³⁹ en una traducción de Hulda Meister:

“Querido amigo: en el otoño próximo cumplirán cinco años que Vd. accediendo a mis instancias y pronto a todo sacrificio en mi favor, se puso a mi lado para secundarme en una nueva tentativa; en la fundación de un patronato para la realización práctica de mis ideas. Ha llegado el momento de pensar en el término definitivo de nuestros esfuerzos, por más que no estemos tan adelantados para que podamos llegar a la meta.

Gracias a la vivísima parte que Vd. tomó en esos trabajos, logré divulgar el conocimiento de mis ideas, las cuales, aún por medio de las grandes representaciones escénicas (*Bühnenfestpiel*), hasta ahora no he logrado realizar. A pesar de todos los progresos, teníamos que persuadirnos, empero de que siguiendo la senda ya iniciada para reclutar patrocinadores, no podíamos alcanzar nuestro urgente fin práctico, es a saber, la posibilidad de nuevas grandes representaciones.

¹³⁶ “Extranjero. Bayreuth”. *La Correspondencia Musical*, II, 69, 26-IV-1882, p. 7.

¹³⁷ De este modo, después del segundo festival de 1882 (en el que las dos primeras representaciones de *Parsifal* están reservadas aún para los patronos) desaparecen el patronato y las tarjetas patrocinadoras, aunque no las sociedades wagnerianas.

¹³⁸ “Las fiestas escénicas en Bayreuth. (Carta de Ricardo Wagner a Hans de Wolzogen)”. *La Correspondencia Musical*, II, 73, 24-V-1882, pp. 3-4.

¹³⁹ “Las fiestas escénicas en Bayreuth. Extracto de una carta de Ricardo Wagner a Hans de Wolzogen”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, pp. 5-6.

Vime, no obstante, obligado a ceder a la cariñosa impaciencia de mis amigos, y con el objeto de que el *Parsifal* pudiera ponerse en escena, en el año 1882, me resolví a admitir al público universal, bajo las condiciones acostumbradas en las representaciones públicas.

A la actual Sociedad del Patronato, debo, pues, la adquisición de los medios para iniciar una empresa, que fiándome a la continua participación de un público más grande, podía emprender sin riesgo alguno. Según las noticias que recientemente me han llegado, parece que no hay más peligro de un mal éxito financiero, y que puedo esperar, después de haber llenado mis obligaciones para con el Patronato, en la continuación independiente de la empresa comenzada, y la repetición anual de las grandes fiestas escénicas, dándolas toda la publicidad de que antes estaban privadas.

Para estas repeticiones destino solamente, por ahora, el *Parsifal*, lo hago no tan sólo por una razón exterior, mas también por una razón intrínseca. La razón exterior refiérese al lucro de tales representaciones, desde el momento en que éstas no sean ofrecidas al público sino en Bayreuth y bajo mi dirección; la razón intrínseca, de la cual nació la exterior, refiérese al carácter especial de mi obra, a la cual sentí la necesidad de dar el nombre de *Bühnenweihfestspiel*. (Fiesta escénica de estreno).

Sobre este punto, querido amigo, dio Vd. en estas páginas las debidas razones y no debo yo añadir nada, limitándome a recordarle las causas que arrebataron el *Ring des Nibelungen* al teatro de Bayreuth; y puesto que yo, al componer los versos del *Parsifal*, he entrado en una esfera que no está conforme con los libretos de nuestras óperas, creo por eso que el *Parsifal* no saldrá del recinto del teatro de Bayreuth.

La manera como las representaciones exclusivas del *Parsifal* en Bayreuth pueden servir a ayudar las esperanzas que desperté yo en mis devotos amigos, y que estos no rehusarán, es decir, las esperanzas de formar escuela, eso resultará del carácter de las representaciones, y de las circunstancias bajo las cuales aquellas se verifiquen. Para las muchas que van a celebrarse en el curso de un mes, y para evitar disturbios causados por indisposiciones de los cantantes, tuve que confiar los papeles más difíciles a varias personas diferentes, y no encontré para ello dificultad alguna, porque todos los artistas célebres, a quienes invité, accedieron a mis instancias. Esta favorable coyuntura me ha hecho concebir la idea de destinar a todo artista de talento, con el cual yo entable relación, las fiestas escénicas de Bayreuth, como escuela, como ejercicio en el estilo fundado por mí, lo cual, en el terreno práctico, me procurará el prevenir las influencias dañinas, creadoras de obstáculos, engendradas por las rivalidades de los artistas, las que son consecuencia natural de la actual condición del teatro. El excelente se dirá a sí mismo, que cediendo hoy su papel a otro compañero, da con ello un ejemplo instructivo y desinteresado. El menos experto aprenderá del más adelantado, y podrá juzgar, en vista de la ejecución del otro, cuánto le falta a su ejecución para llegar a ser perfecta. En este sentido convocaré yo todos los años a los mejores artistas, para tales ejercicios, que les serán de reconocida utilidad, porque así podrán ellos observarse a sí mismos y enseñarse mutuamente. Y los que acaso vean en esa igualdad un desprecio de su valor propio –lo que muchos adoptan como vanidosa máxima hacia el intendente del teatro- serán, por supuesto, excluidos de esos ejercicios.

Paréceme que las representaciones del *Parsifal* son, principalmente muy a propósito para servir a la generación actual de artistas como escuela del estilo fundado por mí, y en especial por la razón de que, en su estudio, no se entra en un terreno gastado ya por malos hábitos, como sucedió con mis primeras óperas, que están ya sometidas a la rutina de las óperas ordinarias. Temí emprender la tarea, en

mis obras precedentes al *Parsifal*, de preparar unas representaciones modelo, como tengo intención de hacer con el *Parsifal*; por experiencia sabía que iba a emprender una obra infructuosa. En semejantes ocasiones, nuestros mejores cantantes, para disculparse de ciertos errores y equivocaciones, contestaron con un *reiner Thor* (puro necio). ¡No lo sabía yo! Lo esencial de nuestra escuela consistiría en propagar ese saber, ese conocimiento que serviría después a que mis obras anteriores fuesen con propiedad aplaudidas. ¡Ojalá que hallara muchos llamados para eso! En todo caso, no podré darles otra instrucción, otra enseñanza que el estudio nuestro *Bühnenweihfestspiel*.

Aunque estoy muy agradecido a las benevolencias que nos facilitaron las fiestas escénicas, creo sin embargo, llegado el momento de desahuciar en el seno de la sociedad nuestras obligaciones recíprocas. Vd. mismo, querido amigo, ha indicado ya en estas páginas las particularidades más esenciales relativas a este desahucio. Si debimos renunciar a dar garantía por la continuación de nuestras grandes fiestas escénicas, que el capital del *Patronat-fundus* nos hizo posibles, y nos vimos precisados a dirigirnos al público en general, cuya contribución no sirve a la realización de una idea sino simplemente a pagar un asiento en el teatro, claro es que el lazo de unión entre nuestros amigos es una relación puramente teórica. Nuestros *Bayreuther Blätter* (hojas de Bayreuth) allanaron ya el camino para este nuevo modo de ver el asunto, cuando en un principio estaban destinadas, no tanto a la comunicación de los progresos de nuestra empresa, como a la propagación de su entendimiento.

Dos cosas pertenecen a cada conocimiento: el sujeto y el objeto: servía de objeto a nuestra causa el *Kunstwerk* (obra de arte), y debíase en consecuencia contar con una crítica del *Kunstwerk* por parte del público, que era el sujeto. En fin, examinar a fondo las cualidades del público, parecíanos tan útil como a Kant la crítica del discernimiento humano, cuando se atrevió a sacar de esta crítica consecuencias justas en cuanto a la realidad o a la idealidad del mundo como objeto. Viendo la necesidad de una crítica del público, sin la cual no se puede imaginar la existencia de una obra dramática, nos alejamos aparentemente de nuestra mira más cercana, que tiempo ha me asaltó el recelo de que nuestros patrones nos juzgasen mal. Todo lo que hubiese en ello de desproporcionado, desaparecería y aclararíase nuestra situación, luego que los *Bayreuther Blätter* limitasen la esfera de sus propósitos. Como redactor de este nuevo periódico mensual, cuyas tendencias ha explicado Vd. muy claramente, se hallará Vd. ante el público en la posición en que me encontraré yo, por mis fiestas escénicas, después del cumplimiento de mis obligaciones hacia la Sociedad del Patronato. Quizá lo que vamos a practicar sea lo justo, porque en las actuales circunstancias es lo único posible. Tendré mucho gusto en remitir a Vd. las comunicaciones acerca de mi obra, y lo haré acaso con menos timidez que hasta aquí, porque estaba, según la opinión de algunos de mis patrocinadores, algunas veces hartamente reservado. Yo opino que en la crítica del público la mayor prolijidad puede producir, en cuanto al entendimiento, mejor efecto que una limitación demasiado estrecha. Situémonos, pues, en la cumbre del monte, para gozar de una vista más dilatada, de un conocimiento más profundo. Ante todo, tengamos miedo a la comodidad, aunque se trate de una comida entre vegetarianos.

Con mis saludos.

RICARDO WAGNER¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Wagner, R. (Hulda Meister trad): “Las fiestas escénicas en Bayreuth. (Carta de Ricardo Wagner a Hans de Wolzogen)”. *La Correspondencia Musical*, II, 73, 24-V-1882, pp. 3-4.

En el transcurso de estas semanas en Villa Gangi (Palermo), el conde Bagio Gravina pide la mano de Blandine, la segunda de las hijas de Cosima; la demanda de matrimonio es aceptada. El 20 de marzo los Wagner se mudan al Grand Hotel des Bains, un balneario en Acireale (Sicilia). Tras reiterados ataques cardíacos, la familia Wagner inicia el 1 de abril el viaje de retorno al norte pasando por Catania, Giare, Riposto, Taormina, Mesina, Nápoles y finalmente Venecia donde se detienen entre el 15 y el 29 de abril. En la *Ilustración Artística* leemos que “Ricardo Wagner ha salido de Palermo donde ha pasado el invierno, dirigiéndose a Venecia, la poética ciudad de las lagunas. Desde allí se trasladará a su mansión de Bayreuth”¹⁴¹. En Venecia, Wagner y Cosima visitan el 30 de abril la planta entresuelo del palacio Vendramín, con la intención de alquilarla para el próximo otoño. Con unos días de retraso la prensa indica que “Wagner se encuentra en Venecia, buscando inspiraciones en la romántica ciudad de las lagunas”¹⁴².

El 1 de mayo la familia Wagner llega a Bayreuth, donde se ha construido un nuevo acceso al teatro del festival¹⁴³, hecho ex profeso para la esperada visita del rey Luis II a los Festivales de ese verano. El 17 de mayo *La Correspondencia Musical* anuncia que “la partitura de *Perceval*¹⁴⁴ esperada con gran impaciencia por los wagneristas ha visto la luz a fines de la pasada semana. –Con tal motivo, debemos hacer presente que han sufrido una ligera modificación las medidas proyectadas acerca de la representación de dicha obra. Las audiciones públicas debían ir precedidas de un ensayo general, al cual se pensaba que asistiesen los amigos del maestro y los wagneristas de abolengo; pero el rey Luis de Baviera¹⁴⁵ ha manifestado que desea asistir solo a dicho ensayo, y, naturalmente, el autor de *Perceval* se ha apresurado a acceder al deseo de su augusto amigo”¹⁴⁶. Los preparativos para el festival, comenzados durante la estancia de Wagner en Italia bajo la dirección de Hermann Levi, se intensifican con la llegada del compositor a Bayreuth. El 28 de mayo leemos en la *Ilustración Artística* que Wagner

¹⁴¹ J.R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 16, 16-IV-1882, p. 122.

¹⁴² J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 20, 14-V-1882, p. 154.

¹⁴³ El pabellón de entrada en la fachada del teatro construido para Luis II está en construcción en el otoño de 1881, coincidiendo con la primera visita de Marsillach a Bayreuth.

¹⁴⁴ Wagner recibe de la casa Schott 100.000 marcos por este trabajo.

¹⁴⁵ Luis II no asistirá a ninguna de las representaciones de *Parsifal* en 1882.

¹⁴⁶ “Extranjero. Bayreuth”. *La Correspondencia Musical*, II, 72, 17-V-1882, p. 7.

dispone un reparto triple para los papeles principales y destaca que el compositor prohíbe la representación de *Lohengrin* en París¹⁴⁷:

“Actívanse en Bayreuth los preparativos para el estreno de *Parsifal*, la última obra de Wagner. Ya se han repartido los papeles, habiéndose duplicado y triplicado, ya para prevenir cualquier indisposición de los artistas, ya para colmar los deseos de los principales cantantes de Alemania, que se disputan el honor del estreno.

Y a propósito de Wagner. Recientemente ha prohibido la representación del *Lohengrin* en París. En una carta que publica la prensa francesa dice el egregio compositor: «Mi obra, que ha recorrido todo el mundo, no tiene necesidad de tentar fortuna en París. Hay además otra circunstancia: considero imposible una traducción francesa que pueda dar una idea de ella; y en cuanto a su representación en alemán, concibo muy bien que los franceses no la deseen».

No cabe mayor menosprecio en tan pocas palabras. Wagner y el público de París están en pleno periodo de represalias. El ilustre maestro fue silbado en aquella capital hace unos veinte años; luego se desquitó durante la guerra en 1870, escribiendo y haciendo representar una terrible sátira contra Francia y los franceses, y ahora eran estos los que se disponían a tomar venganza en *Lohengrin*, de haberse puesto, como se aseguraba, en el Teatro de las Naciones

¡Es muy sensible que los odios internacionales no se apacigüen ni en el artístico campo de la armonía”¹⁴⁸.

El 24 de mayo *La Correspondencia Musical* publica la carta de Wagner a Hans von Wolzogen anteriormente transcrita relativa a la supresión de la Sociedad del Patronato. *La Ilustración Artística* destaca que en esta carta Wagner “confiesa buenamente que su nueva creación no saldrá del recinto del teatro de Bayreuth, porque su estilo se separa radicalmente de todas las obras hasta aquí conocidas, y se congratula de contar para su interpretación con tan gran número de artistas, pues esto será causa de emulación y enseñanza mutua, y echará los cimientos de la escuela del porvenir”¹⁴⁹.

El 28 de mayo de 1882 Wagner idea la creación de una Fundación Becaria con el fin de facilitar el libre acceso al festival de Bayreuth a las personas que carezcan de recursos. *La Ilustración Artística*, tras indicar que las dos primeras representaciones de *Parsifal* previstas para el 26 y 28 de julio próximo están destinadas exclusivamente a los miembros del Patronato, comenta que “el célebre maestro ha introducido una innovación digna de que tenga imitadores, tal es la de haber destinado los asientos de galería, sita detrás del palco de los Príncipes, a los músicos de mérito que sean pobres,

¹⁴⁷ Como se recoge en otro lugar de este trabajo, Angelo Neumann proyecta la representación de *Lohengrin* en el teatro de las Naciones de París desde finales de 1881. En febrero de 1882 el proyecto es definitivamente abandonado.

¹⁴⁸ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 22, 28-V-1882, p. 170.

¹⁴⁹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 23, 4-VI-1882, p. 178.

los cuales podrán asistir gratuitamente al espectáculo”¹⁵⁰. En carta abierta dirigida a Friedrich Schön y fechada el 16 de junio de 1882 en Bayreuth, Wagner señala que la tarea principal del nuevo Patronato es procurar fondos para la entrada totalmente gratuita a todos aquellos –dice– “que no han tenido más suerte que esa pobreza en que están sumidos los hijos de Alemania, y frecuentemente los más capaces de ellos”¹⁵¹, sufragando, en caso necesario, los costos de viaje y los gastos de estancia. En cuanto a la formación musical y artística de los becados Wagner escribe: “Todo lo que sean capaces de producir los ridículos gastos de viaje para composiciones premiadas, con obligación de terminar los estudios superiores en París o en Roma, y otras cosas, los habremos nosotros de lograr de un modo más racional y más espiritual, ofreciendo a todo hombre de talento una participación íntima en la formación de nuestro arte propio”¹⁵². La carta de Wagner a Freidrich Schön sobre la fundación becaria de Bayreuth es traducida por Hulda Meister y publicada en la *Revista Germánica*. Saturnino Jiménez, director de esta revista, remite las pruebas de imprenta de la traducción a las *Notas Musicales y Literarias* que reproducen el escrito en septiembre:

“Muy apreciado señor y amigo:

A Vd. antes que a cualquiera de los que hicieron sacrificios por la idea de Bayreuth, créome obligado a comunicar, más extensamente que lo hice tiempo atrás, en carta abierta a nuestro amigo Hans de Wolzogen, mi opinión y disposiciones en cuanto a la fundación de esa escuela, para cuyo progreso quería Vd. prestar su ayuda.

A este propósito, permítame que llame otra vez su atención sobre el relato con que empecé, en su tiempo, la publicación del primer número de los *Bayreuther Blätter*. Entonces lo verifiqué para el alivio de mi conciencia agobiada, bajo el peso de una obligación impuesta por mi mismo, para probar la imposibilidad exterior de la realización de la escuela proyectada y ya casi ofrecida por mí. Habiendo en estos últimos años adquirido una nueva convicción, confiésele que si se pusiesen a mi disposición en gran abundancia los medios solicitados entonces, rehusaría a la fundación de una escuela. Yo no creo más en nuestra música, y por principio, a donde la encuentro, la rehuyo, y si se realizara la profecía de nuestro amigo el conde de Gobineau, de que dentro de diez años toda Europa será inundada por las hordas asiáticas, y toda nuestra civilización destruida, yo no pestañearía siquiera, aún suponiendo que todo nuestro edificio musical fuese a desmoronarse.

He expuesto repetidas veces que yo considero la música como el buen genio salvador del pueblo alemán, y érame concedido el demostrar eso, basándome en el renacimiento del genio alemán desde Bach hasta Beethoven. En ninguna otra esfera se manifestó mejor el destino del carácter alemán y el efecto de su ánimo al exterior. Era la música alemana una santa emanación del espíritu humano, y sus

¹⁵⁰ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, 24, 11-VI-1882, p. 186.

¹⁵¹ Citado por Gregor-Dellin, op. cit, p. 664.

¹⁵² Wagner, R.: “Otra Epístola wagneriana. Carta abierta al Sr. Schön, en Worms”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 10, 3-IX-1882, p. 5.

sacerdotes divinas naturalezas, que sufrían satánicamente. Pero así como el Evangelio vino adulterándose, desde que la Cruz del Redentor empezó a venderse como mercancía por las calles, así también enmudeció el genio de la música alemana, desde que fue arrastrado de la profesión al mercado de todo el mundo, y desde que la infame locura profesionista callejera comenzó a celebrar sus progresos.

También Vd., estimado Señor y amigo, no oirá nada de nuevo oyendo estas confesiones, porque durante treinta años he tratado ya muy a fondo esta cuestión en varios artículos y estudios. Ocioso era que me esforzase tanto por indicar las vías en las cuales se debía mantener y cultivar el sublime destino de la música alemana, tal como lo reconocí yo. Concluyendo mi informe respecto a un Conservatorio Real, que debía fundarse en Munich, me tomé la libertad de mencionar todos mis trabajos ejecutados con tal objeto, y mis proposiciones de organización. Ya que nada de aquello se observó, ni fue recomendado siquiera para la ejecución, pruébame esto que no se creyó en mi vocación para tal tarea.

Y realmente tenían razón. Yo no soy músico, y lo siento inmediatamente, cuando al presentármese una composición célebre de éste o del otro maestro festejado, no puedo concebir la música en sus páginas. Evidentemente, trátase aquí de una imperfección a la que yo estoy sujeto, y que me hace incapaz de tomar parte en progresos de nuestra música. Quizás habrían podido emplearme como conservador, porque me concedían el honor de saber tocar y dirigir bien una sinfonía de Beethoven. Probablemente, se lo digo con franqueza, si me formasen una escuela, limitaría a esas obras más favorecidas, y esto en el sentido de un conservador o también de un sacerdote, que a su auditorio nada mejor puede ofrecer que los Evangelios. Por desgracia estos esfuerzos conservadores de nada servirían en la gran tormenta asiática que debe pesar sobre nuestras cabezas, porque sucedería como después de la emigración de los pueblos, en que se conservaron pocas tragedias de Sófocles y Eschilo [sic], pero sí la mayor parte de las de Eurípides: por consiguiente, a nuestros sucesores les serían conservadas cerca de nueve sinfonías de Brahms, junto con dos apenas de Beethoven, puesto que los copistas siguen siempre el progreso.

Confieso, empero, que una tal posición de conservador de Beethoven me cansaría demasiado. Liszt me precedió en los sesenta años y pico; yo le he seguido en la setentena. No han sabido que hacer con nosotros dos, y más feliz es aún mi gran amigo, quien toca el piano hartamente bien, para no ser atormentado hasta el último día de su vida como profesor de música, exigencia que demuestra muy ingenuamente uno de los errores más populares de nuestra actualidad musical.

Tendrá V. que contentarse, a pesar de sus magnánimos deseos, mi estimado Señor y amigo, con la nueva de que yo vigilaré hasta cuanto pueda las representaciones del *Parsifal*, que serán ofrecidas al público con más frecuencia, con el objeto de solidificar el estilo de la recitación de la declamación, necesario para mis composiciones; dando ocasión a todos los grandes talentos que llegue a conocer, a tomar parte alternativamente en las representaciones escénicas bajo mi dirección e instrucción. La extraordinaria condescendencia con que los artistas más idóneos accedieron a mis ruegos e intenciones, hízome concebir la idea de prestar aún utilidad de esta manera. Quejábame alguien de no haber llegado a recibir instrucción para el desempeño de sus papeles, y solicitaba la coyuntura de tal estudio. Aunque yo, respondiendo a esto, estoy provisto, para las representaciones del *Parsifal*, que se verifican ahora en Bayreuth, de un personal de artistas muy numeroso, que al mismo tiempo nos da garantía de ningún estorbo en la sucesión de las representaciones anunciadas, observo, empero, las nuevas dificultades que podrían nacer, sino de mis esfuerzos muy aumentados por el estudio especial y múltiple, al menos de la confusión moral de las rivalidades. Ya se sabe de los

teatros italianos y franceses, que se *crean* allí los papeles, y no se quiere renunciar aquí al precedente de una tal actividad creadora. Con tal de que sean los primeros en aparecer delante de un público con un papel, creen haber determinado de una vez el carácter de aquél en la concepción e imitación. Por desgracia, no se trata siempre de la interpretación verdadera, sino de lo que ellos creen tal, porque como los mismos sirven al cabo de modelo, esto fortalece en el *creador* la creencia de su valor propio. Muchos disgustos emanan de eso, principalmente cuando se crea a espaldas del autor y sin que éste lo sepa.

Todos los apreciables artistas que en bello y honroso celo reuní en torno de mí, parecen haberse propuesto el apropiarse, bajo mi instrucción personal, del entendimiento y la reproducción verdadera de las tareas que les impongo. Asimismo debo esperar, en esta ocasión, poder influir con provecho, no sólo sobre el espíritu, mas también sobre la moralidad del estado de los artistas, el cual se hizo equívoco por los directores de teatro y por el público mismo. No podré contar mucho con un apoyo exterior, y deseo de todo corazón que mi amigo, generalmente tan aficionado, o sea el público alemán, no me abandone. Recomiéndome a este público, que de nuevo tendrá que juzgar ahora acerca de la consideración de mis antiguos patronos. Mis últimas grandes empresas tenían siempre que luchar contra la dificultad de los dispendios pecuniarios. Si, solamente, quien a estos había contribuido, podía gozar de nuestras representaciones escénicas, entonces, confesémoslo francamente, nuestra obra quedaba desde su origen condenada a la esterilidad. Pero oblíganos la necesidad a que confiemos la existencia de las representaciones escénicas al público que paga bien, y si, en consecuencia, no se admiten más que ricos a nuestro teatro, aunque ningún camello entra por el ojo de una aguja y ningún rico por las puertas del cielo, preséntaseme como la primera tarea de un nuevo patronato, el procurar los medios para conceder un puesto gratis, y si necesario fuese, hasta los gastos de viaje y alojamiento, a aquellos de entre los hijos de Germania que, con ser dotados de mucho talento, no están favorecidos por el destino con bienes terrestres¹⁵³.

Respecto a la organización del nuevo patronato, quiero solamente indicar este asunto trascendental, que ya conoce V. por otras comunicaciones mías, porque la tal organización debe nacer independientemente, como acto moral del público para con el público, sin contacto propio con la actividad del Consejo de Administración de las representaciones escénicas, bien que aquél debería siempre esforzarse por apoyar el patronato con todas sus fuerzas, y satisfacer la necesidad de entradas libres. Dejando a V., estimado señor y amigo, como protector interesado, la iniciativa de la formación de la Sociedad, límitome por hoy a indicarle la grande e importante eficacia, que creo poder pronosticar al éxito próspero de los esfuerzos emanados de semejante patronato. Hasta el presente no fue la Sociedad más que el patronato de la obra artística; pero en adelante será el patrono del público, que debe gozar de la obra y educarse con ella, he ahí la mejor escuela que pueda servir a nuestro objeto. Y si queremos enseñar, quiero decir, explicar y hacer más inteligible la conexión que nosotros creemos existente, entre nuestra obra artística y las ideas de cultura más extendidas, entonces convendrá que un periódico bien redactado y cultivado, una continuación amplificada de nuestras *Bayreuther Blätter*, nos abra las vías del modo más liberal, nadie sería excluido, por causa de estrechez, de la posibilidad de participación en nuestras aspiraciones y hechos. Todo lo que sean capaces de producir los ridículos gastos de viaje para composiciones premiadas, con obligación de terminar los estudios superiores en París o en Roma, y otras cosas, los habremos nosotros de lograr de un modo más racional y más espiritual, ofreciendo a todo hombre de talento una participación

¹⁵³ La Fundación Becaria de Bayreuth se constituye a comienzos del verano de 1882 para facilitar el acceso a los festivales a jóvenes artistas con pocos recursos económicos y existe aún en la actualidad.

íntima en la formación de nuestro arte propio. De esta suerte obraremos también conforme al deseo de mi augusto bienhechor, quien, como protector de las fiestas escénicas, me possibilitó, merced a su ayuda poderosa, el estreno de mi obra en el curso de este año, negándose magnánimamente al deseo de verla representada en su propio teatro de la corte para liberarla de toda injerencia dañina.

Persuadido de la bondad de esta idea, doy a V., estimado Señor y amigo, antes que a todos nuestros patronos, las más profundas gracias, por haber sido V. el primero que me obligó a redactar esta carta abierta.

Devotísimo suyo

RICARDO WAGNER¹⁵⁴.

El 7 de junio, recogiendo noticias aparecidas en las *Bayreuther Blätter*, *La Correspondencia Musical* anuncia que la primera representación de *Parsifal* abierta al público queda fijada para el 30 de julio. La revista informa también que los ensayos se realizarán a puerta cerrada¹⁵⁵ por expreso deseo de Luis II y Wagner y que las representaciones tendrán lugar los domingos, martes y viernes. El precio de una localidad se fija en 30 marcos (37,50 francos) y en el reparto doble y triple realizado para las dieciséis representaciones previstas se alternan Herman Levi y Franz Fischer en la dirección; figuran, además, Herman Winkelmann, Heinrich Gudehus y Ferninand Jäger (*Parsifal*); Emil Scaria y Gustav Siehr (*Gurnemanz*); Amalie Materna, Marianne Brandt y Therese Malten (*Kundry*); Theodor Reichmann (*Amfortas*); Karl Hill y Antón Fuchs (*Klingsor*) y August Kindermann (*Titurel*). Entre las doncellas-flor del jardín encantado (coreografía de Richard Fricke) están Horsn, Meta, Pringle, André, Galfy y Belce.

“La primera representación del *Parcival* [sic], de Ricardo Wagner, ha sido definitivamente fijada para el domingo 30 de julio próximo, y tendrá efecto en el teatro de Bayreuth.

A ésta seguirán otras varias que se darán los domingos, martes y viernes de cada semana, durante todo el mes de agosto, por el orden siguiente:

Domingo, 30 de julio; 6, 13, 20 y 27 de agosto.

Martes, 1º, 8, 15, 22 y 29 de agosto.

Viernes, 4, 11, 18 y 25 de agosto.

Ya están acaparadas todas las localidades para la primera función, hallándose en poder de los patrocinadores de la obra de Bayreuth; mas para las demás representaciones hay asientos disponibles.

Todos saben que a causa de la disposición especial de la sala, en forma de anfiteatro (no hay ni palcos, ni pisos, ni galería), los espectadores pueden

¹⁵⁴ Wagner, R.: “Otra epístola wagneriana. Carta abierta al Sr. Schön, en Worms”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 10, 3-IX-1882, pp. 4-5.

¹⁵⁵ Sobre este aspecto también informa J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 24, 11-VI-1882, p. 186.

contemplar del mismo modo la escena, siendo indiferente colocarse en las primeras filas que en el fondo, en el centro o a los lados. Las últimas filas son las más solicitadas en atención a su proximidad al *palco de los príncipes*, único que hay en el Coliseo y que forma una especie de galería que ocupa el fondo en la sala en toda su anchura.

El precio de la localidad por representación es de 30 marcos alemanes, o sea de 37,50 francos.

En cuanto a la parte artística, la nueva obra del maestro de Bayreuth, será ejecutada por los dos primeros artistas de Alemania, y en vista del número de representaciones que han de darse a breves intervalos, todos los papeles han sido objeto de varios repartos, a fin de asegurar las audiciones a plazo fijo, sean cuales fueren los incidentes que pudieran surgir.

He aquí el reparto de la nueva ópera:

Parcival: Sres. Vogl¹⁵⁶, Winkelmann¹⁵⁷, Gudeus [sic] y Jaeger.

Gurnemance: Scaria¹⁵⁸ y Siehr.

Amfortas: Reichmann¹⁵⁹ y Fuchs.

Klingsor: Carlos Hill¹⁶⁰ y Kindermann.

Titirel: Kindermann.

Kundry: Sras. Mariana Brandt¹⁶¹, Malten, Materna¹⁶² y Vogl.

Solistas del coro: Sras. Horson, Juana André, H. Galfy, Carrie-Pringle¹⁶³, Keil, Sieber y Luisa Belce.

Coros: 50 hombres, 30 mujeres y niños de la Ópera de Munich.

La orquesta es la de la Opera de dicha ciudad, a la cual se agregarán 30 artistas de las mejores orquestas de Alemania, y será dirigida alternativamente por los Sres. Levy y Fischer, directores de orquesta de la capilla real del Rey de Baviera y de la Opera de Munich.

Han dado comienzo los ensayos y ha corrido el rumor de que, según los deseos del Rey Luis II, queriendo asistir solo al ensayo general, ni los patrocinadores de la obra de Bayreuth serían admitidos a él.

Pero semejante rumor carece de fundamento, toda vez que, de una carta que el mismo Wagner ha publicado en los *Bayreuther Blätter*, se desprende que el rey Luis II, no sólo no ha manifestado ningún deseo de tal género, sino que se había acordado anteriormente que nadie entrara en los ensayos, puesto que Ricardo Wagner quería reservarse hasta el último momento la facultad de hacer las

¹⁵⁶ Ni Heinrich Vogl ni su mujer participarán finalmente en las representaciones de *Parsifal* de 1882 por diferencias con Wagner respecto al reparto.

¹⁵⁷ Hermann Winkelmann, primer *Parsifal*.

¹⁵⁸ Primer Gurnemanz en el festival de 1882, Emil Scaria debuta en 1860 en Pest y está contratado como bajo en la Hofoper de Viena desde 1872.

¹⁵⁹ Theodor Reichmann, cantante en los teatros de Hamburgo (1872), Munich (1875) y Viena (1882), es el primer Amfortas en su estreno en Bayreuth.

¹⁶⁰ Carl Hill, Klingsor en el estreno de *Parsifal*. La historia de este barítono nacido en Idstein es curiosa: trabaja como empleado de correos en Frankfurt-Mein cuando Wagner lo descubre como cantante aficionado, animándolo a seguir estudiando y dedicarse plenamente al canto; en 1873 Wagner le escucha nuevamente desempeñando el papel de *Holandés* y lo contrata como Alberich para el estreno de *El Anillo*.

¹⁶¹ Marianne Brandt, nombre artístico de Marie Bischoff y alumna de Pauline Viardot-García, debuta con Rachel en *La Hebreá* de Halévy (Olmütz, 1867); Wagner la convoca para interpretar Kundry en el estreno de *Parsifal* debido a su extraordinario volumen de voz.

¹⁶² Amalie Materna, cantante de opereta al comienzo de su carrera, está contratada en la Hofoper de Viena como soprano dramática entre 1864 y 1894. Materna, primera Brunhilde en el estreno de *El Anillo de los Nibelungos*, canta por primera vez el papel de Kundry en *Parsifal*. Además interpreta Brunhilde en el estreno de *La Walkiria* (1884) y la *Tetralogía* en el Metropolitan Opera de Nueva York (1885).

¹⁶³ Durante una de las representaciones Carrie Pringle sufre un accidente al abandonar el jardín encantado de Klingsor. Véase Gregor-Dellin, op. cit., p. 668.

modificaciones que tuviera a bien, y dar consejos a los intérpretes de su obra, circunstancias muy atendibles, que justifican la medida y le impedían conducirse de distinto modo”¹⁶⁴.

El mismo 7 de junio *La Correspondencia Musical* recoge la noticia de que Wagner está componiendo *Los Vencedores*, cuyo estreno prevé para el 22 de mayo de 1883, cumpleaños del compositor:

“*Los vencedores* se titula la ópera que Ricardo Wagner está terminando sobre un poema indio.

Trabaja en ella hace más de diez años.

La primera representación tendrá efecto en Bayreuth el 22 de mayo de 1883, aniversario del natalicio del célebre maestro alemán.

En este día cumplirá Ricardo Wagner 70 años”¹⁶⁵.

Die Sieger (WWV 89)¹⁶⁶ es una ópera proyectada por Wagner en tres actos. Wagner toma su argumento del libro *Introduction à l'histoire du bouddhisme indien* (París, 1844) de Eugène Burnouf, lectura recomendada en Londres Malwida von Meysenbug. El breve boceto¹⁶⁷ en prosa, fechado el 16 de mayo de 1856 en Zurich, sitúa la acción en la última peregrinación de Buda; Prakriti, de la casta de los candala, se enamora de un discípulo de Buda, Ananda. La joven Prakriti ruega a Buda para que le ayude a conseguir a su amado. Buda le pregunta si está dispuesta a satisfacer las condiciones de esta unión: realizar el voto de castidad hecho por Ananda e ingresar en su comunidad religiosa. Buda narra la vida de Prakriti en una encarnación anterior: fue entonces la hija de un brahmán al que el rey candala pide la mano de Prakriti para su hijo; la joven rechaza aquel amor y se burla del desdichado. Para expiar aquella culpa Prakriti ha vuelto a nacer como muchacha candala para sufrir los tormentos del amor sin esperanza y, al mismo tiempo, renunciar y llegar a la redención total mediante la admisión en la comunidad de Buda. Tras la narración, Prakriti acepta las condiciones de Buda. Buda parte con los dos protagonistas al lugar de su redención.

Recordamos que Wagner tiene el propósito de realizar esta partitura hasta el final de su vida¹⁶⁸ y en Venecia, durante el verano de 1858, trabaja en *Los vencedores*, “ese

¹⁶⁴ “*Parsifal*”. *La Correspondencia Musical*, II, 75, 7-VI-1882, p. 4.

¹⁶⁵ “Extranjero. Bayreuth”. *La Correspondencia Musical*, II, 75, 7-VI-1882, p. 7.

¹⁶⁶ *El Vencedor*, en SSD vol. 11, p. 325. El título de la obra aparece frecuentemente en la bibliografía consultada en plural: *Los Vencedores*.

¹⁶⁷ Este boceto es reproducido por Gregor-Dellin, op. cit, p. 706.

¹⁶⁸ Gregor-Dellin, op. cit, p. 603.

asunto –comenta Gregor-Dellin– que volvía a atraerle siempre que se concedía una pausa en su actividad creadora, y que le proporcionaba el pretexto para dedicarse a toda la temática del renunciamento erótico”¹⁶⁹. En carta dirigida a Luis II a comienzos de enero de 1865, Wagner fija la representación de la obra en agosto de 1870 y prevé su conclusión antes que *Parsifal*¹⁷⁰ y en la Navidad de 1873 Wagner encarga como regalo literatura hindú, pues sigue sin renunciar al tema de *Los vencedores*¹⁷¹. A principios de 1878 la buena marcha de los trabajos de *Parsifal* sugieren a Wagner la idea de acometer el proyecto y Cosima apunta en su diario el 11 de enero: “Hacia mediodía me dice que todo va tan bien que inmediatamente después de *Parsifal* quiere componer *Los vencedores*”¹⁷². Gregor Dellin señala que *Los vencedores* no llegan a desarrollarse “entre otras causas, por la dificultad en darle color local”¹⁷³, pero sabemos a través del testimonio de Cosima en su diario y otras indicaciones de Carl Friedrich Glasenapp, que Wagner llega a realizar algunos bocetos para la música de *Los vencedores*, concretamente el “motivo del patrimonio universal”¹⁷⁴. Precisamente, la vida anterior de Prakriti en una pasada encarnación, que interviene en la acción a través de la narración de Buda, “hizo pensar a Wagner que su técnica de los motivos-guía, con su invocación de lo que ya ha sido, era especialmente adecuada para evocar en el sentimiento del espectador un tal ir y venir entre el pasado y el presente”¹⁷⁵. Inmediatamente antes del estreno de *Parsifal* el proyecto de *Los Vencedores* vuelve a ponerse de actualidad, como refleja toda una serie de noticias recogidas en la prensa española; así en la *Ilustración Artística* leemos que Wagner “el ilustre e incansable maestro prepara una nueva producción para el verano de 1883: titúlase *El vencedor*, y su argumento está basado en una antigua leyenda de la India”¹⁷⁶. *El Imparcial* aclara a mediados de julio que Wagner no se ha ocupado aún de la música de este nuevo drama que, asegura, se titulará Buda¹⁷⁷:

¹⁶⁹ Gregor-Dellin, op. cit, p. 358.

¹⁷⁰ Véase Bauer, op. cit, p. 641.

¹⁷¹ Gregor-Dellin, op. cit, p. 544.

¹⁷² Citado en Gregor-Dellin, op. cit, p. 632.

¹⁷³ Gregor Dellin, op. cit, p. 325.

¹⁷⁴ Véase Bauer, op. cit, p. 641.

¹⁷⁵ Gregor Dellin, op. cit, p. 325.

¹⁷⁶ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 26, 25-VI-1882, p. 202.

¹⁷⁷ También en la *Ilustración Artística* leemos: “La nueva producción que escribe Wagner tiene por argumento una leyenda de la India; pero no es cierto que se titule *El Vencedor*, como se decía; se titulará Buda”. J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 29, 16-VII-1882, p. 226.

“Se ha dicho que apenas escrita la última nota de *Percival* [sic], habíase consagrado el célebre Wagner a la composición de una partitura inspirada en asunto indio y titulada *El Vencedor*.

La noticia es exacta en el fondo, pero no en los pormenores. Wagner escribe ahora las primeras escenas del libreto, no habiéndose ocupado todavía de la música. La ópera se titulará *Buda*”¹⁷⁸.

Desde mediados de junio de 1882 la prensa española ofrece regularmente detalles sobre las futuras representaciones de Bayreuth. El 14 de junio *La Correspondencia Musical* informa que el matrimonio Vogl no tomará parte en las representaciones y desmiente la aparición de una epidemia de viruela en Bayreuth, como se rumorea:

“Las representaciones del *Parcival* [sic] siguen fijadas para el próximo mes de agosto. El rumor que referente a una epidemia de viruela había corrido estos días, es completamente falso, según afirman de un modo categórico varios periódicos. Sólo ha ocurrido un incidente suscitado por Vogl y su esposa, principales intérpretes del *Parcival*, los cuales han indicado a Wagner que se negaban a tomar parte en las representaciones, porque, según afirma Vogl, en una carta hecha pública, el cisne de Bayreuth ha repartido también, contra su promesa, los papeles de *Parcival* y de *Kundry*, el primero a Winckelmann y el segundo a la Materna y a la Brandt. Vogl teme las rivalidades y los disgustos que podrían perjudicar a la buena interpretación de la nueva obra.

A pesar de todo, se cree que el maestro no desistirá de su propósito y mantendrá con firmeza las resoluciones tomadas.

No sabemos lo que harán en este caso los esposos Vogl”¹⁷⁹.

El 25 de junio la *Ilustración Artística* da más detalles sobre el próximo estreno: “En el segundo acto –leemos en la revista– aparece el jardín del brujo Klingsor lleno de rosas, tulipanes y otras flores dispuestas de tal manera, que el público percibirá sus perfumes. ¿Puede darse mayor propiedad escénica? Luego sobrevienen una fuerte tempestad y el huracán, un huracán verdadero, producido por poderosas máquinas, troncha esas flores y devasta el hermoso jardín, a la vista del público. ¿Quién negará a Wagner el dictado de innovador?”¹⁸⁰.

En correspondencia remitida desde París a la *Ilustración Española y Americana* el 25 de junio, Pedro de Prat asegura que en París se llega a pedir 95 francos por una entrada para las representaciones de *Parsifal* y anuncia que el violoncellista Adolfo Fischer le remitirá sus impresiones sobre el próximo estreno:

¹⁷⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 14-VII-1882.

¹⁷⁹ “Extranjero. Bayreuth”. *La Correspondencia Musical*, II, 76, 14-VI-1882, p. 8.

¹⁸⁰ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 26, 25-VI-1882, p. 202.

“Dentro de quince días tendrá lugar en Bayreuth la primera representación de la nueva ópera de Wagner, *Parsifal*.

Todas las notabilidades filarmónicas del mundo se han dado cita en Munich; de los Estados Unidos se han pedido al empresario más de 150 billetes; el precio de estos ha llegado a ser ilusorio; por un asiento de paraíso piden en París 95 francos. *La Ilustración* recibirá el compt-renda de tan, al parecer, extraordinaria obra; el eminente violonchelista Fischer, que tan magistralmente hizo la crítica de *Françoise de Rimini*, en el núm. XVI del 30 de abril, de ese periódico, me ha prometido hacer lo propio desde Bayreuth con *Parsifal*”¹⁸¹.

El 2 de julio de 1882 comienzan los ensayos¹⁸² de escena bajo la dirección de Levi y Fischer. En el transcurso de los ensayos se ponen de manifiesto algunos problemas con las mutaciones de los actos; así, en el primer ensayo, Wagner descubre que el tiempo en el que el decorado móvil debe rebobinarse sobre dos rodillos en la escena de la transformación del primer acto¹⁸³ –calculado por Karl Brandt y Wagner el 13 de enero de 1881– es demasiado largo, es decir, pocas semanas antes del estreno se hace evidente que falta un trozo de música¹⁸⁴. Sin tiempo para modificar la transformación escénica, Humperdinck media en la cuestión y dispone una repetición de algunos compases de introducción, solución que Wagner acepta. En el tercer acto se decide la supresión de toda transformación escénica y en su transcurso se dispone que caiga el telón. Según *La Correspondencia Musical* este primer ensayo dura cuatro horas y la revista destaca los problemas surgidos en la mutación del primer acto:

“Reina febril actividad en el teatro de Wagner. Han empezado los ensayos de orquesta, de partes y de coros.

Todo marcha a pedir de boca, a excepción del aparato escénico, que ofrece no pocas dificultades y que preocupa bastante al insigne maestro.

Días atrás el primer ensayo del primer acto duró cuatro horas.

¹⁸¹ Prat, Pedro de: “Quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 24, 30-VI-1882, p. 410.

¹⁸² Anteriormente Hienrich Porges y Julius Kniese fijan el desarrollo de los ensayos en las reducciones para piano con ayuda de todas las anotaciones de Wagner. Véase, Gregor-Dellin, op. cit. p. 665.

¹⁸³ Esta transformación –Gurnemanz conduce a *Parsifal* desde el bosque al templo del Graal– es uno de los aspectos que más llaman la atención en las representaciones. La escena se cambia paulatinamente de izquierda a derecha, de manera que parece que los dos personajes adelantan su camino. Así, Gurnemanz y *Parsifal* se adentran el bosque, pasan luego entre peñas gigantescas y, por último, siguiendo unas galerías subterráneas, llegan al Templo del Santo Graal. Francisco M. Tubino comenta en *La Ilustración*: “Magnífico cambio se verifica entonces en el escenario. El señor Brandt, maquinista del teatro de Darmstadt, ha hecho prodigios para llevar la ilusión al espectador al mayor grado posible. La mutación de escena se realiza de izquierda a derecha insensible y pausadamente. Troncos, rocas, precipicios, praderas se mueven hacia la derecha, mientras Gurnemanz y *Parsifal*, colocados en el centro, caminan en dirección opuesta. Es un efecto de óptica y de maquinaria admirable”. Francisco M. Tubino: “Una excursión a Bayreuth”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 39, 22-X-1882, p. 239.

¹⁸⁴ “«¡Cómo! ¿Ahora debo componer por metros?», gritó Wagner y abandonó el ensayo echando pestes”. Gregor-Dellin, op. cit, p. 665.

No hubo más remedio que repetir tres o cuatro veces el cambio a vistas que se verifica mientras *Parsifal* y Gurnemans se dirigen por entre bosques y rocas al palacio del Santo-Graal.

Esta escena va acompañada de un intermedio sinfónico, cuyos episodios coinciden con una modificación del cuadro escénico.

Cuando al cabo de diez tentativas infructuosas se había obtenido un buen resultado, Wagner hizo comenzar de nuevo la escena, lo cual produjo cierta impresión entre los artistas y las pocas personas que se hallaban en el teatro.

Háblase con gran entusiasmo del esplendor de las decoraciones, principalmente de las que representan un intrincado bosque y la sala del palacio del Santo-Graal.

Esta última es una imitación de la mezquita de Santa Sofía en Constantinopla.

El coro con que termina el primer acto es de un efecto sorprendente y sublime¹⁸⁵.

En los primeros días de julio de 1882, Wagner sabe oficialmente que Luis II no asistirá a Bayreuth para el estreno de *Parsifal*. El 8 de julio Wagner lamenta por carta¹⁸⁶ que el rey no asista a las representaciones y ocho días más tarde, el 16 de julio, leemos en la *Ilustración Artística* que “el rey de Baviera no asistirá a ninguna de las representaciones de *Parsifal* que han de darse en Bayreuth próximamente. El monarca se reserva un placer más soberano, y es la audición de esta ópera en el Teatro Real de Munich¹⁸⁷, donde será cantada única y exclusivamente para él, sin asistencia de otro espectador alguno¹⁸⁸. Sólo los reyes pueden permitirse semejante lujo¹⁸⁹”.

El 9 de julio leemos en la prensa que “en Bayreuth adelantan los ensayos de *Parsifal*, de cuya obra se han hecho ya varias ediciones, así como de los croquis del decorado y trajes, lo cual no obsta para que se verifiquen los ensayos a puerta cerrada del modo más riguroso, habiendo tomado Wagner todas las precauciones imaginables para que no pueda oírse una nota desde fuera del teatro¹⁹⁰”.

El 23 de julio *Notas Musicales y Literarias* destaca que la partitura de *Parsifal* “se encuentra ya en todas las manos, dando pié, entre la gente de semicorcheas, a los más elocuentes y apasionados debates. –Las escuelas rivales musicales rompen los primeros

¹⁸⁵ “Extranjero. Bayreuth”. *La Correspondencia Musical*, II, 81, 19-VII-1882, pp. 6-7.

¹⁸⁶ En la carta, reproducida parcialmente por Gregor-Dellin, Wagner se expresa así: “No podía alcanzarme un golpe más duro que la noticia de que mi augusto bienhechor ha decidido no asistir a ninguna de las representaciones del festival escénico sagrado. ¿Quién me animó a este supremo y último vuelo de todas mis fuerzas espirituales? ¿Para quién, en permanente atención, llevé todo esto adelante y pude felicitarme por un éxito? La actual certidumbre de un gran éxito va a devenir el más grande fracaso de mi vida: ¿qué importa todo esto si no puedo causaros placer con ello?”. Gregor-Dellin, op. cit, p. 665.

¹⁸⁷ En este teatro Luis II organiza varias representaciones privadas de *Parsifal* celebradas el 3, 5 y 7 de mayo de 1884 y el 26, 27 y 29 de abril de 1885. Véase Baurer, op. cit, p. 593.

¹⁸⁸ El “enojoso deseo del rey de hacer ejecutar para sí” *Parsifal* en representaciones privadas es comentado por Gregor Dellin, op. cit, p. 673.

¹⁸⁹ J. R. R.: “Semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 29, 16-VII-1882, p. 226.

¹⁹⁰ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 28, 9-VII-1882, p. 218.

fuegos, escaramuzas parciales que se extenderán luego por toda la línea. Se toman tranquilamente posiciones: más tarde se lanzarán insultos, se contemplarán con fiero continente, reñirá cruda batalla y el grito del triunfo, no les quepa duda, será la aclamación del *Parcifal*¹⁹¹. La revista anuncia también que tendrá un representante¹⁹² en Bayreuth:

“Las *Notas Musicales y Literarias* tendrán su representante artístico en la gran festividad musical que con motivo de la representación del *Parcifal* [sic] se ha de celebrar próximamente en Bayreuth.

Desde el número siguiente, pues, inauguraremos la serie de correspondencias que se prepara a dirigirnos un distinguido Maestro y que creemos han de ser del agrado de nuestros lectores”¹⁹³.

El ensayo general de *Parsifal* en Bayreuth, celebrado el 24 de julio, “empezó a las 4 de la tarde terminando a las 10 de la noche. Buena hora para acostarse”¹⁹⁴. El 25 de julio, entre el ensayo general y la primera representación, día libre en el que se celebra un banquete en el restaurante del Festspielhaus dedicado a toda la compañía y al que asisten Liszt y los amigos más íntimos de Wagner. El 26 de julio de 1882 Herman Levi estrena *Parsifal*, partitura que hasta 30 años después del fallecimiento de Wagner no es interpretada fuera de este teatro¹⁹⁵, cuando Bayreuth pierde los derechos de exclusividad de las representaciones. Ese miércoles 26 de julio –comenta Marsillach en carta fechada el 31– “el tiempo, inseguro y vario, como si participase de las desconfianzas que acerca del arte de Wagner inquietaban aún a muchos de los recién llegados, no impedía por eso que las calles de Bayreuth se viesan llenas de impaciente y bullidor gentío, en el que se oían todas las lenguas y se entremezclaban todos los tipos, desde el desgachado yankee hasta el parisién vivaracho. Y cuando el sol con su porfiada instancia, lograba filtrar un manojo de rayos de oro por entre la lloviznosa niebla, la ciudad, vistosamente engalanada, con sus anchurosas calles, con el alegre colorido de trajes y flámulas y

¹⁹¹ Tibaldo: “Notas semanales”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 4, 23-VII-1882, p. 2.

¹⁹² Se refiere a Anselmo Barba.

¹⁹³ “Varia. Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 4, 23-VII-1882, p. 6.

¹⁹⁴ “Varia”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 6, 6-VIII-1882, p. 7.

¹⁹⁵ Hay algunas excepciones; la primera el estreno de *Parsifal* en el Metropolitan Opera House de Nueva York, el 24 de diciembre de 1903.

gallardetes, y con su campiña sonriente y rejuvenecida por la misma lluvia, presentaba puntos de vista pintorescos y expansivos”¹⁹⁶.

En las sucesivas representaciones de *Parsifal* intervienen Hermann Levi y Franz Fischer como directores de orquesta; Englebert Humperdinck, Julius Kniese y Heinrich Porges como asistentes musicales; los proyectos de Paul Joukowsky para los decorados son realizados por los hermanos Gotthold y Max Bruckner; la coreografía es asumida por Richard Fricke; la dirección técnica corre a cargo de Fritz Brandt; los papeles principales el día del estreno son cantados por Amalie Materna (Kundry), Carl Hill (Klingsor), Theodor Reichmann (Amfortas), Emil Scaria (Gurnemanz) y Hermann Winkelmann (*Parsifal*). Entre los invitados se encuentran Anton Bruckner, Wilhelm Kienzl, Franz Liszt, Gustav Mahler, Arthur Nikisch, Camille Saint-Saëns, Ernst von Schuch, Richard Strauss y Hugo Wolf. Con motivo del estreno, *La Correspondencia Musical* publica el argumento de *Parsifal* y da algunos detalles sobre la primera representación privada del 26 de julio:

“Aún no tenemos noticias circunstanciadas del gran acontecimiento musical que el 26 pasado ha tenido efecto en el teatro de Bayreuth.

Según los últimos despachos, el estreno de *Parsifal* ha alcanzado un éxito ruidoso.

El público escuchó la obra en medio de un religioso silencio, aplaudiendo con entusiasmo al fin del acto tercero.

Wagner se presentó entonces en escena rodeado de las cantantes, y dijo que a ellos se debía el éxito de la ópera.

La orquesta se componía de 110 profesores.

Las mutaciones a la vista se hicieron con gran limpieza.

Ocupaban el palco real, además de los duques de Edimburgo, los grandes duques de Weimar y de Hesse.

En la platea veíanse al abate Liszt, suegro de Wagner, y a los compositores franceses Saint-Saens, Delibes, Massenet y Salvaire, entre otros.

Dirigía la orquesta M. Hermann Levy, maestro del Teatro Real de Berlín.

Muchos periodistas franceses trataron de comunicar por telégrafo sus impresiones a los respectivos diarios que representaban; pero desde el primer entreacto de la ópera la estación telegráfica había sido tomada por asalto por otros periodistas, especialmente ingleses y americanos.

Durante seis horas, desde las cuatro a las diez, el público, compuesto de 1.700 representantes del mundo artístico y literario, escuchó con religiosos silencio la octava y última de las obras maestras del genio inagotable de Wagner.

Mad. Materna (Kundry), y M.M. Winkelmann (Parsifal), Scaria (Gurnemanz), Richman (Amfortas), Hill (Klingsor) y Kindermann (Titorel), alcanzaron los honores del llamamiento a escena, así como M. Levy, el valiente director de

¹⁹⁶ Marsillach, J.: *Peregrinación a la Meca del Porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, pp.13-14.

orquesta, cuyos 110 músicos formaron admirable conjunto en una partitura cuyas dificultades son inmensas.

La famosa mutación¹⁹⁷, creada por el difunto mecánico Brandt, de Darmstadt, se operó sin el menor entorpecimiento¹⁹⁸.

El Imparcial recoge algunas impresiones sobre la primera interpretación y destaca que “muchos periodistas franceses trataron de comunicar por telégrafo sus impresiones a los respectivos diarios que representaban; pero desde el primer entreacto de la ópera, la estación telegráfica había sido tomada por asalto de los periodistas, especialmente ingleses y americanos. –Durante seis horas, desde las cuatro a las diez, el público, compuesto de mil setecientos representantes del mundo artístico y literario, escuchó con religioso silencio la octava y última de las obras maestras del genio inagotable de Wagner. Hasta el final del acto tercero no estalló en aplausos frenéticos el reprimido entusiasmo. Entonces, presentándose en escena el compositor, rodeado de los principales intérpretes de su obra, dio gracias al público, manifestando que la gratitud más sincera se debía a los artistas, declaración de buen gusto, que hizo prorrumper al público en nuevas aclamaciones”¹⁹⁹.

La Correspondencia Musical da más detalles sobre la primera representación en la que Wagner, prendado de una de las muchachas-flor, aplaude al concluir esta escena y se pone a gritar “¡Bravo, bravo!”, por lo que sus propios partidarios lo sisean²⁰⁰. Al terminar el primer acto se levantan todos los espectadores y se vuelven hacia el palco donde está Wagner, pero el compositor no aparece. Wagner es llamado tras el segundo acto entre grandes aplausos y se adelanta al antepecho del palco diciendo que había decidido no mostrarse tras los actos para no destruir el efecto. Wagner se dirige a los espectadores una segunda vez al concluir el tercer acto y explica que no se le ha comprendido bien y que en ningún modo quiere privar a los artistas de las felicitaciones²⁰¹; entonces se desencadena el aplauso. El artículo de *La Correspondencia Musical* recoge además algunas valoraciones sobre *Parsifal* y subraya el dúo del

¹⁹⁷ Marsillach comenta que esta mutación, “presentada con los medios poderosos de que dispone el teatro de Wagner, produce una ilusión completa”. Marsillach, J.: *Parsifal, peregrinación a la Meca del Porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, p. 20.

¹⁹⁸ “El *Parsifal*, de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, II, 83, 2-VIII-1882, p. 4.

¹⁹⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 31-VII-1882.

²⁰⁰ Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 666.

²⁰¹ Gregor Dellin señala que “desde esta advertencia hecha el 26 de julio de 1882 data una querrela sobre la cuestión del aplauso. Pues ya al final Wagner se enojó a causa de la estupidez del público, que le había entendido mal. «Ahora no sé en absoluto si al público le ha gustado o no»”. Gregor-Dellin, op. cit, p. 666.

segundo acto entre *Parsifal* y Kundry y el tercer acto, que a pesar de ser “muy sombrío de color, produjo, no obstante, extraordinario efecto gracias a las bellezas que atesora”. También destaca la interpretación de Materna, los coros y la dirección de Levi:

“El asunto de la última obra de Wagner, estrenada en Bayreuth el 26 del pasado julio, está tomado, como los de *Lohengrin*, de *Tristán e Isolda* y de *Tannhäuser*, de los poemas de los *Minnesinger* o trovadores alemanes de la Edad Media.

Historias sencillas en que predomina la fatalidad, pero siempre conmovedoras y palpitantes de sentimiento y de pasión, y por lo tanto muy a propósito para constituir con ellas excelentes dramas musicales.

Un célebre crítico alemán ha dicho de *Parsifal* [sic] que es el cántico de los cánticos del amor divino, como *Tristán* es el cántico de los cánticos del amor terrenal.

Estas palabras nos dan a conocer en ingeniosa síntesis todo el alcance de la nueva producción de Wagner.

Parsifal es el genio del candor y de la caridad.

Nada sabe, pero todo le será revelado al compadecer la ajena desdicha. El héroe tendrá suficiente virtud para preferir al rey Amfortas a la pecadora Kundry, no sólo porque se perdería con ella si se abandonara a las voluptuosidades prometidas, sino principalmente porque de su renuncia depende la salvación de un desdichado. [...]

La introducción, que en cuanto a su factura recuerda algo el famoso prelude de *Lohengrin*, es un fragmento de rarísima belleza y de estilo incomparable.

El primer acto, cuya pieza capital es la gran ceremonia religiosa del misterio del Graal, lleva impreso el sello de un carácter místico en extremo acentuado, y la mencionada escena, admirablemente tratada bajo el punto de vista de la progresión del efecto y de la disposición de las masas vocales e instrumentales, constituye una página de primera fuerza.

La aparición de Kundry es soberbia, así como el intermedio instrumental que acompaña la partida de Parsifal y de Gurumans [sic].

En el segundo acto, la escena de encantamiento en el castillo de Klingsor contiene pasajes notabilísimos, lo mismo que la escena de la seducción, que es una especie de vals coreado, lleno de gracia y de delicadeza sorprendentes.

Pero la pieza capital de este acto y de toda la obra es sin disputa el dúo entre Parsifal y Kundry.

Allí en realidad radica todo el drama y precioso es convenir en que esta página es la obra maestra de la partitura y quizá la obra maestra de Wagner.

En esta escena se admiran una arrebatadora frase de Kundry y la terrible desesperación de Parsifal cuando brilla en su corazón la idea del pecado.

El tercer acto, muy sombrío de color, produjo no obstante, extraordinario efecto gracias a las inmensas bellezas que atesora.

La escena entre Gurumans y Parsifal contiene una especie de melodía pastoril de prodigioso encanto, cuyo efecto no es dado concebir. Parsifal, coronado por el anciano escudero, dirige una invocación a la naturaleza, en medio del bosque de Monsalvato, mientras que Kundry arrepentida se precipita sollozando a sus pies.

Finalmente, merecen citarse con grandes aplausos, la marcha fúnebre de Titorel y la gran escena final, que reproduce algunos motivos del concertante del primer acto.

Ante tanta grandeza no cabe hablar de la calidad del público que acudió a la primera representación de *Parsifal*, ni del desempeño que a la obra cupo. Baste saber que fue excelente, que la Sra. Materna rayó a incommensurable altura, que los coros estuvieron muy acertados, que la orquesta hizo verdaderos prodigios bajo la

dirección de Levy, y que las decoraciones, la maquinaria y los trajes nada absolutamente dejaron que desear.

Mas si pasamos por alto ciertos detalles de secundario interés, no fuera justo que prescindieramos de dar cuenta de las manifestaciones de entusiasmo tributadas al gran maestro.

A la terminación del primer acto, todos los espectadores se levantaron en masa y se volvieron hacia el palco donde suponían que estaba Wagner.

El público aplaudió con frenesí, pero el autor no tuvo a bien presentarse.

Después del segundo acto se reprodujo la misma escena, pero esta vez los admiradores de Wagner quisieron verle a toda costa y lograron su propósito.

El gran genio musical apareció al fin e indicó con sus ademanes que deseaba usar de la palabra.

El silencio fue profundísimo.

—Os ruego, dijo Wagner, que no toméis a desaire mi empeño en no contestar a vuestros llamamientos; yo me considero dichoso con tal de que estéis satisfechos. Pero no os esforcéis tanto en aplaudir y, sobre todo, no exijáis que me presente: ver al autor es cosa que destruye por completo la ilusión.

El público no opinaba como el maestro y protestó por medio de una tempestad de bravos y palmadas.

Después del tercer acto, el auditorio no sabía qué hacer ni cómo expresar su mal contenido entusiasmo.

Entonces Wagner, al ver que no le habían comprendido bien exclamó alegremente:

—No he abrigado el intento de privar a mis artistas de vuestras felicitaciones. Han estado admirables y yo soy el primero en aplaudirles.

Después de estas frases, la ovación tomó excepcionales proporciones y el aplauso parecía interminable.

En la memorable fiesta de Bayreuth se hallaban representadas todas las naciones del mundo civilizado, por medio de sus más eminentes críticos y compositores.

Como en todas partes, menos en Francia, se ha hecho ya justicia a Wagner, nada diremos del juicio que *Parsival* ha merecido a las eminencias de otros países. Pero haremos constar el hecho de que esta vez, aparte de la mal disimulada envidia de algunos periódicos de la capital de Francia, que más atiende a su negocio que a los fueros del arte y que como de costumbre han puesto a Wagner de vuelta y media, los más eminentes maestros y los más reputados críticos de la nación vecina no han podido dejar de reconocer los grandes méritos que esmaltan la admirable partitura que acaba de estrenarse en la Meca del arte musical alemán.

París, que consagra todo lo bueno, todo lo grande, todo lo sublime que se produce en el orbe, acabará por sancionar con su aplauso el genio de Wagner, dejando a un lado ridículas rencillas indignas de ese gran pueblo que con justísimos títulos es hoy la verdadera capital del mundo.

Las distancias se van acortando y día llegará en que veamos cumplida nuestra profecía.

Y si París no va la montaña, la montaña caerá como una avalancha sobre París²⁰².

La representación del 26 de julio comienza a las cuatro de la tarde; el primer acto dura hora y media; el segundo, hora y cuarto; el tercero una hora y diez minutos; cada

²⁰² R. C.: “La fiesta de Bayreuth. *Parsifal*”. *La Correspondencia Musical*, II, 84, 9-VIII-1882, pp. 3-4.

entreacto una hora. Estos y otros datos son remitidos por Adolfo Fischer a Pedro Prat quien traduce sus impresiones sobre la primera representación en *La Ilustración Española y Americana*. La opinión de este violonchelista queda resumida en la siguiente frase: “*Parsifal* no es ni una ópera, ni un drama lírico, ni un oratorio; es más bien un misterio en tres partes; la expresión de una nueva religión; todo excepto una obra teatral, que, conteniendo bellezas de primer orden, no podrá ser representada sino en Bayreuth”:

“Bayreuth es hoy día la torre de Babel, la capital del cosmopolitismo, la corte de la música, el lugar de cita de instrumentistas, compositores y críticos. Todos los países del mundo, todas las escuelas líricas han enviado sus representantes. Cuándo y cómo tanta gente va a oír la obra del maestro es un problema difícil de resolver, a menos que los rezagados, los que han llegado sin billetes, esperen con calma su vez, hasta fines del mes próximo, recorriendo la Baviera y el Tirol, países dignos de ser visitados en esta época. El teatro consta de 1.350 localidades; dichoso poseedor de una butaca para las dos primeras representaciones, aprovéchome de mi suerte y entro en el templo wagneriano. La representación empieza a las cuatro; el primer acto dura hora y media; el segundo, hora y cuarto; el tercero, una hora y diez minutos; cada entreacto dura una hora.

La concurrencia no es tan brillante como hace seis años; el emperador Guillermo, que asistió a la primera representación de los *Nibelungen*, pagando así un tributo de admiración al maestro demócrata y exrevolucionario, brilla por su ausencia. El rey Luis de Baviera, cuya antipatía por el vulgo es legendaria, no se presenta jamás en público; cuando quiere oír en Bayreuth las inspiradas melodías de su entrañable amigo, las puertas del teatro permanecen cerradas, y S. M. es el *único espectador* de la función.

Mas si ni el Rey ni el Emperador honran con su asistencia la solemnidad, en cambio, en el palco regio se hallan apretados, como sardinas en banasta, los grandes Duques de Weimar, de Hesse y de Mecklemburgo-Scheverin, la Duquesa de Edimburgo y diez o doce príncipes, más o menos *mediatizados*, del Imperio germánico. Entre las ilustraciones artísticas debo citar al abae Liszt, suegro de Wagner; a Delibes, Slavayre, Lamoureux, Saint-Saëns, Massenet, Guiraud, Garcin, Vicent d’Indy.

Las decoraciones son suntuosas. En el primer acto se admira un vasto panorama que, por una ilusión óptica, conduce a *Parsifal*, de las profundidades de una foresta virgen, al palacio de Graal. Merece también especial mención la sala del templo donde tiene lugar la cena mística de los caballeros de Gras; efecto escénico, admirable en su conjunto, copia exacta de la *Cena* de Leonardo da Vinci. En un punto Ricardo Wagner ha visto defraudadas sus esperanzas; el nuevo instrumento de su invención no ha dado resultado alguno. Me refiero a las cuatro fingidas campanas que acompañan el final del primer acto, cuyo sonido es producido por una especie de piano de cuatro teclas, tocando a varias cuerdas, formadas cada una de ellas por seis de los *bourdons* más potentes del piano, enlazadas entre sí y acompañadas de cuatro *tam-tam* afinados al unísono.

A las cuatro en punto, el acorde marcial de las fanfarrias llama a los espectadores a la fiesta; minutos después, el telón se levanta.

En el primer acto son dignos de elogio el prólogo de introducción y la escena de la capilla en el segundo cuadro que es de un gran efecto místico.

El segundo cuadro del segundo acto, la escena entre *Parsifal* y las *Blümen-Mädchen* (hijas de las flores), es de una realidad poética extraordinaria, y ciertamente una de las más perfectas páginas de Wagner. Su interpretación es admirable; el coro de mujeres es un coro de serafines; *el non plus ultra* de la armonía.

La escena del Viernes Santo, en el tercer acto, y el final de la ópera, que es la repetición del segundo cuadro del primer acto, son, a mi juicio, los *chefs d'oeuvre* de todo cuanto Wagner ha compuesto. En resumen, *Parsifal* no es ni una ópera, ni un drama lírico, ni un oratorio; es más bien un misterio en tres partes; la expresión de una nueva religión; todo excepto una obra teatral, que, conteniendo bellezas de primer orden, no podrá ser representada sino en Bayreuth.

La orquesta, magistralmente dirigida por el eminente capellmeister del Rey de Baviera, Herman Levy, aunque de una concordancia, de un *ensemble* cuál no se tiene idea en las demás escenas líricas de Europa, no ha llegado al *summum* de las *nuances* armónicas que alcanzó en las representaciones de la trilogía de los *Nibelungen*.

Un hecho inesperado, del que he de hacerme eco antes de concluir, y que prueba que todo en este acontecimiento lírico ha de ser extraordinario.

Un corista llamado Ertl, precedente del Teatro Real de Munich, se ha vuelto de repente loco durante la primera representación, y a duras penas se le ha sujetado y conducido al manicomio próximo a esta aldea. Deseamos que no sea éste un efecto de la música del porvenir, o que, al menos, sea un caso aislado, y no una enfermedad epidémica.

Durante los entreactos se susurraba que Wagner, tan pronto como escribió la última nota de *Parsifal*, había empezado a componer otra partitura, inspirada en un argumento indio, bajo el título de *El Vencedor*. La noticia en sí es exacta; Wagner no se ocupa aún de la partitura, pero sí ha escrito ya las primeras escenas del *libretto*; el *scenario* debe, por tanto, haberlo trazado; y como en el maestro la música y la poesía marchan a la par, es más que posible que muy en breve su potente numen proporcione nueva ocasión a sus admiradores de prodigarle sus aplausos²⁰³.

La *Ilustración Artística* señala que “ha empezado ya la peregrinación a Bayreuth de los adoradores de Wagner. Bayreuth es la Jerusalén de los entusiastas de la música del porvenir. Algunos periódicos refieren maravillas de la próxima representación del *Parsifal*, y suponen que el célebre maestro está radiante de júbilo por la perfecta ejecución de la partitura y por el que produce el sorprendente aparato escénico en el cual se han de ver cosas nunca vistas²⁰⁴. La revista²⁰⁵ recoge también algunas impresiones sobre la primera representación en “Bayreuth, la tierra santa de la música del porvenir”. *Parsifal* —comenta J. R. R.— “se ha representado ante un público excepcionalmente selecto, formado de todas las ilustraciones del mundo musical”. La revista publica el testimonio de Liszt en una carta dirigida al director de las *Bayreuther*

²⁰³ Prat, Pedro de: “Quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 30, 15-VIII-1882, p. 94.

²⁰⁴ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 31, 30-VII-1882, p. 242.

²⁰⁵ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 32, 6-VIII-1882, p. 250.

Blätter, Hans von Wolzogen: “Estimado barón: Durante y después del estreno del *Parsifal* de Wagner, se concibe una impresión general que sólo me es dado traducir en una frase: nada se puede decir de esta *obra milagrosa*. ¡Sí! Los que la oyen enmudecen, y su sagrado péndulo oscila entre lo sublime y lo más sublime. Su afectísimo servidor, Franz Liszt”. Por último, J. R. R. comenta el impacto de *Parsifal* en la prensa francesa:

“Milagrosa debe ser esta obra, cuando un periódico de París, *L'Événement*, implacable enemigo del maestro germánico hasta el punto de acoger con sangrientas chanzas la simple noticia del estreno de esta producción, después de verla se rinde a la evidencia, y en un atinadísimo análisis, escribe párrafos como el que sigue:

«Es una obra de arte superior y sólo podía concebirla un genio poderoso, atrevido y original. Sus amplitudes están sabiamente disimuladas bajo un bordado armónico e instrumental de una riqueza y una variedad tan maravillosas, que el interés no languidece un solo instante. Por último, la diversidad de situaciones y de los caracteres, agrupados en tres grandes divisiones, dan al espectáculo excepcional atractivo. Predomina en el acto primero la nota mística, la fantástica en el segundo y campea en el último el tono trágico, templado por la deliciosa pastoral del protagonista, y el drama resuélvese armoniosamente en la reproducción de la gran ceremonia religiosa, dejando por impresión final la del carácter místico de la obra».

Milagro es, y no pequeño, en estos tiempos el desusado sacrificio de una pasión ciega, al culto de la verdad”²⁰⁶.

El 27 de julio, entre la primera y segunda representación de *Parsifal*, Anselmo Barba remite una carta desde Ginebra a *Notas Musicales y Literarias*²⁰⁷ en la que explica que desde “el primero de junio, los vagones de todas las líneas férreas que confluyen en dirección a Bayreuth se han arreglado de una manera muy cómoda para los viajeros. Funcionan ya, según me dicen, trenes especiales nocturnos: al final de cada representación partirá un tren expreso para Nuremberg, que ofrece más comodidades de alojamiento que Bayreuth, y cuya Exposición Industrial promete atraer no pocos extranjeros de todos los países”. Barba comenta la expectación que *La fiesta escénica de estreno* produce en la prensa de todos los países e indica que “el banquero Gross²⁰⁸, socio de la casa Feustel, y Administrador general del teatro, ha sido el encargado de la colocación y pedidos de billetes para la representación inaugural y las que se darán en el próximo mes. El comité de los alojamientos, bajo la dirección del Sr. Ulrich, secretario del Magistrado, ha entrado en funciones a partir del primero de marzo. Sólo mediante

²⁰⁶ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 32, 6-VIII-1882, p. 250.

²⁰⁷ Barba, A.: “Notas de un viaje a Bayreuth”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, pp. 7-8.

²⁰⁸ Adolf von Gross (1845-1931), banquero y yerno de Friedrich von Feustel, es miembro del consejo de administración de los Festivales de Bayreuth. Tras la muerte de Wagner se hace cargo de la tutela de sus hijos y ejerce las funciones de asesor legal y financiero de Cosima.

este comité he podido obtener habitación. Muchas familias, así como los artistas designados para tomar parte en la representación, han alquilado habitaciones para todo el verano en las vecinas aldeas de Fantasi, Doudorf, o en la Kremitage, más o menos alejadas de Bayreuth”.

La segunda representación de *Parsifal* se celebra el 28 de julio y, como la primera, está reservadas para los miembros del patronato poseedores de una tarjeta patrocinadora. Las gestiones de Marsillach en Barcelona y de Peña y Goñi en Madrid hacen que 10 españoles estén entre los miembros del patronato:

“Los patronos y *patronesas* del teatro Wagner de Bayreuth son 1368, entre los cuales figuran 987 alemanes, 178 austriacos, 51 rusos, 31 ingleses, 31 franceses, 28 suizos, 27 norteamericanos, 15 holandeses, 10 españoles y 7 italianos”²⁰⁹.

Entre los asistentes españoles al primer festival están Fernando de Aranda²¹⁰, en ese momento profesor de piano en París; el pintor Rogelio de Egusquiza²¹¹ también residente en París; Joaquín Marsillach²¹² que acude a Bayreuth como corresponsal de *Arte y Letras*, revista a la que remite la serie de artículos “Peregrinación a la Meca del Porvenir”²¹³; Juan Marsillach, padre de Joaquín; el catedrático de griego señor Balari; el arquitecto Vilaseca; Guillermo de Morphi; Anselmo Barba, corresponsal de *Notas Musicales y Literarias*, y Climent Baixas²¹⁴, entonces alumno de Barba.

El 30 de julio se celebra la primera representación de *Parsifal* abierta al público general. Con este motivo, *Notas Musicales y Literarias* dedican íntegramente su número

²⁰⁹ “Varia. Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 7, 13-VIII-1882, p. 6.

²¹⁰ Fernando de Aranda (Madrid, 8-III-1846; ?, IX-1919). Primer premio del Conservatorio de Bruselas en 1867, más tarde profesor auxiliar de la Escuela Nacional de Música y organista de San Luis de los Franceses en Madrid. En 1878 se traslada a París donde actúa como concertista de piano en los conciertos de Colonne y Lamoureux. Véase Gómez Pintor, M^a A.: “Aranda, Fernando de”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 1. Madrid: SGAE, 1999, p. 555.

²¹¹ Rogelio de Egusquiza (Santander, 1845; Madrid, 1915); su obra pictórica está influida por Pierre Bonnard.

²¹² Durante el segundo Festival, Marsillach suele ir todas las mañanas al jardín que rodea la quinta de Wahnfried y allí se detiene siempre sobre la tumba mandada construir por Wagner. Antes de despedirse, Marsillach habla con el compositor para asistir al festival de 1884 y Wagner indica al crítico catalán su deseo de venir a España a pasar un invierno. Marsillach, J.: [sin título]. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 13.

²¹³ Marsillach, J.: “Peregrinación a la Meca del porvenir”. *Arte y Letras*, I (1882), pp. 10-11 y 17-22.

²¹⁴ Climent Baixas Cuyas, (Barcelona, 28-VII-1854; ?). Estudia órgano, composición e instrumentación con A. Barba y finaliza sus estudios con J. Ribero. Durante años ejerce de profesor y organista en el colegio de los padres Jesuitas de Barcelona. Véase Urpí i Càmar, M.: “Baixas Cuyas, Climent”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 2. Madrid: SGAE, 1999, p. 61.

5 a la nueva partitura de Wagner. En el primer artículo, la revista reproduce un escrito publicado en la *Revista Germánica* que informa sobre las mejoras producidas en Bayreuth desde la realización de los primeros festivales de 1876 y da algunos datos biográficos sobre Paul Joukowsky, Humperdinck²¹⁵ y los hermanos Brückner²¹⁶ de Hamburgo; recoge, además, una anécdota sobre la terminación de *Parsifal* en Palermo el 13 de enero de 1882:

“La pacífica villa de Bayreuth se halla ya dispuesta para la solemnidad artística, el estreno de la nueva ópera de Wagner, *PARSIFAL*, cuyas representaciones empezarán hoy 30 de julio y continuarán a intervalos hasta fines de agosto.

Los viajeros que estuvieron en Bayreuth en 1876, cuando el estreno de los *NIEBELUNGEN*, y que vuelvan en 1882, hallarán favorablemente cambiada la fisonomía de Bayreuth. Además de las grandes mejoras urbanas allí verificadas, la autoridad ha tomado todas las medidas para que la cuestión de alojamiento y comodidad de los extranjeros no deje nada que desear, al contrario de los que sucedió en 1876.

Anúncianse maravillas de *mise en scène* y maquinaria escénica. Dos años ha el maestro Wagner conoció en Roma a un joven artista ruso, Paulo de Jaukovsky hijo del célebre poeta de este nombre, que fue amigo de Goethe y profesor de Alejandro II. Viendo el maestro que el estilo de los cuadros de aquel congeniaba singularmente con el suyo propio, decidió encargar al pintor ruso la ejecución de los diseños para los trajes y decoraciones del *Parsifal*. En consecuencia de esto, Joukowsky abandonó definitivamente su residencia de Francfort sur Mein, habiendo vivido últimamente consagrado por entero a la obra wagneriana en Bayreuth, no lejos del Wahnfried, morada del maestro. Por cierto que en la suntuosa sala de trabajo –que lo es al mismo tiempo de recepción– de Ricardo Wagner, nótanse hoy dos cuadros debidos al pincel de Joukowsky: es el primero el retrato de la Sra. Cosima Wagner, esposa del compositor, en traje italiano antiguo: representa el segundo una Sagrada Familia, para la cual sirvieron de modelo los miembros de la misma casa, y fue un regalo hecho al maestro en una fiesta de sus cumpleaños.

Otro de los auxiliares íntimos de Wagner ha sido el célebre artista K. Humperdinck, joven también, y que conoció en Italia, músico de mucho talento que dio harto que hablar en los círculos musicales alemanes, como discípulo de Hiller, y obtuvo en breve tiempo, los tres premios de la Academia Real de Artes de Munich, esto es, las pensiones Meyerbeer, Mendelssohn y Mozart. Humperding ha transcrito la partitura del *Parsifal* después de haberse dedicado a la poca grata tarea de estudiar los coros de la ópera con los *dilettanti* y alumnos de música de Bayreuth.

²¹⁵ Engelbert Humperdinck estudia en las escuelas de música de Colonia y Munich. Obtiene el primer premio de la Fundación Felix Mendelssohn Bartholdy de Berlín que le concede un viaje de estudios a Italia por un año. En 1879/80 vive en Italia y visita a Wagner en Nápoles. En 1881 concluye la copia de la partitura de *Parsifal* y trabaja intensamente en los preparativos de los segundos festivales. En 1885 llega a Barcelona atendiendo a una llamada del Conservatorio del Liceo, aunque por poco tiempo, pues en 1886 regresa al conservatorio de Colonia. En 1889/90 Humperdinck imparte clases de composición a Siegfried Wagner en Bayreuth.

²¹⁶ Los escenógrafos Max (1836-1919) y Gotthold Brückner.

Ricardo Wagner ha compuesto en Italia el último acto y la instrumentación de su colosal obra. Refiérese, a este propósito, una anécdota característica. Se encontraba el maestro, en los primeros días de este año, en Palermo, abrumado por un fuerte dolor de cabeza, fruto del exceso de trabajo mental y de las malas influencias del tiempo, y su mal humor redoblábase ante la idea de no poder concluir su *PARSIFAL* para el término fijado 15 de enero, día de una fiesta de familia. Quejábase todavía, en la mesa, el 11 de enero: de repente se calló, retiróse, y, después de permanecer durante toda la noche encerrado en su gabinete de trabajo, apareció al otro medio día radiante de gozo, en el círculo de su intimidad, con la escena final del *PARSIFAL*, felizmente terminada.

Del aparato escénico, como he dicho, se cuentan maravillas. Los diseños de Joukowsky han sido magistralmente tratados por los pintores Brückner hermanos, de Hamburgo. Las decoraciones y accesorios ideados por los dos hermanos, han merecido el entusiasmo, no tan solo del maestro, más también del Rey Luis II²¹⁷.

Tras repasar las fechas de las representaciones públicas de *Parsifal*, *Notas Musicales y Literarias* recuerdan que las del 26 y 28 de julio “fueron de invitación, siendo la del 30 la solemne, y por decirlo así, la representación verdadera de estreno”²¹⁸. La revista destaca, además, los gastos ocasionados por las dos primeras representaciones patrocinadas por el rey Luis II²¹⁹ de Baviera y la Sociedad del Patronato de Bayreuth. Así pues, la representación del domingo 30 de julio es considerada como el verdadero estreno y para esta función y las sucesivas cada localidad cuesta 30 marcos para todo el mundo. El 31 de julio Anselmo Barba remite una correspondencia fechada en Bayreuth en la que da cuenta de esta primera representación pública y aclara que no llega a tiempo para las representaciones de los días 26 y 28 reservadas para los socios protectores. Barba describe el ambiente en Bayreuth y en el teatro; da una relación de personajes importantes que asisten a la representación, entre ellos varios españoles “pocos en número, pero wagneristas decididos”; recoge su impresión sobre la música de *Parsifal* y confiesa no haber conocido verdaderamente al compositor hasta esta representación en la que indica, con datos exactos, el número de integrantes de la masa coral, la orquesta, etc. Anselmo Barba comenta después que al terminar esta audición de *Parsifal*, él y sus compañeros de viaje (Juan y Joaquín Marsillach, Balari, Vilaseca y Climent Baixas) prorrumpen en entusiastas gritos de ¡*Viva Wagner!* “formando coro –dice Barba– con aquella pléyade de artistas insignes, el celeberrimo Liszt entre otros”²²⁰:

²¹⁷ “*Parsifal*. La nueva ópera de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 2.

²¹⁸ “*Varia*”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 6, 6-VIII-1882, p. 6.

²¹⁹ Luis II se hace cargo del protectorado de los festivales de Bayreuth, firmando una garantía por valor de 300.000 marcos; a cambio el Teatro Real de Munich obtiene el derecho exclusivo de representación de *Las Hadas*, ópera de juventud del compositor. Véase, Walter Jacob, op. cit, p. 137.

²²⁰ Barba, A.: “Cuatro palabras al amigo Pedrell”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 1-III-1883, p. 4.

“Señor Director de Las *Notas Musicales y Literarias*:

Cumpliendo con el deber que me impuse de manifestarle las impresiones que me produjeran las audiciones de *Parcifal*, voy a indicarle, aunque someramente, el efecto individual y colectivo de la primera de estas, es decir, a la primera que yo he asistido.

Llegué tarde para asistir a las representaciones del 26 y 28 de julio, consagradas exclusivamente a los *socios protectores*.

Desde las tres de la tarde del día de la primera representación oficial (el 30 de julio), la población emigró hacia el teatro.

El efecto de la pequeña ciudad adornada como en un día de fiesta, era conmovedor y muy característico. El movimiento de gentes subiendo a pie o por medio de vehículos, la colina sobre la cual se asienta el teatro construido según los planos y dibujos de Semper, dirigido y aprobado por la sociedad *Wagnerverein*, daba a la fiesta un arte de solemnidad religiosa más bien que de fiesta profana.

Algunos *trompeteros* colocados a lo alto de la escalera que da entrada al teatro, anunciaron con el motivo musical del *Santo Gral* [sic] que pocos momentos después comenzaría la representación. La idea de esta especie de llamada heráldica, se impuso desde luego a todos los concurrentes.

El teatro lleno de bote en bote. Entre las personas *conocidas* que asistían a la representación, citaré solamente a la princesa María Paulowa de Rusia, a las duquesas de Mecklemburgo, de Weimar y de Edimburgo, al abate Liszt; a la Señora de Wagner y sus hijas en un palco al lado del gran Maestro, el autor del *Parsifal*; a las señoritas de Von Bülow; a la baronesa de Mayendorff; al Ministro de Instrucción Pública de Prusia; a Camilo Saint-Saens, Leo Delibes, Guiraud, Salvayre y Lamoureux, de París; a Dupont, Lassen y Benoit, de Bélgica; a la señora Lucca y al maestro Boito de Milán, al Doctor Balari, Sres. Marsillach Padre e hijo, Baixas, y Vilaseca, paisanos nuestros; a los corresponsales del *Times* (Hüffer), del *Daily Telegraph* (Bennet), del *World* (Enger), y de la *Neue Freie Presse* (Hanslick). El público alemán abundaba, como era natural, pero me llamó la atención el gran número de señoritas que asistían al espectáculo, lo restante del público, cosmopolita verdaderamente, compuesto de americanos, ingleses, italianos, españoles (pocos en número, pero wagneristas decididos), franceses y rusos. El rey Luis debía asistir a la representación pero no pudo hacerlo por hallarse indispuerto.

La instalación de aquella gran masa de gente se verificó silenciosamente, sin atropellos, sin gritería, oyéndose solamente un murmullo insignificante que cesó de repente cuando el director de orquesta dio la señal. Oscurecióse ligeramente la sala, elevándose de las profundidades de la orquesta el inspirado prelude.

El efecto que produce esta pieza, que usted habrá tenido el gusto de admirar como yo, es incalculable, amigo Pedrell. Desarrollada sobre motivos sacros, sin reminiscencia alguna, nótanse, sin embargo, lo mismo en el prelude que en todo el acto primero, particularidades armónicas e instrumentales de colorido *Lohengriniano* lo que, a mi ver, no es reminiscencia ni contrasentido, todo lo contrario, dada la filiación del *Lohengrin*. Desde luego avivaron mi entusiasmo el ajuste y precisión de aquella orquesta modelo: aquella ejecución se comprende, únicamente, pensando que en las filas de la orquesta figuran los primeros concertistas de los teatros de Berlín, Munich, Weimar y Viena. Como no puedo entrar en detalles, por más que se me escapan inadvertidamente de la pluma, debo decirle que el prelude produjo una impresión vivísima aunque no fue aplaudido: pues, como usted no ignora, las obra de Wagner están tan admirablemente entrelazadas que no dan lugar al aplauso y como, por otra parte, esos alemanes no

quieren perder una sola nota (porque aquí se escucha la música de Wagner con mucha devoción, pero con mucha devoción) no hay más remedio que estallar al fin del acto para que uno desahogue su entusiasmo tanto tiempo reprimido.

Extinguióse, apenas, la última nota del acto, cuando estalló el aplauso, general, espontáneo, conmovedor. Para acallar los frenéticos vivas del auditorio, Wagner hubo de levantarse desde el palco, verdaderamente conmovido: dio las gracias rogando de paso al público evitar las aclamaciones para que no se perdiera la ilusión²²¹.

Principiado apenas el acto segundo, produce inmediata impresión la escena de las *flores encantadas*, representada por jovencitas que tratan de seducir a *Parsifal*: esta escena es bellísima e inspirada y la música llena de encanto, voluptuosa, fascinadora. Hay en ella estallidos de risa producidos por el coro de jovencitas, que deja muy mal parados a los que se quejan del excesivo rigorismo y seriedad alemana.

Si impresiona fuertemente lo mismo el prelude de la ópera que el *racconto* de Gurnemanz, no se queda atrás el del segundo acto, superior, a mi ver, a los preludios del *Lohengrin* y del *Tristán*.

Pero observo que allí donde el sentimiento y el entusiasmo imperan, estorba el análisis. No seguiré reseñando la composición: sería tarea inútil. La impresión que esta obra me ha causado, amigo Pedrell, no puede explicarse. Hay emociones tan intensas que únicamente se sienten, no se dicen.

Era yo de mucho tiempo acérrimo partidario de Wagner y puedo decir que hasta hoy no he conocido a Wagner. Y digo que no le he *conocido* hasta hoy, porque tener una partitura de Wagner entre las manos no es *conocerle*, no es *apreciarle*. ¡Cuántos se llaman anti-wagneristas sin haberse tomado la molestia de estudiar una de sus partituras! ¿Forman, acaso, entre las filas de la *cohorte insubordinada*, por ineptitud o por mala fe?

Callen, aplaudan y admiren, porque aquí hay que aplaudirlo y admirarlo todo.

La *messa in scena* superior, bajo todos conceptos, vencidas dificultades insuperables, hasta ahora, especialmente en los finales de los dos actos primeros. Muy nuevo y perfectamente ajustado a la acción el mecanismo de la escena giratoria, y magníficamente combinadas las transformaciones escénicas que se suceden a medida que prosigue el relato de la conmovedora leyenda.

La obra, en general, no es menos rica de inspiración que los *Nibelungos* y muchísimo más interesante el asunto, prestando gran variedad y encanto a los efectos, el concurso de los coros. El melodrama *Parsifal* se diferencia, en un todo, de las demás creaciones de Wagner, y, principalmente de la obra que acabo de citar más arriba: el poeta-compositor ha desarrollado bajo el doble punto de vista poético y musical, un motivo cristiano-religioso, sobre la base de la aludida leyenda de la Edad Media.

Los directores de orquesta Levy y Fischer, se han dedicado con entusiasmo al cumplimiento de su complicadísima misión. Han llenado ésta con tanto mayor gusto, cuanto que los han secundado solistas de primer orden. Cuatro primeras tiples alternan representado el papel de *Kundry*, la Vogel [sic], de Munich, la Brandt, de Berlín, la Materna (la heroína de la fiesta), de Viena, y la Malten, de Dresde. El papel de *Parsifal* ha sido estudiado a la vez por los tenores Vogel, de Munich, Gudehus, de Dresde, Jäger, de Stuttgart, y Winkelmann, de Hamburgo. El

²²¹ Wagner, al dirigirse al público durante la representación del día 30 de julio, tiene que aclarar un malentendido; “ciertamente –dice Gregor-Dellin– él estaba en contra del aplauso entre escenas, pero en ningún caso quería privar a los artistas de la gratitud de los espectadores una vez corrido el telón. No sirvió para nada: después de su muerte los wagnerianos continuaron sendo más papistas que el Papa”. (Gregor-Dellin, op. cit, p. 667). La tradición de retirarse en silencio concluido el acto primero permanece hasta hoy, aunque desde 1965 se convierte en norma aplaudir al término del segundo y tercer actos.

célebre y aplaudido Scaria, de Viena, y Siehr, de Munich, han estudiado por partida doble el papel de *Gurnemanz*. Fuschs y Reichmann, de Munich, el de *Amfortas*, Kindermann, de Munich y Hill, de Schwerin, el de *Klingsohr*; Stump, de Dessau, un *Caballero*; Hümbbenet, de Hannover, y Mikovey, de Munich, el de un *Escudero*.

La masa coral se compone de 24 sopranos, 12 tiples, 17 tenores y 31 bajos. Como solistas entre las hijas de las flores figuran la André, la Meta, la Bohe, la Galfy, la Horsan y la Carrié Pingle. La orquesta, en su mayor parte, compónese de músicos de la orquesta de Munich, a cuyo efecto el rey Luis dio su permiso²²². Consta de 31 violines, 12 violas, 12 violoncellos, 8 contrabajos, 4 flautas, 4 oboes, 2 cornos ingleses, 5 clarinetes, tres usuales y dos en si bemol grave, 4 fagotes, 1 contrafagote, 7 trompas, 3 trompetas, 4 trombones, 1 figle, 2 bombos, 4 arpas y doble juego de tímpanis.

En resumen, amigo Señor Director: el arte moderno posee una nueva obra maestra: discútanse cuanto quieran los estilos y la dirección moderna del drama musical; mas cuando se asiste a una manifestación tan poderosa y sublime del genio humano como la que acabamos de presenciar en Bayreuth, es preciso inclinar la frente;

*Al massimo Fattor che volle in lui
Del creator suo spirito si vasta horma stampar!*

Mañana tenemos otra audición, para mí la segunda, aunque ya es la cuarta, pues se adelantaron dos dedicadas exclusivamente a los socios del Patronato-Wagner. Procuraré fijarme mucho para poder dar a los lectores de la revista *Notas Musicales y Literarias* algunas noticias interesantes. Mientras aguardo este momento se ofrece de usted seguro servidor y wagnerista acérrimo²²³.

Después del estreno abierto al público del 30 de julio, tienen lugar otras 13 representaciones²²⁴ más celebradas los domingos (6, 13, 20 y 27), martes (1, 8, 15, 22) y 29) y viernes (4, 11, 18 y 25) de agosto. Francisco M. Tubino remite a *La Ilustración Española y Americana* una carta fechada en Bayreuth en agosto de 1882 en la que realiza una minuciosa descripción del ambiente en las funciones de *Parsifal* o Festival Escénico de Estreno. Situado en lo alto de una colina de suave pendiente, el teatro wagneriano está rodeado por una espaciosa ronda que facilita la circulación de personas y carruajes. Pintado con un tono entre ceniciento y arcilloso para evitar distracciones en el espectador, el interior de la sala del teatro presenta una ausencia absoluta de pinturas y embellecimientos; la luz es suave y casi desaparece durante la ejecución de la partitura²²⁵. El sonido de la orquesta, situada en el foso, se percibe como un todo

²²² El rey pone a disposición de Wagner la orquesta y coros de la Ópera Real de Munich para el estreno de *Parsifal*, formulando como única condición que la dirección de la partitura sea confiada al director de orquesta de la corte, Hermann Levi. Véase Walter Jacob, op. cit. p.137.

²²³ Barba, A.: "Notas de un viaje a Bayreuth". *Notas Musicales y Literarias*, I, 7, 13-VIII-1882, pp. 5-6.

²²⁴ Contando con las reservadas para los miembros del Patronato se dan 16 representaciones en total.

²²⁵ En este sentido Marsillach destaca que la sala queda en oscuridad casi completa desde el comienzo del preludio y sólo el escenario está iluminado de forma que "todo en la escena adquiere un relieve extraordinario, y en ella se presentan los menores detalles con sin igual limpieza". En palabras del crítico

fundido²²⁶ “donde la variedad ejecutante desaparece ante la mágica unidad del conjunto”. Trompetas y clarines anuncian el principio del acto desde el pórtico del teatro; el público asiste a Bayreuth a oír música y el interior del teatro no tiene salones para paseo y conversación como los convencionales. En el teatro no hay sitios de preferencia, las localidades a la venta son todas semejantes en clase y en precio (30 marcos, unas 37 pesetas). En la galería de entrada el público puede adquirir los programas, impresos relativos a Wagner, fotografías del teatro, de las decoraciones y de los artistas. En el transcurso de la representación de un acto, las puertas del teatro se cierran y nadie sale ni entra; en los entreactos el público pasea por los jardines o visita uno de los restaurantes adyacentes. El primer acto comienza a las cuatro en punto de la tarde, el segundo a las seis y media, el tercero y último a las ocho y media; entre acto y acto transcurre una hora. En el segundo entreacto, entre las siete y media a ocho y media, el público aprovecha para cenar:

“No lejos de la Estación que enlaza a Bayreuth con la red de los ferrocarriles alemanes, sobre la elevada colina que por bien trazado camino se une al barrio más animado de la ciudad, levántase el teatro que la ópera wagneriana debe principalmente a la munificencia y al entusiasmo artístico del Rey de Baviera. Contemplando el monumento desde el arranque de la suave pendiente que lleva a lo alto, destácase con severas líneas y bien concertadas proporciones, sobre un fondo de verdura formado por la apretada selva de pinabetes que cubre la inmediata montaña. Visto de cerca, nótase el cuidado con que el arquitecto procuró apropiar la fábrica a su fin permanente, resolviendo con el más visible acierto, los problemas de construcción y los que al arte y al servicio público se referían. Todas las partes del edificio, interior o exteriormente considerado, responden, por admirable modo, a las necesidades positivas que aconsejaron su construcción, mirándose el embellecimiento como anhelo tan secundario, que apenas si tuvo cabida en el pensamiento del alarife.

Al frente de la ancha explanada que precede al teatro, álzase modesto pórtico, unido a un pabellón de dos pisos, que remata en sencillo ático. Desarróllase a diestra y siniestra, en hemiciclo, una ancha galería, que apenas sin cambiar de nivel, lleva desde la explanada a las puertas que con el salón destinado al público comunican. Corta la elipse el plano vertical que encuadra el telón de boca, y desde allí, el edificio se continúa en líneas y ángulos rectos con la amplitud precisa para albergar el escenario, los cuartos de los actores y las dependencias de la administración y el servicio.

catalán “no cabe llevar más lejos la ilusión escénica, ni cautivar la atención del espectador de una manera más decisiva”. Marsillach, J.: *Parsifal, peregrinación a la meca del porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, pp. 14-15.

²²⁶ La orquesta, oculta e invisible para el público tiene en Bayreuth “una sonoridad esfumada, lejana y maravillosamente ideal, en la que a par que se aprecian con nitidez inverosímil los dibujos más primorosos de la cuerda, el metal se suaviza de tal suerte que nunca llega a dominar la voz de los cantantes”. Marsillach, J.: *Parsifal, peregrinación...* Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, p. 14.

La elevación en lo aparente, corresponde a las líneas de la planta. Así se advierte que mientras los muros del recinto que ocupa el público se presentan en curva, figurando, mediante su techumbre, a modo de ábside colosal, el resto de la fábrica se eleva en planos rectos, terminando en un triángulo, a guisa de imafrente, que flanquean a manera de contrafuertes, cuatro elegantes y estrechos pabellones, que suben hasta el cornisamiento.

Una espaciosa ronda da vuelta al teatro, facilitando la circulación de peatones y carruajes, y al frente, acomodándose al declive de la colina, descienden bien dispuestos jardines, entrecortados por caprichosos senderos, estanques y cenadores.

El teatro propiamente dicho, está calcado, con escasa variación, sobre el modelo de los antiguos. Una sola gradería, trazada siempre en semicírculo de extenso radio, se eleva gradualmente desde el plano general hasta concluir en una doble galería, que ocupa el respaldo del último banco. En los costados se levantan de cada parte seis bastidores; compuestos de doble zócalo con pilastras y columnas jónicas al frente, terminando en friso y cornisa. Disminuyen los bastidores en longitud, según que la del graderío aumenta, resultando que las líneas principales del recinto parecen como converger al centro del escenario, formando ángulos más o menos agudos con el eje mayor del monumento. De cada columna pende un candelabro con tres ramales, y del friso cuelgan otros globos que, con los inferiores, esparcen por la sala una luz suave, que casi desaparece durante la ejecución de la partitura.

Ni en el techo, verdadero cielo raso a modo de cobertera conchoidea, ni en las paredes, se descubren pinturas, dorados ni embellecimientos de talla. Con un medio color, entre ceniciento y arcilloso, ha sido pintado el local, evitándose el menor motivo discordante que pudiera impresionar al órgano de la visión.

Una balaustrada maciza divide a espectadores y músicos. Alójanse éstos en un foso, donde se continúa el graderío del salón, penetrando los últimos bancos por debajo del escenario. Prolóngase la balaustrada mediante un alero de zinc, que se encorva hacia la escena, y forma, por tanto, campana sobre el local destinado a la orquesta. La escena, a su vez, avanza también sobre aquella con otro alero, cuya curva, siendo más reentrante que la otra, permite al director ver las tablas y ser visto de los cantantes.

En la grada más alta del foso, están los instrumentos de cuerda, cuyas ondas sonoras se extienden por el espacio sin perder intensidad. Más abajo se halla la madera, y en lo más hondo el metal. Necesario es oír a la orquesta atacar un motivo cualquiera armónico para hacerse cargo de las maravillas y prodigios de sonoridad que se logran con colocación tan ingeniosa. Ni los músicos se preocupan del público ni de los actores. Son dóciles elementos en manos de una voluntad inteligente, enérgica y decidida, que a todos los enfrena, sin otro objetivo que el desempeño concienzudo de la tarea colectiva. Para los asistentes al teatro, la orquesta no existe; lo que les impresionan son las ondas sonoras, admirablemente encadenadas y fundidas, que llegan a su oído con armonía sorprendente. Aquella no es una reunión de instrumentos, es una caja de música colosal, donde la variedad del ejecutante desaparece ante la mágica unidad del conjunto.

Ni preceden a la ejecución esos preparativos nimios y enfadosos a que ponen término en nuestros coliseos, la batuta del maestro, golpeando fuertemente la hojalata o la madera. Todo se arregla y prepara sin que el auditorio se dé cuenta de ello. El principio del acto lo han anunciado en el pórtico del teatro, varias trompetas y clarines; la orquesta empieza sin otra advertencia que un golpe moderadamente fuerte del director, sobre el atril. El telón no se alza; el sencillo velo que oculta la escena se abre lentamente y forma pabellones a los costados, sin esfuerzo ni ruido. No hay palcos de proscenio. No hay bastidores al uso moderno. No hay intrigas de camarotes. Los de adentro asisten al teatro para desempeñar un

trabajo simpático, en que cifran su ambición y su gloria. Los de afuera, el público, no va a Bayreuth en busca de actrices o figurantes, ni a exhibirse, sino a oír música.

Carencia absoluta de salones para paseo y conversación. Al saberse que el acto empieza, los asistentes se dirigen a la puerta lateral que su boletín les indica; un empleado fija la vista en el billete y franquea el paso. El espectador ocupa su asiento, y en cinco o seis minutos cada cual está en el suyo. Las puertas se cierran. Nadie entra ni nadie sale. El gas se extingue; la escena aparece entonces, con la luz que la pertenece, causando en el ánimo sus decoraciones, la ilusión más completa. Cuando el acto termina, todo el mundo se levanta y se marcha. La explanada frontera y los jardines se convierten en paseo, donde se codean el príncipe y el burgués, la encopetada aristócrata y la modesta hija del comerciante aficionado al arte de los sonidos.

¡Qué panorama tan majestuoso y pintoresco el que ante la vista se desarrolla! En primer término, la línea férrea cual cinta de plata que une a Bayreuth con la civilización moderna; luego, la ciudad graciosamente asentada sobre ligeras ondulaciones del terreno, y más allá, vegas y altozanos, grupos de árboles, como manchas oscuras sobre el verde claro de los frescos prados; vergeles, quintas, remansos de agua, aldeas de microscópica importancia, y cerrando el fondo, la azulada muralla de las sierras de la Franconia, cubiertas a trechos, de vegetación lozana.

Diríase un paisaje griego transportado por las walkyiras a las praderas de Germania.

En el teatro de Bayreuth no hay sitios de preferencia. Las localidades a la venta son todas semejantes en clase y en precio. En la galería se han dispuesto unos cuantos palcos de honor, que ocupan la familia del maestro, el Rey de Baviera con los príncipes sus convidados, si asisten al teatro.

Carencia absoluta de acomodadores y acomodadoras. La *ouvreuse*, esa ignominia de los coliseos de París, no se conoce. Tampoco el comercio de flores, libretos, programas, gaseosas y jarabes, frutas y cervezas, como en Francia o en Italia. Los impresos relativos a Wagner, las fotografías del teatro, de las decoraciones y de los artistas, y los programas, se hallan en la galería de entrada, donde pueden adquirirse a voluntad. Carteles impresos suplican al público que entre en el salón y se coloque en el sitio que a cada uno corresponda, tan pronto como se anuncie el espectáculo. Otra suplica se dirige a las señoras, a fin de que se quiten los sombreros, si son de dimensiones excesivas. Por último, se recomienda que al salir, cada espectador levante su asiento, de muelles, a fin de que el paso quede libre al que viene detrás.

La autoridad brilla por su ausencia. En la explanada se pasea un gendarme, como único representante de la fuerza pública. Durante las audiciones de *Parsifal*, el primer acto ha empezado siempre a las cuatro en punto de la tarde; el segundo a las seis y media; el tercero y último a las ocho y media. Entre acto y acto transcurre una hora. La primera se emplea en pasear por la explanada y los jardines y en refrescar en los restaurantes adyacentes; la segunda, siete y media a ocho y media, permite cenar con reposo.

Todo esto parecerá muy extraño y muy impropio a mis lectores; pero si conocieran las costumbres alemanas, se explicarían llanamente lo que habrá quizá de antojárseles incomprensible. El alemán y la alemana van al teatro a escuchar el drama o la partitura. El exhibirse, el ostentar trajes y joyas es cosa tan secundaria para ellos en este caso, que puede decirse no les preocupa en manera alguna. Lógicos en esto, como en casi todo, no confunden el coliseo con el sarao; ni convierten el teatro en campo de empresas más o menos livianas, ni en obligado palenque de la *flirtatran*, al uso parisiense o madrileño. Hombres y mujeres van vestidos, según su clase, con decencia aunque modestamente. Excepción de las

funciones de gala, en los teatros alemanes no se nota el menor lujo. Empiezan las representaciones a una hora fija, siete o siete y media de la tarde; los entreactos son muy cortos, y drama y ópera concluyen invariablemente sobre las diez de la noche. Quédales tiempo a las familias, para regresar, sin ahogo, a su hogares, y para cenar a una hora cómoda, en ellos, si ya no es que han satisfecho esta necesidad en las confiterías y restaurantes que han encontrado en su camino.

En Bayreuth se ha modificado un tanto este sistema, teniéndose en cuenta la extensión de cada acto, y que la concurrencia toda, debía componerse de forasteros y extranjeros. De aquí el haberse señalado para el comienzo las cuatro de la tarde, y la prolongación de los entreactos apropiada para refrescar los sentidos y el ánimo, sostenidos en tensión continua durante cinco, seis y siete cuartos de hora.

No creo preciso demostrar que el teatro de Bayreuth no es utilizable en invierno; hasta la somera descripción que de él he hecho para que así se comprenda. Es un coliseo de verano, en condiciones totalmente distintas de aquellas que reúnen nuestros teatros. Ni se trata de un edificio dispuesto para que la sórdida avaricia de un especulador sin entrañas, explote al cándido público, según ocurre en muchos teatros europeos, pero sobre todo en los de París. Elijase asiento en la primera o en la última fila de las veintisiete que el teatro de Bayreuth contiene, si no me equivoco, el precio será siempre el mismo. Tampoco se registra aquí el latrocinio de los revendedores *normales*, ni la farsa ridícula de la contaduría y el despacho, ni la invención *cursi* de los días de moda. No hay juego para mundanas, *cocottes*, *cocodettes* y gomosos. El teatro de Bayreuth es un templo sagrado al arte, y si bien el espectador paga por su asiento un precio que no es ínfimo, unas treinta y siete pesetas, comprende que nada estuvo tan lejos del pensamiento de quien lo estableció como lucrarse, puesto que, aún obtenidos todos los rendimientos posibles, nunca llegarán a cubrir los gastos que la ópera ha ocasionado²²⁷. [...]

En lo que toca a los artistas, sábese que Wagner ejerce sobre ellos una verdadera fascinación. De tal manera procede, tales son las calidades particulares de su talento y de su carácter, que el artista concluye por someterse voluntariamente a una suerte de absorción o asimilación. [...]

Con estos antecedentes entiendo que hay bastante para que el lector se forme una idea clara y suficiente del teatro de Wagner, y del modo como éste dispone las cosas para apoderarse de la atención del auditorio y llevar el ánimo al estado contemplativo y de abstracción que sus creaciones necesitan para ser comprendidas y apreciadas. Paréceme que, una vez en el teatro, el espectador no puede sustraerse al influjo del medio en donde se le coloca; esto sospecho respecto de los otros; esto estoy próximo a afirmar, si tengo derecho deducir consecuencias legítimas de lo que he observado: en cuanto a mí, añadiré que sentidos y raciocinio, nervios y conciencia, todo ha pertenecido al espectáculo y a la audición mientras duró ésta. Si en algún momento sentí que la fatiga moral me tomaba, pronto un nuevo motivo musical vino a sacudir mis facultades emotivas, despertando la atención y obligándome a experimentar de nuevo el recóndito e inefable placer que parecía interrumpido. ¡Qué pensarán los que nos hablan de «ruido» wagneriano cuando yo les diga que la música del *Parsifal* se distingue por los efectos de suavidad y dulzura en que tanto abunda! Con un crítico francés de autoridad he de repetir aquí que conozco la obra del maestro; y que, después de bien meditado, aseguro que no se conducen de buena fe los que afirmen que la música wagneriana llega a la de Rossini en lo que al ruido corresponde. Trozos hay en el *Parsifal* que producen en el espectador una especie de deliquio, de tal modo es su música expresiva, delicada y penetrante. Auxiliada la onda sonora por el silencio profundo que reina en el

²²⁷ De la venta de entradas para las representaciones se recaudan 244.805 marcos a los que hay que sumar 141.220 del fondo del Patronato. Los gastos se elevan a 294.886 marcos.

auditorio, la oscuridad tranquila de la sala, los efectos sorprendentes del escenario, la mímica discreta, majestuosa y cadenciosa de los artistas, y sobre todo por el ritmo suavísimo y solemne en la notación musical, llega a mover de tal modo el ánimo, que el éxtasis se produce, y el alma parece como identificarse con una esencia externa, que al mismo tiempo nos compenetra y permite la dilatación en ella de nuestro ser”²²⁸.

Durante el festival las publicaciones españolas siguen recogiendo noticias sobre las representaciones, ocupando un lugar destacado la crónica social del evento. En el teatro de Festivales se dan cita gran parte de la nobleza y aristocracia de Alemania, personalidades del mundo musical y artístico, etc. *La Ilustración Artística* informa que entre los asistentes a las representaciones de *Parsifal* se encuentra “el barón Rothschild de Viena, que por no ser esta la primer vez que acude a la corte del rey Wagner, conoce de sobras las extorsiones inicuas de los fondistas y otros personajes encargados de desollar al pacífico viajero. –El opulento barón esta vez se ha librado de sus garras haciendo el viaje desde Viena a Bayreuth en un vagón-salón de su propiedad, que ha convertido luego en su alojamiento, durante su estancia en la ciudad de la música del porvenir. Colocado su vagón en un desvío de la línea, allí ha comido y dormido todos los días, y antes de partir ha obsequiado a sus amigos con un succulento almuerzo a cargo de su cocinero. –Sr. Barón, díjole uno de los comensales, pasmado ante la refinada comodidad de aquel palacio con ruedas, ¿sabe V. que ha tenido una idea felicísima? Desgraciadamente no somos nosotros bastante ricos para permitirnos semejantes economías”²²⁹.

Durante los entreactos de las representaciones, el restaurante del Festpielhaus, lugar de encuentro y alterne social, es una de las dependencias más visitadas. Si en el primer festival “se habló más de salchichas, cerveza, escalopes y patatas asadas que de música”²³⁰, en el segundo festival se leen dos anuncios colocados en las paredes de los pasillos del teatro que dicen:

²²⁸ Francisco M. Tubino: “Una excursión a Bayreuth. El *Parcifal*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 37, 8-X-1882, pp. 199 y 202.

²²⁹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 33, 13-VIII-1882, p. 258.

²³⁰ Gregor-Dellin, op. cit, p. 582.

“*A la derecha*. El principio de cada acto se anunciará por medio de un toque o llamada de trompa, después del cual cada espectador debe ocupar inmediatamente su asiento.

A la izquierda. Después del primer acto. –un plato de fiambre, lengua o jamón, y pan a discreción. –Un marco.

Después del segundo acto. –Un plato de carne, caliente o fría, a gusto del consumidor, con ensalada compuesta y confituras. –Un marco.

Después de la ópera... –Se come a la lista”²³¹.

La prensa musical española recoge algunas anécdotas ocurridas en el transcurso de las representaciones. Bayreuth posee, como París, un almanaque Bottin en el cual figuran los nombres de todos los industriales de la ciudad y sus alrededores. En un suelto leemos que “uno de los espectadores del *Parsifal* tuvo la ocurrencia de buscar el nombre de Wagner, y encontró: Wagner, zapatero–Wagner, boticario. –Wagner, tahonero, etc., etc. –A lo último de los apellidos el curioso encontró finalmente: Wagner (Ricardo) *Word und Ton Dicher*, esto es, *poeta de la palabra y de los sonidos*. –El autor de *Parsifal* es el único que ejerce esta profesión: no tiene competencia”²³². Varias revistas españolas recogen una anécdota publicada en el *Berliner Tageblatt* ocurrida meses atrás, cuando, sin haber empezado los preparativos para poner en escena *Parsifal*, el tenor Albert Niemann visita a Wagner en Bayreuth y ambos mantienen una conversación sobre el papel protagonista de la partitura:

–“Creo, le dijo Wagner, que seríais un Parsival [sic] inmejorable. ¿Tendríais el inconveniente en cantar la parte protagonista de mi nueva ópera?

–Ninguno.

–Pues bien, pero con una condición.

–¿Cuál? Repuso el tenor.

–No tendréis más remedio que quitaros la barba.

–¡La barba!...soy capaz de quitarme hasta la nariz si os empeñáis en ello, exclamó Niemann con tal desenfado y convicción que el mismo Wagner perdió su gravedad y no pudo contener una estrepitosa carcajada”²³³.

Durante el transcurso del segundo Festival varios periódicos extranjeros anuncian que “Wagner ha vendido la partitura del *Parsifal* a la casa Schött de Maguncia por la

²³¹ Tivaldo [Felipe Pedrell]: “Rasgos y Rasguños”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 14, 1-X-1882, p. 6.

²³² Tivaldo: “Rasgos y Raguños”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 14, 1-X-1882, p. 5-6.

²³³ “Ramillete anecdótico”. *La Correspondencia Musical*, II, 86, 26-VIII-1882, p. 5. La misma anécdota es recogida en J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 34, 20-VIII-1882, p. 266.

cantidad de 190.000 marcos²³⁴ (unas 234.500 pesetas), que esta casa le ha pagado en el acto, advirtiéndole que el célebre maestro solo ha cedido, en virtud de esta venta, el derecho de publicar el *spartito* y sus reducciones para piano²³⁵.

El martes 29 de agosto tiene lugar la última representación de *Parsifal*. En el tercer acto, Wagner desciende al foso de la orquesta y sin que lo advierta el público toma la batuta en el compás vigésimo tercero de la “música de transformación”, dirigiendo la partitura hasta el final. Levi permanece de pie a su lado. Al final, el público rompe en entusiasmo pero Wagner no se muestra y continúa sentado entre los músicos haciendo chistes malos. Tras diez minutos sin cesar el tumulto, Levi grita con todas sus fuerzas: ¡Silencio! Se extingue el aplauso y Wagner comienza a hablar desde el podio, primero a Levi y a la orquesta; después se levanta el telón, los cantantes y todo el personal técnico están congregados arriba en el escenario y Wagner –en palabras de Levi– “habló con una efusión que hizo llorar a todos...: ¡fue un momento inolvidable”²³⁶. *La Correspondencia Musical* narra este episodio y confirma, además, que es segura la realización de un próximo festival para el próximo año 1883:

“El teatro de Bayreuth ha cerrado sus puertas para no abrirlas hasta el verano próximo.

Los que habían profetizado que *Parsifal* [sic] no llegaría a la tercera representación, se han equivocado de medio a medio.

Las diez y siete²³⁷ representaciones anunciadas se han llevado a cabo en los días correspondientes, y desde la primera a la última el público no ha dejado de afluir al teatro de Wagner.

Las dos postreras, sobre todo, atraieron numerosísima concurrencia.

Los temores que se habían concebido acerca del buen resultado de la empresa, bajo el punto de vista material, no se han realizado por fortuna.

Al contrario, *Parsifal* ha producido muchísimo más que las representaciones de *El anillo de los Nibelungos*. Deducidos los gastos, quedará un beneficio de cien mil francos²³⁸, que ingresará en el fondo de reserva del comité central encargado de asegurar la continuación de las representaciones periódicas en Bayreuth.

Es, pues, indudable que el año próximo funcionará de nuevo el teatro de Wagner.

²³⁴ Según Bauer la partitura de *Parsifal* supuso para Wagner en 1882 unos honorarios de 100.000 marcos. Bauer, op. cit, p. 632.

²³⁵ “Noticias Varias”. *Ilustración Artística*, I, 33, 13-VIII-1882, p. 263.

²³⁶ Citado por Gregor-Dellin, op. cit, p. 670. Sobre la dirección de Wagner, Gregor-Dellin comenta que los cantantes dirían después que jamás se les había exigido antes tanto aliento como en este final de acto.

²³⁷ Fueron dieciséis.

²³⁸ El segundo festival de Bayreuth se cierra con unos beneficios de 143.139 marcos.

Háblase de poner entonces en escena el *Parsival*, *Tristán e Isolda*, *Tannhäuser*, y quizás *Lohengrin*²³⁹.

Nada se ha acordado definitivamente, y lo único cierto es que el teatro de Bayreuth volverá a abrir sus puertas en 1883.

Durante la última representación de *Parsival*, Ricardo Wagner presenció en el palco de los príncipes los dos primeros actos de su obra. Después bajó al sitio que ocupa la orquesta, cogió la batuta, y dirigió todo el tercero. El público, sin embargo, no podía contemplarle.

Al terminar el espectáculo, Wagner fue objeto de una entusiasta ovación.

Pero el maestro no aparecía por ningún lado.

Como el auditorio no abandonaba la sala, y seguía aplaudiendo con verdadero frenesí, corrióse la cortina, y todo el personal, compuesto de los cantantes, de los profesores de la orquesta, y de los coristas, apareció en la escena.

Wagner, que no se había movido de la orquesta, les dio desde su asiento las más expresivas gracias por el celo, el talento y la abnegación de que todos habían dado tan señaladas pruebas.

El público ratificó con sus aplausos las palabras de Wagner, y la sala se fue desocupando lentamente.

Así han terminado las fiestas wagnerianas de 1882²⁴⁰.

El resultado financiero de los segundos festivales es satisfactorio y el estado de cuentas dan un resultado favorable²⁴¹: 244.805 marcos ingresados por la venta de entradas, 141.220 procedentes del fondo del Patronato, 52.000²⁴² producto de la venta del inventario de *El Anillo* a Angelo Neumann; en total 438.025 marcos. Frente a esto los gastos se elevan a 294.886 marcos, de ellos 44.000 para los decorados, 80.000 para los cantantes y la orquesta, 53.000 para la dirección técnica y la instalación de máquinas, 32.000 para arreglos arquitectónicos, 6.000 para la “cancillería de *Parsifal*” formada por Humperdinck, Hausburg y Jäger, 15.000 para la luminotecnia por gas y 27.000 para el vestuario. Esto arroja un beneficio de 143.139 marcos, beneficio que la prensa española estima al concluir los festivales en 120.000 marcos²⁴³. Sin embargo, algunos periódicos extranjeros señalan malintencionadamente que el primer festival concluye con una deuda que ronda los 700.000 marcos, como recoge uno de los sueltos

²³⁹ Efectivamente, Wagner concibe la idea de representar paulatinamente todas su obras en el Festspielhaus de Bayreuth de manera que estas representaciones pudieran llegar a convertirse en una especie de modelo de ejecución correcta. Así lo comunica Wagner a Luis II en carta fechada el 18 de noviembre. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 673.

²⁴⁰ “Las representaciones de *Parsival*”. *La Correspondencia Musical*, II, 89, 13-IX-1882, pp. 4-5.

²⁴¹ Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 672-673.

²⁴² 51. 000 marcos según los datos recogidos en la prensa española. “Lo que ganaba Wagner”. *La Ilustración Musical*, I, 4, 28-IV-1883, p. 3.

²⁴³ Tíbaldo: “Rasgos y Rasguños”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 17, 22-X-1882, p. 5.

coleccionados por *Tibaldo*²⁴⁴, propuesto como ejemplo “de cómo hay rasguños que parecen estocadas a fondo”:

“A pesar del desinterés de los artistas que han interpretado el *Parsifal*, la última obra de Ricardo Wagner ha costado una suma bastante redonda. La *Volkzeitung*, según los cálculos minuciosos, dice, que esta suma representa 700.000 marcos, 875.000 francos en moneda francesa. A poca diferencia es la cifra de la subvención anual que el gobierno francés tiene señalada a la Grande Opera de París²⁴⁵. ¡Qué hermoso Teatro Lírico se podría fundar con esta suma, y que hermosas obras fructificarían bajo esta lluvia de oro fecundante⁽¹⁾”²⁴⁶.

Tras las representaciones de *Parsifal* en Bayreuth, la dirección del teatro de la Ópera de Viena trata de obtener la correspondiente autorización para representar la partitura durante la próxima temporada, dado que sus principales intérpretes, Materna, Winkelmann y Scaria forman parte de la compañía del mencionado teatro, siendo fácil poner en escena la partitura de Wagner. *La Correspondencia Musical* recoge la noticia de que Wagner deniega el permiso pero cree, sin embargo, “que al fin lo concederá después de las nuevas representaciones que probablemente se darán de *Parsifal* en Bayreuth durante el próximo verano”²⁴⁷. Al mismo tiempo, *Parsifal* es la primera ópera fonografiada en Alemania como señala una noticia recogida en la *Ilustración Artística*:

“La música progresa y progresa asimismo la ciencia. Al *Parsifal* de Wagner estaba reservada la gloria de ser la primera ópera *fonografiada*. En los establecimientos alemanes se expenden planchas de esta partitura grabadas por el estilete del fonógrafo, y que debidamente manipuladas en este ingenioso aparato reproducen con bastante fidelidad el conjunto de la ópera estrenada este verano en Bayreuth”²⁴⁸.

Muerte en Venecia: (1882-1883).

²⁴⁴ Pedrell anota una serie de sueltos recogidos bajo el título de “Rasgos y Rasguños ente páginas crítico-literario-musicales” aparecidos en las *Notas Musicales y Literarias* en los que comenta irónicamente algunos “disparates” publicados en distintos periódicos y revistas. Gran parte de estos sueltos se refieren a la música de Wagner.

²⁴⁵ La subvención a Vancorbeil, empresario de la Ópera de París, es en esos momentos de 800.000 francos. Prat, Pedro de: “Quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 26, 15-VII-1882, p. 27.

⁽¹⁾ “Esto lo dice un periódico francés, *ça va sana dire*. Y ¿diga usted, señor periódico francés? ¿con toda esta lluvia de oro se atrevía usted a crear un *Parsifal*? ¿hallaría usted en Francia un Wagner que produjera una obra por el estilo? Ande usted, señor valiente, atrévase, atrévase. ¡Helas! Berlioz no ha dejado sucesores directos en Francia, se han eclipsado”. [Nota de *Tibaldo*]

²⁴⁶ *Tibaldo*: “Rasgos y Rasguños.” *Notas Musicales y Literarias*, I, 14, 1-X-1882, p. 6.

²⁴⁷ “Extranjero. Viena”. *La Correspondencia Musical*, II, 89, 13-IX-1882, p. 7.

²⁴⁸ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 43, 22-X-1882, p. 338.

El 14 de septiembre de 1882 Wagner y su familia, acompañados por Paul von Joukowsky, se trasladan a Venecia en un viaje en el que se desata un fuerte tempestad²⁴⁹. Los Wagner llegan a Venecia el 16 de septiembre y se instalan en el Hotel de l'Europe; el 18 se trasladan a un ala del Palazzo Vendramin-Calergi, junto al gran canal. Poco después, El *Frendemblatt* de Viena informa que Wagner ha partido para Italia y que se encuentra en Venecia donde pasará una temporada antes de dirigirse a Palermo. La noticia, recogida en la prensa musical española, destaca que Wagner realiza un contrato por el que cede la propiedad de impresión de sus óperas y los derechos de representación a la casa editorial Schott de Maguncia, contrato por el que recibirá una renta de 150.000 marcos anuales (cerca de 200. 000 pesetas) por un periodo de treinta años y que pasarán a disfrutar sus herederos. El mismo periódico añade que la madre de Hans de Bülow dona 500.000 marcos en concepto de dote para cada una de las hijastras de Wagner, Daniela²⁵⁰ y Blandine²⁵¹:

“El *Frendemblatt* asegura que Ricardo Wagner ha hecho un contrato por medio del cual ha cedido no solo la propiedad de la impresión de sus óperas, sino los derechos de representación a la casa editorial Schott, de Maguncia, por una renta anual de 150.000 marcos (cerca de cuarenta mil duros)²⁵². Esta renta, después de la muerte del ilustre compositor, pasarán a disfrutarla sus herederos, por espacio de treinta años.

El mismo periódico añade que la madre del barón de Bulow ha señalado 500.000 marcos de dote a cada una de las hijastras de Wagner.

Este ha partido ya para Italia. En la actualidad se encuentra en Venecia y en breve se dirigirá a Palermo, donde pasará el próximo invierno ocupado en la terminación de un nuevo drama musical que tiene entre manos”²⁵³.

Siguiendo también al *Frendemblatt* de Viena, podemos leer esta misma noticia²⁵⁴ en *Notas Musicales y Literarias*, revista que al informar sobre la estancia de Wagner en

²⁴⁹ Los puentes del ferrocarril en Ala y en Verona (sobre el Adigio) se derrumban media hora después de que los atraviesen los Wagner; tras ellos, nadie más atraviesa el puente veronés. Gregor-Dellin, op. cit, p. 671.

²⁵⁰ Daniela Bülow acaba de comprometerse con Henry Thode, doctor en Historia del Arte que el 12 de octubre de 1882 visita a Wagner en Venecia. Sobre esta visita véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 674.

²⁵¹ El Conde Bagio Gravina pide la mano de Blandine Bülow, segunda hija de Cosima, en febrero de 1882 en Palermo. La boda civil se celebra el 25 de agosto de 1882, día del cumpleaños de Luis II, en Wahnfried; esa tarde hay fuegos artificiales durante los entreactos de *Parsifal*. Al día siguiente se celebra el matrimonio canónico. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 669-70.

²⁵² La misma noticia es recogida en la *Ilustración Artística*: “Wagner ha redondeado su fortuna vendiendo la propiedad de sus obras musicales a un editor de Maguncia, por la renta anual de 150.000 marcos (35.000 duros), pagadera no sólo al maestro, sino a sus herederos, por un período de treinta años, después de la muerte de aquél”. J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 48, 26-XI-1882, p. 378.

²⁵³ “Extranjero. Viena”. *La Correspondencia Musical*, II, 93, 11-X-1882, p. 7.

²⁵⁴ La revista indica que los 150.000 marcos se corresponden aproximadamente con 750.000 reales, de lo que deducimos que un marco en 1882 equivale aproximadamente a cinco reales.

Venecia, de paso hacia Palermo, asegura que el “compositor se ocupa de escribir su biografía. —¡Será curiosa e interesante!”²⁵⁵. En este sentido recordamos que el texto de *Mi vida*²⁵⁶ se interrumpe en el 3 de mayo de 1864 y los *Anales* comprenden anotaciones desde el 5 de mayo de 1864 hasta el 31 de diciembre de 1868. Wagner piensa en varias ocasiones retomar el dictado de su biografía, como se comprueba en los *Diarios de Cosima* y una carta a Luis II fechada el 25 de enero de 1880 en la que indica su intención de proseguir el relato durante su estancia en Nápoles²⁵⁷. No hemos encontrado ninguna referencia bibliográfica que indique que Wagner continuara su biografía en Venecia. No obstante, J. B. Antequera indica en una correspondencia fechada en Berlín el 5 de marzo de 1883 que Wagner trabaja en el momento de su muerte en algunos proyectos para nuevas óperas, pero los únicos documentos encontrados son “algunas hojas sueltas que constituyen la continuación de su biografía, que tenía empezada hace mucho tiempo”²⁵⁸.

El Imparcial anuncia también que Wagner vende los derechos de propiedad de sus obras a un editor de Maguncia:

“Ricardo Wagner ha vendido la propiedad de sus obras musicales a un editor de Maguncia, por la renta anual de 150.000 marcos (35.000 pesos); pagadera, no sólo al maestro, sino a sus herederos, por un período de treinta años después de la muerte de aquél”²⁵⁹.

A lo largo del mes de noviembre de 1882 la prensa española recoge varias noticias sobre el viaje de Wagner a Italia. *Notas Musicales y Literarias* informa que Liszt, después de festejar en Weimar el aniversario de su nacimiento, se trasladada a Roma²⁶⁰ e indica que “Wagner, asimismo, se halla en Italia, en Palermo, preparando, sin duda, la composición de una nueva obra musical”²⁶¹. *La Correspondencia Musical* señala que Wagner pasará el invierno en Palermo “donde escribirá una nueva ópera, que, como todas las suyas será estrenada en Bayreuth”²⁶².

²⁵⁵ “Varia. Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 21, 19-XI-1882, p. 6.

²⁵⁶ La primera página del manuscrito original de *Mi vida* está fechado en Munich el 17 de julio de 1865.

²⁵⁷ Véase Gregor-Dellin, M.: “Epílogo a la edición alemana”. En Wagner, R (Gregor Dellin, ed. y Mayo Antoñanzas, trad): *Mi vida. (Mein Leben)* © by Paul List Verlag in der Süwest Verlag GmbH & Co. KG, München, 1963). Madrid: Turner Música, 1989, pp. 695-696.

²⁵⁸ Antequera, J. B.: “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 7, 8-III-1883, p. 5.

²⁵⁹ *El Imparcial*, 21-XI-1882.

²⁶⁰ Liszt pasa en Roma una parte del invierno, hasta su visita a Wagner en Venecia el 19 de noviembre.

²⁶¹ “Varia. Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 20, 12-XI-1882, p. 6.

²⁶² “Extranjero. Palermo”. *La Correspondencia Musical*, II, 98, 15-XI-1882, p. 7.

Durante su estancia en Venecia, Wagner escribe *El festival de consagración escénica de Bayreuth de 1882*²⁶³, artículo sobre los últimos festivales concluido el 1 de noviembre de 1882 y publicado ese mismo año en las *Bayreuther Blätter*²⁶⁴. A raíz de la muerte del compositor, el escrito se publica nuevamente en la *Revista Germánica* de Leipzig de donde lo toma *Notas Musicales y Literarias* bajo la traducción de Max Huhly:

“Si⁽¹⁾ hoy día nuestras fiestas celebradas con motivo del aniversario de la consagración de una iglesia no han caído en desuso y conservan aún su atractivo, merced principalmente a los banquetes, llamados *Kirmess-Schmause*⁽²⁾, celebrados en aquella ocasión, de la que reciben su nombre, me figuré yo también que no debía presentar al público de la ópera la agapa [sic] de mis caballeros del Graal con su significación mística de otro modo que imaginándome como si el teatro de las fiestas escénicas estuviera esta vez especialmente consagrado para la representación de tan sublime suceso. Puede que a estos la diesen por escandalizarse algunos de esos judíos convertidos, de los cuales, según cristianos me han asegurado, resultan los católicos más intolerantes; no por eso en el verano de este año creí necesario dar otras explicaciones sobre el particular a los que se reunieron a mi alrededor para asistir a la representación de mi obra. Quien con claro entendimiento y mirada serena pudo abrazar lo que durante aquellos dos meses tuvo lugar en el recinto del teatro del festival y comprenderlo conforme al carácter de la actividad tanto productiva como susceptible, no pudo menos de tenerlo por el efecto de una bendición que, sin partir de disposición prefijada, se derramó libremente sobre todo. Directores de teatro muy expertos me preguntaban acerca del poder directivo, organizado, es verdad, del modo más minucioso a todo evento y para llenar las más ínfimas exigencias, que presidía a la ejecución tan admirablemente segura de todos los pasajes escénicos, así musicales como dramáticos, ora en las tablas, ora arriba, debajo, detrás y delante de la misma; a cuyas preguntas me era dado contestar con la mayor satisfacción y buen humor que fue a la anarquía a la que todo era debido, haciendo cada uno *lo que quería*, a saber, lo acertado, lo que le correspondía. Y en efecto, así aconteció. Cada uno lo comprendía todo y el fin del efecto deseado del todo. Nadie creía que se esperaba demasiado de sus facultades, nadie se figuraba que demasiado poco se le hubiese ofrecido. A cada uno era de más valor que saliese bien su parte que los aplausos, los cuales, dispensados por el público del modo ordinario y abusivo, siendo para nosotros verdadera causa de estorbo y de perturbación, al paso que el interés con que nos seguía perennemente el auditorio nos regocijaba, como testimonio de la verdad de la idea que nos habíamos formado del verdadero valor de nuestros esfuerzos. No conocíamos el cansancio, y todos nos sentíamos libres de la influencia entristecedora de un tiempo casi siempre nublado y lluvioso así que poníamos manos a la obra en el teatro. Y si el autor de todos los trabajos, de los cuales había encargado a sus estimables compañeros de arte, se sentía a veces desfallecer, temiendo un cansancio inevitable, pronto se le desvanecían aquella

²⁶³ *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882*, en GSD, vol 10, p. 381.

²⁶⁴ Bauer, op. cit, p. 61.

⁽¹⁾ Hemos tratado en la traducción de este artículo de darle todo el carácter que tiene el original (N. del T). [*Notas Musicales y Literarias*]

⁽²⁾ Comida ó festín de después de la gran misa de fiesta mayor. (N. del T).

congoja y desaliento al oír a los artistas asegurarle con el mayor júbilo y buen temple que se hallaban en plena posesión de sus facultades, libres de toda fatiga, con inmejorable ánimo y libres de toda pasión deprimente.

Era imposible que naciesen disputas de rango, cuando seis cantatrices de primer orden se habían encargado de los papeles de directoras anónimas de las doncellas-flores de Klingsor, las cuales fueron desempeñadas con la mayor condescendencia por artistas de todos los registros. Y, ciertamente, si necesario hubiese sido un ejemplo para los encargados de los primeros papeles, les habría servido como tal la unanimidad artística de aquellas doncellas-flores mágicas. Fueron ellas también las que realizaron una de mis más importantes exigencias, la cual forma la base del buen éxito de su recitación. Exigí que no se percibiese más aquel acento apasionado, ahora tan en boga entre los cantores de ópera de nuestros tiempos, y el cual, implacable e indistintamente, suele interrumpir toda línea melódica. Al momento me comprendieron nuestras amigas y su canto adquirió las melodías encantadoras de la ingenuidad infantil, las cuales, lejos de incluir un elemento a[...] ²⁶⁵ de seducción sensual, como de ciertas partes se le atribuye al compositor, conmovían por sus armonías incomparables. No creo que jamás y en ninguna otra ocasión se haya efectuado por medio de canto una representación, embeleso igual al de la gracia juvenil con que lo ejercieron nuestras amigas en la escena referida del *Parsifal*

Lo que obró como hechizo, lo que penetró toda la representación de la fiesta escénica como una sublime consagración, se hizo en el curso de los ensayos y las representaciones, la mira principal, el empeño de todos; y considerando las exigencias inusitadas del estilo, la extrema pasión, lo áspero, hasta lo salvaje que en algunas partes del drama conforme a sus carácter debía expresarse, hemos de confesar que los encargados de los papeles principales de la acción tenían que llenar una tarea en extremo difícil. Ante todo tuvieron que atender a la mayor claridad de la pronunciación; una frase apasionada produce un efecto chocante y confuso, si no se entiende su contenido lógico; para hacerla, empero, comprensible sin dificultad, preciso es pronunciar bien la menor partícula de la serie de palabras; caída una sílaba de una apoyatura, tragada una terminal, o descuidada otra de un ligado, pronto quedará destruido el sentido o esa comprensibilidad en cuestión. Enseguida se transfiere este descuido a la melodía, de la cual, perdiéndose las partículas musicales, no quedan más que unos acordes, que cuanto más apasionada sea la frase, tanto más se perciben como sonidos emitidos a sacudidas, los cuales producen en nosotros un efecto extraño, hasta ridículo, como si llegasen a nuestro oído de cierta distancia a la que no se percibieran ya las partículas de conexión. Seis años ha, durante los estudios que precedieron a la representación de los *Nibelungos*, recomendé ya dar la preferencia a las notas *pequeñas*, respecto de las grandes, con la intención de que resultase la mayor claridad, sin la cual tanto el drama como la música, así el recitado como la melodía se quedan enteramente incomprensibles y sacrificada ésta a la trivial emoción dramático-musical, cuyo empleo en mi melodía dramática, o sea en la verdadera ópera, es precisamente lo que provoca la confusión en los juicios de nuestra llamada opinión pública musical, que no nos podemos explicar de otro modo que por la tan deseada e indispensable claridad. Preciso es desechar todo afecto falso, resultado natural de la manera de recitar antes vituperada.

La ilimitada violencia con que la pasión dolorosa se expresa y desahoga rompiendo por todo, que es tan propia así de un asunto profundamente trágico como de su natural desenlace, puede solamente producir un efecto conmovedor que llegue al alma, si se la somete cabalmente a esas leyes o límites que traspasa, al

²⁶⁵ Documento deteriorado.

tratar de manifestarse. Nos parece que como primera ley tenemos que observar una sabia economía en el empleo tanto de la respiración como del movimiento plástico. Tuvimos que persuadirnos en nuestros ensayos cuán absurdo es ese despilfarro de aliento, defecto muy general entre los cantantes de ópera, y cuánto puede contribuir la respiración bien distribuida al buen éxito de un pasaje musical, guardando su conexión y su acentación justa, tanto melódica como lógica. Ya simplemente por esa retención y distribución bien calculadas de las fuerzas respiratorias sentimos, como la cosa más natural, un gran alivio y pudimos hacer justicia a las notas que yo llamé *pequeñas*, generalmente más bajas, y que sirven de partículas importantes de enlace tanto del recitado como de la melodía; porque debimos abstenernos de un gasto inútil de aliento en las notas más altas, sobre las cuales ya de sí naturalmente se acentúan más, a fin de tener siempre más presentes las ventajas que nos ofrece una respiración uniforme para la unidad de toda la frase. De este modo logramos sostener largas series melódicas seguidas, aunque en ellas alternasen los acentos más sentimentales de colorido más variado. Sirva a nuestros espectadores de ejemplo el recuerdo de la narración de *Kundry* de la suerte de *Herzeleide* ⁽²⁾ en el segundo acto, como también la descripción del canto del Viernes Santo de *Gurnemanz* en el tercer acto.

En relación íntima con la ventaja que ofrece a la comprensión de la melodía dramática el aprovechar una bien entendida economía en la emisión del aliento consideramos la necesidad de ennoblecer los movimientos plásticos con la moderación más concienzuda. Aquellos gritos sentimentales que hasta hoy en el estilo teatral originario se daban, destacándose casi aislados de la melodía, iban también siempre acompañados de ciertos movimientos violentos de los brazos, de los cuales se servían los representantes por costumbre con tanta insistencia y repetición tan regular que perdían toda significación y no podían menos de hacer al espectador el efecto ridículo de autómatas. Ciertamente es que una representación dramática, principalmente si se eleva por la música a las regiones de lo patético e ideal, debe apartarse de la gesticulación convencional de nuestra buena sociedad; sin embargo, vale más aquí la gracia de una naturalidad sublime que las buenas maneras establecidas por la urbanidad. Que no espere el actor un efecto decisivo sólo del juego de la fisonomía, pues hallándose a menudo demasiado lejos del espectador en nuestros teatros modernos, necesariamente muy grandes, pasa, cuanto en este punto haga, casi del todo desapercibido. Además, la máscara artificial necesitada a causa de la luz blanqueadora del alumbrado de la escena, le permite todo lo más demostrar el efecto de su carácter, pero ningún movimiento de las ocultas fuerzas íntimas del alma. Pues para esto está el drama musical con la elocuente expresión de sus melodías armoniosas, que todo lo interpreta fielmente de una manera más segura, más directa y comunicativa que los medios que tiene a su disposición el mimo, y la melodía dramática como nosotros pretendemos, y como nosotros recitamos del modo más comprensible, tiene un efecto tanto más claro y noble que el discurso más estudiado del mimo más hábil, y tanto más cuanto menos alterada sea por los recursos artísticos propios del último.

Parece, pues, por el contrario, el cantor más que al mimo, obligado a recurrir a los movimientos plásticos del cuerpo mismo, especialmente los de los brazos, tan expresivos; pero en su empleo teníamos siempre que observar la misma ley que instituye la uniformidad entre los acentos más fuertes de la melodía con las partículas de la misma. Donde estábamos acostumbrados, en los pasajes más dramáticos de la ópera, a extender y abrir totalmente ambos brazos como pidiendo socorro, observamos que una media elevación del brazo, y hasta un simple movimiento característico de la mano, de la cabeza, bastaban perfectamente para

⁽²⁾ Nombre propio que da Wagner a un personaje, y que significa pena del corazón, angustia. [*Notas Musicales y Literarias*]. Aclaramos nosotros que *Herzeleide* es la madre de *Parsifal*.

realizar la fuerza de expresión de un sentimiento más acentuado en uno u otro sentido, no produciendo este sentimiento en su más poderosa agitación el efecto de la verdad sino cuando parece que estalla después de contenida por natural violencia.

Si bien, en general, [el andar] y el pararse el canto sigue obedeciendo a una rutinaria e irreflexiva práctica, por dedicar éste toda su atención y esfuerzo al vencimiento de las dificultades a veces enormes de su tarea puramente musical, pronto apreciamos, sin embargo, cuánto una esmerada y lógica ordenación de andar y de pararse contribuye al incomparable realce de nuestra representación dramática sobre la ópera originaria. Como la pieza de resistencia de la ópera antigua era la monóloga aria, y el cantor, como no podía menos, se había acostumbrado a cantarla, por decirlo así, a la cara del público, resultó de eso que fue adoptaba la misma aptitud en los dúos, tercetos, y hasta en las partes así llamadas *concertantes* y *tutti*, apresurándose cada uno a ganar la delantera en el escenario. Y como a todo esto era imposible dar un paso más, de aquí que recurrieran en cambio al desaforado movimiento de los brazos, cuyo defecto y ridiculez no han dejado de chocar interiormente a todos, aún sin darse cuenta de ello. Ahora bien; dado que el verdadero drama musical se ha erigido en diálogo con todas sus ampliaciones en única base de toda la vida dramática, y el cantor no tiene que hablar al público sino a su interlocutor, echa de ver que la posición respectiva de las personas del dúo, una al lado de otra, quítanle toda verdad a su lenguaje apasionado; porque, o los que usaban de la palabra tenían que dirigirse, en vez de su interlocutor, al público, o bien tenían que adoptar una posición de perfil que los sustraía por mitad al espectador perjudicando la claridad del diálogo y de la acción. Para dar variedad a esta posición de uno al lado del otro, durante un intermedio de la orquesta, cruzaron los artistas la escena, cambiando así simplemente los puestos respectivos, ocupando el uno el que tenía antes el otro. Pero nosotros hallamos como consecuencia de la vivacidad misma del diálogo el cambio más oportuno de las posiciones, porque resultaba del acento más excitado el finalizar una frase una impulsión espontánea del cantor hacia delante, al cual bastaba dar un solo paso en dicho sentido para lograr de este modo una posición en que, volviendo la mitad de la espalda al público, aparentando fijarse directamente en el otro, que permanece atento en quietud, y queda enteramente descubierto de cara al espectador un paso al ir a contestar, pueda el primero fácilmente en una situación natural, sin volver la espalda al público, sin violencia, sin cesar de dirigirse a su interlocutor, que está parado enfrente, un poco a un lado.

De igual o análoga manera logramos sostener, por una serie de evoluciones que conservan al drama su importancia conveniente como verdadera acción, un movimiento escénico no interrumpido de vivacidad encantadora, para lo cual nos ofrecieron motivos siempre variados, y lo más grave y solemne, ya lo alegre y gracioso.

Estos bellos resultados sólo pudieron conseguirse por el talento y disposición especial de cada artista; con todo, no habrían sido bastante poderosos los arreglos técnicos y el estar bien avenidos, si de todos lados no hubiera concurrido en ello el elemento escénico musical con igual participación activa. En cuanto a la dirección escénica, en la acepción más vasta de la palabra, tomamos a nuestro cuidado en primer lugar la acertada composición de los vestidos y de las decoraciones. Aquí tuvimos mucho que in[ventar] tocante a eso que no parece necesario a los que están acostumbrados a valerse de todos los efectos hasta entonces adoptados y reconocidos por eficaces en la ópera y que responden a su deseo de distraerse con lujosas ostentaciones. Tratándose de la invención de un traje conveniente para las doncellas-flores mágicas de Klingsor, no encontrábamos más que figurines de baile o de máscara; siendo principalmente las fiestas de máscaras de la corte, tan en boga

ahora, lo que ha introducido el vicio en nuestras artistas de más talento de idear sólo trajes de un lujo excesivo y convencional, y que no nos servían para nuestro objeto, es a saber, un traje de una ideal naturalidad. Se tuvieron que inventar estos trajes en armonía con el jardín de Klingsor mismo, y después de muchos ensayos logramos hallar el justo motivo para la producción de esas flores, que no podían ser de las que existen real y positivamente y que debían hacer posible la apariencia de seres femeninos vivos, sin dejar, no obstante, de producir en nosotros el efecto de haber nacido muy naturalmente en aquella flora infiltradora del mágico hechizo. De todos de aquellos cálices de exuberante tamaño que ornaban el jardín combinamos el traje de las hechiceras flores-doncellas, las cuales, para completar su traje, sólo tuvieron que prenderse, como abollado por infantil precipitación, en la cabeza una de estas flores de muchos abigarrados colores, como se encontraban dispersas a su alrededor por todas partes, para cumplir, desligándonos de toda convencionalidad de baile de ópera, con todo lo que y nada más que lo que debía presentarse. Al esforzarnos en dar la más solemne dignidad al ideal templo del Graal [sic], y sirviéndonos para ello de muestra los monumentos más nobles de la arquitectura cristiana, nos tocó otra vez obtener el sello y esplendor de santuario de la salud divina, [no con] los trajes mismos de los caballeros del Graal, antes bien una noble sencillez, monacal y caballeresca a la par, revestía a los rostros, a los cuerpos de solemnidad pintoresca, pero placentera y humana. La importancia del rey de esta orden de caballeros la buscamos en la acepción primitiva de la palabra König⁽³⁾, como cabeza de la familia escogida para la guardia del Graal: no debía, pues, distinguirse en nada de los demás caballeros, más que en la importancia mística de la función sublime a él reservada, como por la extensión de sus sufrimientos no comprendida, inconmensurablemente.

Para los funerales del primer rey Titurel ya había propuesto un catafalco pomposo con unas largas colgaduras de terciopelo negro, el cadáver mismo en precioso traje de gran ceremonial, con corona y cetro, así poco más o menos como se nos ha presentado varias veces el rey de Thule en su última libación. Efecto tan grandioso lo dejamos para una futura ópera y nos contentamos con seguir fieles a nuestro principio de una sencillez solemne y digna.

Sólo en un punto tuvimos por esta vez que hacer una penosa concesión. Por un error de cálculo que hasta ahora ninguno de nosotros ha podido explicarse del hombre de alto talento a quien debo tanto todo el aparejo escénico del *Parsifal* como el de los *Nibelungos*, y a quien una muerte repentina²⁶⁶ arrebató antes de la conclusión de su obra, se había evaluado en que duraría la sucesiva presentación de las llamadas decoraciones migratorias del primero y tercer acto, menos de la mitad de lo que estaba prescrito por el interés de la acción dramática. En este interés no debía el paso de una a otra de esas escenas que se sucedían insensiblemente como continuación la una del lugar a que trasladaban los personajes de la primera, producir un efecto puramente decorativo-pintoresco, aunque fuera lo más artístico que imaginarse pueda, sino que bajo la influencia de la música que acompañaba esta transición, y como en un arrebatación soñador, debíamos ser conducidos imperceptiblemente por el camino sin sendero hacia el castillo-palacio del Graal, simbolizando de este modo la mítica imposibilidad para los profanos de hallarlo. Cuando descubrimos esto, era demasiado tarde para cambiar el mecanismo muy complicado y necesario para ello al punto de acortar a la mitad la serie sucesiva de decoraciones; por esta vez tuve que acomodarme a que el intermedio de la orquesta no sólo se repitiese enteramente, sino que se retardase también mucho el compás.

⁽³⁾ Rey. [*Notas Musicales y Literarias*]

²⁶⁶ Carl Brandt fallece en Darmstadt el 27 de diciembre de 1881, pocos meses antes del segundo festival de Bayreuth.

Verdad que todos nosotros sentimos el efecto penoso de eso; sin embargo, la pintura decorativa era tan perfecta, que hasta al mismo espectador, embelesado, se le pasaba por alto. Si nosotros, empero, reconocimos enseguida la necesidad de evitar para el tercer acto el peligro del mal efecto, de igual procedimiento o representación, omitiéndola enteramente, por más que fue ejecutado por los artistas de una manera muy distinta, y en cuanto a sus decoraciones, aún más encantadoras que en el primer acto, pues tampoco podía introducirse reducción alguna; tuvimos así ocasión de admirar el efecto de lo sublime de la solemnidad, que se supieron penetrar todos los que tomaron parte en el desempeño de nuestra obra artística. Hasta los insignes artistas mismos a quienes se debían estas decoraciones, las cuales hubieran sido de mayor ornamento para cualquier otra representación teatral, convinieron sin resistirse en el arreglo, según el cual no emplearían por esta vez la segunda decoración migratoria, y en hacer cubrir por algún tiempo el cuadro escénico por un telón, aceptando, en cambio, gustosos y de buena gana, para las representaciones del año próximo, el reducir la primera decoración transitoria a la mitad y de cambiar la del tercer acto, de manera que nosotros, sin cansarnos y distraernos por un cambio continuo de escena, no necesitásemos interrumpir la escena bajando el telón.

Mas, tuve a todo eso la gran fortuna de que me asistiese con su cooperación el excelente hijo²⁶⁷ del amigo que tan rápidamente me fue arrebatado y a quien debo casi exclusivamente la instalación del teatro de nuestros festivales y su aparejo escénico; y aquél entendió casi por intuición todos mis deseos e indicaciones a [sic] cuanto se refiere a lo que pudiera llamar *dramaturgia escénica*.

En la actividad de aquel joven se unía la vasta experiencia de su padre a una íntima concepción perfecta de las miras ideales, de los conocimientos teóricos y destreza práctica adquiridos por aquellas experiencias, y tanto que deseaba solamente encontrar en el campo de la propia dramaturgia musical su semejante, a quien pudiera yo un día entregar mi empleo, que tan penosamente hasta ahora administré solo. Pero en este ramo desgraciadamente todo es aún tan reciente, y para mí objeto tan encubierto por una rutina tan mala como extendida, que experiencias como las hechas por nosotros en el estudio en común del *Parsifal* pueden compararse al resultado que sentimos al respirar en una atmósfera corrompida y al encender luz en la oscuridad. Aquí no era aún la experiencia precisamente la que ahora pudo servirnos para una rápida comprensión, sino el entusiasmo –la consagración– que como creadora [realidad?] enseñó el camino de la verdad y el acierto.

Esto se demostró principalmente en las repeticiones de las representaciones, cuya excelencia no disminuía, como sucede con las funciones ordinarias teatrales, por enfriarse el primer entusiasmo, sino que se le veía aumentar sensiblemente. No tan sólo se notó eso en la ejecución escénico-musical, sino también en el desempeño decididamente tan importante y trascendente de la parte que le cupo en la tarea a la orquesta. Si el buen éxito de la ejecución, debido a la ayuda de amigos de tanto talento como adictos hasta la abnegación, encargándose de papeles que generalmente se confían a partes inferiores, así se vio de cuánta delicadeza y sentimiento de lo bello es capaz la ejecución de músicos de orquesta alemanes, si éstos se sienten libres de la desigual y caprichosa mutación en utilizar sus facultades, para poderse dedicar a la solución de tareas superiores que antes pasaban apresuradas. Ayudada por la feliz acústica de su posición en proporciones bien calculadas para la claridad sonora y el efecto de conjunto con los cantores de la escena, alcanzó nuestra orquesta una belleza y espiritualidad, por decirlo así, de

²⁶⁷ Tras la muerte de Carl Brandt, su hijo Fritz asume entre 1882 y 1884 la dirección técnica de los festivales de Bayreuth.

ejecución, que el auditorio de nuestras representaciones no encuentra en las grandes óperas pomposas de nuestras grandes ciudades.

De este modo nos sentimos transportados del mundo a que nos habíamos acostumbrado con los efectos del ambiente acústico y óptico que reinaba sobre nuestra sensibilidad, y claro se veía que todos teníamos conciencia de ello, al volver forzosamente a este mismo mundo de la realidad. A no otra cosa debía también el *Parsifal* su creación y composición, sino a esta huida ante este mismo mundo. ¿Quién durante toda su vida puede con sentidos abiertos y corazón libre dirigir sus miradas a este mundo lleno del robo y del asesinato organizado y legalizado por la mentira, el embuste y la hipocresía, sin desviarlos de él de tiempo en tiempo, con horrible repugnancia? ¿Sobre qué objeto recae entonces la mirada? Muy a menudo en la profundidad de la muerte. Al que tiene otra vocación y a ella es destinado por la suerte, parece la imagen del verdadero mundo redención de presentimiento de nuestra alma que nos oprime el corazón. Poder olvidar este mundo verdadero de engaño mismo por la imagen soñada parece, pues, la recompensa de la verdad dolorosa, por la cual acababa de reconocerle como lleno de miserias. Al forjarse, pues, aquella imagen ¿debería él servirse de nuevo de la mentira y del engaño? Vosotros todos, amigos míos, habéis reconocido que tal es imposible y la verdad del tipo que el *Parsifal* os ofreció para imitar era cabalmente lo que os dio la sagrada unción para elevaros del mundo, porque sólo en aquella verdad superior podíais buscar vuestra propia satisfacción. Que la habéis encontrado me lo probó la melancólica solemnidad de nuestra despedida después de aquellos nobles días. A todos nosotros nos infundió la seguridad y se constituyó en garantía de que nos volveremos a ver contentos y alegres.

¡Hasta la vista! Venecia, 1º de Noviembre 1882²⁶⁸.

Franz Liszt llega a Venecia el 19 de noviembre de 1882 en una visita prolongada hasta el 13 de enero. Wagner y su suegro visitan el Liceo Benedetto Marcello de Venecia donde profesores y alumnos, bajo la dirección del Maestro Giarda, ejecutan algunas sinfonías entre otras *Il Flauto Mágico* de Mozart. El Maestro Giarda, conmovido, ofrece la batuta a Wagner y el autor de *Los Nibelungos* –dice la prensa– “se puso a dirigir con gran entusiasmo, dos veces seguidas, la divina música de Mozart felicitando vivamente a los profesores y alumnos por la irreprobable ejecución obtenida. A la felicitación de Wagner unió sus plácemes el famoso Liszt²⁶⁹. En unión del violinista Frontali y de los músicos del Liceo Benedetto Marcello, el 14 de diciembre Wagner inicia los ensayos de su *Sinfonía en do mayor*²⁷⁰ para ser ejecutada en honor de Cosima²⁷¹ el día de Nochebuena en el teatro de la Fenice, alquilado expresamente para

²⁶⁸ “Gran festival y estreno de Bayreuth en 1882 por Ricardo Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 35, 1-V-1883, pp. 3-8.

²⁶⁹ “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 27, 1-I-1883, p. 10.

²⁷⁰ *Sinfonía en do mayor* (WV 29), la única sinfonía de Wagner que se conserva íntegramente. Véase Gregor-Delli, op. cit, pp. 647-8.

²⁷¹ Cosima nace el 24 de diciembre de 1837. En *Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes (Informe sobre la revisión de una obra de juventud*, en GSD, vol. 10, p. 397) Wagner describe la sorpresa de Cosima en la velada desarrollada en la Nochebuena de 1882 en el teatro de la Fenice donde, por última vez, Wagner dirige su *Sinfonía en do mayor*.

la ocasión²⁷². La prensa musical española destaca que tras dirigir su *Sinfonía en do mayor* Wagner suelta la batuta y dice: “–Ya no dirigiré más²⁷³, ya no escribiré más; decididamente *Parsifal* será mi última obra. –¿Por qué? le preguntaron. –Porque me voy a morir en breve”²⁷⁴.

El 13 de enero de 1883 Liszt parte para Budapest y poco después *La Correspondencia Musical* destaca que “después de haber pasado algunos días en Venecia al lado de su yerno Ricardo Wagner ha llegado a Pesth el abate Liszt, donde piensa residir hasta la próxima primavera, pasando después a Weimar”.

El 1 de febrero *La Correspondencia Musical* anuncia que el teatro wagneriano de Bayreuth prepara un nuevo festival para el verano de 1883, en el que se proyecta cantar *Parsifal* y *Lohengrin*²⁷⁵. Poco después *La Propaganda Musical* recoge la misma noticia destacando que “se temió en un principio que la orquesta no podría ir a aquel punto por impedirlo la Exposición de Munich, pero el rey de Baviera ha concedido su permiso”²⁷⁶.

El 13 de febrero el día está muy cubierto en Venecia. Wagner manda disponer su góndola para las tres de la tarde para dar, como la víspera, un paseo por el gran Canal. En el momento de salir se siente indispuesto por un ataque cardíaco y después de murmurar: “Me siento mal”, cae desvanecido. Wagner es trasladado al lecho de muerte, momento en que es llamado el doctor Keppler, su médico de cabecera que acude enseguida, llegando a las tres al palacio Vendramin, a pesar de estar ocupado en su clínica. Friedrich Keppler encuentra a Wagner todavía exánime en brazos de su esposa. El médico percibe aún débiles latidos en su corazón²⁷⁷, pero la parálisis es imparable y los esfuerzos del doctor para retardar la muerte del compositor son inútiles²⁷⁸. *Notas Musicales y Literarias* comenta los últimos momentos del compositor publicando un telegrama enviado desde el Palacio Vendramín fechado en Venecia el 14 de febrero:

²⁷² Gregor-Dellin, op. cit, p. 677.

²⁷³ “Ya nunca volveré a dirigir” indica Walter Jacob, op. cit, p.139.

²⁷⁴ “Ricardo Wagner. Últimos momentos de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 3.

²⁷⁵ “Noticias: Extranjero, Bayreuth”. *La Correspondencia Musical*, III, 109, 1-II-1883, p. 7.

²⁷⁶ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 4, 15-II-1883, p. 6.

²⁷⁷ Gregor-Dellin indica que cuando acude el doctor Keppler, éste ya no siente el pulso de Wagner. Gregor-Dellin, op. cit, p. 682.

²⁷⁸ “Ricardo Wagner. Últimos momentos”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 3.

“Venecia. –14 de Febrero [...] Con el objeto de tener noticias exactas de su muerte me he dirigido al palacio Vendramin, habitado por la familia Wagner.

He aquí las noticias que he podido recoger.

Wagner, desde algún tiempo a esta parte, padecía una enfermedad en la región cardiaca, teniendo el presentimiento de su muerte próxima. Ayer mismo hablaba a su familia de su próximo fin, no ocultando, tampoco, sus temores a sus numerosos amigos.

No obstante, ayer se mostró muy alegre al levantarse: para todos tuvo una sonrisa y una palabra cariñosa²⁷⁹. No se quejaba, pareciendo, al contrario, restablecido de su padecimiento.

Mostróse deseoso de salir y emprender un paseo embarcado en una góndola. Intentaron disuadirlo: el tiempo no convidada al paseo, pero, obstinado en su idea y sin escuchar los consejos de los que le rodeaban, dio la orden de preparar la góndola. Iba a salir cuando se sintió enfermo de repente, dio algunos pasos y se desmayó. Mientras lo acostaron llegó el médico Kepler. El enfermo no daba señales de vida. El médico se declaró impotente para contener los progresos de la enfermedad. Pocos minutos después Ricardo Wagner espiraba dejando en la mayor desolación a su desconsolada viuda²⁸⁰.

El 14 de febrero comienzan los preparativos para las ceremonias fúnebres mientras en la prensa musical española aparecen noticias creyendo falso el anuncio de la muerte del maestro²⁸¹. La impresión producida por la muerte de Wagner hace que lleguen al Palacio Vendramin numerosos despachos de condolencia recibidos desde distintas ciudades de Italia y de la mayor parte de Alemania. Cosima declina los solemnes funerales ofrecidos por la ciudad de Venecia, aunque da las gracias a Italia por las manifestaciones de simpatía prodigadas²⁸². El rey de Baviera²⁸³ envía un telegrama ordenando que, hasta nueva orden, no se disponga el entierro de Wagner²⁸⁴, pero tras anunciar su viaje a Venecia, Luis II se limita a enviar una carta autógrafa de pésame a la familia del difunto²⁸⁵ a través del consejero ministerial, Ludwig von Bürkel, carta en la que el monarca asegura a Cosima que “no se olvidará de ella”²⁸⁶. El escultor Augusto

²⁷⁹ El mismo día de su muerte por la mañana, Wagner y Cosima mantienen una discusión que se debe, en opinión de Gregor-Dellin, a una posible visita de Carrie Pringle. Sin embargo, a la hora de la comida “Cosima se sentó a la mesa, totalmente serenada, y el ambiente era alegre y relajado”. Gregor-Dellin, op. cit, p. 682.

²⁸⁰ “La muerte de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 30, 15-II-1883, p. 1-2.

²⁸¹ “La Muerte de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 30, 15-II-1883, p. 1.

²⁸² “Ricardo Wagner. Traslación del cadáver”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 3.

²⁸³ “¡El cuerpo de Wagner me pertenece” exclamó Luis II cuando su secretario Bürkel le comunica la noticia de la muerte de Wagner. “No debe hacerse nada para traerlo de Venecia sin mis órdenes!”. Citado en TAYLOR, Ronald (Aníbal Leal, trad): *Wagner. (Richard Wagner. His Life, Art and Thought* © by Ronald Taylor, 1979). Buenos Aires: Javier Vergara editor (Col. La música y los músicos), 1987, p. 352.

²⁸⁴ “Última hora”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 30, 15-II-1883, p. 10.

²⁸⁵ “Ricardo Wagner. Traslación del cadáver”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 3.

²⁸⁶ “Lo que ganaba Wagner”. *La Ilustración Musical*, I, 4, 28-IV-1883, p. 3.

Benvenuti²⁸⁷ extrae la mascarilla mortuoria del maestro contraviniendo expresamente los deseos de Cosima²⁸⁸, a la que –comenta Taylor– apenas es “posible separar del cuerpo el tiempo suficiente para realizar este propósito”²⁸⁹. El cuerpo de Wagner es embalsamado²⁹⁰, pero antes de sellar la caja mortuoria Cosima se corta los cabellos y los deposita en el ataúd de su esposo²⁹¹. El jueves 15 de febrero una comisión del Municipio de Venecia propone la colocación de una lápida conmemorativa en el palacio Vendramin²⁹².

El cadáver de Wagner es sacado del Palacio Vendramin a las dos de la tarde del viernes 16 de febrero. Una góndola negra traslada el sarcófago desde el palacio hasta la estación de ferrocarriles a través del Gran Canal. La caja exterior es de metal bronceado adornado de follaje de estilo Renacimiento²⁹³. La municipalidad de Venecia, el Liceo Musical y el Círculo Artístico depositan sobre el féretro veinte coronas de flores. El prefecto, las autoridades, los profesores del Conservatorio y los representantes de la prensa esperan en la estación, mientras el presidente del Liceo Musical manifiesta ante el representante de la familia, el banquero Gross²⁹⁴, el dolor que experimenta la comunidad artística de Venecia. La familia Wagner obtiene una autorización especial para agregar el vagón mortuorio a un tren directo. En la estación, la viuda y sus hijos entran en un segundo vagón, cuyos cortinajes echan inmediatamente para no ver a nadie²⁹⁵.

En “Las exequias de Wagner”²⁹⁶ *La Correspondencia Musical* informa sobre los funerales²⁹⁷ de Wagner, cuyos restos mortales son inhumados en el sepulcro construido

²⁸⁷ “Ricardo Wagner. Traslación del cadáver”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 3.

²⁸⁸ “Última hora”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 30, 15-II-1883, p. 10.

²⁸⁹ Ronal Taylor, op. cit, p. 353.

²⁹⁰ “Última hora”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 30, 15-II-1883, p. 10.

²⁹¹ “Notas varias. Recuerdo póstumo”. *La Ilustración Musical*, I, 1, 7-IV-1883, p. 4.

²⁹² “Última hora”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 30, 15-II-1883, p. 10; “Ricardo Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 3; “Noticias”. *La Propaganda Musical*, III, 6, 28-II-1883, p. 6.

²⁹³ El sarcófago, encargado en Viena, tenía una estructura interior de metal con una ventana de cristal a través de la cual se veía el rostro de Wagner. Gregro-Dellin, op. cit, p. 684.

²⁹⁴ Adolf von Gross, yerno de Friedrich von Feustel y, como éste, miembro del consejo de administración de los Festivales de Bayreuth, llega a Venecia en compañía de su mujer el 15 de febrero. Gross, nombrado tutor de los niños, se hace cargo de la tutela de los hijos de Wagner tras su muerte.

²⁹⁵ “Ricardo Wagner. Traslación del cadáver”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 3.

²⁹⁶ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, pp. 1-2.

²⁹⁷ De forma más concisa, otras publicaciones hacen referencia al entierro del compositor. Los funerales celebrados en Bayreuth –dice J. B. Antequera –“han estado concurridísimos. –Al pasar el cadáver, la orquesta tocó la majestuosa marcha fúnebre del Siegfried. El burgomaestre pronunció un breve discurso en loor de Wagner, elogiando sus muchos merecimientos como artista y como ciudadano. Coronas, flores; detrás del carro el representante del Rey de Baviera y por último... ¡la terrible fosa, ese hueco de tierra donde o hay poderoso que no entre, genio que no sucumba!”. Antequera, J. B.: “Correspondencias”. *La*

por deseo del compositor en Bayreuth, sepulcro que ostenta la siguiente inscripción: *Aquí gozaré del eterno descanso*. Un telegrama anuncia la llegada del cadáver a la estación de ferrocarriles de Munich a las dos y treinta de la tarde del sábado 17 de febrero. El barón Leuret, ayudante del rey, deposita en nombre de Luis II una gigantesca corona de laurel sobre el féretro; la estación se encuentra atestada de una multitud que trae flores y las sociedades de música de la ciudad acuden a la estación con sus estandartes enlutados. El cuerpo de Wagner permanece en la estación hasta la partida del tren correo de la noche. A las doce de la noche llegan los restos mortales a Bayreuth. La ceremonia fúnebre comienza a las cuatro de la tarde del domingo 18 de febrero en la misma estación, donde un cortejo fúnebre se reúne para trasladar el cadáver hasta Wahnfried. “Una inmensa muchedumbre –leemos en la *Correspondencia*– deseosa de asistir a los funerales, llenaba la estación. La ciudad estaba de luto. En todas partes flotaban banderas negras; los faroles del alumbrado público, cubiertos de un crespón, estaban encendidos. Habían llegado diputaciones de todas las ciudades de Baviera, Alemania y Austria, y representantes de la mayor parte de los teatros, conservatorios, orquestas y asociaciones wagnerianas. –El conde Pappenheim, ayudante de campo del rey, colocó sobre el ataúd en nombre del soberano, una corona con esta inscripción: «¡Al inmortal!». Los duques de Sajonia Weimar y Sajonia Meiningen [sic], se hicieron representar por ayudantes de cargo. –Leipzig, ciudad natal del gran compositor, envió dos consejeros”. El ataúd es colocado en un carro fúnebre tirado por cuatro caballos y conducido ante una tribuna levantada en el centro de la plaza de Bayreuth. En esta tribuna el burgomaestre Theodor von Muncher²⁹⁸ –en nombre de la ciudad de Bayreuth– y Friedrich von Feustel²⁹⁹ –representando al consejo de administración del teatro– dirigen el último adiós al compositor. “La impresión que produjeron los discursos de estos dos oradores fue profunda. La muchedumbre estaba vivamente emocionada y muchos espectadores lloraban”. Concluidos los discursos, una orquesta toca la marcha fúnebre de Sigfrido de *El Ocaso de los Dioses* y el cortejo se dirige a villa Wahnfried, en cuyo jardín está preparado el panteón. Durante el trayecto que separa la plaza de Bayreuth de Villa Wahnfried, dos orquestas militares tocan alternativamente fragmentos

Propaganda Musical, III, 7, 8-III-1883, p. 5.

²⁹⁸ Theodor von Muncher (Bayreuth, 1823; Bayreuth, 14-II-1900). Alcalde de Bayreuth desde 1863, es miembro del consejo de administración de los festivales de Bayreuth. En 1891 es designado consejero privado de la corte.

²⁹⁹ Como destaca *La Correspondencia Musical*, Feustel es en ese momento diputado liberal en el Reichstag.

de piezas de Wagner y Beethoven. A las cinco de la tarde, la cabeza del cortejo llega a villa Wahnfried. Los hijos³⁰⁰ de Wagner esperan a la entrada de la quinta mientras los amigos³⁰¹ del difunto conducen el ataúd desde el carro fúnebre hasta el panteón. Pocas personas asisten al último acto de la ceremonia fúnebre en el jardín de Wahnfried, únicamente los invitados y los personajes oficiales, ya que la muchedumbre permanece fuera de la quinta. A la entrada del jardín, el cuerpo es recibido por la familia, excepción hecha de Cosima Wagner, a quien el dolor le obliga a retirarse³⁰². Durante la ceremonia no se pronuncian discursos y, conforme a los deseos de Wagner, el acto se limita a rezos y bendiciones de acuerdo al rito protestante. El pastor recita una última plegaria sin que acompañe ningún tipo de música “a fin de no afligir a la pobre viuda en su profundo dolor”. Después se retira la concurrencia, dejando a la familia ante la tumba ya cerrada.

En el funeral, Liszt³⁰³ es una de las ausencias destacadas por la prensa musical; en Bayreuth –dice– “esperábase a Franz Liszt, suegro del ilustre finado; pero el célebre abate se halla actualmente en Pesth, y su pena ha sido tan profunda al tener conocimiento de la infausta nueva de la muerte de su yerno, que se ha considerado oportuno no exponer su vejez a las grandes emociones de los últimos homenajes tributados al hombre a quien tanto había querido y admirado”³⁰⁴. *La Correspondencia Musical* destaca que “hace cinco días que la viuda de Ricardo Wagner se resiste a tomar alimento. Su salud inspira serios temores” y también que la entrada del panteón de Wagner “está guardada por la sombra del perro de Wagner, de que habla Judit Gautier³⁰⁵. La lápida que cubre el cadáver del pobre animal, que había sido envenenado

³⁰⁰ Daniela, Isolda, Eva y Siegfried sostienen las esquinas del palio en el corto trayecto entre la entrada de la quinta Wahnfried y el panteón situado en el jardín. Taylor, op. cit, p. 354.

³⁰¹ El ataúd es portado por doce personas: Theodor von Muncher, Freiderich von Feustel, Adolf Gross, el médico Josef Standhartner, Albert Niemann, Heinrich Porges, Hermann Levi, Hans Richter, Hans von Wolzogen, Paul Joukowsky, Antón Seidl y August Wilhelmj. Taylor, op. cit, p. 254 y Gregor-Dellin, op. cit, p. 684.

³⁰² Más tarde, Adolf Gross entra en la casa para traer a Cosima que sale apoyada en el brazo de su amigo para reunirse con sus hijos mientras el ataúd desciende a la fosa. Taylor, op. cit, p. 355.

³⁰³ Liszt, que se entera de la noticia de la muerte de Wagner en Budapest, se niega a creer en ella en un principio. Después pregunta a Cosima si debe acudir a Venecia para regresar con ella a Bayreuth, pero según Ronald Taylor, “íntimamente lo alivió que Cosima no aceptara su oferta”. Taylor, op. cit, p. 352.

³⁰⁴ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 2.

³⁰⁵ GAUTIER, J.: *Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis Rienzi jusqu'a Parsifal*. París: Charavay, 1882. Gautier comenta que Rus es un gran perro negro y “hermoso” Terranova. Gautier, J.: “Wagner íntimo”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 10.

por un miserable, contiene esa inscripción: «*Aquí yace Russ y espera*». Conmovedor capricho del hombre de genio que quiso eternizar así la fidelidad de su perro”³⁰⁶.

Continuación del Festival: Cosima Bülow-Wagner-Liszt (1883-1885).

1883.

El 1 de marzo de 1883 *La Correspondencia Musical* informa que los directores de los teatros alemanes están organizando funciones a beneficio Sigfrido, el hijo menor de Wagner. Entre ellas destaca la ceremonia fúnebre celebrada por el Círculo Filarmónico de Berlín en loor de Wagner, acto en el que se ejecutan la Marcha fúnebre de Sigfrido de *El Ocaso de los dioses* y el Preludio de *Parsifal*. Después de la parte musical “el busto del célebre compositor fue coronado al final de la ceremonia”³⁰⁷.

En carta fechada en Berlín el 5 de marzo de 1883, J. B. Antequera informa que el Ayuntamiento de esta ciudad otorga a una de sus calles el nombre de Wagner, calle que parte de la de Beethoven³⁰⁸. El corresponsal de *La Propaganda Musical* en la capital alemana asegura que en los días previos a su muerte Wagner está preocupado y constantemente meditando sobre el provenir de Siegfried, su hijo de 12 años. “Su suerte –dice Antequera– le preocupaba, y los teatros alemanes se han propuesto organizar representaciones a beneficio de dicho niño, cuyos productos sean suficientes a constituirle un capital, idea generosa que merece la universal aprobación”³⁰⁹.

A mediados de marzo de 1883 la prensa musical anuncia que la muerte del compositor no altera las disposiciones tomadas para las doce representaciones previstas de *Parsifal* entre el 8 y el 30 de julio en el teatro de Bayreuth³¹⁰. Las funciones se prevén de dos en dos días, comenzando a las 4 de la tarde y concluyendo antes de las 10 de la noche³¹¹.

En abril de 1883, la prensa musical destaca que Luis II, afectado por la muerte del compositor, manda colocar todos los días flores y guirnaldas sobre la tumba de

³⁰⁶ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 1.

³⁰⁷ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 2.

³⁰⁸ También en “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, III, 116, 22-III-1883, p. 7.

³⁰⁹ Antequera, J. B.: “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 7, 8-III-1883, p. 5.

³¹⁰ *La Propaganda Musical*, III, 8, 15-III-1883, p. 62; “Varia. Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 12.

³¹¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 125, 25-V-1883, p. 7.

Wagner³¹²; las publicaciones aseguran que el monarca pretende declarar monumento nacional el panteón del compositor³¹³ y, para ello, idea comprar villa Wahnfried con el propósito de unirla al Palacio Real³¹⁴.

En Londres, Pablo Sarasate es nombrado individuo de la Sociedad Filarmónica para ocupar la vacante dejada por Wagner³¹⁵. Sarasate se encuentra entonces en la capital inglesa realizando una serie de conciertos en Saint James Hall y en Crystal Palace, siendo considerado por *The Times* como el mejor violinista del siglo; dice *La Correspondencia Musical*: “el éxito del concierto verificado en el Palacio de Cristal ha sido tal, que la Sociedad Filarmónica de Londres, para la cual escribió Beethoven su novena sinfonía, y a la que concurría anualmente Mendelssohn para dirigir sus obras, ha nombrado por unanimidad a Sarasate para ocupar la vacante³¹⁶ por fallecimiento de Wagner”³¹⁷. *La Propaganda Musical* comenta:

“Público y prensa han aclamado el talento de Sarasate; el mundo del arte le ha consagrado por medio de su «Sociedad Filarmónica de Londres». Sabida es la gran importancia de esta sociedad, que es la primera de Inglaterra, y para la cual escribió Beethoven su magnífica novena sinfonía, y a la cual concurría Mendelssohn todos los años a dirigir sus obras. Pues bien; esta sociedad, que acaba de experimentar con la muerte de Ricardo Wagner, la pérdida de uno de sus más importantes miembros, ha nombrado por unanimidad a Pablo Sarasate para ocupar la vacante del maestro alemán. Es la mayor prueba de admiración que podía dar el pueblo inglés a nuestro compatriota.

No puede, pues, hacerse mayor elogio de nuestro ilustre compatriota. Pablo Sarasate ocupando el puesto de Ricardo Wagner, conquista una verdadera honra para nuestra patria. Es el primer artista español a quien tal honra se concede.

No ha faltado quien ha querido disputársela.

El corresponsal del *Figaro* en Londres, escribía a este diario el 28 del pasado: «Para no hablar más que de aquellos donde triunfan artistas conocidos en París citaré los conciertos de la Sociedad Filarmónica, de la que mi amable colega M. H. Hersee es secretario honorario, y que bajo su hábil impulso ha adquirido este año una boga sin precedente. No se puede apenas entrar, sobre todo cuando toca Sarasate. Ricardo Wagner era miembro de esta institución: el comité ha rogado a Mr. Sarasate aceptar el puesto vacante del difunto maestro: esto indica en qué alta estima se tiene el talento del *artista francés*».

³¹² “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 12, 12-IV-1883, p. 94.

³¹³ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 13, 19-IV-1883, p. 101.

³¹⁴ “Extranjero. Bayreuth”. *La Correspondencia Musical*, III, 119, 12-IV-1883; “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, 13, 19-IV-1883, p. 102.

³¹⁵ “Noticias”. *La Propaganda Musical*, III, 12, 12-IV-1883, p. 93; *La Ilustración Musical*, I, 2, 14-IV-1883, p. 4.

³¹⁶ *El Coliseo* indica posteriormente que la vacante de Wagner como socio honorario de la Sociedad Filarmónica de Londres es ocupada por la pianista Sofia Menter, distinción concedida por primera vez a una mujer. “Noticias”. *El Coliseo*, VIII, 5, 11-VIII-1883, p. 3.

³¹⁷ “Extranjero. Londres”. *La Correspondencia Musical*, III, 121, 26-IV-1883, p. 7.

Tal escribe a París el corresponsal del *Figaro*, fundándose nada más, para hacer suya la gloria de Sarasate, en que fue alumno del Conservatorio de París.

Creemos un deber protestar contra esta afirmación, pues la gloria de Sarasate nos pertenece toda entera; porque el ilustre artista es español, no solo de nacimiento, sino de corazón y de sentimientos.

De todos modos felicitamos a nuestro ilustre compatriota señor Sarasate, que a la par que honra su nombre, honra la patria en que nació y a la que pertenece”³¹⁸.

Tras la muerte del compositor, la prensa española recoge algunos datos sobre la fortuna de Wagner. La documentación recogida destaca que, en los últimos años de su vida, Wagner percibe del bolsillo particular del Rey de Baviera una renta anual de 30.000 marcos (más de 40.000 francos), a lo que se suman entre 60 y 70.000 que percibe anualmente de las cajas de los teatros reales de Baviera por derechos de representación y los 51.000 marcos recibidos por el compositor tras la venta del inventario de *El Anillo del Nibelungo* a Angelo Neumann. A pesar de todos estos ingresos –dice *La Ilustración Musical*– “se asegura que siempre estaba *al verde* como dicen en Italia, y que murió dejando poco o nada. De todos modos su familia podrá vivir con bastante holgura con el fruto de las representaciones de las óperas del maestro; y además su viuda cobra también del editor de Maguncia, Sr. Schott, mientras viva, una buena renta; se evalúa en 30.000 marcos anuales”³¹⁹.

El 3 de mayo de 1883 Francesco Ghiurlotto levanta acta notarial que verifica legalmente la autenticidad de un sombrero de Wagner. El documento nº 4823-490 de su registro, explica que en noviembre de 1882 Wagner compra un sombrero en casa de los Sres. Marchesi y Brutti, en Mercería, dejando el viejo. Stefano Gianolla, dueño de la tienda, vende el sombrero el 30 de abril de 1883 a un particular, el cual encarga el documento antes indicado. La noticia recogida en *La Ilustración Musical*³²⁰ y *La Correspondencia de la Música*³²¹ indica que el sombrero es uno de los tradicionales de Wagner: blanco, de fieltro y de alas muy anchas.

Según noticias recibidas de Bayreuth a principios de mayo de 1883, el administrador de los herederos de Wagner entabla pleito contra el empresario Angelo Neumann reclamándole los derechos de representación correspondientes a las funciones dadas con

³¹⁸ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 14, 26-IV-1883, p. 109.

³¹⁹ “Lo que ganaba Wagner”. *La Ilustración Musical*, I, 4, 28-IV-1883, p. 3.

³²⁰ *La Ilustración Musical*, I, 10, 9-VI-183, p. 4.

³²¹ “Extranjero. Un sombrero de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 125, 25-V-1883, p. 7.

el Wagner-Theatre³²². En este sentido, Freiderich von Feustel formula demanda de embargo de los ingresos recogidos en las representaciones de la compañía itinerante en Stuttgart³²³.

El 10 de mayo se anuncia la celebración de la Exposición Internacional de Electricidad, prevista para el verano en Viena. La prensa musical destaca que el pabellón central situado en la rotonda de la Exposición se pondrá en comunicación telefónica con el teatro de Bayreuth durante las representaciones de *Parsifal*, “de modo –dice *La Correspondencia Musical*– que los vieneses y los extranjeros que en la capital de Austria se encuentren, podrán saborear la música de Wagner ejecutada a centenares de leguas de distancia”³²⁴. La *Propaganda Musical* recoge también esta noticia y añade que “el teléfono será pues, el héroe de esta Exposición. La pequeña ciudad de Bade, que está al sur de Viena, y la de Jullu, que está al oeste, serán unidas con un hilo telefónico al pabellón central de la rotonda, y un artista cantará en Bade y otro en Jullu percibiéndose su voz en dicha rotonda”³²⁵.

Según noticias publicadas el 14 de junio, el musicógrafo alemán Oscar Berggruen regala a la Biblioteca de París la circular dirigida por Wagner el 30 de agosto de 1873 a los patrocinadores del festival y a las sociedades wagnerianas donde les invita a suministrar los medios necesarios para continuar los trabajos del teatro. La prensa recuerda que de dicha carta se tiran únicamente 300 ejemplares con sendas firmas autógrafas de Wagner y –dice *La Correspondencia Musical*– “es hoy tan rara que los coleccionadores alemanes pagan el ejemplar a peso de oro”³²⁶.

El 8 de julio comienza en Bayreuth el tercer festival con representaciones de *Parsifal*. La primera –dice la prensa– “fue en cierto modo un tributo a la memoria del maestro, y el más religioso silencio se guardó hasta la terminación del espectáculo. Entonces el público se levantó en masa y estalló en entusiastas aplausos. Los intérpretes de la obra rayaron a extraordinaria altura y la dijeron de un modo admirable, especialmente la Materna y Scaria. El hijo de Wagner, Siegfried asistió a la solemnidad acompañado de sus hermanas”³²⁷.

³²² “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 15, 3-V-1883, p. 118; “Noticias” *Notas Musicales y Literarias*, II, 36, 15-V-1883, p. 13.

³²³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 122, 3-V-1883, p. 7.

³²⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 123, 10-V-1883, p. 7.

³²⁵ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 18, 24-V-1883, p. 142.

³²⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 128, 14-VI-1883, p. 7.

³²⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 133, 19-VII-1883, p. 7.

Las cuatro primeras representaciones de *Parsifal* en 1883 atraen a más concurrencia que el año anterior y producen unos ingresos de 80.000 marcos; por primera vez se establece la costumbre de que los asistentes al festival visiten la tumba de Wagner situada en el jardín de villa Wahnfried. *La Correspondencia Musical* indica que “Cosima Wagner, muy adolorida por la muerte de su esposo, ha permanecido alejada de las manifestaciones de entusiasmo del público, y sólo ha recibido a algunas personas de su intimidad. Liszt no ha tenido valor para asistir a las representaciones de Bayreuth”³²⁸.

El 30 de julio concluyen las representaciones de *Parsifal* sin conocerse aún el resultado financiero del tercer festival, aunque la prensa sospecha que es negativo y el déficit asciende a varios miles de marcos. Los delegados de las Sociedades Wagner de Viena, Berlín, Munich, Mannheim, Trieste, Praga, Nuremberg, Leipzig y otras ciudades –hasta el número de ciento cincuenta– se reúnen en Bayreuth bajo la presidencia del barón Ostino, con el objeto de consolidar el porvenir del teatro. En la reunión quedan aseguradas las representaciones previstas para 1884 gracias al desinterés de los intérpretes que, por su parte, constituyen una sociedad cuya presidencia es ofrecida a Liszt. Según las resoluciones tomadas –dice *La Correspondencia Musical*– “los honorarios de los artistas no pasarán de una sencilla indemnización por sus trabajos. Además, para llevar a cabo el piadoso deber de que hemos hecho mérito, algunos de ellos, como la Materna y Scaria, han renunciado espontáneamente a toda la temporada de verano, que podrían aprovechar de modo más lucrativo. –¿No se ve en esto una prueba evidente del entusiasmo que el autor de *Parsifal* ha debido despertar en el corazón de sus intérpretes?”³²⁹. Al mismo tiempo, Luis II envía varios arquitectos a Bayreuth para estudiar el traslado del teatro de Wagner a Munich³³⁰ “a peso”, lo que *La Ilustración Musical* considera irónicamente “mucha Real voluntad”³³¹.

1884.

El 13 de febrero, aniversario de la muerte de Wagner, se realizan homenajes al compositor en las principales ciudades de Alemania con la celebración de conciertos y representaciones de ópera; en Bayreuth, se organiza un concierto compuesto en su

³²⁸ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 135, 2-VIII-1883, p. 7. La revista también indica que “durante los tres últimos años de su vida dictó el maestro sus *Memorias* a su esposa. Después hizo imprimir tres ejemplares uno para él, otro para su hijo y otro para Liszt”.

³²⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 136, 9-VIII-1883, p. 7.

³³⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 137, 16-VIII-1883, p. 7.

³³¹ “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, I, 19, 11-VIII-1883, p. 4.

mayor parte de fragmentos de *Parsifal*. Cosima Wagner –dice *La Correspondencia Musical*– “vive siempre en la villa Wahnfried completamente retirada del mundo y en la más absoluta soledad, rodeada de sus hijos”³³².

En junio se anuncia la próxima aparición de un nuevo periódico internacional destinado a sostener el teatro de Bayreuth, titulado *Allgemeiner Richard Wagner's Vererin*, publicación redactada en varios idiomas con la colaboración de compositores de varios países³³³.

Las diez representaciones modelos de *Parsifal* en el teatro de Bayreuth se verifican entre el 21 de julio y 8 de agosto, comenzando las funciones a las cuatro de la tarde y produciendo una recaudación de 300.000 marcos. Las compañías alemanas de ferrocarriles organizan trenes especiales de ida y vuelta con pasajes válidos para ocho días y con precios reducidos para todo viajero que presente su entrada para el teatro de Bayreuth³³⁴. A petición de la familia Wagner, Liszt acepta la presidencia de honor del festival de 1884³³⁵. Este año las representaciones de *Parsifal* coinciden con la reprise de *Fidelio* de Beethoven en Munich, los “dos acontecimientos –dice Wanderer– que traen alborotados a los *dilettanti* del centro y del Norte de Europa”³³⁶. Sobre las representaciones comenta Yves Didier en *Le National Belge*:

“Ce pèlerinage de Bayreuth devient, peu à peu, le but annuel des vacances s'automne. Les caravanes s'organisent, et l'on s'arrange, pour passer par Bayreuth, en traçant l'itinéraire d'un voyage à Vienne et en Hongrie, ou en se reudant aux villes d'eaux de la Bohême, ou en allant étudier les collections artistiques de Dresde et de Berlin. Tel est, d'ailleurs, le charme que se dégage des représentations modèles données sur le théâtre de Wagner que presque toujours, quand on a été à Bayreuth, on y retourne.

Cette fois, les Anglais et les Américains ont été atteints de la contagion. Ils sont arrivés en bandes innombrables, stupéfiant les rues paisibles de Bayreuth par le défilé de leurs montagnes de malles énormes. Les livres sterling et les dollars ont été assurément d'un grand appoint dans la recette de 300.000 marks qui a été réalisée en dix représentations.

L'intrusion des Anglais a son bon et son mauvais côté. On peut être certain désormais que le théâtre de Wagner aura toujours un auditoire compact. Son existence est assurée. Mais ce qui faisait en partie le charme de ces auditions uniques, –de la musique allemande jouée dans un milieu allemand, devant des Allemands recueillis et convaincus, dans une atmosphère de paix quasi-religieuse,

³³² “Noticias. Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 164, 21-II-1884, p. 7; “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

³³³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 182, 26-VI-1884, p. 7.

³³⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 181, 19-VI-1884, p. 7.

³³⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 183, 3-VII-1884, p. 7.

³³⁶ Wanderer: “Alrededor del mundo”. *El Imparcial*, 25-VIII-1884.

—ce côté là a presque entièrement disparu. On vend à la porte des livretes en anglais, tandis que la traduction française n'a pas encore été publiée. Dans les entre-actes, sur le terre-plein planté d'arbres, où il fait si bon se promener en regardant le soleil couchant qui descend lentement derrière les colines qui enserrent la ville, c'est, au lieu des discussions bruyantes des premiers jours ou du concert laudatif qui a rapidement pris le dessus, la détente nette et froide des interjections britanniques qui vous frappe l'oreille, comme le bruit d'un fusil qu'on désarme.

Il n'est guère possible de se figurer à quel degré de perfection s'élève la troupe de Bayreuth.

A Bayreuth, tout est combiné de manière à présenter un ensemble artistique complet. Il ne s'agit pas de faire valoir l'ut de poitrine de la première chanteuse, de donner au baryton l'occasion de placer son point d'orgue en faisant des yeux blancs, avec un retrait du pied gauche. Les acteurs s'effacent, c'est l'œuvre seule qui domine. Jusqu'aux derniers choristes, tous les interprètes sont pénétrés de cette grande pensée qu'ils sont les rouages d'une vaste combinaison artistique et que leur personne est peu de chose dans l'ensemble.

Aussi est-ce avec une sorte de piété, et en respectant avec un absolu scrupulo la pensée de l'auteur, que tous contribuent à produire sur l'auditoire une impression profonde. Il est à noter d'ailleurs que les artistes considèrent comme un grand honneur de figurer dans ces superbes représentations, et que souvent les rôles épisodiques sont tenus par des chanteurs qui, dans les théâtres auxquels ils sont attachés, occupent les premiers emplois. Ce détail seul donne une idée de la supériorité de ces représentations.

Ajoutez-y le soin avec lequel est réglée la mise en scène, des costumes dessinés avec un goût exquis et des décors dont la splendeur dépasse tout ce qui a été fait jusqu'ici.

On avait tâtonné au début. Les premières représentations avaient été presque improvisées. Ou plutôt la mise en scène des opéras de Wagner est si compliquée qu'on n'était pas entièrement prêt, et des détails d'interprétation, qui servent tout naturellement de cible aux railleries des adversaires, déparèrent quelque peu l'exécution des *Nibelungen*. Il en est tout autrement pour *Parsifal*. Il n'y a pas eu, cette fois, un accroc, et les deux troupes qui ont interprété successivement, de deux en deux jours, la dernière œuvre de Wagner, ont rivalisé de talent.

Mme Materna et Mlle Maltent, MM. Scaria et Siehr, MM. Winkelmann et Gudehus, MM. Fuchs et Planke, et M. Reichmann, qui n'a pas voulu être doublé dans le rôle d'Amfortas, avec des voix de qualité différente, sont si excellentes acteurs, jouent avec une telle noblesse d'attitudes, une telle simplicité de gestes, une observation si juste des nuances du sentiment, qu'on ne sait souvent s'il faut admirer en eux plutôt le tragédien. Secondés par l'art du décorateur, ils composent des tableaux vivants dont la série magnifique se déroule dans des éblouissements de lumière tandis que l'orchestre, qui semble n'avoir qu'une âme, tant qu'il y a en lui d'unité et de précision, souligne de ses épanouissements harmoniques les situations du drame. Cela est aussi loin de l'opéra moderne, tel que l'ont compris Meyerbeer et Rossini, que les grandes épopées de la Grèce sont distantes du roman actuel.

Cet art-là fera-t-il école? Est-ce un point de départ ou un terme d'arrivée que nul ne dépassera? Le problème est difficile à résoudre. Il a été discuté déjà, et je n'y reviendrai pas, pas plus que je n'entreprendrai l'analyse de *Parsifal*, qui a été faite.

J'ai tenu simplement à ne pas laisser passer un événement artistique de l'importance de celui qui vient d'avoir lieu, sans le signaler à ceux qui aiment l'art et qui voient en lui autre chose qu'une distraction futile.

Les occasions d'élever sa pensée et son cœur au-dessus des banalités quotidiennes et d'échapper aux postulations utilitaires qui nous assiégent sont trop

rare pour qu'on ne les soisisse avec joie quandelles se présentent. Ce sera pour le siècle un éternel honneur que d'avoir donné naissance à des manifestations artistiques aussi grandioses. Il importe qu'on le sache. Il faut qu'on le proclame dans notre pays surtout ou l'on est obligé, chaque jour, de faire le coup de feu pour maintenir l'art dans les positions qu'il a péniblement acquises, après des années de combats"³³⁷.

[traducción orientativa]

“Este peregrinaje de Bayreuth se vuelve poco a poco el objeto anual de las vacaciones de otoño. Las caravanas se organizan y se las arreglan para pasar por Bayreuth trazando el itinerario de un viaje a Viena y a Hungría, o bien trasladándose hasta las ciudades de aguas de la Bohemia, o bien yendo a estudiar las colecciones de Dresde y de Berlín. Tal es, por otro lado, el encanto que emana de las representaciones modelo que se dan en el teatro de Wagner que, casi siempre, cuando se ha estado en Bayreuth se regresa.

Esta vez los ingleses y los americanos han sido alcanzados por el contagio. Han llegado en bandadas innumerables pasmando las calles apacibles de Bayreuth por el desfile de sus montañas de baúles enormes. Las libras esterlinas y los dólares han sido seguramente una gran suma en la recaudación de 300.000 marcos que ha sido realizada en 10 representaciones.

La intrusión de los ingleses tiene su lado bueno y su lado malo. En lo sucesivo, podemos estar seguros de que el teatro de Wagner tendrá siempre un auditorio compacto. Su existencia está asegurada. Pero lo que formaba en parte el encanto de estas audiciones únicas –música alemana tocada en un medio alemán, ante alemanes reunidos o convencidos, en una atmósfera de paz casi religiosa– esto, ha desaparecido casi por completo. Se venden a la puerta libretos en inglés, mientras que la traducción francesa aún no ha sido publicada. En los entreactos, sobre el terraplén plantado de árboles, donde tanto agrada pasear mirando al sol poniente que desciende lentamente tras las colinas que encierran la ciudad, es, en lugar de las discusiones ruidosas de los primeros días o del concierto laudatorio que ha caído rápidamente en desuso, la distensión nítida y fría de las interjecciones británicas la que le golpea la oreja como el ruido de un fusil que alguien dispara.

Apenas es posible figurarse a qué grado de perfección se eleva la *troupe* de Bayreuth.

En Bayreuth todo está combinado para presentar un conjunto artístico completo. No se trata de destacar el *do* de pecho de la primera cantante, ni dar al barítono la ocasión de poner su calderón con los ojos en blanco con un ritardando del pie derecho. Los actores se mantienen apartados, es sólo la obra quien domina. Hasta los últimos coristas, todos los intérpretes están imbuidos de ese gran pensamiento de que son los mecanismos de una basta combinación artística y de que su persona es poca cosa en el conjunto.

También es con una suerte de piedad y respetando con absoluto escrúpulo el pensamiento del autor como todos contribuyen a producir sobre el auditorio una profunda impresión. Hay que destacar por otro lado que los artistas consideran como un gran honor figurar en estas soberbias representaciones, y que continuamente los personajes episódicos son representados por los cantantes que en

³³⁷ Didier, Y.: “Recortes. El *Parsifal* en Bayreuth”. *La Correspondencia Musical*, IV, 192, 4-IX-1884, pp. 4-5.

los teatros en los que están empleados ocupan los primeros empleos. Este detalle por sí solo da una idea de la superioridad de estas representaciones.

Añadan el cuidado con el que está regulada la puesta en escena, un vestuario diseñado con un gusto exquisito y decorados en los cuales el esplendor sobrepasa todo lo que se ha hecho hasta ahora.

Habíamos andado a tientas al principio. Las primeras representaciones habían sido casi improvisadas. O mejor dicho, la puesta en escena de las óperas de Wagner es tan complicada que no estábamos enteramente preparados y detalles de interpretación, que fueron naturalmente el blanco de las bromas de los adversarios, deslucieron un poco las ejecuciones de los *Nibelungen*. Esto ha sido muy diferente para *Parsifal*. No ha habido, esta vez, ni un contratiempo, y las dos compañías que han interpretado sucesivamente, de dos en dos días, la última obra de Wagner, han rivalizado en talento.

La Sra. Materna y la Srta. Maltent, los Sres. Scaria y Siehr, los Sres. Winkelmann y Gudehus, los Sres. Fuschs y Planke, y el Sr. Reichmann, quien no quiso ser doblado en el papel de Amfortas, con voces de diferente calidad, son tan excelentes actores, actúan con tal nobleza de aptitudes, tal simpleza de gestos, con una observación tan justa de los matices de sentimiento, que nunca se sabe si admirar antes al actor. Respaldados por el arte del decorador, componen cuadros vivientes donde la magnífica serie se desarrolla, mientras que la orquesta, que parece no tener más que un alma, tanto hay en ella de unidad y de precisión, subraya con sus expansiones armónicas las situaciones del drama. Esto está tan distante de la ópera moderna, tal como la han comprendido Meyerbeer y Rossini, como las grandes epopeyas de Grecia de la novela actual.

¿Hará escuela este arte? ¿Es un punto de partida o un término de llegada que nadie dejará atrás? El problema es difícil de resolver. Ya ha sido discutido y yo no volvería a él, al igual que no emprendería el análisis de *Parsifal*, el cual ha sido hecho.

He atendido simplemente a no dejar pasar un acontecimiento artístico de la importancia de este que acaba de tener lugar, sin señalárselo a los que aman el arte y que ven en él algo más que una distracción fútil.

Las ocasiones de elevar el pensamiento y el corazón por encima de las banalidades cotidianas y de escapar a las postulaciones utilitarias que nos asedian son demasiado raras (escasas) como para no aceptarlas con gozo cuando se presentan. Será para el siglo un honor eterno haber dado nacimiento a manifestaciones artísticas tan grandiosas. Es importante saberlo. Hay que proclamarlo sobre todo en nuestro país donde estamos obligados, cada día, a hacer cuanto podamos por mantener el arte en la posición que ha adquirido penosamente, después de años de combate”.

1885.

En 1885 no se representa *Parsifal*, *Bühnenweihfestspiel* o Festival de consagración escénica, pero el 30 de septiembre, siguiendo noticias de Bayreuth, la *Enciclopedia Musical* anuncia para los meses de julio y agosto de 1886 una serie de 16 ó 18³³⁸

³³⁸ Finalmente son 17 las representaciones realizadas en el verano de 1886 en Bayreuth.

representaciones en el teatro de Festivales compuestas de *Parsifal* y *Tristán*³³⁹ e indica: “los artistas llamados a desempeñar las primeras partes son lo mejor de Berlín, Munich, Dresde, Hamburgo y Viena; el director de orquesta Levy dirigirá las ejecuciones del *Parsifal* y Richter y Mottl, alternativamente, las de *Tristán*”³⁴⁰.

El 31 de diciembre la *Enciclopedia Musical* anuncia la publicación de un volumen de escritos de Wagner que comprende fragmentos y extractos recopilados por Cosima Wagner y no incluidos en la colección completa de sus obras literarias³⁴¹. La noticia se refiere a la publicación del tomo 11 de la edición popular *Sämtliche Scrifften un Dichtungen (Obras literarias completas)* realizada por Hans von Wolzogen. En la reseña que dedica la revista a este volumen leemos: “Entre dicha colección de escritos póstumos se encuentran páginas que el maestro, por razones personales, había creído prudente no publicar en vida suya. Se cita un notable capítulo sobre lo *maravilloso* en arte; un interesante artículo sobre Berlioz³⁴²; más lejos una curiosísima carta relativa a las representaciones del *Tannhäuser* en París, carta en la cual Wagner recuerda el proyecto de Napoleón III de organizar, durante la Exposición Universal, un teatro internacional en donde se habrían ejecutado las más notables obras de cada país en su forma original. El volumen contiene, en fin, el proyecto del drama indio, los *Vencedores (Die Sieger)*³⁴³, que Wagner quería poner en música después de *Parsifal*. Este proyecto, según se lee, data del año 1856”³⁴⁴.

³³⁹ En la edición de 1886, Cosima Wagner pone en escena por primera vez en Bayreuth *Tristán e Isolda*, una vez asume la dirección de los Festivales en sustitución de su hijo menor de edad Siegrfried Wagner. Para esta representación, Cosima piensa en un primer momento en Hans von Bülow, pero la renuncia de éste hace que sea Felix Mottl el encargado de la dirección de la partitura. Bauer, op. cit, p. 290.

³⁴⁰ “Boletín musical del mes de septiembre. Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 21, 30-IX-1885, p. 167.

³⁴¹ Los escritos y poesías de Wagner publicados en *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Recopilación de escritos y poesías) comprenden 10 volúmenes publicados entre 1871 y 1883 en Leipzig. La edición popular *Sämtliche Scrifften un Dichtungen (Obras literarias completas)* –colección de 16 volúmenes que recogen los textos publicados en *Gesammelte Schriften un Dichtungen* y otros 6 volúmenes más– es publicada posteriormente por Hans von Wolzogen y Richard Sternferld. Dicha colección se edita en Leipzig y se completa en 1911 con la publicación del volumen 16. Bauer, op. cit, p. 7.

³⁴² Puede consultarse una traducción de este estudio en Wagner, R.: “Berlioz juzgado por Wagner”. *La Correspondencia Musical*, IV, 202, 13-XI-1884, pp. 1-3. Éste es un estudio redactado por Wagner en el invierno de 1841 durante su primera estancia en París que forma parte de la serie de cartas que, como corresponsal de la revista *Abendzeitung* de Dresde, dirige a su editor Hell Winkler. El artículo, que no figura en la *Recopilación de Escritos y Poesías*, es traducido al francés en 1884 por Camille Benoit en *Le Guide Musical* de Bruselas, de donde lo toma *La Correspondencia Musical* para traducirlo al español.

³⁴³ *Die Sieger*, WWV 89. Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), vol. 11. Leipzig [1911], p. 325.

³⁴⁴ P[edrell]: “Boletín musical del mes de diciembre. Bibliografía”. *Enciclopedia Musical*, II, 24, 31-XII-1885, p. 190.

Capítulo XIII. *El Anillo del Nibelungo* por Europa: Angelo Neumann y el Wagner-Theatre.

Introducción.

La etapa 1877-1885 es la etapa de difusión *El Anillo de los Nibelungos* por Europa. En la primavera de 1877 se interpretan por primera vez fragmentos de la *Tetralogía* en los Conciertos Populares de Bruselas, concretamente la *Cabalgata* y el *Adiós de Wotan a Brunhilde*¹ en *La Walkiria* y la *Marcha fúnebre de Sigfrido* en *El ocaso de los dioses*. Algunos críticos musicales de París acuden a Bruselas para oír estos fragmentos, entre ellos el wagnerista Victoria de Joncières, pero las interpretaciones wagnerianas dirigidas por Padeloup en 1878 en los Conciertos Populares siguen produciendo opiniones encontradas en el público y crítica parisinos. La posición oficial es que Wagner no se puede ser interpretado en París y en la Exposición Universal de 1878 una comisión encargada de revisar todos los programas de música prohíbe la interpretación de composiciones wagnerianas². En el invierno de 1879 Padeloup alarga la temporada de conciertos debido al mal tiempo y presenta en primavera el primer acto completo de *Lohengrin*³, interpretando este fragmento tres veces en total. En la capital de Francia sigue el debate sobre la obra de Richard Wagner y, a raíz de estas interpretaciones, Oscar Comettant realiza un duro artículo de carácter nacionalista publicado en cuatro números de *Le Siécle*⁴. En 1880, Judith Gautier da una serie de conferencias de Richard Wagner en París y Colonne dirige varias partituras wagnerianas, entre ellas el *Idilio de Sigfrido*. A finales de año, Padeloup presenta en la capital parisina el *Adiós de Wotan a Brunilda*, partitura que a principios de enero de 1881 “provocó de un modo singular el entusiasmo de cuantas personas llenaban el salón de conciertos”⁵. No obstante, cuando Colonne dirige la *Cabalgata de las valkirias* en el Châtelet de París a finales de

¹ Canta Mr. Dupin.

² Peña y Goñi, A.: “Cartas del Extranjero. Exposición Universal de París. La Música I”. *El Tiempo*, 24-VII-1878, p. 2.

³ La ópera completa no se estrenaría en París hasta el 30 de abril de 1887 en el Théâtre Eden y la primera representación en el teatro de la Ópera no tendría lugar hasta el 16 de septiembre de 1891 (hasta esta última fecha *Lohengrin* se había representado 29 nueve veces completo en el Teatro Real).

⁴ “La cuestión Wagner en Francia”. *Crónica de la Música*, II, nos. 37 (5-VI-1879, pp. 3-4) y 39 (19-VI-1879, p. 3-4).

⁵ “Correspondencia”. *La Correspondencia Musical*, I, 4, 26-I-1881, p. 4.

enero de 1881 se producen “algunos disgustos con motivo de las protestas de los que no quiere oír música de Wagner”⁶. El 21 de marzo de 1881, tres días antes del estreno en Madrid, se estrena *Lohengrin* en el Círculo del Mediterráneo de Niza y, a mediados de abril, Luigi Mancinelli estrena el Preludio de *Tristán e Isolda* en el teatro Apolo de Roma, pero al concierto acuden únicamente 173 personas contando periodistas y buen número de alemanes que asisten para oír la partitura wagneriana⁷. En abril, en el segundo de los Conciertos Populares dirigidos por Padeloup, el director wagnerista da a conocer con éxito varios fragmentos de *Los maestros cantores* y Colonne ejecuta en el Châtelet el Preludio y Final de *Tristán e Isolda* que son “escuchados con alguna impaciencia por cierta parte del público”⁸. Entre el 5 y el 9 de mayo de 1881 Cosima y Richard asisten al estreno berlinés de *El Anillo de los Nibelungos* en el teatro Victoria con la compañía de Angelo Neumann y bajo la dirección musical de Antón Seidl. A partir del 9 de mayo de 1881, Hans Richter dirige nueve sesiones en Londres donde presenta, entre otras, la *Muerte de Sigfrido* en *Götterdämmerung*, el *Fuego encantado* de *La Walkyria* y el *Idilio de Sigfrido*; además, el director del Teatro Imperial de Ópera de Viena prepara en esta visita las representaciones wagnerianas realizadas en Londres en 1882⁹. El 14 de junio, concluye la temporada del teatro de la Ópera de Berlín en la que se escuchan *Lohengrin* (13 veces), *Tannhäuser* (9), *El holandés errante* (6) y *Los maestros cantores* (4)¹⁰ y en agosto el empresario y director del Carlstheater de Viena adquiere una parodia de *El Anillo de los Nibelungos* que se anuncia como una de las grandes novedades teatrales de la siguiente temporada¹¹. En la sección de música de la Exposición de Milán, celebrada en el verano de 1881, se presentan las colecciones de las casas Ricordi y Lucca, editores que a precios populares ponen al alcance de todas las fortunas las partituras de Rossini, Verdi y Bellini, contribuyendo de forma decisiva a popularizar *Tannhäuser* y *Lohengrin* de Wagner¹². En septiembre de 1881, Hermann Levi dirige dos ciclos wagnerianos en el Hoftheater de Munich, representaciones organizadas por orden cronológico según fecha de composición y estreno de las partituras wagnerianas. En el primer ciclo, Levi dirige *Rienzi* el 1 de septiembre, *El*

⁶ “Correo Extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 124, 3-II-1881, p. 4.

⁷ “Correo extranjero. Roma”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 5.

⁸ “Correo Extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 136, 27-IV-1881, p. 4.

⁹ “Correo Extranjero. Londres”. *Crónica de la Música*, IV, 137, 4-V-1881, p. 5.

¹⁰ “Correo Extranjero. Berlín”. *Crónica de la Música*, IV, 145, 29-VI-1881, p. 5.

¹¹ “Correo extranjero. Viena”. *Crónica de la Música*, IV, 153, 24-VIII-1881, p. 6.

¹² Coello, C. de: “La Exposición de Milán y el Congreso geográfico de Venecia”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 33, 8-IX-1881, p. 135.

holandés errante el 3, *Tannhäuser* el 5, *Lohengrin* el 7, *Tristán e Isolda* el 10 y *Los maestros cantores* el 13, repitiendo idéntica distribución en el segundo ciclo celebrado entre el 15 y el 26 de septiembre¹³. Luis II dedica el producto de la recaudación a la próxima puesta en escena de *Parsifal* y la celebración de los segundos festivales¹⁴. En el otoño de 1881, las compañías de Pollini (Hans Richter, August Wilhelmj, etc) y Angelo Neumann (Antón Seild) entran en fuerte competencia para representar *El Anillo de los Nibelungos* en Londres, aunque a principios de diciembre se decide que Neumann presentará la *Tetralogía* y Pollini un ciclo de representaciones de óperas alemanas¹⁵. A finales de noviembre, Eduard Colonne¹⁶ dirige en los conciertos del Châtelet varios fragmentos de *Tannhäuser*, entre ellos la Obertura, la *Venusberg*, el Sexteto final del primer acto, la romanza de barítono a la *Estrella Vespertina* y la gran marcha con coros del acto segundo¹⁷ y, en la tercera semana de diciembre, Padeloup dirige en el Circo de Invierno varios fragmentos de *Tannhäuser* cantados por el barítono Fauré en un concierto en el que más de dos mil personas quedan sin entrada¹⁸. Contrariamente a la costumbre, Lamoureux no interrumpe sus conciertos en el Château d'Eu durante las Pascuas de Navidad de 1881 y en una de las sesiones de los Nuevos Conciertos, a finales de diciembre, el público admira “varios fragmentos de *Los maestros cantores*, de Wagner que entusiasmaron a la concurrencia”¹⁹. El 2 de enero de 1882 se estrena en Leipzig *Tristán e Isolda* con un éxito extraordinario; a la terminación de cada acto los intérpretes, el director de orquesta y el director del teatro (Neumann), son llamados con entusiasmo por el público²⁰ más de veinte veces²¹. En uno de los Conciertos Populares celebrados en el Circo de Invierno en enero de 1882, Padeloup dirige nuevamente varios fragmentos del acto tercero de *Tannhäuser* pero al mismo tiempo Angelo Neumann tiene que suspender el proyecto de presentar

¹³ “Correo extranjero. Munich”. *Crónica de la Música*, IV, 153, 24-VIII-1881, p. 6.

¹⁴ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 151, 10-VIII-1881, p. 5.

¹⁵ La compañía de Pollini presenta *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Los maestros cantores* y *Tristán e Isolda* de Wagner junto a óperas de Beethoven, Weber y Mozart en un ciclo de representaciones realizadas en Drury Lane de Londres entre el 18 de mayo y 23 de junio de 1882 bajo la dirección de Hans Richter.

¹⁶ Edouard Judas Colonne (Burdeos, 1838; París, 1910), violinista y director de la Gran Ópera; también director fundador de los Concerts du Châtelet, más tarde llamados Concerts Colonne.

¹⁷ “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 167, 30-XI-1881, p. 3.

¹⁸ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 170, 21-XII-1881, p. 4.

¹⁹ *La Correspondencia Musical*, II, 53, 4-I-1882, p. 6.

²⁰ *La Correspondencia Musical*, II, 57, 1-II-1882, p. 8.

²¹ “Correo extranjero. Leipzig”. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 5.

Lohengrin en el teatro de las Naciones de París²² porque el intendente de teatros de Munich deniega a tres cantantes el permiso para asistir a las representaciones; los consejos –dice la prensa– “son de muy alto, y hasta se dice que el embajador de Alemania en París, príncipe de Hohenlohe, ha escrito diciendo que por su parte se declaraba impotente para prevenir un escándalo y proteger a los artistas alemanes contra una cábala de teatro”²³. En febrero de 1882, la Orquesta Colonne interpreta en el Châtelet algunos fragmentos de *Rienzi*²⁴ y en uno de los Conciertos Nuevos organizados por Charles Lamoureux en Château d’Eau se incluyen algunos fragmentos del primer acto de *Lohengrin* “cuya audición produjo inmenso efecto, entre una concurrencia tan numerosa como distinguida”²⁵. En la temporada de conciertos de 1882 se suceden los estrenos wagnerianos en París y Padeloup consagra varias sesiones a dar a conocer los tres estilos de Wagner, cantándose fragmentos de *Rienzi*, *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*²⁶. El 4 de mayo comienzan las representaciones de la *Tetralogía* en el Her Majesty’s Theatre de Londres con la compañía de Angelo Neumann; celebrado el primer ciclo (*El oro del Rin*, 4; *La Valkiria*, 5; *Sigfrido*, 7; *El crepúsculo de los dioses*, 8) el príncipe de Gales envía un telegrama a Wagner que contesta en otro en el que manifiesta su gratitud al heredero inglés²⁷. El segundo ciclo de la *Tetralogía* en el Her Majesty’s Theatre se celebra el 11, 12, 14 y 15 de mayo, pero de toda la prensa diaria londinense sólo *The Times* se muestra entusiasta con la obra; por el contrario *Standard* y *Daily Telegraph* censuran el libreto y la música y, además, los periódicos coinciden en señalar que, a pesar de la excelente interpretación vocal, la orquesta adolece de un desequilibrio grande entre cuerda y metal²⁸. Si a esto unimos una deficiente puesta en escena entendemos que a lo más selecto de la sociedad londinense “el género wagneriano correspondiente a la última época del compositor *no les entró*”²⁹. El 18 de mayo comienzan las series de representaciones de ópera alemana en el teatro Drury Lane de Londres con la compañía de Pollini con mayor fortuna que

²² En una noticia recogida en la *Ilustración Artística* en mayo de 1882, se asegura que es el propio Wagner quien prohíbe las representaciones. J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 22, 28-V-1882, p. 170. En este mismo sentido véase Coeuroy, André: “La Revue Wagnérienne”. Wagner et l’esprit romantique. París: Éditions Gallimard, 1965, p. 249-251.

²³ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 5.

²⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 60, 21-II-1882, p. 7.

²⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 60, 21-II-1882, p. 7.

²⁶ J. R. R.: “La semana en cartel”. *Ilustración Artística*, I, 13, 26-III-1882, p. 98.

²⁷ “Extranjero. Londres”. *La Correspondencia Musical*, II, 72, 17-V-1882, p. 7.

²⁸ En este sentido recordamos que *El Anillo de los Nibelungos* es concebido por Wagner para el *foso místico* de Bayreuth.

²⁹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 21, 21-V-1882, p. 162.

la de Neumann (Her Magesty's Theater) poniendo en primer lugar *Lohengrin* y *El Holandés errante*, partituras más accesibles para el público³⁰, presentadas con gran lujo de detalles en la puesta en escena e interviniendo en los papeles principales las sopranos Sucher y Malten y el tenor Winkelmann. A principios de junio la prensa informa que la campaña de Neumann en Londres concluye en fracaso a pesar de la rebaja de precio de las entradas; en cambio –dice– “en Drury Lane, *Lohengrin* ha producido fanatismo, *Der Fliegende Holländer* ha gustado mucho y los filarmónicos esperan con ansiedad la representación de *Fidelio*, de Beethoven, el rey de la armonía”³¹. A comienzos de la temporada de verano de 1882, la compañía de ópera italiana del Covent Garden pone en escena *Lohengrin* con Albani (Elsa), Sthal (Ortruda), Sylva (Lohengrin), Cotogni (Telramondo) y Gresse (Rey Enrique) superando el éxito de las compañías de ópera alemana y con una “ejecución coral y orquestal perfecta; el entusiasmo del público sin límites”³². Concluidas las representaciones de la *Tetralogía* en Her Majesty's Theater, la empresa de Angelo Neumann regresa a Leipzig para realizar una revista histórica de las óperas de Wagner desde *Rienzi* hasta *El Anillo*³³, ciclo con el que Neumann se despide de Leipzig antes de comenzar la gira con su teatro itinerante. Con este ciclo –dice la prensa– “los wagneristas podrán prepararse para la audición del *Parcival* [sic], estudiando el estilo del compositor en todas sus formas y maneras”³⁴. A finales de junio, Hans Richter estrena con gran éxito en el Teatro Drury Lane de Londres *Tristán e Isolda* (Winkelmann y Sucher)³⁵ y al mismo tiempo Octavio Fouque publica *Los Revolucionarios de la música* (París: Calmann Levy, 1882), estudio sobre Lesueur, Berlioz, Beethoven, Wagner y los compositores de la escuela rusa³⁶. Entre el 18 de agosto de 1881 y el 5 de junio de 1882 se dan en el Teatro de la Ópera de Berlín 256 representaciones, de las cuales, 33 corresponden a *Carmen* de Bizet, la ópera más representada; el único compositor que alcanza igual número de representaciones es Wagner, pero repartidas entre seis de sus partituras: *Tannhäuser*, *Rienzi*, *Lohengrin*, *El holandés errante*, *Los maestros cantores de Nuremberg* y *Tristán e Isolda*³⁷. El 1 de

³⁰ J. R. R.: “La Semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 22, 28-V-1882, p. 170.

³¹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 23, 4-VI-1882, p. 178.

³² J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 24, 11-VI-1882, p. 186.

³³ Tibaldo: “Notas semanales”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 23-VII-1882, p. 2.

³⁴ “Extranjero. Leipzig”. *La Correspondencia Musical*, II, 77, 21-VI-1882, p. 7.

³⁵ J. R. R.: “la semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 27, 2-VII-1882, p. 210.

³⁶ “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 1, 2-VII-1882, p. 6.

³⁷ “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, II, 79, 5-VII-1882, p. 7.

septiembre el Wagner-Theater de Angelo Neumann comienza su gira artística en Breslau, trasladándose después a Berlín, donde –al contrario que en Londres– las representaciones de *El anillo de los Nibelungos* “producen grandes resultados pecuniarios a Neumann y no pocos aplausos a los intérpretes de Wagner”³⁸. El domingo 22 de octubre Charles Lamoureux y Jules E. Padeloup estrenan con gran éxito el Preludio de *Parsifal* en sendos conciertos celebrados en Cahteau d’Eaue y el Circo de Invierno de París³⁹, al mismo tiempo que en un concierto clásico celebrado en el Teatro de las Naciones de Marsella –dice la prensa– “estalló de una manera ruidosa la rivalidad de wagneristas y antiwagneristas. Éstos silbaron una pieza del maestro de Bayreuth y los primeros descolgaron un cartelón con estos lemas: ¡Viva Wagner! ¡Abajo las fronteras! ¡El arte no tiene patria! Nuevos silbidos sucedieron a esta manifestación, y los wagneristas tomaron pronto desquite, silbando a su vez la obertura de la *Gazza ladra* de Rossini”⁴⁰. Al igual que en París, la prensa destaca el estreno del Preludio de *Parsifal* en el Crystal Palace de Londres en el otoño de 1882⁴¹ y, en diciembre, *Tristán e Isolda* obtiene gran éxito en el Teatro de Hamburgo con Hermann Winkelmann y Rosa Sucher en los papeles protagonistas⁴². También en diciembre concluyen las representaciones de wagnerianas de *El Anillo de los Nibelungos* en Berlín y Neumann anuncia próximas funciones con su compañía itinerante en Ámsterdam (entre el 2 y 15 de enero de 1883), la Haya, Rotterdam, Bruselas y Copenhague⁴³. Las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* en el Teatro de la Moneda de Bruselas (martes 23 de enero, *Das Rheingold*; 24 *La Valkiria*; 26 *Siegfried* y sábado 27 *Götterdämmerung*) son un gran éxito de público, agradando de forma especial *La Valkyira*⁴⁴. Pedrell destaca que las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* “han entusiasmado a los belgas... y a los franceses, es decir, a los que han hecho últimamente viaje a Bruselas con el loable intento de aplaudir en un terreno neutral la ópera de Ricardo Wagner. Todo es empezar. Aseguran ahora (los que han oído la ópera) que a pesar de los rencores patrióticos no será extraño que el día menos pensado suceda en Francia lo que acaba de suceder en Bruselas, esto es, que la célebre

³⁸ “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, II, 95, 25-X-1882, p. 7.

³⁹ “Extranjero. París”. *La Correspondencia Musical*, II, 96, 1-XI-1882, p. 7.

⁴⁰ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 44, 29-X-1882, p. 346.

⁴¹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 46, 12-XI-1882, p. 362.

⁴² “Extranjero. Hamburgo”. *La Correspondencia Musical*, II, 103, 20-XII-1882, p. 7.

⁴³ “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, II, 104, 27-XII-1882, p. 7.

⁴⁴ “Extranjero. Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, III, 109, 1-II-1883, p. 7.

tetralogía consiga entusiasmar al público de París como ha entusiasmado al de la capital de Bélgica”⁴⁵. El 13 de febrero de 1883 fallece Wagner en Venecia y las mayoría de los directores de los teatros alemanes organizan funciones a beneficio de Sigfried Wagner⁴⁶, salvo Botho von Hülsen⁴⁷, intendente de los teatros de Berlín. También en París Colonne (Châtelet)⁴⁸, Padeloup (Circo de Invierno)⁴⁹ y Lamoureux (Château d’Eau)⁵⁰ dirigen varias partituras wagnerianas en honor al compositor con gran éxito de público. El 13 de marzo, Luigi Mancinelli dirige un concierto en honor del compositor en el Liceo Musicale Rossini de Bolonia en el que se interpretan ocho partituras wagnerianas, tres no escuchadas anteriormente en Italia: *La muerte de Isolda*, la Cabalgata de las valkirias de *La Valkiria* y el Preludio de *Los maestros cantores*. Al concierto asiste G. Carducci que plasma sus impresiones en una carta dirigida a Dafne Gargioli⁵¹ y, el 2 de abril, la *Società del quartetto di Milano* celebra en el teatro Carcano un concierto en honor de Wagner bajo la dirección de Franco Faccio compuesto exclusivamente con obras del compositor, velada en la que Faccio dirige magistralmente⁵² el Preludio de *Lohengrin*, Obertura de *El holandés errante*, Preludio de *Tristán e Isolda*, Obertura de *Tannhäuser*, *Marcha fúnebre* de *El crepúsculo de los dioses*, Preludio de *Parsifal* y Cabalgata de las valkirias. Del 20 al 25 de abril de 1883 la compañía de Angelo Neuman estrena en el Teatro Fenice de Venecia la *Tetralogía* de Wagner⁵³, representaciones que producen unos beneficios de 40.000 francos⁵⁴. La compañía de ópera de Neumann aprovecha su estancia en la ciudad para dedicar un solemne recuerdo al compositor y la víspera de su partida para Bolonia, la orquesta se instala en una góndola empavesada colocada delante del palacio Vendramin para dar una serenata fúnebre en la que Anton Seidl dirige la obertura de *Tannhäuser* y la *Marcha del Crepúsculo de los dioses*; la prensa española destaca que

⁴⁵ “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 29, 1-II-1883, p. 10.

⁴⁶ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 2.

⁴⁷ El intendente de teatros, Botho von Hülsen, rechaza la solicitud de la sociedad wagneriana berlinesa para realizar un acto fúnebre en el Hoftheater. Sobre las tirantes relaciones de Hülsen con Wagner véase Bauer, op. cit, pp. 352-54.

⁴⁸ Pompeyo Gener: “París Artístico y Literario”. *Ilustración Artística*, II, 62, 5-III-1883, p. 74.

⁴⁹ Pompeyo Gener: “París Artístico y Literario”. *Ilustración Artística*, II, 64, 19-III-183, p. 91.

⁵⁰ *La Propaganda Musical*, III, 11, 5-4-1883, p. 86.

⁵¹ Véase Petrocchi, Giorgio: “La lettura antidecadente di Wagner: Carducci e altri”. En OLSCHKI, Leo S. (ed): *Parole e musica. L’esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986, p. 216 y ss.

⁵² “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 12, 12-IV-1883, p. 92; *La Ilustración Musical*, I, 2, 14-IV-1883, p. 4.

⁵³ *La Propaganda Musical*, III, 10, 29-III-1883, p. 78 (anuncio).

⁵⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 122, 3-V-1883, p. 7.

“toda Venecia acudió en tropel a presenciar el espectáculo, viéndose el *Canalazzo* atestado de millares de góndolas”⁵⁵. Al mismo tiempo, la Ópera de Munich presenta *Tristán e Isolda* en una función en el que todas las damas de la aristocracia asisten de luto⁵⁶; en Berlín y, tras la primera negativa el intendente de teatros, Botho von Hülsen⁵⁷ ordena a los de Hannover, Kassel y Wiesbaden que celebren representaciones en memoria de Richard Wagner, cuyos beneficios netos (4.319 marcos)⁵⁸ se destinan al fondo de Festivales de Bayreuth⁵⁹. Tras la estancia en Venecia, la compañía de Neumann obtiene un éxito extraordinario con las representaciones de *El Anillo* en Bolonia⁶⁰, aunque después Neumann no puede representar *El Anillo* en Milán porque Giussepina Lucca, propietaria de la *Tetralogía* en Italia, deniega el derecho de representación, interpretándose en su lugar *Fidelio* de Beethoven⁶¹. Después de Milán, las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* en el teatro Apolo de Roma se incluyen dentro de las fiestas organizadas con motivo de la entrada en la ciudad de los duques de Génova, en cuyos actos se incluye también la interpretación de una parte de *Parsifal*, en la gran sala de cristales del palacio de la Exposición⁶². Tras los éxitos de *El Anillo de los Nibelungos* en Venecia, Bolonia y Roma, la compañía de Angelo Neuman es contratada para Nápoles y Turín⁶³. El 14 de agosto finaliza la temporada en el teatro Colón de Buenos Aires, teatro en el que se representa *Lohengrin* 6 veces⁶⁴ a lo largo de la campaña⁶⁵; es el estreno en Argentina de la ópera wagneriana en el que interviene Octavio Nouvelli en la parte protagonista⁶⁶. El 6 de septiembre, la prensa anuncia la representación de *Tristán e Isolda* en el Teatro Imperial de Viena con doble distribución en los papeles, “en vista de que se trata de una obra en extremo fatigosa para los cantantes”⁶⁷. Bajo la dirección de Charles Lamoureux, el domingo 25 de noviembre la *Société des Nouveaux Concerts* realiza el cuarto concierto de la temporada en Château d’Eau, en una velada en la que se interpretan cuatro fragmentos

⁵⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 122, 3-V-1883, p. 7; “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 36, 15-V-1883, p. 13.

⁵⁶ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 14, 26-IV-1883, p. 110.

⁵⁷ Botho von Hülsen es intendente de los teatros de Berlín, Hannover, Kassel y Wiesbaden desde 1866.

⁵⁸ Bauer, op. cit, p.353-54.

⁵⁹ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 17, 17-V-1883, p. 134.

⁶⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 123, 10-V-1883, p. 7.

⁶¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 125, 25-V-1883, p. 7.

⁶² “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 16, 10-V-1883, p. 125.

⁶³ “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, I, 6, 12-V-1883, p. 4.

⁶⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 142, 20-IX-1883, p. 7.

⁶⁵ La temporada comienza el 9 de mayo de 1883.

⁶⁶ “Octavio Nouvelli”. *La Ilustración Musical*, I, 13, 30-VI-1883, p. 1-2.

⁶⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 140, 6-IX-1883, p. 7.

de *Los maestros cantores*⁶⁸ y, en diciembre, el Teatro de Rouen anuncia el estreno de *Lohengrin* en su temporada de invierno⁶⁹. El 13 de febrero de 1884, aniversario de la muerte de Wagner, se realizan homenajes al compositor en las principales ciudades de Alemania con la celebración de conciertos y representaciones de ópera; en Bayreuth, se organiza un concierto compuesto en su mayor parte de fragmentos de *Parsifal*⁷⁰ y en el teatro de Colonia se representa *El crepúsculo de los dioses*, función a la que acuden gran número de aficionados belgas de Lieja, Bruselas y Amberes⁷¹. A principios de marzo de 1884, Lamoureux estrena con gran éxito en París el acto primero de *Tristán e Isolda* en Château d'Eu; el público rinde una ovación al director wagneriano, la orquesta y los cantantes por “la admirable interpretación de esta música absolutamente declamatoria, desprovista de toda melodía, considerada durante algún tiempo, aún en Alemania, como imposible de ejecutar”⁷². En mayo de 1884, Luis II de Baviera organiza una serie de representaciones privadas⁷³ en las que se interpreta *Parsifal* el 3, 5 y 7 de ese mes⁷⁴ y a comienzos de otoño el emperador de Austria-Hungría, Francisco José, asiste a la inauguración del teatro de la Gran Ópera húngara de Buda-Pesth en una función en la que se interpreta la obertura de *Hungady Laszlo*, el primer acto de la ópera *Bank-Ban* y el acto primero de *Lohengrin*⁷⁵. En enero de 1885, la prensa destaca el éxito obtenido por Roberto Stagno en el papel de *Lohengrin* en Roma⁷⁶ y el 18 de ese mes se representa en el teatro de la Ópera de Viena *Tristán e Isolda*⁷⁷. El 13 de febrero, aniversario de la muerte de Wagner, las sociedades de conciertos celebran actos conmemorativos en las principales ciudades de Alemania; en Berlín, la *Wagner-Verein* da un concierto al que asiste la familia imperial alemana y en el que se

⁶⁸ *La Ilustración Musical*, I, 36, 8-XII-1883, p. 7.

⁶⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 156, 27-XII-1883, p. 7.

⁷⁰ “Noticias. Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 164, 21-II-1884; “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

⁷¹ “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

⁷² Comettinat, O.: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 22.

⁷³ El 10 de enero de 1883, en su última carta al rey, Wagner señala como imposibles las representaciones privadas de *Parsifal* en Munich; el 20 de enero, el secretario del gabinete Von Bürkel le participa que Luis II insiste en su deseo, si bien consiente un aplazamiento hasta la primavera de 1884. Véase GREGOR-DELLIN, Martin (Mayo Antoñanzas A. F. trad): *Richard Wagner (Richard Wagner © by Piper & Co. Verlag, München, 1980)*, Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música (Vol. 1 y 2), 1983, p. 678.

⁷⁴ BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon © by Gustav Lübke Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988)*. Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996, p. 593.

⁷⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 197, 9-X-1884, p. 6.

⁷⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 209, 1-I-1885, p. 6.

⁷⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 217, 26-II-1885, p. 7.

interpretan la Marcha fúnebre de Sigfrido (Acto III de *Götterdämmerung*), *La cena de los apóstoles*⁷⁸, el preludio de *Lohengrin* y el tercer acto de *Parsifal*⁷⁹. También en febrero, el director del teatro del Capitolio de Tolouse, Roudil, se dirige a Durand-Schonewrk para la compra y alquiler de *Lohengrin* con el propósito de estrenar la ópera en el teatro del Capitolio en la temporada 1884/85, pero los editores le contestan que Cosima Wagner se opone a que *Lohengrin* sea representado en provincias antes de ejecutarse en París; en ese momento Colonne, Lamoureux y Padeloup se disputan la partitura⁸⁰. Al mismo tiempo aparece la *Revue wagnérienne*⁸¹, revista publicada entre 1885 y 1888 en París que en su primer número (febrero de 1885) publica artículos de Victor Wilder, Catulle Méndez, Edouard Schuré, Camille Benoit y otros⁸². En carta fechada en Nueva York el 1 de marzo de 1885, H. Hudsón informa a Benito Zozaya sobre la muerte de Leopold Damrosch, director que en 1884 forma una compañía de ópera alemana para dar a conocer todos los dramas de Wagner en idioma original en la ciudad norteamericana y con la que presenta *La Valkiria*, el mayor éxito de la temporada celebrada en el Metropolitan Opera House de Nueva York. En este sentido, Hudson destaca que Damrosch es, junto a Theodor Thomas, el director que más “ha contribuido poderosamente al desarrollo del arte musical en esta parte del nuevo mundo”⁸³. Con la asistencia de la reina María Enriqueta de Bélgica⁸⁴ el 7 de marzo de 1885 se estrena la adaptación francesa de *Los maestros cantores* en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas; la partitura –dice la prensa– “mal que le pese al público de París, ha recorrido triunfalmente todo el camino que debía recorrer desde la escena de Munich hasta la de Bruselas, pasando por las de Berlín, Hannover, Viena, Leipzig, Londres, Pesth, etc, etc”⁸⁵. En abril se estrena *La Valkiria* en el teatro de Dresde⁸⁶ y, en mayo, se pone a la venta en Viena el tomo correspondiente al epistolario de Richard Wagner comprendido entre 1830 y 1833⁸⁷ editado por Emerich Kastner⁸⁸, colección de

⁷⁸ *Das Liebesmahl der Apostel* WWV 69.

⁷⁹ “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 119.

⁸⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 217, 26-II-1885, p. 7.

⁸¹ Véase CÉUROY, A.: “La revue wagnérienne”. *Wagner et l'esprit romantique*. París: Editions Gallimard, 1965, pp. 249-69.

⁸² “Bibliografía”. *Enciclopedia Musical*, II, 14, 28-II-1885, p. 111.

⁸³ “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 221, 26-III-1885, p. 5.

⁸⁴ Bauer, op. cit, p. 459.

⁸⁵ “Boletín musical del mes de marzo. Teatros”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 119.

⁸⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 222, 2-IV-1885, p. 7.

⁸⁷ En KASTNER, E.: *Verzeichnis der Briefe Richard Wagners an seine Zeitgenossen*. Berlín, 1897.

⁸⁸ Emerich Kastner (Viena, 29-III-1847; Viena, 5-XII-1916) redactor del *Wiener Musikalischen Zeitung*, es autor de *Richard-Wagner Catalog. Verzeichnis der von und über Richard Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke, etc. etc., nebst biographischen Notizen (Catálogo de Richard Wagner. Índice de*

cartas inéditas hasta ese momento en su mayor parte⁸⁹. También en la primavera de 1885 Karl Armbruster, director de orquesta del Court-Theatre de Londres, realiza los sábados una serie de conferencias sobre Richard Wagner, charlas acompañadas de ejecuciones vocales e instrumentales demostrativas dirigidas por el mismo Armbruster⁹⁰. El 11 de mayo, fallece en Colonia Ferdinand von Hiller⁹¹, compositor, director, pianista y crítico musical del que Felipe Pedrell destaca su postura antiwagnerista en unos apuntes biográficos publicados en la *Enciclopedia Musical*⁹². En junio de 1885 se celebra en Berlín la 200 representación de *Lohengrin*⁹³ y, a finales de verano, la orquesta del teatro de Weimar se coloca en un foso siguiendo el ejemplo del teatro de Bayreuth, medida que se adopta poco después en Stuttgart⁹⁴. En noviembre, los hermanos y editores Scholt ponen a la venta en Bruselas la partitura de *La Valkiria* en versión de V. Wilder⁹⁵ y, a finales de año, Antón Seild debuta en New York dirigiendo varias representaciones de *Lohengrin* en alemán en el Metropolitan Opera House; Seild es considerado entonces como el más fiel intérprete de Wagner y – dice Hudson – “así lo dio a comprender en la obra mencionada en la que se han podido ahora apreciar detalles que habían pasado desapercibidos en épocas anteriores”⁹⁶.

1877: Fragmentos de la Tetralogía en los Conciertos Populares de Bruselas

En el invierno de 1877, *Lohengrin* y Cristina Nilsson (Elsa) obtienen un gran éxito en Viena y *El Imparcial* recoge, además, noticias sobre los preparativos de *La Valkiria* en el Teatro Imperial anunciando que “la complicada maquinaria que exige se enriquecerá, y en vez de muñecos figurando ninfas sobre caballos de cartón por las nubes, según aparecieron en Bayreuth, jóvenes imberbes, montados en verdaderos

escritos, obras musicales, etc, publicados por y sobre Richard Wagner junto con notas biográficas; Offenbach 1878/R 1966). Véase Bauer, op. cit, p. 375.

⁸⁹ *La Correspondencia Musical*, V, 225, 23-IV-1885; *Enciclopedia Musical*, II, 16, 30-IV-1885, p. 128.

⁹⁰ “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 17, 31-V-1885, p. 136.

⁹¹ A raíz de su muerte, la corporación municipal de Colonia decide que la pensión de 3.000 marcos de Hiller pase a su viuda. “Boletín Musical del mes de julio. Varia”. *Enciclopedia Musical*, 19, 31-VII-1885, p. 151.

⁹² P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 18, 30-VI-1885, p. 144.

⁹³ *Lohengrin* se estrena en Berlín el 23 de enero de 1859.

⁹⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 245, 10-IX-1885, p. 7.

⁹⁵ Juan Meyer: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 256, 26-XI-1885, p. 6.

⁹⁶ Hudson: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 258, 10-XII-1885, p. 5.

caballos, cruzarán fantásticamente la escena, galopando sobre planchas ocultas de caucho, calzados además los cascos de los brutos con herraduras de la misma materia”⁹⁷. Al contrario que *Lohengrin* en Londres, *Tannhäuser* es silbado en Moscú.

En los “Conciertos populares” celebrados en Bruselas en la primavera de 1877, se interpretan varios fragmentos de la *Tetralogía*, entre ellos la *Cabalgata* y el *Adiós de Wotan a Brunhilde*⁹⁸ (*La Walkiria*) y la *marcha fúnebre de Sigfrido* (*El ocaso de los dioses*). Algunos críticos musicales de París acuden a Bruselas para oír estos fragmentos, entre ellos el compositor y admirador de Wagner Victoria de Joncières. “Joncières dice que reina en esas páginas una grandeza y una nobleza sobrehumanas, que parecen excluir algún tanto sentimientos más tiernos y, por consiguiente, más susceptibles de conmover a la generalidad del público. Joncières cree que a juzgar por esos fragmentos, es preferible el Wagner del *Lohengrin*, en el que fue aquél «visitado por la llama celeste de la inspiración» al Wagner de los *Nibelungen*, que parece haber buscado únicamente en los recursos de su voluntad y de su inteligencia el perfeccionamiento de su obra; pero advierte también que la música de los *Nibelungen* está íntimamente ligada a la acción, que ni aún el colorido instrumental de que está revestida puede debidamente apreciarse sino en el teatro en la representación del drama y que muchos efectos de orquesta que parecen duros y mal fundidos, tiene por el contrario, un encanto real y verdadero, tamizados por el alejamiento de la orquesta invisible⁹⁹ colocada como en Bayreuth”¹⁰⁰.

1878: La música de Wagner prohibida en la Exposición Universal de París.

⁹⁷ Arturo Bel-Asa. “La semana en París”. París, 8-III-1877. *Los lunes de El Imparcial*, 12-III-1877.

⁹⁸ Canta Mr. Dupin.

⁹⁹ Esta es una de las características que llaman la atención de los asistentes al primer festival de Bayreuth en 1876 y Hanslick destaca como los *pasajes tormentosos suenan como amortiguados y cubiertos*; esta es, precisamente, la intención de Wagner: en el foso desaparecen las estridencias de las notas agudas en el metal y las articulaciones de los instrumentos de cuerda son casi imperceptibles al oído. Gregor-Dellin comenta que el foso “de una parte, favorece el concepto sonoro de Wagner velado y elevándose desde las profundidades, esa idea suya perseguida desde *Lohengrin* de hacer irreconocible la localización de los instrumentos y producir «mezclas de sonidos». La acústica de Bayreuth está dispuesta para las transiciones y conviene al color de la orquestación wagneriana”. Por otro lado, Wagner sabía muy bien que a menudo había “sobreinstrumentado” la partitura y se sintió aliviado al comprobar en el transcurso de los ensayos que los cantantes eran perfectamente audibles. Véase Gregor-Dellin, op. cit., p. 556.

¹⁰⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-III-1877.

A principios de 1878 A. Fernández de los Ríos remite una carta a *La Ilustración* fechada en París el 18 de enero en la que destaca la labor de Padeloup al frente de los *Conciertos populares*, a través de los cuales, el director educa al público parisino hasta llegar a presentar en los conciertos del Circo de Invierno partituras de Wagner; el compositor alemán despierta entre los aficionados a los conciertos opiniones encontradas:

“Pocos eran en París los que hace catorce años tenían noticia de que hubieran existido y compuesto sinfonías hombres llamados Haydn, Mendelssohn, Schumann y Beethoven; a Mozart se le conocía hacía ya mucho tiempo, porque es el padre y el rey de la música; pero, por lo demás, maestros pasaban por profundos impotentes para todo el que no pertenecía al conservatorio, y la crítica decía de Berlioz que todo lo que escribía era en *do*, y que, cuando todavía estaba fresca la tinta, derramaba sobre ella polvos de sostenidos y bemoles, que, pegándose a las notas constituían sus composiciones. En la época a que nos hemos referido, un hombre que nada tiene en su fisonomía de profeta ni de innovador, Padeloup, alquiló el Circo de Invierno, reclutó instrumentistas en las orquestas de los teatros líricos, y tuvo la osadía de anunciar la apertura de los *Conciertos populares de música clásica*. El público empezó sonriéndose al leer este anuncio, y entrando por pura curiosidad de ver qué había tras él, la curiosidad se convirtió desde el primer día en afición, y cada domingo, comenzando por el de la inauguración, fue un nuevo triunfo para el atrevido director de los conciertos, que, en medio de los olores poco gratos de las cuerdas del Circo, daba a conocer o la *Sinfonía pastoril*, o el *Sueño de una noche de estío*, o *Fidelio*, o *Estruense*, o la *Invitación al vals*, o la *Sinfonía para instrumentos de cuerda*, o las excentricidades de Wagner, consiguiendo llenar el local de bote en bote, apasionar a la concurrencia hasta prepararla para las batallas provocadas por los wagneristas, e imprimir en la población parisien un gran adelanto bajo el punto de vista musical, acostumbrando a su oído a escuchar y comprender que de lo agradable pasaba a lo grandioso y lo sublime, para conocer, en fin, la revolución de este arte en Alemania durante los últimos cincuenta años, no menos profunda que la revolución poética y dramática operada en toda Europa”¹⁰¹.

En febrero de 1878 *Lohengrin* está en estudio en el teatro Italiano de París, según informa Fernández de los Ríos en carta fechada el 4 de febrero, aunque no se llega a representar. “Esto nos trae a la memoria –comenta Ríos– un curioso libro publicado en Leipzig, y recién llegado a París que tiene este título: *Diccionario-lexicum wagneriano de mala educación, conteniendo las expresiones groseras, desdeñosas, odiosas y calumniosas que se han empleado contra el maestro Ricardo Wagner, sus obras y*

¹⁰¹ A. F. de los R.: “La quincena Parisien”. *La Ilustración Española y Americana*, XXII, 3, 22-I-1878, p. 46.

*discípulos, por sus enemigos y detractores, recogidas en horas de ociosidad, para diversión del ánimo, por Wilhelm-Tappert*¹⁰².

El 27 de febrero de 1878 Jesús de Monasterio escribe una carta a Alfonso XII solicitando permiso de cuatro meses para viajar fuera de España y visitar la Exposición Universal de París. Así –dice Mónica García– “realizó un nuevo periplo por Europa entre los meses de marzo y julio. Viajó a Francia y Bélgica, asistiendo a la representación de la *Tetralogía* de Wagner, y a numerosos conciertos en Colonia, donde Hiller dirigió la *XI Sinfonía* de Beethoven. En París volvió a escuchar dicha obra bajo la dirección de Padeloup en el Conservatorio, así como otras conciertos dirigidos por Colonne y Samuel. En Bruselas acudió al estreno de dos composiciones de Rubinstein, y de nuevo en París escuchó a Planté. Sin embargo, sus planes de viajar a Alemania quedaron frustrados a causa de problemas de salud. Ese mismo año se le otorgó en la Exposición Universal de París la Medalla de Plata, dentro del apartado denominado “Organización y material de la segunda enseñanza” por sus *Veinte estudios artísticos de concierto*”¹⁰³.

En verano de 1878, una comisión se encarga de revisar los programas de música interpretados en la Exposición Universal de París, con la finalidad –dice Peña y Goñi– “de purgar de los conciertos cualquiera pieza *non sancta* que en ellos pudiera introducirse”¹⁰⁴. La razón de crearse esta comisión “fumigadora” –en palabras de Peña y Goñi– es que no se interprete música de Wagner¹⁰⁵. (Recordamos que Peña y Goñi¹⁰⁶ será el secretario de la Comisión general para el establecimiento de del diapason en España creada por Real Decreto del Ministerio de Fomento publicada en la *Gaceta Oficial* el 26 de febrero de 1879, comisión presidida por José de Cárdenas, Director General de Instrucción Pública).

¹⁰² A. F. de los R.: “La quincena Parisien”. *La Ilustración Española y Americana*, XXII, 5, 8-II-1878, p. 98.

¹⁰³ García Velasco, Mónica: “Monasterio y Agüeros, Jesús de”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 7. Madrid: SGAE, 2000, pp. 672-73.

¹⁰⁴ Peña y Goñi, A.: “Cartas del Extranjero. Exposición Universal de París. La Música I”. *El Tiempo*, 24-VII-1878, p. 2.

¹⁰⁵ Recordamos que en el concurso de músicas militares celebrado en el Palacio de la Industria de París con motivo de la Exposición Universal de 1867, el representante de Francia, Guías de la Guardia imperial, interpreta el coro y la Marcha de las bodas del acto tercero de *Lohengrin*. *El Artista*, II, 8, 30-VII-1867.

¹⁰⁶ “Nuestros grabados... Antonio Peña y Goñi...”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 17, 8-V-1892, p. 273.

En septiembre de 1878 han comenzado en el teatro de la corte de Viena los ensayos de *Siegfried* dirigidos por “Richter, el director wagneriano por excelencia”¹⁰⁷. En noviembre la prensa informa sobre la primera representación de la segunda jornada de la *Tetralogía* en el Teatro Imperial de Viena:

“Viena. –*Le Siegfried* de Wagner, representada por primera vez en el teatro de aquella capital, ha sido perfectamente interpretada por el tenor Jaeger, en el papel de Siegfried; Mdme. Materna, en el de Brunehilda, y el barítono Betz, en el de Alberich.

Los periódicos franceses aseguran que no ha sido bien acogida esta parte de la trilogía, a pesar de su buena ejecución; pero es indudable que ha sucedido todo lo contrario, según cuentan periódicos tan autorizados como *Le Musikalischer Wochenblatt*, que da gran importancia al éxito de la obra”¹⁰⁸.

En París, la música alemana adquiere cada vez más boga en detrimento de la ópera italiana. A finales de 1878, una compañía de seguros compra para sus oficinas el teatro Ventadour y Fernández de los Ríos comenta en carta fechada en París el 26 de diciembre que “si no se busca algún medio de salvar el teatro italiano, dentro de poco desaparecerá de París esta forma del arte musical, sin esperanzas de que halle manera de renacer”. El corresponsal de *La Ilustración Española y Americana* es partidario de la música italiana y define las características estilísticas de ésta por oposición a la escuela alemana. Comparando música y pintura, la melodía –característica de la escuela italiana– se asemeja al dibujo y se asimila a la escuela idealista, la armonía –propia de la escuela alemana– se asemeja al color propio de la escuela realista, cuyo principal representante es Wagner al imitar “el canto de los pájaros, los chillidos de los animales, el ruido del viento y la tempestad”:

“Viene de atrás la tendencia de abandonar la tradición esencialmente lírica de la música italiana, tan melodiosa y tan dulce, por la ruidosa armonía alemana, exclusivamente de orquesta, con sus ritmos complicados y de cortas frases: sostiénese ahora que las sabias combinaciones puramente armónicas producen goces más intelectuales que las combinaciones melodiosas; la verdad es que sólo la melodía halla el sentimiento a la pasión y a la acción: ni se baila, ni se marcha al combate con una sucesión de acordes más propios para producir una meditación soñolienta, que es la suspensión del pensamiento como de la acción. Se ha comparado la melodía en la música al dibujo en la pintura, y la armonía al color, haciendo de la escuela de melodistas y de la de los dibujantes escuelas idealistas, y de las que prefieren el color y la armonía, escuelas realistas. Lo cierto es que el

¹⁰⁷ “Noticias varias”. *El Boletín Musical*, I, 1, IX-1878, p. 3.

¹⁰⁸ “Teatros del extranjero”. *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, p. 40.

dibujo y el color son igualmente necesarios a la pintura, como la melodía y la armonía son indispensables a la música, puesto que la melodía misma obedece a leyes armónicas, sin las cuales dejaría de existir, y la armonía sin melodía es una sucesión de sonidos vacíos de sentido; pero el dibujo y el color pueden ser realizados o idealizados, así como la armonía y la melodía pueden expresar pasiones y sentimientos morales, ya en los dramas líricos, ya en los himnos y cantos de guerra, ya en las marchas fúnebres, o ser puramente imitativas, como en la Sinfonía Pastoral de Beethoven, y sobre todo en la escuela de Wagner, cuya última expresión consistiría en la reproducción exacta del canto de los pájaros, los chillidos de los animales, el ruido del viento y la tempestad, que, propiamente hablando, no constituyen una música por armoniosamente que se los combine. Ahora bien; nadie puede negar que la escuela lírica italiana ha producido grandes obras idealistas, que reúnen, a una gran potencia melódica, la suficiente intensidad armónica; mientras que la escuela alemana, casi exclusivamente imitativa, demuestra al lado de una gran riqueza de armonía, una pobreza de melodía no menos evidente. Hay, pues, razón para lamentar que desaparezca de París la ópera italiana, muy provechosa para hacer frente a la corriente alemana y para mantener en el público las tradiciones armónicas, ofreciéndole de cuando en cuando ocasión de admirar la sublime tragedia lírica titulada *Norma*, el precioso drama los *Puritanos* y el delicioso idilio la *Sonámbula*. Aún queda alguna esperanza de que el Gobierno se preste a salvar el teatro italiano con una subvención que compense el desfavor salido a la moda corriente entre cierta clase de la sociedad, que prefiere a una ópera bien cantada, un pomposo desfile de trajes y decoraciones”¹⁰⁹.

1879

En enero de 1879 la prensa anuncia que Londres cuenta ese año con una temporada regular de ópera, pues hasta ese momento sólo cuenta con una breve serie anual de treinta representaciones entre abril y mayo. Esta nueva temporada surge por iniciativa del director de orquesta Carl Rosa y el empresario de Covent Garden, Mappleson, que ofrecen las óperas allí representadas en inglés como un primer paso hacia el establecimiento de la ópera nacional en Inglaterra. *Hispánico*, en carta fechada en la capital inglesa el 19 de enero y remitida a *La Ilustración*, destaca que “Londres, con toda su cultura¹¹⁰ y riqueza, no gozaba del encanto de las óperas en su prolongado invierno. Hoy se da este paso, aventurándose el director de orquesta Carl Rosa y el empresario de Covent Garden, Mr. Mappleson, a ofrecer una serie de representaciones de las obras maestras de los grandes artistas en versiones inglesas. Este es un paso hacia la aclimatación de la ópera nacional, de que huían todos los empresarios, persuadidos de

¹⁰⁹ Fernández de los Ríos, A.: “La quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*, XXII, 48, 30-XII-1878, p.394.

¹¹⁰ En 1879 Londres es una ciudad que cuenta con una dilatada tradición en la celebración de conciertos; en otoño, en la capital inglesa se celebran conciertos la Sociedad Filarmónica y la Sociedad Armonía Sagrada, hay sesiones en Saint-James, en Exeler Hall, Albert Hall, Saint-Martin, Palacios de Cristal y de Alejandría y se realizan, además, conciertos históricos compuestos por baladas y madrigales ingleses.

que sólo el italiano es *cantabile*, y por artistas enseñados desde la cuna en la *dolce lingua* del Tasso y de Petrarca”. Mappleson se propone dar en Covent Garden veintinueve óperas, algunas de Wagner¹¹¹ entre las que se encuentra *Rienzi*, ópera encargada de abrir la temporada y a la que sigue *The Lilly of Killarney*, de Benedict. *Hispánico* opina que el inglés es para la ópera “un idioma de pájaros” y añade – refiriéndose a *Rienzi* y *The Lilly of Killarney*– que “como la una es música alemana del porvenir y compuesta sobre un idioma peor, según la opinión de Carlos V, y la otra de maestro inglés y sobre *libretto* sajón, acaso ganen más que pierdan en el cambio”¹¹². A principios de febrero, *Hispánico* informa sobre la representación de *Rienzi* en Londres, en la que se suprimen fragmentos en todos los actos, tomando parte Mr. Mass (*Rienzi*) y Mad. Vanzini (*Adriano*) bajo la dirección de Alberto Randegger¹¹³; *Hispánico* augura que *Rienzi* entrará en el repertorio de los teatros londinenses¹¹⁴ y lamenta que la ópera no triunfara desde su composición en 1839, porque así Wagner no habría escrito música realista, “imitativa y descriptiva”:

“La gran novedad artística en esta quincena es la ejecución de la ópera *Rienzi*, de Wagner, en el Teatro Real. Esta magnífica obra del maestro del porvenir es aún más ininteresante por su historia que por el éxito que cada año va adquiriendo, a medida que se van apreciando sus magistrales bellezas. Y no hay engaño ni superchería en esta segura prueba. Toda obra, que después de olvidarse, vuelve a la memoria en el transcurso de los años, lleva *sol* en sus entrañas. Entonces se realiza lo que decía Meyerbeer después de la primera representación de *El Profeta*: «Es imposible comprender en una noche partituras que han constado años de meditación». En 1839 estaba Wagner en París como un primerizo en el arte, y esa obra maestra debajo del brazo. Meyerbeer le protegió, trabajó cuanto pudo para que se pudiese en escena en la Gran Ópera, y no consiguió nada. Wagner se moría de hambre y de melancolía, y aceptó, por influjo de su protector, el puesto de adaptador de óperas para piano y compositor de música de bailes. En 1869 se atrevió Mr. Padeloup a presentarla en el teatro Lírico de París, y obtuvo veinte representaciones¹¹⁵ y el *exequator* de obra maestra. Wagner se había salvado. Pero treinta años de lucha y de duda son capaces de alterar la inteligencia más firme. Sobre todo, en esos treinta años habría producido cuatro o cinco obras magistrales, en vez de esas tentativas de música realística [sic], imitativa y descriptiva, en que el

¹¹¹ Esta temporada se pone en escena *Lohengrin*, ópera en la que toma parte María Mantilla.

¹¹² *Hispánico*: “Revista de Londres”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 3, 22-I-1879, p. 50.

¹¹³ Alberto Randegger, nacido en Trieste el 13 de abril de 1832, pasa a Londres en agosto de 1854 estableciéndose en la capital de Inglaterra donde dirige las temporadas 1879/80 y 1880/81 “en el teatro de Su Majestad y Drury Lane, poniendo en escena en inglés las óperas *Rienzi*, *Vascello fantasma*, *Tannhäuser* y *Lohengrin* de Wagner”. “Alberto Randegger”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 93, 30-XI-1891, p. 682.

¹¹⁴ En primavera, *Rienzi* se representa en dos teatros de Londres: Carlos Rosa y Teatro de la Reina, ambos gestionados por el empresario Mappleson. “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, II, 29, 10-IV-1879, p. 4.

¹¹⁵ Fueron veinticinco.

canto armónico o concertante se entrega con sus gracias y efectos en manos de los instrumentistas. Aunque ha habido recorte en los cinco actos de que se compone, y Mr. Mass es una sombra del tribuno italiano, y Adriano di Castello un lejos del valiente patricio en Mad. Vanzini, puede asegurarse que *Rienzi* entrará en el repertorio de los teatros líricos de Londres”¹¹⁶.

Tras *Rienzi*, *Lohengrin* se presenta en Londres con la participación de María Mantilla en el papel de Elsa. Leo Quesnel recoge algunas impresiones publicadas por la *Revista de Edimburgo* sobre las representaciones de *Lohengrin*:

“A pesar de todas sus teorías, Wagner había permanecido hasta cierto punto en su ópera *Tannhäuser* fiel a las tradiciones de la escuela de Weber; pero en *Lohengrin*, a excepción del coro de las bodas, que tenía que ser un himno métrico, no hay una sola frase musical que recuerde el ritmo cadencioso de la melodía. Apenas se encuentra en los gritos de júbilo de Elsa, en el momento del triunfo de su libertador, algo que se parezca a una nota melódica; y sin embargo, ninguna situación habría suministrado a los maestros mejor ocasión para una aria de *prima donna*. La orquestación realiza, mucho más que la de *Tannhäuser*, el ideal wagneriano, de un colorido musical vago, amplio, imposible de asimilar al oído, y en cuanto al preludio instrumental de la obra no se puede dar el nombre de obertura, porque se aleja extraordinariamente de las reglas de este género de obras. En varias partes de la composición, la cacofonía tiene la categoría de bellezas. Sin embargo, como hay una combinación de sonidos que exige mucho oído, dígame lo que quiera, el maestro concluye siempre por someterse a esta despótica ley. Así es que al final de *Lohengrin* el coro concluye en una disonancia para marcar su sorpresa en el momento en que el héroe de la obra desaparece. Para ser consecuente consigo mismo, el autor debiera concluir allí, por que el poema termina en esta situación y la angustia de los personajes no debe cesar. Pero la ley física de la armonía es inflexible, y el compositor ha tenido necesidad de poner algo antes de bajarse el telón, sin lo cual el auditorio hubiese quedado en suspenso y continuaría esperando”¹¹⁷.

A finales de febrero o principios de marzo de 1879, se realiza una traducción de *Rienzi* al ruso para ser puesta el próximo verano en el Teatro de San Petersburgo¹¹⁸, mientras el Teatro Real de la Moneda de Bruselas prepara *Lohengrin*¹¹⁹.

En París, Padeloup alarga la temporada de conciertos debido al mal tiempo y presenta en primavera el primer acto completo de *Lohengrin*¹²⁰. *Crónica de la Música*

¹¹⁶ Hispánico: “Revista de Londres”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 5, 8-II-1879, p. 87.

¹¹⁷ Quesnel, L.: “La música del porvenir”. *Crónica de la Música*, 40, 26-VI-1879, p. 2.

¹¹⁸ “Noticias Varias”. *Crónica de la Música*, II, 25, 13-III-1879, p. 4. Carecemos de datos sobre si se llega a interpretar *Rienzi* en el verano de 1879, pero sí sabemos que se interpreta en el teatro Ruso de San Petersburgo en el otoño de 1880.

¹¹⁹ “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, II, 26, 20-III-1879, p. 3.

¹²⁰ La ópera completa se estrena en París el 30 de abril de 1887 en el Théâtre Eden; la ópera del *Caballero del cisne* se presenta por primera vez en Palais Garnier el 16 de septiembre de 1891.

reseña esta primera interpretación, destacando la fuerte oposición que se ejerce en París a la obra de Wagner y la labor llevada a cabo por Padeloup para dar a conocer la producción del compositor:

“Aprovechando el suplemento de invierno que, lo mismo que en Madrid, ha habido este año en París, el director de los conciertos populares M. Padeloup, ha dado a conocer el primer acto del *Lohengrin* de Wagner, aún exponiéndose, como otras veces se ha expuesto, a la injusticia y a la exageración de un público que tiene grandísima prevención contra Wagner porque es alemán.

Pero Padeloup, que supo arrostrar con dignidad la cólera del público cuando en 1872 puso en uno de sus programas un trozo de Wagner, ha sabido tener paciencia, ha preparado las cosas diplomáticamente, ha dado de vez en cuando una pieza del maestro del porvenir, y cuando ha presentado un acto entero, el público se encontraba ya algo preparado y no ha habido las manifestaciones indecorosas de otras veces.

Si la música de Wagner llega a entrar en Francia, no será Padeloup el que menos haya contribuido a ello.

El éxito del primer acto de *Lohengrin*, en los conciertos populares ha sido bastante notable y significativo.

No es esta la ocasión de juzgar el valor de la obra, pero sí de indicar que no se ha oído dicho acto en París en buenas condiciones. Ninguna de las obras de Wagner puede prescindir fácilmente de la escena. El maestro alemán trabaja al mismo tiempo para los ojos y para los oídos. El programa que se repartió a los espectadores decía que el teatro representa una pradera a orillas del Escalda, cerca de Amberes, y que el Rey Enrique está sentado sobre una encina, al pie de la cual administra justicia; pero naturalmente, en un concierto los espectadores no veían más praderas que el forro encarnado de las banquetas, ni más Escalda que los atriles de madera de los músicos, ni más rey Enrique que Padeloup, administrando justicia a la música de Wagner.

No faltaron algunos intransigentes que quisieron demostrar su desagrado por la música de Wagner; pero la mayoría del público aplaudió, ahogando los silbidos y recompensando la buena voluntad de Padeloup y la perfecta ejecución de la obra. Al salir no se oían más que discusiones, algunas acaloradas, sobre Wagner y su música.

-¡Sublime! exclamaba un wagnerista acérrimo. ¡Qué fuerza, qué brillantez, qué potencia en la armonía, qué riqueza de efectos, qué vigor en la instrumentación, qué genio!...

A lo cual contestaba un melómano:

-Prefiero otra obra más conocida.

-¿Cuál?

-Escuchad:

Au clair de la lune,

Mon ami Pierrot!

Solamente en Francia puede dirigirse un insulto más exagerado a Wagner¹²¹.

¹²¹ “*Lohengrin* en París”. *Crónica de la Música*, II, 15-V-1879, p. 3.

Pasdeloup realiza en total tres audiciones del primer acto de *Lohengrin*, aprovechadas por Oscar Comettant para realizar un duro artículo sobre Wagner publicado en cuatro números de *Le Siècle*, escrito reseñado en *Crónica de la Música*, revista que concluye diciendo:

“Por nuestra parte, insistimos en que Pasdeloup ha hecho muy bien, ha cumplido con su deber. El director de unos conciertos debe dar a conocer todo lo mejor que encuentre, proceda de donde proceda, porque el arte no debe tener patria.

Que no se da a conocer suficientemente una ópera en un concierto. Convenido, pero algo es algo mientras no se conoce la ópera entera.

Que Wagner quiere mal a los franceses, y acude hasta a los denuestos. Ya hacen lo mismo nuestros vecinos con el maestro del porvenir, y el Sr. Comettant se ha encargado de demostrarlo.

Pero no se confunda al hombre con el artista. El hombre, por su carácter y por sus condiciones personales, ha hecho bastante para granjearse el odio de los franceses. El artista, con su talento, que indudablemente tiene y demuestra de vez en cuando, ha hecho algo por el arte, esto tiene que agradecérselo todos”¹²².

A principios de 1879 fallece en Viena Karl Beck, primer *Lohengrin* en su estreno el 28 de agosto de 1850 en Weimar; *Crónica de la Música* destaca que “a los 40 años renunció a la escena y se hizo cafetero, en cuya industria perdió toda su fortuna y entonces se dedicó a su primitivo oficio de confitero”¹²³. En Berlín se pone en escena *El buque fantasma*¹²⁴, mientras en el teatro de Maguncia *Los maestros cantores* tiene escasa fortuna “porque su representación se suspendió por ausencia absoluta de público”¹²⁵.

La Reina de Saba, estrenada en Viena en 1875 con libreto de Mosenthal y música del compositor húngaro Karl Goldmark, se pone en escena en el Teatro Regio de Turín en la primavera de 1879. Esta es la primera representación de la ópera fuera de las fronteras alemanas y la prensa musical señala que *La Reina de Saba* “es una derivación wagneriana o mejor dicho *lohengriniana*, pero con su carácter especial que la coloca en un justo medio entre las diversas escuelas y tendencias, como en cierto modo le pasa también a la *Aida* de Verdi”¹²⁶.

¹²² “La cuestión Wagner en Francia. II”. *Crónica de la Música*, II, 19-VI-1879, p. 4.

¹²³ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 29, 10-IV-1879, p. 4.

¹²⁴ “Los teatros Líricos”. *Crónica de la Música*, II, 29, 10-IV-1879, p. 4.

¹²⁵ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 29, 10-IV-1879, p. 4.

¹²⁶ “*La Reina de Saba*”. *Crónica de la Música*, II, 33, 8-V-1879, p. 3.

Al mismo tiempo, el Teatro Imperial de la ópera de Viena representa *El crepúsculo de los dioses* y *Tannhäuser*¹²⁷. En mayo, durante las fiestas de las bodas de plata del emperador y la emperatriz de Austria, el teatro de la Ópera da una representación de gala, “compuesta de obras de circunstancias, aires nacionales de todos los pueblos que componen la monarquía, y el tercer acto, de los *Maitres chanteurs* de Wagner”¹²⁸. *Crónica de la Música* anuncia que en este teatro “se darán en el mes de mayo y junio algunas representaciones de *El Anillo de los Nibelungos*, comprendiendo las cuatro óperas que forman la *Tetralogía* de Wagner”¹²⁹. Efectivamente, la primera representación completa de la *Tetralogía* en Viena se celebra entre el 26 y el 30 de mayo de 1879. Mientras, la música de Wagner sigue siendo el objeto de burla de las publicaciones de Francia, como recoge un suelto publicado en la prensa española en el se lee:

“Un periódico de Nueva-York dice que un industrial alemán que reside en los Estados Unidos ha inventado una guillotina que al mismo tiempo es una caja de música y toca espontáneamente la marcha del *Tannhäuser*. Mientras se conduce al criminal al patíbulo, y en el momento en que cae la cuchilla fatal y corta la cabeza del reo, se oye un redoble de tambores y una fantasía de trompetas.

Un periódico francés que no se distingue por su afición a la música de Wagner, observa, al copiar esta extraña noticia, que el reo morirá antes que por la cuchilla, por el estruendo de la música”¹³⁰.

En junio de 1879, *Crónica de la Música* publica una estadística que recoge los datos de la temporada 1878/79 en el Teatro Real de la Ópera de Berlín. Se dan 219 representaciones con 53 óperas de 26 maestros y tres novedades que son: *Ekkehard* de Abert, *Arminio* de Hoffmann y *Feramors* de Rubinstein. Dos partituras de Wagner figuran entre las que obtienen mayor número de representaciones; éstas son: *Lohengrin* 13, *Arminio* 11, *Tannhäuser* 9, *Profeta* 8, *Hugonotes* 7. Además, Wagner es el compositor más programado con 33 representaciones de *El Buque Fantasma*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Maestros Cantores*; siguen a Wagner Mozart con 25 representaciones de *Don Juan*, *Nozze di Figaro*, *Clemeza di Tito*, *Flauto Magico* y *Cosí Fan Tutte*; 19 Meyerbeer, con *Hugonotes*, *Roberto*, *Estrella del Norte*, *Profeta* y *Africana*; 18 Auber, con *Mutta*, *Fradiavolo*, *Dominó Negro* y *Lago de las Hadas*; 18 Verdi, con *Traviata*, *Trovador* y *Aida*; 11 Weber con *Freyschütz*, *Oberon* y *Euryante*.

¹²⁷ “Los teatros Líricos”. *Crónica de la Música*, II, 29, 10-IV-1879, p. 4.

¹²⁸ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 34, 15-V-1879, p. 4.

¹²⁹ “Los teatros Líricos”. *Crónica de la Música*, II, 33, 8-V-1879, p. 3.

¹³⁰ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 35, 22-V-1879, p. 4.

También en la temporada 1878/79 el teatro de Colonia pone en escena *El Oro del Rin* y *La Valkiria*; en agosto de 1879 *Crónica de la Música* anuncia la preparación de *Sigfrido* para la siguiente temporada y por lo tanto –dice– “en breve se habrá oído en Colonia la tetralogía completa de los *Niebelugen*”¹³¹.

En agosto de 1879 los periódicos ingleses publican la noticia falsa que anuncia la muerte de Paulina Lucca, baronesa de Rhaden. Destacamos que esta diva es adversaria de Richard Wagner y antes de firmar una contrata exige la inserción de una cláusula que la dispensa de cantar ninguna ópera del compositor. No obstante, en 1869, preparándose *Lohengrin* en el teatro de Pesth, se solicita a Paulina Lucca que se encargue del papel de Elsa:

“Ni por un millón- contestó ella. Mas los húngaros no se desconciertan por tan poca cosa, y conocen el medio de abatir el orgullo de las primas donnas rebeldes. Todos los periódicos principiaron a decir, y lo repitieron sin descanso, que Paulina Lucca era absolutamente incapaz de interpretar bien las obras de Wagner. Se dio en el blanco. Paulina Lucca mandó buscar la partitura de Wagner, aprendió el papel de Elsa en tres días y lo cantó de un modo maravilloso, hasta el punto de que los magiarses, poseídos del mayor entusiasmo, hubieron de hacer grandes esfuerzos para contener su impulso de lanzarse al escenario y de abrazar con delirio a la admirable cantatriz.

Apenas hubo bajado el telón, Paulina Lucca envió la partitura al director del teatro, escribiendo antes en ella estas palabras: «Pase por una vez, pero nunca más se conseguirá que vuelva yo a cantar ninguna ópera de Wagner”. Y antes de amanecer despidióse de la ciudad de Pesth y de sus ricos viñedos»¹³².

En el verano de 1879 el Teatro de Munich “está representando la *Tetralogía* de Wagner *Los Nibelungen*”¹³³. En el transcurso de una representación, el telón de fondo se incendia al empezar el último cuadro de *El Oro del Rhin* y se produce el lógico pánico entre el público, aunque la función no llega a suspenderse, continuando a los pocos minutos. *El Imparcial* indica que al reiniciarse la sesión “formaban parte de las armonías que producía la orquesta el ruido de las bombas que, aún funcionaban. La ópera terminó sin que un solo espectador se hubiera movido ni por un momento del teatro. –No creemos que haya otro ejemplo de público más entusiasta y cachazudo”¹³⁴. En tono menos irónico *Los Teatros* indican que “después de algunos minutos de

¹³¹ *Crónica de la Música*, II, 47, 14-VIII-1879, p. 4.

¹³² “Paulina Lucca”. *Los Teatros*, II, 61, 28-VIII-1879, p. 4. También en “Álbum anecdótico”. *Crónica de la Música*, II, 2-X-1879, p. 3.

¹³³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-VIII-1879.

¹³⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-IX-1879.

interrupción se continuó el acto, terminando los cantantes la representación entre los restos de las decoraciones quemadas y el ruido de las bombas, que seguían maniobrando para extinguir completamente el incendio. A pesar de todo, no hubo que lamentar desgracia alguna personal”¹³⁵.

En septiembre llega a Madrid María Mantilla procedente de Londres, donde participa con éxito en las representaciones de *Lohengrin*, *Roberto el diablo*, *Don Juan* y *Hamletto* celebradas en el Covent Garden¹³⁶.

Entre el 8 y el 15 de septiembre el Teatro Real de Ópera de Berlín pone en escena *Lohengrin* y *Rienzi* y entre el 8 y el 19 el Teatro Imperial de Opera de la capital austriaca representa las cuatro partes de *El Anillo de los Nibelungos*¹³⁷, que obtienen “gran éxito en Viena”¹³⁸. Entre el 6 y el 13 de octubre de 1879 se pone en el Teatro Real de Berlín *Lohengrin* y en Viena *Tannhäuser*¹³⁹. En el Teatro de Wiesbaden se pone en escena *Los maestros cantores de Nuremberg*, sin corte ni supresión alguno; “la representación duró cinco horas y media, y el éxito fue extraordinario”¹⁴⁰.

En octubre de 1879 el teatro de Berlín festeja la 145 representación de *Tannhäuser*. “La primera representación del *Tannhäuser* fue el 19 de octubre de 1845, y desde esta fecha hasta ahora se han dado 145 representaciones, con la particularidad de que el célebre tenor Niemann estrenó la obra en Berlín¹⁴¹ y allí la canta todavía; treinta y cuatro años¹⁴². Lo mismo sucede a M. Krolop, que interpretó el papel de Landgraf en el estreno”¹⁴³. En la última semana de octubre *Lohengrin* se pone en escena en el teatro de la Ópera de Viena¹⁴⁴. Al mismo tiempo, se anuncia en Munich la próxima representación de una nueva ópera de Max Zenger, “cuyo asunto, *Wieland le*

¹³⁵ “Extranjero”. *Los Teatros*, II, 62, 7-IX-1879, p. 8.

¹³⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 20-IX-1879.

¹³⁷ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 54, 2-X-1879, p. 3.

¹³⁸ *Crónica de la Música*, II, 55, 9-X-1879, p. 3.

¹³⁹ “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, II, 56, 16-X-1879, p. 7.

¹⁴⁰ “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, II, 57, 23-X-1879, p. 3.

¹⁴¹ La noticia, tal y como viene redactada en la *Crónica de la Música*, da lugar a equívocos, puesto que el 19 de octubre de 1845 se estrena *Tannhäuser*, pero en Dresde, no en Berlín. Para ser representada en el Teatro de Ópera de la capital prusiana, Wagner pone como condición que Listz se encargue de la dirección general; finalmente renuncia a esta condición y el estreno en Berlín se celebra el 7 de enero de 1856 con Albert Niemann en la parte protagonista y bajo la dirección del antiguo colega de Wagner en Riga: Heinrich Dorn. El 13 de marzo de 1861 Albert Niemann canta el papel de *Tannhäuser* en su estreno parisino.

¹⁴² *Tannhäuser* fue cantado en su estreno en Dresde (19-X-1845) por el tenor Joseph Tichatschek.

¹⁴³ “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, II, 60, 13-XI-1879, p. 3.

¹⁴⁴ “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, II, 60, 13-XI-1879, p. 3.

*forgeron*¹⁴⁵, había cautivado a Wagner en su juventud, según refiere él mismo en sus *Memorias*¹⁴⁶.

La publicación de un polémico artículo en las *Bayreuther Blätter* sobre Schumann da pie a que los periódicos franceses emprendan una vez más una campaña contra Wagner. En noviembre de 1879 *Crónica de la Música* informa que “en uno de los últimos números de las *Bayreuther Blätter*, se ha publicado un artículo sobre Schumann¹⁴⁷, en el que se censura en términos algo acres a este célebre compositor, y que ha ocasionado en Alemania vivísimas polémicas. Firma este trabajo un tal Rubinstein (que es preciso no confundir con los dos célebres hermanos compositores)¹⁴⁸. Pues a consecuencia de esta apasionada *boutade*, algún periódico francés la emprende en invectivas ¿contra quién creen ustedes? ¿Contra Rubinstein? ¡Quiá! No señor, contra Wagner; por la sencilla razón de que Wagner es co-redactor (y no más) de las *Bayreuther Blätter*. –Según esa novísima teoría, ya pueden achacarle crímenes al asendereado autor del *Lohengrin*. ¡Cómo si no bastaran los que realmente ha cometido!”¹⁴⁹.

En diciembre de 1879 la prensa informa sobre la dimisión de Hans de Bülow como director del teatro de la Ópera de Hannover “a causa de un incidente que no deja de ser curioso. Se representaba el *Lohengrin*, de R. Wagner, cantando el célebre tenor Schott la parte de protagonista, cuando de repente, al llegar a la despedida del cisne, Hans de

¹⁴⁵ *Wieland el herrero* (*Wieland der Schmied*, WWV 82) es una ópera heroica en tres actos cuyo boceto en prosa escribe Wagner entre enero y marzo de 1850. Después, Wagner no vuelve a preocuparse de este texto al que nunca pone música. Los bocetos son incluidos en el libro de Oskar Schlemm *Tres dramas. Adecuados para la composición* (*Drei Dramen. Zur Komposition geeignet*) publicado en Hannover en 1880. Posteriormente, el tema tratado por Wagner llama la atención del compositor esloveno Ján Levoslav Bella, quien a partir de estos bocetos compone una ópera nacional bajo el título de *Kováč Wieland*, estrenada el 28 de abril de 1926 en la capital eslovena, Bratislava. Bauer, op. cit, p. 798.

¹⁴⁶ “Las obras nuevas”. *Crónica de la Música*, II, 60, 13-XI-1879, p. 3.

¹⁴⁷ Robert Schumann funda en 1843 la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig, revista en la que colabora el mismo Wagner en noviembre de ese año escribiendo el artículo *Pasticcio von Canto Spianato* (SSD vol. 12, p. 5). Sin embargo, ambos compositores mantienen a lo largo de su vida una relación epistolar esporádica y la historiografía wagneriana enfatiza las diferencias entre ambos compositores. Como recuerda Virella Cassañes en 1893, Schumann “en una *Gaceta musical* que fundó en Leipzig, hacía constar verdaderas atrocidades acerca de *Les Huguenots* y *Tannhäuser*, según se ha encargado de vulgarizar, en nuestros tiempos, el crítico francés Víctor Wilder”. Virella Cassañes, F.: “*Garín o L'eremita di Montserrat...* Opiniones de la prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 106, 15-VI-1892, p. 83.

¹⁴⁸ Josef Rubinstein (no es pariente de los hermanos Nikolai y Anton Rubinstein), nace el 8 de febrero de 1847 en Staro Konstantinov. Iossif (su nombre de pila judío) se incorpora a la cancillería nibelunga de Bayreuth en 1872, realizando las partituras para piano de *Siegfried Idyll* y de *Parsifal*. Cuando se presenta a Wagner lo hace con esta confesión: “Soy judío. Con esto está todo dicho para Vd.”. Tras la muerte de Wagner, este pianista que se cree en el deber de “depurar” su judaísmo a través del servicio al compositor, se suicida en Lucerna el 15 de septiembre de 1884, considerando que su misión en la vida había terminado. Véase Bauer, op. cit, pp. 610-611.

¹⁴⁹ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 62, 27-XI-1879, p. 4.

Bülow, deja la batuta y se tapa los oídos con las manos en actitud de no querer oír al cantante. Excusamos decir la emoción e hilaridad que motivó este inexplicable arranque, a consecuencia del cual Schott se negó rotundamente a seguir cantando bajo la dirección de Bülow, que dimitió y salió de Hannover al poco tiempo. –Es de advertir que Bülow se ha singularizado por algunas extravagancias y rarezas, y es partidario acérrimo de Wagner y de sus procedimientos artísticos, aunque enemigo personal del maestro del porvenir por cuestión de faldas”¹⁵⁰.

1880

En febrero de 1880 *Crónica de la Música* censura una noticia aparecida *L'art musical*, revista “que no perdona medio de burlarse de Ricardo Wagner, a quien llama Su Sensitividad, Su Infalibilidad y otras cosas por el estilo”. La publicación francesa refiere que “un pescador de caña del Sena sintió morder el anzuelo hace pocos días, tiró y sacó un pez cuyo vientre abultaba extraordinariamente. Abrióle, y encontró una cajita de música de esas que sólo tienen una tocata. Apenas dio el aire a la cajita, empezó a oírse la marcha del *Tannhäuser*”. *Crónica de la Música* añade: “Vemos el pan y la manteca, pero no vemos la tostada”¹⁵¹.

La presencia de Verdi en París en marzo de 1880 para representar *Aida* en el teatro de la Ópera despierta gran expectación entre los melómanos. Verdi dirige los ensayos de esta ópera de la que la prensa de París destaca un nuevo estilo en el que la instrumentación y la armonía se enriquecen por el estudio de la obra de Wagner, pero a diferencia de éste, Verdi es mejor aceptado por el público de París, como pone de manifiesto *Crónica de la Música*:

“Todo París se ocupa de él [Verdi]. Todo París quisiera entrar en la Grande Opera a presenciar los ensayos de *Aida* dirigidos por el maestro. Pero son pocos los elegidos, y estos pocos refieren a sus amigos y extienden por la capital de Francia hasta los menores detalles de la manera de ensayar de Verdi. Los movimientos son violentos y arrastran a los músicos de la orquesta y a los cantantes, como él mismo se ha dejado arrastrar por la corriente del siglo al componer su *Don Carlos*, su *Misa de Requiem*, su *Aida*. De lo sencillo ha pasado a lo complejo, como dice *Ignotus* en el *Figaro*. La melodía no le basta ya, pero tampoco le falta. Le ha seducido el misterio de una ciencia nueva, y ha triunfado en su estudio.

¹⁵⁰ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 66, 25-XII-1879, p. 4.

¹⁵¹ *Crónica de la Música*, III, 76, 4-III-1880, p. 4.

Como un escultor que trabajara al mismo tiempo en dos estatuas, Verdi se ha formado a la vez en sus últimas obras su estilo de canto y su manera de acompañamiento, sistema que ha desorientado un poco a sus antiguos admiradores. Verdi, por lo visto, ha querido servirse de la música nueva, como se serviría de la quinta cuerda del violín, si se inventara, para producir efectos nuevos. Pero sigue siendo Verdi, y por eso su nombre ha crecido y será siempre grande. [...]

Verdi cree en el porvenir; pero nunca se dirá de él lo que los sectarios de Wagner dicen de éste: «La dificultad de comprender a Dios prueba su existencia y su poder; lo mismo sucede con Wagner». Verdi continuará siendo el músico que da alas a los sentidos. Su música es grandemente humana. Sin embargo, sus más ínfimos cantos tienen sobre ciertas sublimes melodías clásicas la superioridad del gusano de luz sobre la estrella: que son más vivos¹⁵².

Simultáneamente a la visita de Verdi, los aficionados se interesan por el anuncio de seis veladas consagradas exclusivamente a las obras de Wagner en los salones Nadar de París. La serie anunciada “permitirá pasar revista al piano a todas las óperas del Mesías alemán, desde *Rienzi* hasta el *Crepúsculo de los Dioses*. Estas sesiones empezarán por la lectura de una biografía crítica del autor de *Lohengrin*, escrita por Mad. Judith Gautier¹⁵³. Sobre el desarrollo del primer concierto señala la prensa de Madrid:

“Ha empezado en París en casa de M. Nadar una audición al piano muy esmerada de todas las obras del apóstol del porvenir Ricardo Wagner. La idea concebida y puesta en planta por madame Judith Gautier ha complacido mucho a los apasionados que Wagner tiene en París, y los salones de M. Nadar se han llenado por completo.

El primer concierto empezó por la lectura de un estudio biográfico y crítico del maestro con un análisis muy detallado de su carácter. Después se ejecutó a ocho manos la obertura de *Rienzi*, primera etapa del genio de Wagner. Leyóse en seguida un resumen del libreto del *Buque fantasma*, con un análisis de la obra. De la misma se interpretó la obertura y algunos trozos de canto.

Se están estudiando las demás obras de Wagner para los conciertos sucesivos¹⁵⁴.

A finales de marzo de 1880, *Crónica de la Música* informa de la inauguración de un nuevo teatro en Nueva York, en el cual “según una idea, ya puesta en práctica en el teatro de Bayreuth por Ricardo Wagner, la orquesta es invisible; pero con la diferencia de que los músicos se hallan colocados en una especie de palco cerrado con cortinones de terciopelo, encima del frontispicio de la escena; mientras que Bayreuth los músicos están instalados a muchos metros bajo el nivel del escenario¹⁵⁵.”

¹⁵² “Verdi”. *Crónica de la Música*, III, 77, 11-III-180, p. 2.

¹⁵³ *Crónica de la Música*, III, 77, 11-III-1880, p. 4.

¹⁵⁴ *Crónica de la Música*, III, 79, 25-III-1880, p. 3.

¹⁵⁵ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 79, 25-III-1880, p. 4.

Tras el éxito obtenido en los conciertos de 1877¹⁵⁶ y 1879, en la primavera de 1880 Hans Richter es contratado para dar en Londres una serie de conciertos; Richter, director de la orquesta de la Ópera y de la Filarmónica de Viena, es considerado entonces por la crítica musical como el mejor director existente. Pablo Sarasate está invitado a tomar parte en estos conciertos, pero sus compromisos en España y Portugal impiden la participación del violinista, como acostumbra; en su lugar es contratado como organista Camille Saint-Saëns. *Crónica de la Música* informa sobre el primero “de los grandes conciertos proyectados para ejecutar las nueve sinfonías de Beethoven y las más modernas y notables de Schubert y de Schumann, al par que algunas obras del maestro del porvenir Wagner, que en Alemania e Inglaterra es ya el maestro del presente”. En él se interpretan la *Primera Sinfonía* de Beethoven, la *Cuarta* de Schumann, el preludio de *Los maestros cantores*, de Wagner y “otras obras avanzadas de las que representan el moderno desarrollo musical. – Richter, además de las cualidades que dejamos indicadas, es el representante más genuino de la tendencia de Wagner y el que fue elegido por éste para dirigir en Bayreuth su célebre trilogía *El anillo de los Nibelungen*”¹⁵⁷. Sobre el desarrollo de los conciertos, que son un éxito para Richter, el crítico de *Daily Telegraph* comenta que “cada músico estaba orgulloso de recibir lecciones de tal maestro, y que la ejecución ha sido como nunca pudo soñarse en Inglaterra”¹⁵⁸. También en Londres, el sábado 28 de mayo de 1880 concluyen los ensayos de orquesta de *Lohengrin* en el Covent Garden¹⁵⁹. Las representaciones, en las que “Cristina Nilsson desempeñó la parte de Elsa de un modo admirable”¹⁶⁰, son un gran éxito.

En junio de 1880, los periódicos italianos reseñan el éxito extraordinario “que ha alcanzado la ópera *Lohengrin*, representada por primera vez en el teatro de Génova. Los honores de la obra han sido para el tenor Stagno, sobre todo en el *racconto* del último acto, donde fue aclamado y llamado varias veces a la escena”¹⁶¹. Sobre las siguientes interpretaciones señala *Crónica de la Música*:

¹⁵⁶ Entre el 7 y el 29 de mayo de 1877, Richter, alternándose con Wagner, da una serie de conciertos con obras de Wagner en el Royal Albert Hall de la capital inglesa, a fin de sufragar en parte del déficit que deja el festival de Bayreuth de 1876. Wagner y Richter dan en total 8 conciertos.

¹⁵⁷ *Crónica de la Música*, III, 87, 20-V-1880, p. 4.

¹⁵⁸ *Crónica de la Música*, III, 90, 10-VI-1880, p. 4.

¹⁵⁹ D. R.: “Carta de Londres”. *Crónica de la Música*, III, 92, 24-VI-1880, p. 3.

¹⁶⁰ *Crónica de la Música*, III, 90, 10-VI-1880, p. 4.

¹⁶¹ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 92, 24-VI-1880, p. 3.

“La ópera *Lohengrin* de Wagner sigue causando gran entusiasmo en el teatro de Génova y no pocos aplausos a los principales intérpretes, señora Giovannoni y señor Stagno¹⁶². Las piezas que más se aplauden son el Adiós de Lohengrin al Cisne y un dúo entre Elsa y Lohengrin, en que hay trozos de melodías bellísimas y magníficos detalles instrumentales.

La prensa italiana empieza a entusiasmarse con las óperas de Wagner, y declara sin reservas que *Lohengrin* figurará siempre en primera línea en el arte. Celebramos que empiece a romperse el hielo”¹⁶³.

En junio de 1880 la prensa informa que el Teatro Imperial de la Opera de Viena prepara “la más temerosa de las obras de Wagner, *Tristan et Isolde*”¹⁶⁴, cuyo estreno en la capital austriaca no se produce hasta 1881. Al mismo tiempo corre el rumor de que “Johannes Brahms, célebre compositor alemán, que tantas obras sinfónicas ha producido, y que nunca había querido trabajar para el teatro, se ha decidido por fin a componer una ópera, y está trabajando ya en ella. Créese que Brahms, que es hoy el jefe de la escuela clásica, podrá neutralizar en la música dramática la influencia preponderante y exclusiva de Wagner”¹⁶⁵.

Como todos los veranos, el Teatro Real de Munich celebra representaciones modelo de las obras de Wagner, incluyéndose además óperas de Gluck, Mozart y Beethoven¹⁶⁶. Mientras –dice *Crónica de la Música*– “la conquista musical alemana va ganando terreno por todas partes. En Gante y en Londres se están preparando las funciones de compañías de ópera alemana. Como es natural, la mayor parte del repertorio se compone de obras de Wagner”¹⁶⁷. Al mismo tiempo, el teatro de Leipzig prepara la próxima temporada para poner en escena varias óperas de Wagner¹⁶⁸.

En agosto son escriturados para el teatro de San Carlos de Nápoles la española Casanova de Cepeda, Rubini-Sealisi y Octavia Tonzani como sopranos; Leavington (contralto); Sani y Barbacini (tenores) y Mirabella (bajo). Con esta compañía se

¹⁶² Giovannoni es la primera Elsa en el Teatro Real en 1881. Roberto Stagno también es contratado por Rovira para estrenar *Lohengrin*, aunque debido a una polémica con el empresario, es Gayarre quien finalmente se hace cargo del rol protagonista. La inmensa mayoría de los críticos musicales se alegran del cambio en la parte principal, pero cuando Roberto Stagno canta *Lohengrin* en la temporada 1884/85 es el gran triunfador junto a Mila Kupffer.

¹⁶³ “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, p. 5.

¹⁶⁴ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 92, 24-VI-1880, p. 3.

¹⁶⁵ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 92, 24-VI-1880, p. 4.

¹⁶⁶ *Crónica de la Música*, III, 96, 22-VII-1880, p. 6.

¹⁶⁷ *Crónica de la Música*, III, 100, 19-VIII-1880, p. 6.

¹⁶⁸ *Crónica de la Música*, III, 96, 22-VII-1880, p. 6.

anuncia¹⁶⁹ la próxima representación de *Aida* y *Lohengrin*¹⁷⁰ y los bailes *Magdalena* y *La fille malgardee*, con el coreógrafo Méndez.

Crónica de la Música publica una curiosa anécdota sobre los primeros pasos del fonógrafo de Edison. La noticia, publicada el 26 de agosto, recoge una de las primeras aplicaciones del invento a la reproducción de óperas, entre las cuales está *Lohengrin*:

“Es curiosa la siguiente anécdota sobre la aplicación del fonógrafo. En este momento es objeto de grandes alabanzas en América una admirable aplicación del fonógrafo. El gran inventor Edison ha hecho construir un inmenso fonógrafo destinado a la reproducción fiel del canto de varias óperas.

Al principio halló dificultades, pero al fin logró perfeccionar su aparato en términos sorprendentes.

Edison convidó a la prensa y a las corporaciones científicas, y el resto de las entradas las arrebató el público. Media hora antes de empezar el experimento, el teatro contenía más de cinco mil personas. El salón estaba iluminado con luz eléctrica, sistema Edison.

A la hora señalada apareció Edison, que fue estrepitosamente aplaudido. Terminada la ovación, el ilustre americano explicó su sistema, y dijo que iba a empezar el experimento.

Se estableció un profundo silencio; empezó a girar una rueda movida por un aparato eléctrico, y el fonógrafo pronunció con gran claridad unas palabras que escuchó aterrada la distinguida concurrencia y causaron el mayor estupor a Edison, pues eran una serie de soeces interjecciones mezcladas con el nombre del ilustre inventor. Las señoras se sonrojaron e hicieron ademán de abandonar el teatro, los hombres procuraban calmarlas, y en las galerías altas se oían estrepitosas carcajadas.

Pero la rueda siguió moviéndose; el silencio se restableció, y el fonógrafo gritó: ¡Viva la república! Y en seguida entonó el himno del Centenario y cantó trozos del *Lohengrin*, *Aida* y otras óperas. El dúo de tiple y tenor de *Guillermo Tell* causó verdadero entusiasmo, por la perfección con que se percibía la letra¹⁷¹.

En septiembre de 1880 se anuncia que “la trilogía de Wagner *El anillo de los Nibelungos* no se puede poner en escena en Berlín por ser chicos los escenarios. Se pondrá este invierno en el de teatro de Königsberg¹⁷², que tiene un teatro grandísimo¹⁷³”.

¹⁶⁹ *Crónica de la Música*, III, 101, 26-VIII-1880, p. 5.

¹⁷⁰ Efectivamente fue así. *Lohengrin* alcanza 11 representaciones en el teatro de San Carlos en la temporada 1880-81.

¹⁷¹ “El fonógrafo musical”. *Crónica de la Música*, III, 100, 19-VIII-1880, p. 5.

¹⁷² La representación de *El Anillo de los Nibelungos* no tiene lugar en el teatro de Königsberg hasta 1882, cuando Angelo Neumann y su teatro wagneriano itinerante recorren varios países. Por el contrario, sí se representa en Berlín en 1881, pero no en el Teatro Real de Opera, sino en el Teatro Victoria, en el cual da cuatro representaciones completas la compañía de Neumann.

¹⁷³ *Crónica de la Música*, III, 106, 30-IX-1880, p. 5.

A finales de octubre comienzan los conciertos populares de París en el Circo de Invierno. Durante la temporada, Padeloup dedica una gran parte sus sesiones a obras sinfónicas de la escuela rusa, que cada vez adquiere más importancia en Francia. Al efecto, prepara partituras de Glinka, Dargomyski, Rubinstein, Seroff, Tschaikoffsky, Rimski-Korsakoff; entre los compositores alemanes destacan las de Wagner, Brahms, Raff y Goldmark. “Respecto de la música francesa, Padeloup organiza conciertos históricos, desde Lully hasta la actualidad”¹⁷⁴.

En carta fechada el 25 de octubre en París, J. Caliche reseña el comienzo de la temporada de conciertos realizada por la Orquesta Colonne¹⁷⁵ en el Châtelet. En el primer concierto “se repitió la preciosa danza bohemia de *Les pêcheurs de perles*, de Bizet, y se aplaudió mucho la obertura de *El buque fantasma*, de Wagner”¹⁷⁶. El domingo 31 de octubre inaugura sus sesiones la Sociedad de Conciertos de Marsella en un concierto en el que figuran obras de Wagner, Beethoven, Gluck, Rossini, Weber, Haydn, y Saint-Saëns¹⁷⁷. Por estas mismas fechas se inaugura la temporada lírica en el Teatro Ruso de San Petersburgo con *Hugonotes*, *Rousslan*, *Rienzi* y *Rigoletto*. En el teatro Italiano se ofrecen *Aida*, *Trovador*, *Mignon* y *La vita per lo Czar*. “No deja de ser notable que en Rusia se ponga esta última ópera en italiano”¹⁷⁸.

En carta fechada en París el 21 de noviembre de 1880, J. Caliche reseña los dos últimos Conciertos Padeloup celebrados en el Circo de Invierno. En el primero comentado por Caliche se estrena el *Concierto patético* para violín de Balthazar Florence y “la sinfonía en *re menor* de Schumann, cuya romanza fue repetida, la sevillana de *Don César de Bazan de Massent*, repetida también; la sinfonía de la *Reina* de Haydn, el prelude de *Lohengrin* y el *septimino* de Beethoven, completaron el programa y dejaron muy satisfechos a los espectadores”. En el quinto concierto en el Châtelet, Colonne decide –dice Caliche– “dar a conocer la *Siegfried-Idyll* de Ricardo Wagner, pieza construida con varios trozos de su *Siegfried*, que, como saben mis lectores, es una de las partes de *El anillo de los Nibelungen*. Es una obrita escrita para

¹⁷⁴ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, 108, 14-X-1880, p. 5.

¹⁷⁵ Fundada en 1874, ésta es la séptima temporada de conciertos de la Orquesta Colonne.

¹⁷⁶ Caliche, J.: “A orillas del Sena”. *Crónica de la Música*, III, 111, 4-XI-1880, p. 6.

¹⁷⁷ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 111, 4-XI-1880, p. 6.

¹⁷⁸ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 111, 4-XI-1880, p. 7.

pequeña orquesta; pero tan original y llamativa, que el público la comprendió y aplaudió sin reserva”¹⁷⁹.

A mediados de diciembre *Crónica de la Música* informa que el teatro de Magdeburgo pone en escena *Los maestros cantores de Nuremberg* después de 179 ensayos distribuidos así: 75 ensayos de partes, 80 de coros, 4 de conjunto, 3 de *mise en scene* y 17 de orquesta. Como comentario añade la publicación: “Lo mismito que sucede en Madrid”¹⁸⁰. Como resumen de las representaciones de las óperas de Wagner verificadas en los principales teatros de Alemania en 1880, *Crónica de la Música* recoge algunos datos: *Rienzi* se representa 4 veces en Leipzig y 1 en Berlín, Mannheim y Kassel. *El Buque fantasma* se interpreta 3 veces en Viena, 4 en Berlín, 3 en Wiesbaden, 3 en Hannover, 1 en Maguncia, 3 en Colonia, 3 en Leipzig, 3 en Dresde, 3 en Francfort, 1 en Mannheim, 1 en Praga, 2 en Kassel, 3 en Sttugardt, 3 en Carlsruhe y 3 en Darmstadt. *Tannhäuser* alcanza 10 representaciones en Viena, 10 en Berlín, 3 en Wiesbaden, 6 en Hannover, 4 en Maguncia, 4 en Colonia, 7 en Leipzig, 6 en Dresde, 7 en Francfort, 2 en Mannheim, 2 en Praga, 3 en Cassel, 1 en Baden-Baden, 3 en Sttugardt, 3 en Carlsruhe y 3 en Darmstadt. *Lohengrin*, que es la partitura que mayor número de representaciones obtiene después de *Tannhäuser*, se da 7 noches en Viena, 11 en Berlín, 4 en Wiesbaden, 5 en Hannover, 5 en Maguncia, 6 en Colonia, 9 en Leipzig, 4 en Dresde, 5 en Francfort, 5 en Mannheim, 2 en Praga, 3 en Kassel, 3 en Sttugardt, 2 en Carlsruhe y 2 en Darmstadt. *Los Maestros cantores*, cuya *mise en scene* es costosísima por los trajes que necesita, se representa 5 veces en Viena, 3 en Berlín, 4 en Wiesbaden, 2 en Hannover, 5 en Dresde y 2 en Darmstadt. *El oro del Rhin* se presenta en Colonia 4 veces y 3 en Leipzig; *La Valkiria* 5 veces en Viena, 4 en Colonia, 5 en Leipzig y 1 en Mannheim. *El Crepúsculo de los Dioses* obtiene 2 representaciones en Viena y 1 en Leipzig. Munich pone en escena 5 noches *El buque fantasma*, 5 *Tannhäuser*, 4 *Lohengrin*, 4 *Tristán e Isolda*, 5 *Los maestros cantores* y 2 *Sigfrido*. En resumen: *Rienzi* obtiene en los teatros de las poblaciones mencionadas 7 representaciones, *El buque fantasma* 44, *Tannhäuser* 79, *Lohengrin* 76, *Tristán e Isolda* 4, *Los maestros cantores* 26, *El oro del Rhin* 7, *La Walkiria* 15, *Sigfrido* 8 y *El crepúsculo de los dioses* 3. En Viena se dan 34 representaciones de las obras de Wagner, en Berlín 29, en Munich 25, en Wiesbaden 14, en Hannover 16, en Maguncia

¹⁷⁹ J. C.: “A orillas del Sena”. *Crónica de la Música*, III, 115, 2-XII-1880, p. 5.

¹⁸⁰ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 117, 16-XII-1880, p. 6.

9, en Colonia 24, en Leipzig 33, en Dresde 17, en Francfort 15, en Mannheim 10, en Praga 5, en Cassel 9, en Baden-Baden 1, en Stuttgart 9, en Carlsruhe 8 y en Darmstadt 10. Dice *Crónica de la Música*: “Esto prueba, que la música que algunos llaman aún *música del porvenir*, es música del presente y, y bien del presente”¹⁸¹.

Según la estadística publicada por el barón Podmaniezki, intendente del Teatro Nacional de Ópera de Budapest, a lo largo de 1880 se dan en este teatro 326 representaciones: 186 dramas y 140 óperas y bailes. Entre las óperas extranjeras están *Lohengrin*, *El holandés errante* y *Tannhäuser*¹⁸².

En carta fechada el 23 de diciembre de 1880 en París, Caliche reseña los conciertos de Colonne en el Châtelet y los conciertos de Padeloup en el Circo de Invierno; dice: “El último concierto de Padeloup ha sido una gran novedad, porque comprendía una escena del tercer acto de la *Walkiria*, que forma parte del *Anillo de los Nibelungos* de Wagner; y por cierto una escena muy interesante, como es el adiós de Wotan a Brunhilde, y que ha excitado poderosamente la curiosidad del público. Este ha escuchado con verdadero recogimiento, pero no se ha entusiasmado. Ya saben ustedes que los franceses están dispuestos a no dejarse entusiasmar de ninguna manera por Wagner”¹⁸³.

1881

A principios de enero de 1881 varias publicaciones españolas reseñan el éxito obtenido por el *Adiós de Wotan a Brunhilde* ejecutado nuevamente en los conciertos de Padeloup, “audición que provocó de un modo singular el entusiasmo de cuantas personas llenaban el salón de conciertos”¹⁸⁴. Sobre esta interpretación ofrece más detalles Caliche que compara la interpretación de Padeloup con la de Hans Richter en el primer festival de Bayreuth de 1876:

“PARÍS. –El acontecimiento musical del día en esta capital, es la interpretación de la escena final del tercer acto de *La Walkyria*, de Wagner, por la orquesta que dirige Padeloup. En mi carta anterior di a ustedes una ligera idea de esta

¹⁸¹ “Correo extranjero. Berlín”. *Crónica de la Música*, IV, 149, 27-VII-1881, p. 5.

¹⁸² “Correo extranjero. Budapest”. *Crónica de la Música*, IV, 154, 30-VIII-1881, p. 6.

¹⁸³ J. C.: “A orillas del Sena”. *Crónica de la Música*, III, 119, 30-XII-1880, p. 4.

¹⁸⁴ “Correspondencia”. *La Correspondencia Musical*, I, 4, 26-I-1881, p. 4.

ejecución, y como se ha repetido, debo hoy, a falta de otros asuntos del momento, añadir algunos detalles de obra tan importante.

La Walkyria es una de las cuatro óperas que forman la tetralogía *El anillo de los Nibelungos*, a que Wagner ha dedicado una buena parte de su vida. El 26 de junio de 1870, se puso en escena la Walkyria, en Munich, contra la voluntad de su autor¹⁸⁵, que no asistió, y su éxito despertó una gran curiosidad hacia las otras tres partes. *El Oro del Rhin*, *Siegfried* y *El crepúsculo de los dioses*, no se conocían más que en fragmentos interpretados en Réno [sic] y en Munich en 1863 y 1864.

La escena final del tercer acto de la *Walkyria*, es el *Adiós de Wotan a Brunilde*.

La Walkyria ha desobedecido a Wotan, su padre, protegiendo al héroe Siegmund, condenado a morir; y el castigo de la desobediencia consiste en ser despojada la virgen de su divinidad, y sumida en profundo sueño, a merced de todos.

Brunilde obtiene, sin embargo, a fuerza de ruegos, que grandes llamas rodeen la roca en que ha de quedar dormida, a fin de que solo un héroe pueda llegar hasta ella.

Cuando la Walkyria se duerme, Wotan, que apenas puede dominar su emoción, evoca a Loge, el dios del fuego, y brotan por todas partes llamas que llenan la escena. Entonces, Wotan, se retira triste y pausadamente. Esta escena es una de las más bellas del *Anillo de los Nibelungos*.

La orquesta empieza en el momento en que Brunilde dirige, antes de dormirse, sus últimas palabras a Wotan. Todo el fragmento ha sido ejecutado por la orquesta de Padeloup, sin cortes ni arreglos, y con todo su carácter de fuga majestuosa. Diseños de rarísima expresión chocan entre sí, como imagen de las extraordinarias sensaciones que agitan el corazón de Wotan, al separarse de Brunilde. Los crujidos de la madera que arde, se oyen enseguida en los instrumentos de cuerda y de viento, y después se desarrolla un magnífico motivo, que más tarde llega a caracterizar a Siegfried, que es el héroe que despierta a Brunilde. Viene después una melodía solemne, magnífica y llena de encanto, la calma de la naturaleza se va estableciendo, y Wotan expresa, con indecible ternura, la emoción que experimenta al abandonar a su hija. Su canto está acompañado por un precioso motivo que pasa, sucesivamente, de los violoncellos a las violas, a los segundos y a los primeros violines. Después de otra melodía de carácter sombrío y fatídico, sobreviene una sucesión de acordes, de una armonía extraña y misteriosa; las trompas suenan dulcemente, y el motivo primero de la orquesta, se hace más delicioso todavía, mezclándose esta vez en él una encantadora melodía de los violines. Wotan coloca su casco sobre la frente de la Walkyria. La orquesta llega a un momento sorprendente de poderosas sonoridades, al mismo tiempo que incomparables dulzuras. ¿Cómo se consigue esto? He aquí la mano del genio, dígame lo que se quiera.

La ejecución ha sido bastante buena, y Padeloup y su orquesta merecen plácemes. Los ensayos han durado más de un mes. Claro es que los que asistimos a las representaciones de Bayreuth, en agosto de 1876, hemos notado algunos lunares. ¿Cómo no, si entonces dirigía el mismo Wagner? ¿Quién puede identificarse con su obra tanto como el autor? Así y todo, Padeloup ha sacado bastante partido de la escena, y merece los elogios que se le han tributado.

Esta vez nadie ha tratado de protestar contra los aplausos que se han prodigado a Wagner. ¿Significará esto que empieza a abandonarse ese desdichado

¹⁸⁵ El estreno de *El oro del Rin* (1869) y *La Valkiria* (1870) en Munich provocan el distanciamiento entre Luis II y Wagner. Para evitar que su *Tetralogía* sea estrenada por partes, Wagner retiene la partitura de *Sigfrido* y no la entrega al rey bávaro. Éste no asiste el 22 de mayo de 1872 a la colocación de la primera piedra en Bayreuth. En el estreno de *La Walkiria* en Munich cantan Bausewein, Kindermann, Stehle, Heinrich y Therese Volg, bajo la dirección musical de Franz Wüllner (Hallwachs dirección artística).

procedimiento de manifestar el patriotismo por medio de silbidos? Las grandes obras del arte pertenecen a todo el mundo”¹⁸⁶.

El 13 de enero de 1881 *Crónica de la Música* publica un artículo de su propietario y editor, Andrés Vidal y Llimona, en el que narra lo sucedido en uno de los conciertos de Padeloup en el Circo de Invierno al interpretarse el preludio de *Lohengrin*. Una parte del público pide su repetición y otra se opone; como solución, Padeloup anuncia que repetirá el preludio cuando concluya el concierto para dar gusto a las dos partes. Llimona recomienda este procedimiento a Vázquez cuando suceda lo mismo en los conciertos de la Sociedad de Conciertos:

“Compuesto el concierto de obras conocidas de todos, excepto el concierto de violín, compréndese fácilmente que no fue el programa lo que llamó mi atención, ni siquiera la interpretación de las obras. Lo que me interesó en alto grado fue la verdadera batalla que se libró al pedir una parte del público la repetición del preludio de *Lohengrin*.

Varios gritaban: *bis, bis, bis*.

Otros: *Fuera los malos franceses. Viva Francia*.

El arte no tiene patria, gritaban los más sensatos.

Despreciamos al hombre y admiramos sus obras, decían los artistas de sentimientos patrióticos exagerados.

Aquello era una algarabía.

El inteligente y entusiasta compositor francés Eduardo Lalo era uno de los que más gritaban de pie en su butaca tratando de imponer silencio a los que se oponían a la repetición de una obra maestra.

—El arte no tiene fronteras, decía. Los alemanes son los primeros que aplauden nuestras obras, admiran siempre el genio de las artes.

Padeloup empezó varias veces el preludio y varias veces tuvo que bajar la batuta.

Era imposible entenderse.

Por fin hizo ademán de que deseaba hablar y consiguió imponer silencio.

—Señores, dijo: mi situación es muy crítica. Deseo dar gusto a todos, pero veo que es imposible. Sin embargo, se me ocurre una idea que quizá salve esta difícil situación. Continuará el concierto por el orden del programa, y después de concluido tocaré de nuevo el preludio de *Lohengrin*. Los que no quieran oírlo se marcharán antes, y los que piden la repetición quedarán complacidos con sólo esperar un poco.

Así se hizo en efecto. Al final del concierto se repitió el preludio en medio de atronadores aplausos. Y por cierto, que casi lo oyeron de nuevo casi todos los que no querían que se repitiera; una minoría insignificante fue la que abandonó el local al terminarse el concierto según el programa.

Recomiendo el procedimiento a mi amigo Vázquez, para cuando suceda lo mismo en sus conciertos de primavera. Más de una vez he presenciado en éstos igual lucha, al pedirse la repetición de la Overture del *Tannhäuser*, o de alguna otra

¹⁸⁶ J. C.: “Correo Extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 120, 6-I-1881, p. 5.

obra de Wagner, y estoy seguro que cesaría el alboroto en cuanto Vázquez se decidiera a echar un *speech* por el estilo del de Padeloup¹⁸⁷.

En enero de 1881 Mauricio Strakosch anuncia el proyecto de poner en escena en Londres la *Tetralogía* de Wagner para la próxima primavera¹⁸⁸, proyecto que se aplaza hasta mayo de 1882 y gestionado por Mapleson, empresario del Her Majesty's Theatre¹⁸⁹. En los conciertos celebrados en el Châtelet de París, dirigidos por Colonne, se interpreta como cuarta pieza del programa la *Cabalgata de las Walkirias*¹⁹⁰, lo que provoca “algunos disgustos con motivo de las protestas de los que no quieren oír música de Wagner”¹⁹¹.

En febrero de 1881 Padeloup interpreta cuatro fragmentos de *El holandés errante* en los conciertos populares del Circo de Invierno: la obertura, un aria de bajo, el coro de hilanderas y la balada de Senta. Sobre el carácter y estilo de las piezas leemos en la *Crónica de la Música* que “la obertura es ya bastante conocida. El aria de bajo tiene carácter de recitado. El coro de mujeres es esencialmente melódico, no parece obra de Wagner ni por su carácter ni por su sencillez. La balada es una pieza notabilísima. Su estribillo que es muy suave forma un notable contraste con el vigor de la canción. El conjunto tiene expresión verdaderamente imponente y grande”¹⁹². Sobre su recepción en el público señala *La Correspondencia Musical*:

“Ricardo Wagner acaba de obtener un triunfo sobre sus enemigos de París. En los conciertos populares dirigidos por Padeloup se han ejecutado dos trozos del *Buque fantasma*, sin que haya habido protesta de ninguna especie, antes al contrario, dichas piezas merecieron nutridos aplausos de la frenética muchedumbre que asiste a los conciertos populares y hasta los periódicos de la noche han suplicado a Vaucorbelle que prepare una audición de la citada ópera, sin que pueda creerse, por esto, que el inteligente empresario admite el consejo de los revisteros”¹⁹³.

A mediados de febrero de 1881 la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, interpreta un fragmento de *Sigurd*, ópera de uno de los primeros wagneristas franceses, Ernesto Reyer. El asunto de la ópera de Reyer está basado en el mito de

¹⁸⁷ Vidal y Llimona, A.: “Cartera de Viaje. Alemania a vista de ...músico, II. Un concierto de Padeloup. Wagner juzgado por los franceses”. *Crónica de la Música*, IV, 121, 13-I-1881, p. 1-2.

¹⁸⁸ I. S.: “Correo Extranjero. Londres”. *Crónica de la Música*, IV, 122, 20-I-1881, p. 3.

¹⁸⁹ La compañía itinerante de Neumann representa *El Anillo* completo en el Her Majesty's Theatre en mayo de 1882.

¹⁹⁰ *La Correspondencia Musical*, I, 4, 26-I-1881, p. 7.

¹⁹¹ “Correo Extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 124, 3-II-1881, p. 4.

¹⁹² “Correo de la Semana. Exterior. París”. *Crónica de la Música*, IV, 17-II-1881, p. 4.

¹⁹³ *La Correspondencia Musical*, I, 8, 23-II-1881, p. 7.

Sigurd. Locle y Brau, autores del libreto, extraen sus personajes de la literatura escandinava y alemana, concretamente de los poemas de *Edda* y *Nibelunger*, respectivamente. En el fragmento interpretado por las señoras Krauss, Montalba y Castillon y los Sres. Lasalle y Séller, cantan la valquiria Brunhilde, salvada por el héroe invisible Sigurd, el rey Gunther, su hermana Hilda y la nodriza Uta¹⁹⁴. Por estas mismas fechas corre el rumor de que una compañía alemana¹⁹⁵ tiene el propósito de dar a conocer en París¹⁹⁶ *El anillo de los Nibelungos*, “pero aunque tanto se habla –dice Caliche– no se tiene seguridad alguna de que sea cierta la noticia. Por mi parte celebraría que se realizara, pero lo dudo mucho”¹⁹⁷. En la última semana de febrero se representan en Berlín *Tannhäuser* y *Lohengrin*¹⁹⁸.

A principios de marzo de 1881 la prensa reseña el estreno de *Lohengrin* en el teatro San Carlos de Nápoles¹⁹⁹; dice *Crónica de la Música*:

“NÁPOLES. –La ópera *Lohengrin* de Wagner ha causado aquí una verdadera revolución. No se habla de otra cosa, y las discusiones son bastante acaloradas.

La música, puedo asegurarlo, no es aquel logogrifo que se nos quería hacer creer. Revela inspiración y grandeza, y al contrario de lo que decían, es comprensible desde la primera audición. Especialmente han gustado mucho las escenas de la llegada del cisne, el final primero, canción de Elsa, el himno nupcial, el preludeo del tercer acto, que es maravilloso, el gran dúo de amor, el *racconto* de Lohengrin y la despedida de Elsa. La *mise en scene* muy esmerada. La ejecución regular”²⁰⁰.

La Correspondencia Musical da cuenta también del estreno de *Lohengrin* en Nápoles, en una temporada en la que la ópera de Wagner alcanza once representaciones, actuando Carolina de Cepeda en 26 funciones²⁰¹:

“El *Lohengrin* acaba de recibir en el teatro de San Carlos, de Nápoles, una acogida de las más lisonjeras.

El mundo artístico –dice *La Italia*- esperaba con gran curiosidad esta representación, y muchos temían que el público napolitano recibiera mal la música de Wagner.

¹⁹⁴ *Crónica de la Música*, IV, 24-II-1881, p. 4.

¹⁹⁵ Se trata de la compañía de Angelo Neumann que tras las representaciones de *El Anillo* en Berlín en mayo de 1881 anuncia su propósito de dar a conocer la obra en París.

¹⁹⁶ *El Anillo* no se representaría en París hasta 1911; el estreno se realiza en francés.

¹⁹⁷ J.C.: “Correo de la Semana. Exterior. París”. *Crónica de la Música*, IV, 128, 3-III-1881, p. 4.

¹⁹⁸ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 128, 3-III-1881, p. 5.

¹⁹⁹ *La Correspondencia Musical* informa sobre los ensayos de *Lohengrin* en Nápoles en enero. *La Correspondencia Musical*, I, 3, 19-I-1881, p. 7.

²⁰⁰ “Correo de la Semana. Exterior”. *Crónica de la Música*, IV, 128, 3-III-1881, p. 4.

²⁰¹ “Correo Extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 137, 4-V-1881, p. 5.

Durante los ensayos, algunos aficionados habían oído más de una pieza ininteligible, mientras que otros pretendían que la música era demasiado difícil para ser bien ejecutada y bien comprendida. Todas estas previsiones, o mejor dicho, prevenciones, quedaron anuladas ante la maravillosa intuición del verdadero público, que desde luego comprendió las bellezas de la obra y las aplaudió con singular entusiasmo.

El triunfo de la partitura ha sido inmenso, a pesar de que sus intérpretes contribuyeron muy modestamente a tan brillante resultado”²⁰².

A principios de marzo, la prensa musical anuncia el próximo estreno de *Lohengrin* durante la temporada de regatas en Niza, en una función organizada en el Círculo del Mediterráneo a beneficio de los pobres y proyectada para el 17 de marzo de 1881. Intervienen Sofía Cruvelli –Vizcondesa Vigier– (Elsa), Bonheur (Ortruda), Scowel (Lohengrin), Caldani (Terlamondo) y Scalara (Enrique)²⁰³. Bajo la dirección de Vianesi, la representación se realiza finalmente el 21 de marzo de 1881, es decir, tres días antes del estreno en el Teatro Real de Madrid. Sobre esta función, que es el estreno de *Lohengrin* en Francia²⁰⁴, *La Correspondencia Musical* publica un artículo firmado por Refala en el *Patriote Nicois*:

“Le prestige indéfinissable du nom de la vicomtesse Vigier suffit chaque année pour remplir la splendide salle des fêtes du Cercle de la Méditerranée et faire de la représentation, à laquelle la noble et généreuse grande dame veut bien prêter son concours, une solennité sans pareille parmi les autres fêtes de la saison! Ce que l’incomparable talent de la vicomtesse Vigier a déjà rapporté aux pauvres de notre ville peut se calculer à une somme approximative de trois cent mille francs, et ce avec une douce constance qui ne peut être comparée qu’au zèle apporté par le vicomte Vigier, son mari, à l’organisation de toutes nos grandes fêtes publiques qui coopèrent si largement à la prospérité de notre ville et parviennent ensuite par secourir tant de misères. Cette année, l’attraction de la grande représentation annuelle étant doublée par celle de la première exécution à Nice et en France du *Lohengrin* de Wagner, la fête de Charité devenait en même temps un grand évènement musical.

De prime abord, quand il a été question d’entreprendre un semblable tour de force théâtral, la chose semblait impossible à toutes les personnes qui connaissent le travail qu’exige la mise en scène d’un opéra la première fois qu’on le monte. Il a fallu le talent et l’abnégation au-dessus de tout éloge de la vicomtesse Vigier pour parvenir à accomplir une semblable tâche. Dès le jour où la résolution fut prise, la vicomtesse renonça à tous les plaisirs mondains de la saison et ne se préoccupa plus que de parvenir à son but. Le maestro Vianesi se mit à l’œuvre, engagea les artistes, instruisit [sic] son monde, se chargea même de la mise en scène et, avec deux répétitions, d’orchestre, la solennité a pu avoir lieu lundi devant un public d’élite comme Nice seule peut en réunir en hiver. Grâce à l’intervention de M.

²⁰² *La Correspondencia Musical*, I, 11, 16-III-1881, p. 7.

²⁰³ *La Correspondencia Musical*, I, 9, 2-III-1881, p. 7.

²⁰⁴ Llamamos la atención sobre este hecho porque toda la bibliografía consultada señala el estreno francés de *Lohengrin* el 3 de mayo de 1887 cuando es presentado en el Théâtre Eden de París bajo la dirección de Charles Lamoureux. Indicamos además que Bauer señala erróneamente este estreno el 30 de abril de 1887. Cfr. Bauer, op. cit. p. 421.

Borriglione, maire et député, Mme. Blanc et l'administration de Monte-Carlo ont bien voulu consentir à prêter le concours de l'excellent orchestre du Cercle des Etrangers ainsi que de chœurs engagés pour les représentations de la Patti. Le succès le plus éclatant a couronné tous ces efforts et a dépassé de beaucoup l'attente générale. Les pauvres devront encore bénir le nom de la vicomtesse Vigier, ce qui est devenu pour eux une douce habitude, et les dilettanti [sic] raffinés conserveront longtemps le souvenir de la soirée du 21 mars 1881.

La vicomtesse a bien voulu consentir à redevenir pour un soir Sophie Cruvelli et est reparue dans Elsa ce qu'elle avait été autrefois dans Fidelio, Valentine, Rachel, et Giovanna de Guzman. La célèbre et incomparable cantatrice que les applaudissements en devenaient tardifs.

Les toilettes étaient charmantes, éblouissantes, au point de vue des parures et d'une exactitude irréprochable. On nous assure qu'elles étaient signées par Worth. –A la fin de la représentation, la grande dame-artiste a été rappelée plusieurs fois par le public enthousiasmé. –La scène était inondée de fleurs et devenait trop étroite pour les contenir toutes.

Mise en scène irréprochable! Décors fort réussis, dus au pinceau de M. Gianni, décorateur du Théâtre-Municipal.- Cygne splendide confectionné à Milan!

Tout ce que Nice contient de connu et d'élégant, en dehors des colonies russe et polonaise, empêchées, se trouvait réuni lundi dans la belle salle du Cercle de la Méditerranée. Entre autres fut remarqué Eugène Pietro Vivier, cor, romancier et humoriste renommé. Suffit-il de le nommer?"²⁰⁵.

[Traducción orientativa]

“El enorme prestigio del nombre de la vizcondesa Vigier basta cada año para llenar la espléndida sala de fiestas del Círculo del Mediterráneo y hacer de la representación, a la cual la noble y generosa gran dama buenamente presta su concurso, una solemnidad sin igual entre las fiestas de la temporada. Lo que el incomparable talento de la Vizcondesa Vigier ha aportado ya a los pobres de nuestra ciudad, se puede calcular en una suma aproximada de trescientos mil francos, y esto con una dulce constancia que no puede ser comparada más que con la aportada por el vizconde Vigier, su marido, en la organización de todas nuestras grandes fiestas públicas que tanto ayudan a la prosperidad de nuestra ciudad y contribuyen además a socorrer tantas miserias. Este año, siendo doblada la atracción de la gran representación anual, por la de la primera interpretación en Niza y Francia del *Lohengrin* de Wagner, la fiesta de Caridad venía a ser, al mismo tiempo, un gran acontecimiento musical.

En un primer momento, cuando se planteó emprender semejante proeza teatral, la cosa parecía imposible para todas las personas que conocen el trabajo que exige la puesta en escena de una ópera la primera vez que se monta. Ha hecho falta el talento y la abnegación por encima de todo elogio de la vizcondesa Vigier para llegar a cumplir una labor semejante. Desde el día en que se tomó la decisión, la vizcondesa renunció a todos sus placeres mundanos de la temporada, y no se preocupó más que de conseguir esta meta. El maestro Vianesi se puso manos a la obra, contrató a los artistas, instruyó a todo el mundo, y él mismo se encargó de la puesta en escena, y con dos ensayos de orquesta, la solemnidad ha podido tener lugar el lunes delante de un público de élite como sólo Niza puede reunir en invierno. Gracias a la intervención del señor Borriglioni, alcalde y diputado, la señora Blanc y la Administración de Montecarlo han tenido a bien en consentir

²⁰⁵ “Recortes. Sofía Cruvelli en la ópera *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 16, 20-IV-1881, pp. 4-5.

prestar el concurso de la excelente orquesta del Círculo de Extranjeros así como el de los coros montados para las representaciones de la Patti. El más esplendoroso éxito ha colmado todos los esfuerzos superando con creces las expectativas. Los pobres deberán todavía bendecir el nombre de la vizcondesa Vigier, lo cual se ha convertido para ellos en una dulce costumbre, y los melómanos más refinados conservarán durante mucho tiempo el recuerdo de la velada del 21 de marzo de 1881.

La vizcondesa ha tenido a bien consentir en volver a ser por una noche Sofia Cruvelli, y ha reaparecido en Elsa, lo que ella ya había sido en Fidelio, Valentina, Raquel y Juana de Guzmán. La célebre e incomparable cantante no era sobrepasada más que por la sublime actriz trágica. El público estaba de tal forma emocionado que los aplausos se hacían esperar.

Los trajes eran encantadores, deslumbrantes, desde el punto de vista de los adornos, y de una exactitud irreprochable. Se nos asegura que fueron firmados por Worth. –Al final de la representación, la gran dama artista ha sido llamada varias veces por el público entusiasmado. El escenario estaba inundado de flores y se hacía pequeño para contenerlas todas.

¡Puesta en escena irreprochable! Decorados muy acertados, debidos al pincel del señor Gianni, decorador del Teatro Municipal. Cisne espléndido confeccionado en Milán.

Todo lo que Niza contiene de conocido y elegante, excluidas las colonias rusa y polaca, se encontraba reunido el lunes en la bella sala del Círculo del Mediterráneo. Entre otros se destacó Eugène Pietro Vivier, trompa, novelista y humorista de renombre. ¿Es suficiente nombrarle?”.

En marzo de 1881 la casa Schott publica el folleto de Adolphe Jullien titulado *Mozart et Richard Wagner à l'égard des Français*; dice *Crónica de la Música*: “Tanto se ha censurado a Wagner su odio a los franceses y los insultos que les ha dirigido, que M. Jullien se ha creído en el deber de recordar que los mismos denuestos había consagrado a Francia un músico adorado de los franceses, Mozart, a quien sin embargo no se ha conservado rencor alguno. M. Jullien cita diferentes trozos de las cartas de Mozart, y deduce que los franceses no deben conservar odio alguno a Wagner por sus genialidades”²⁰⁶.

El 6 de marzo *La Correspondencia Musical* publica la lista de la compañía para la temporada de ópera del Covent-Garden de Londres, en la que se anuncia representaciones de *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *El holandés errante*:

“Sopranos. –Señora Adelina Patti, Señora Sembrich; señora De Reszké y señora Fursch-Madier, que cantan por primera vez en Inglaterra; señoritas Alwina-Valleria, Mantilla, Elly Warnots y Guercia. Estas dos últimas cantan por primera vez en Inglaterra; señoritas Olga Morini y Sonnino; señora Corsi y Albani.
Mezzo soprano y contraltos. –Señora Schalchi y señoritas Chiotti y Pasqua.
Tenores. Sres. Lasalle, Ugetti y Cottoni; y cantan por primera vez en Londres los Sres Sante Athos y Herr Bulss.

²⁰⁶ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 5.

Bajos. –Sres. **Gailhard**, Silvestri, Ciampi, Scolara, Raguer y De Reszké; y como debutantes en Inglaterra los Sres. Dauphin, Gresse y Oriffin.
Directores de orquesta. –Sres. Beviggnani, Dupon, y como auxiliar sir Julius Benedict.
Primeras bailarinas. Señoritas Rosina Viale, L. Renters, E. Renters y J. Renters.
Maestro al piano, Herr Saar. [...]
Repertorio: ...*Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Il Vascello Fantasma*, de Wagner”²⁰⁷.

A mediados de abril de 1881 Luigi Mancinelli, director de orquesta del teatro Apolo de Roma, organiza un concierto en cuyo programa figura en primer lugar la *Octava Sinfonía* de Beethoven. La orquesta del teatro se aumenta en un tercio hasta llegar a los cien intérpretes, pero al concierto acuden únicamente 173 personas, contando periodistas y buen número de alemanes que asisten para oír el prelude de *Tristán e Isolda* de Wagner. A raíz de este concierto *Crónica de la Música* comenta que “la música seria encuentra dificultades para aclimatarse” en Roma y, en contraste con el concierto de Mancinelli, destaca que “el público italiano llenaba no hace mucho tiempo los teatros en que se presentaba un violinista sin brazos, el americano Vuthan. En vez de oír las obras maestras de la música, se entusiasman las gentes con un violinista que toca con los pies a falta de manos”²⁰⁸.

En carta fechada en París el 17 de abril, *Bebé* comenta dos de los conciertos populares de Padeloup, el primero compuesto enteramente de música histórica que incluye obras de Lully, Rameau y Gluck. En el segundo “Padeloup dio a conocer varios fragmentos de la ópera de Wagner *Les Maitres chanteurs*, los cuales produjeron inmensa sensación en el auditorio. –Decididamente Wagner se impone en Francia, y va triunfando en toda línea”²⁰⁹.

A mediados de abril de 1881 el coronel Mapleson, empresario de Her Majesty’s Theatre de Londres, está preparando una serie de representaciones de óperas alemanas para el próximo año 1882, “entre ellas *Die Meistersinger*, *Lohengrin*, *Tistan und Iseult*, de Wagner, y *Fidelio* de Beethoven. Se dice que Hans Richter será encargado de dirigir la orquesta, y que vendrán cantantes de la Opera de Viena”²¹⁰. A finales de abril, el corresponsal en Londres de *Crónica de la Música* confirma que las óperas de Wagner se

²⁰⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, I, 14, 6-IV-1881, p. 6.

²⁰⁸ “Correo extranjero. Roma”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 5.

²⁰⁹ *Bebé*: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, I, 16, 20-IV-1881, p. 6.

²¹⁰ “Correo Extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 135, 20, IV-1881, p. 4.

cantarán en alemán y que el director nombrado es Hans Richter, “el mismo Hans Richter que dirigió la Tetralogía en Bayreuth”²¹¹.

En París, Colonne ejecuta en uno de los conciertos en el Châtelet el Preludio y el Final de *Tristán e Isolda*. En el concierto interviene el barítono Jean Baptiste Fauré²¹². “Los dos trozos de *Tristán e Isolda*, de Wagner, fueron escuchados con alguna impaciencia por cierta parte del público, que prefería la voz de su barítono favorito a dos composiciones de primer orden”²¹³.

El miércoles 27 de abril da su concierto anual de costumbre el arpista Mr. Hasselmans en la sala Erad de París, sesión en la que intervienen las Sras. Ritter y Murer y los Sres. Delsart y Giraud. En el programa figuran un “duo para arpa y piano, canción de *Las Hijas del Rhin*, tomada de *El Crepúsculo de los Dioses*, Wagner”²¹⁴. Por estas mismas fechas se coloca en el foyer del Stad Theater de Leipzig, un busto colosal de Richard Wagner²¹⁵.

A principios de mayo Camille Saint-Saëns escribe un artículo sobre *Los Argonautas*²¹⁶, *Sinfonía Dramática* compuesta por Augusta Holmes y presentada en el concurso Villa de París²¹⁷ de 1881. Saint-Saëns pone de relieve la influencia wagneriana en esta composición, que él considera debería titularse *Poema Lírico*:

“Apasionada por la naturaleza y por instinto de las mitologías y de las filosofías extraordinarias del Norte y del Mediodía, empapada desde sus más tiernos años en las fantasías poéticas del Parnaso, [Holmes] se encariñó violentamente de las concepciones wagnerianas desde el momento en que la conoció, fruto al que mordió más que ningún otro, adquiriendo por esta comunión un grande aumento de audacia cuando le hubiera sido más provechosa una educación tranquila; pero esto era fatal.

De todos modos, preciso es confesar que su originalidad ha resistido a todo; no pierde su personalidad ni aun cuando trata de imitar a Wagner, como Mozart no perdía la suya cuando escribía en el estilo de Haendel; el arte está lleno de estos caprichos que nada tienen de peligrosos cuando se trata de naturalezas bien templadas”²¹⁸.

²¹¹ “Correo Extranjero. Londres”. *Crónica de la Música*, 136, 27-IV-1881, p. 6.

²¹² Jean Baptiste Fauré (Moulins, 1830; París, 1914). Barítono en el teatro de la Ópera y la Ópera Cómica de París, autor de canciones como *Les Rameaux* y del libro *La Voix et le Chant*.

²¹³ “Correo Extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 136, 27-IV-1881, p. 4.

²¹⁴ “Correo Extranjero. París”. *Crónica de la Música*, 4-V-1881, p. 5.

²¹⁵ *La Correspondencia Musical*, I, 18, 4-V-1881, p. 7.

²¹⁶ En la mitología griega, cada uno de los héroes griegos que van a Colcos en la nave de Argos a la conquista del vello de oro. Argos es representado normalmente con cien ojos.

²¹⁷ Es la segunda vez que esta compositora concurre a este concurso en el que presenta anteriormente un poema lírico titulado *Lutèce*.

²¹⁸ Saint-Saëns, C.: “*Los Argonautas*”. *Crónica de la Música*, IV, 137, 4-V-1881, pp. 6-7.

Según es tratado en *Los Argonautas*, la búsqueda del *Toison de Oro* por Jasón sufre una transformación que Saint-Saëns destaca, poniéndola en relación con la renuncia del amor tratada en *El Oro del Rin*; al mismo tiempo Saint-Saëns comenta la semejanza de la escena del embarque de *Los Argonautas* con el comienzo de *El holandés errante* en un mar en tempestad:

“El argumento de *Los Argonautas* es la conquista del Toison de oro, por Jasón. Tratando a la mitología un tanto al estilo del pintor Moreau, el autor ha transfigurado el argumento. Su Toison de oro se ha cambiado en algo parecido al Oro del Rin y al Santo Graal, un símbolo ideal, un «renombre siempre puro», un absoluto inaccesible.

Para conquistar aquél, como para apoderarse del Oro del Rin, es preciso maldecir del amor, siendo la verdadera idea del poema la de que quien tienda a un ideal muy elevado debe hacerle sacrificio de todo aquello que constituye la dicha de las almas vulgares. Idea bella y poética, pero tal vez demasiado confusa.

La primera parte figura la partida de los argonautas, levando áncoras, o más bien, como dice el autor, arrancando el ánora con una mar furiosa. Ordinariamente se elige para el embarque, tiempo en calma; mas era preciso imitar algo al *Buque fantasma*, ¿no es verdad, querido hermano? No es esto un gran defecto, solo que al *Buque fantasma* le persigue una maldición, y a pesar suyo sufre la tempestad; después en la segunda parte de *Los Argonautas* necesitaremos una tempestad para accidentar el viaje de Argos, de lo cual resultará monotonía”²¹⁹.

El lunes 9 de mayo de 1881 se celebra el primer concierto de los nueve dirigidos por Hans Richter en Londres. En estas nueve sesiones se ejecutan la *Misa Solemnis*, tercera, quinta y novena sinfonía de Beethoven; la muerte de *Sigfrido* (*Götterdämmerung*), la escena del fuego encantado de *La Walkyria* y el *Idilio de Sigfrido* de Wagner; *Mazeppa* y *Mephisto-Waltzer*, de Liszt, y otras composiciones de Berlioz, Dvorak, Corren, Stanford, Goldmark y Graedemer. Richter –destaca la prensa– “viene al mismo tiempo a preparar el terreno para las representaciones de las óperas de Wagner, que tendrán lugar el año que viene”²²⁰.

Camille Benoit llega a Bruselas a principios de mayo para dirigir los conciertos populares y sustituir a Dupont, que se encuentra en Londres en ese momento preparando las representaciones wagnerianas realizadas en Drury Lane. En el primero dirigido por Benoit (el 6º de la temporada), se interpreta su *Marcha fúnebre revolucionaria*: “Dicen los inteligentes que Mr. Benoit se inspiró para componer esta marcha en la *Marcha fúnebre* de Sigfrido, del *Götterdämmerung*, de Wagner; pero lo más probable es que

²¹⁹ Saint-Saëns, C.: “*Los Argonautas*”. *Crónica de la Música*, IV, 139, 18-V-1881, p. 1.

²²⁰ “Correo Extranjero. Londres”. *Crónica de la Música*, IV, 137, 4-V-1881, p. 5.

haya tomado sólo el procedimiento, pues hay en todas las melodías una gran originalidad”²²¹.

A mediados de mayo la prensa anuncia que en Londres está abierto el abono para las representaciones de las óperas de Wagner organizadas en Drury Lane. Los precios varían entre 130 y 265 francos por butaca y entre 660 y 2.650 por palco, según los turnos; las funciones “serán doce solamente”²²². Sobre la primera función de *Lohengrin* en Drury Lane leemos en la prensa:

“*Lohengrin*, que es en Londres una ópera familiar para los *diletantes*, tuvo por intérpretes a la Albani, encargada de la parte de Elsa, y a Labatt, del teatro de Viena, artista de gran mérito que conoce su papel, es actor y sabe cantar magistralmente, pero que, por desgracia, está ya cansado y se encuentra en plena decadencia de facultades. M. Dupont²²³, el famoso director de orquesta, hizo prodigios y fue estrepitosamente aplaudido por todo el público, y con especialidad por los wagneristas, que aquí son muchos”²²⁴.

Entre el 5 y el 9 de mayo de 1881 Cósima y Wagner asisten al estreno berlinés de *El Anillo de los Nibelungos* en el teatro Victoria, estreno realizado por la compañía de Angelo Neumann y bajo la dirección musical de Anton Seidl. Éste es un acontecimiento que sigue detenidamente la prensa musical madrileña como se señala en otro lugar de este trabajo. A esta primera representación siguen otros tres ciclos completos de *El Anillo*, tras los que Angelo Neumann anuncia su propósito de dar a conocer la partitura en París en mayo de 1882 en el teatro de las Naciones. Leemos en *La Correspondencia Musical*:

“Una noticia de sensación.

M. Neumann, el empresario que acaba de poner en escena en Berlín la *Tetralogía* de Wagner, abraza el proyecto de llevar, durante la temporada próxima, su compañía a París, para montar dicha obra en el teatro de las Naciones”²²⁵.

Crónica de la Música da más detalles:

“El *Musikalisches Wochenblatt* anuncia que M. Neumann, que ha dirigido en Berlín las representaciones de *El anillo de los Nibelungos*, piensa ir a París con una compañía alemana para hacer representar, probablemente en el teatro de las Naciones, el *Lohengrin* de Wagner, confiado en hacerlo aplaudir por el público

²²¹ “Correo Extranjero. Bruselas”. *Crónica de la Música*, IV, 138, 11-V-1881, p. 5.

²²² “Correo Extranjero. Londres”. *Crónica de la Música*, IV, 139, 18-V-1881, p. 5.

²²³ Director de los Conciertos Populares de Bruselas.

²²⁴ “Correo Extranjero. Londres”. *Crónica de la Música*, IV, 141, 1-VI-1881, p. 4.

²²⁵ *La Correspondencia Musical*, I, 22, 1-VI-1881, p. 8.

que, acaso excitado contra Wagner por aquella imprudente *Carta sobre la música*, silbó el *Tannhäuser*. La expedición se verificará casi con seguridad en mayo de 1882.

Creemos que el público *parisien*, olvidado ya de ciertas exageradas pasiones, hará justicia lealmente a la obra wagneriana, máxime cuando tributa grandes aplausos a los trozos de música del maestro de Bayreuth, que hace ejecutar Mr. Padeloup en sus conciertos”²²⁶.

El 14 de junio de 1881 concluye la temporada del teatro de la Ópera de Berlín, en la que se escuchan *Lohengrin* (13 veces), *Tannhäuser* (9), *El holandés errante* (6) y *Los maestros cantores* (4). A modo de resumen de la temporada señalamos que entre agosto de 1880 hasta el 14 de junio de 1881 se dan en este teatro 226 representaciones de las siguientes óperas: *Carmen*, 33; *Lohengrin*, 13; *El Czar y el Carpintero*, (de Lortzing) 11; *Tannhäuser*, 9; *Reina de Saba* (de Goldmark), 8; *Nerón* (de Rubinstein) 8; *Freischütz*, 6; *Buque fantasma*, 6; *Bodas de Fígaro*, 5; *Barbero*, 5; *Juan de París*, 5; *Profeta*, 5; *Trovador*, 5; *Fidelio*, 5; *Fausto*, 5; *Hija del regimiento*, 4; *Domingo negro*, 4; *Mignon*, 4; *Flauta encantada*, 4; *Maestros cantores*, 4; *Macabeos* (de Rubinstein) 4; *Idomeneo*, 4; *Desposorios del Rey Othon* 4; *Cruz de oro*, 3; *Traviata*, 3; *Martha*, 3; *Hernán Cortés*, 3; *Muta de portici*, 3; *Oberon*, 3; *Hugonotes*, 3; *Fra Diavolo*, 3; *Armida*, 3; *Buenas noches Sr. Pantalón*, 2; *Roberto el Diablo*, 2; *Aida*, 2; *Africana*, 2; *Dama Blanca*, 2; *Templario y la judía*, 2; *Ifigenia en Tauride*, 5; *Lago de hadas*, 2; *Sonámbula*, 1; *Romeo y Julieta*, 1; *El Campamento de Silesia*, 1; *La Hebrea*, 1; y *Una noche en Granada*, (de Kreutzer) 1²²⁷.

A principios de junio de 1881 la dirección del Teatro Real de Munich anuncia para el mes de septiembre representaciones de *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*; *El buque Fantasma* y las cuatro partes del *Anillo de los Nibelungos*²²⁸, aunque finalmente la *Tetralogía* no se representa. La celebración en Munich de un festival dedicado a las óperas de Wagner es un acontecimiento ampliamente comentado en la prensa española, como veremos.

A mediados de junio, en carta remitida por J. Caliche desde París, se da cuenta de un festival realizado por Padeloup en el Trocadero “que ha sido una verdadera solemnidad artística, en la cual han tomado parte la Sra. Brunet-Lafleur y los señores Fauré y

²²⁶ *Crónica de la Música*, IV, 142, 8-VI-1881, p. 7.

²²⁷ “Correo Extranjero. Berlín”. *Crónica de la Música*, IV, 145, 29-VI-1881, p. 5.

²²⁸ “Correo Extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 142, 8-VI-1881, p. 6.

Planté²²⁹. En el primero de los conciertos, Jean Baptiste Fauré interpreta un fragmento de *La Walkiria* de Wagner y dos melodías de Gounod, estas últimas acompañadas al piano por F. Planté. También en junio, la sociedad anónima del futuro teatro Eden²³⁰ compra a Adolfo Schneider un hotel situado en la rue Boudreau, cerca de la Ópera, por cuatro millones y medio de francos. La comisión municipal encargada de estudiar la creación del teatro de la Opera popular decide que el teatro tenga dos directores, la orquesta 80 músicos y un coro de 70 voces; la comisión –dice el corresponsal en París de *Crónica de la Música*– “parece opuesta al excesivo lujo de la *mise en scene* y de los trajes, y ha decidido que el empresario o director de la Opera popular ponga en escena cada año obras nuevas que representen 26 actos y que haya función todos los días, no pudiendo cerrarse el teatro más que durante seis semanas. La subvención será de 300.000 francos. –M. Lamoureux anuncia ya que pondrá en escena *Lohengrin*²³¹, *Gioconda* y *Mefistófele*”²³². El proyecto de Charles Lamoureux de presentar *Lohengrin* en París es destacado también en *La Correspondencia Musical*²³³.

En julio de 1881 la prensa anuncia la compañía contratada por el empresario de ópera Vicentini para el Teatro Italiano de San Petersburgo para la temporada 1881/82; entre las óperas que componen el repertorio figuran algunas partituras de Wagner²³⁴ y, entre otros artistas, destacamos a Angelo Masini, tenor contratado en el Teatro Real de Madrid desde la temporada 1881/82 a 1884/85 y en las temporadas de 1890/91 y 1894/95.

En agosto de 1881 la prensa informa que el empresario y director del Carlstheater de Viena adquiere una parodia de *El Anillo de los Nibelungos*²³⁵, anunciada como una de las grandes novedades teatrales de la siguiente temporada²³⁶.

En carta fechada en Milán el 20 de agosto de 1881, C. de Coello informa a los lectores de *La Ilustración Española y Americana* sobre el desarrollo de la Exposición de Milán de 1881, en cuya sección de música se exponen las colecciones de las casas Ricordi y Lucca. Coello destaca las ediciones populares de los editores de Wagner en

²²⁹ J. C.: “Coreo Extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 143, 15-VI-1881, p. 5.

²³⁰ Teatro donde, el 3 de mayo de 1887, tiene lugar un acontecimiento que parece no llegar nunca a la capital francesa: el estreno del *Lohengrin*.

²³¹ El anuncio queda en proyecto.

²³² J. C.: “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 145, 29-VI-1881, p. 5.

²³³ *La Correspondencia Musical*, I, 26, 29-VI-1881, p. 7.

²³⁴ “Correo extranjero. San Petersburgo”. *Crónica de la Música*, IV, 3-VIII-1881, p. 6.

²³⁵ *La Correspondencia Musical*, I, 34, 24-VIII-1881, p. 7.

²³⁶ “Correo extranjero. Viena”. *Crónica de la Música*, IV, 153, 24-VIII-1881, p. 6.

Italia, ediciones que son –dice– “más estimables para nosotros por lo mismo que, a precios que parecen increíbles, han puesto la música al alcance de todas las fortunas”. Junto a las de Rossini, Verdi y Bellini, Coello insiste en que estas ediciones han permitido “popularizar también el *Tannhäuser* y el *Lohengrin* de Wagner”²³⁷.

Desde principios de agosto la prensa anuncia nuevamente las futuras representaciones de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores* en el Teatro Real de Munich²³⁸. Las funciones tienen lugar en dos ciclos celebrados en septiembre, cuya recaudación se dedica a la puesta en escena de *Parsifal*; dice *Crónica de la Música*:

“MÓNACO [Munich]. –Van a darse aquí representaciones de todas las obras de Wagner, cuyos productos serán entregados al maestro, para ayudarle a sobrellevar los gastos que habrá de ocasionarle la representación de su nueva ópera *Perceval*. Del 1º al 12 del próximo septiembre, se pondrán en escena: *Rienzi*, *El Buque Fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *los Maestros cantores*, cuyas óperas se repetirán del 15 al 26 del mismo mes. En los días 27 a 31 de mayo del año que viene, se cantará *El anillo de los Nibelungen*, que se repetirá del 5 al 9 de junio. Los billetes pueden pedirse con anticipación, a la Administración del Teatro Real de Múnaco; pues no se darán gratis ni aun a los corresponsales especiales de periódicos. Por lo demás, los billetes sólo costarán 5 marcos cada noche”²³⁹.

Dirigidas por Herman Levi, las representaciones de Munich siguen el orden cronológico de las partituras de Wagner según su fecha de composición y estreno; el primer ciclo se anuncia como sigue: el 1 de septiembre *Rienzi*, el 3 *El holandés errante*, el 5 *Tannhäuser*, el 7 *Lohengrin*, el 9 *Tristán e Isolda*²⁴⁰ y el 12 *Los maestros cantores*²⁴¹. El segundo ciclo (del 15 al 26 de septiembre) guarda idéntica distribución²⁴². Al mismo tiempo, preocupa en la capital bávara que el número de alumnos del Conservatorio de Wurtzburg haya aumentado considerablemente en perjuicio del Conservatorio de Munich. “Los antiwagneristas afirman que la influencia de Wagner en este establecimiento hace retraer a los jóvenes, sin echar de ver que en

²³⁷ Coello, C. de: “La Exposición de Milán y el Congreso geográfico de Venecia”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 33, 8-IX-1881, p. 135.

²³⁸ *La Correspondencia Musical*, I, 33, 17-VIII-1881, p. 7.

²³⁹ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 151, 10-VIII-1881, p. 5.

²⁴⁰ La representación se aplaza posteriormente al 10 de septiembre.

²⁴¹ Se traspa para el 13 de septiembre.

²⁴² “Correo extranjero. Munich”. *Crónica de la Música*, IV, 153, 24-VIII-1881, p. 6.

Wurtzbourg predominan las mismas doctrinas²⁴³. Concluido el primer ciclo de representaciones en el Teatro Real de Munich leemos en la prensa:

“MUNICH. –Con motivo de la representación cíclica de las obras de Wagner, que se está verificando, ha acudido a este teatro la flor y nata de los *Wagnervereinsmitglieder*.

El Hoftheater está sencillamente adornado y contiene cinco órdenes de galerías; en el patio hay veinte filas de butacas, detrás de las cuales hay un espacio donde se coloca gente de pie, como en nuestros antiguos teatros.

Lohengrin ha sido magistralmente interpretado por las partes principales y ha sido puesto en escena con un lujo y una propiedad que sorprenden. La orquesta es excelente y los coros parece que están compuestos de actores consumados; tal es la precisión con que ejecutan las escenas, pues cada corista se mueve y acciona como si representase un papel aparte. La marcha religiosa del segundo acto ha producido un efecto maravilloso.

Tristán e Isolda y *Los maestros cantores* han sido ejecutados a maravilla. El tercer acto de *Tristán* es una de la más alta creaciones del genio, y corona dignamente tan colosal obra²⁴⁴.

A principios de septiembre se ejecuta en Ostende una suite de orquesta de Fernand Le Born que obtiene un gran éxito en la ciudad belga: “En su conjunto la obra tiene variedad y fuerza, y pertenece a la escuela de Massenet, pero con un tinte bastante acentuado de wagnerismo²⁴⁵. En el teatro de la Moneda de Bruselas causa expectación la aparición de la señora Maisenheim, cantante alemana a la que la prensa cree “destinada a interpretar el papel más importante del *Perceval*²⁴⁶, de Wagner, en Berlín, el invierno próximo²⁴⁷. A mediados de septiembre la prensa confirma que Angelo Neumann, “director del teatro municipal de Leipzig, acaba de firmar un contrato con Mr. Mapleson, con objeto de dar en Her Mafesty’s Theatre, una serie de representaciones de ópera alemana, que comprenderá las principales obras de Wagner, y que comenzará en mayo de 1882²⁴⁸”.

El 21 de septiembre *La Correspondencia Musical* da nuevos detalles sobre las representaciones en Munich y alaba una carta realizada por el crítico de *Le Menestrel*, Octavio Fouque “quien se ha dirigido expresamente a dicha ciudad con objeto de asistir a la serie de representaciones de óperas de Wagner, que en la actualidad se está dando en el teatro de la Corte. –El corresponsal francés ha oído cantar el *Lohengrin*, y poseído

²⁴³ “Correo extranjero. Munich”. *Crónica de la Música*, IV, 153, 24-VIII-1881, p. 6.

²⁴⁴ “Correo extranjero. Munich”. *Crónica de la Música*, IV, 21-IX-1881, p. 5.

²⁴⁵ “Correo extranjero. Bruselas”. *Crónica de la Música*, IV, 156, 14-IX-1881, p. 4.

²⁴⁶ Amalie Materna fue la primera Kundry en 1882.

²⁴⁷ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 156, 14-IX-1881, p. 5.

²⁴⁸ *La Correspondencia Musical*, I, 37, 14-IX-1881, p. 8.

de la mayor buena fe, dedica entusiastas frases a la obra maestra del gran innovador, a quien coloca a la altura de los primeros compositores de nuestros tiempos. —La luz se abre paso al fin y es indudable que Francia acabará por proclamar el inmenso genio del sublime cantor de los *Nibelungen*”²⁴⁹. En su número siguiente, publicado el 28 de septiembre, *La Correspondencia Musical* recoge el artículo “Wagner juzgado por un crítico francés”, que da cuenta de las opiniones de Fouque sobre las representaciones de *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores*:

“Con motivo de la representación de las principales obras de Ricardo Wagner en el Hof Theater de Munich, nuestro apreciable colega el *Menestrel* ha enviado a dicha ciudad un corresponsal especial con el encargo de darle cuenta del resultado de las audiciones.

En tal virtud, M. Octavio Fouque ha escrito varias correspondencias en las que, con la mayor imparcialidad y rectitud de juicio, analiza algunas de las óperas del famoso autor de *Rienzi*, sin hacerse eco de las pasiones de sus compatriotas y mirando la cuestión bajo en punto de vista exclusivamente artístico.

Este hecho, que honra sobremanera al aludido escritor, bien merece que sea conocido, así como algunos de los detalles que consigna acerca del efecto que le han producido el *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores*.

He aquí lo que dice respecto a la primera de dichas obras:

«El primer acto de *Lohengrin* es una cosa profundamente conmovedora. Aquella poética resurrección de la Edad media, aquellas proclamas del heraldo, la terrible imputación lanzada por Federico de Telramondo contra Elsa de Brabante, la entrada de la joven que solicita el auxilio de un defensor sobrenatural, visto tan sólo en sueños, el silencio que sucede el reto de su acusador, la aparición de Lohengrin, su despedida del cisne, la escena con Elsa, la plegaria que precede al combate, y la victoria del misterioso caballero, todo esto, expresado musical y dramáticamente sin una palabra inútil, sin un compás que no indique perfectamente la situación, sin que la acción se detenga un solo instante por ningún pretexto, todo esto constituye un cuadro sorprendente de una realidad intensa y de un exquisito gusto poético, y que me parece muy a propósito para conmover al espectador menos accesible a las sensaciones musicales.

»El segundo acto, cuyo defecto consiste en lo interminable de ciertos episodios, ofrece a nuestros ojos un cuadro lleno de poética frescura.

»La marcha religiosa se resuelve en una tonalidad soberana que ofrece a dicho acto una terminación grandiosa.

»El tercero encierra el célebre coro nupcial, algo pasado de moda, el no menos célebre dúo de Elsa y Lohengrin y el cuadro final que deja al espectador poseído de mágica impresión.

»Lo que más me ha sorprendido en la audición del *Lohengrin* ha sido la extremada suavidad de la música. Sólo dos o tres veces alcanza la orquesta su máximo de fuerza, y estas explosiones están preparadas con tal arte, con tal habilidad, con una inteligencia tan profunda del crescendo combinado con el efecto dramático, que parecen apenas suficientes».

Acerca del *Tristán e Isolda* [sic], dice M. Fouqué lo siguiente:

²⁴⁹ *La Correspondencia Musical*, I, 38, 21-IX-1881, p. 7.

«Esta obra fue cantada el día 10 de septiembre, de un modo soberbio ante un público atento, y en parte muy entusiasta. ¡Qué obra tan extraordinaria, y qué temperamento grandiosamente extraño revela! No es posible dar idea de ella por medio de una carta.

»En primer lugar, la música de *Tristan e Iseult* ofrece una complicación armónica que llenaría de sorpresa a los franceses. Si es verdad, como pretende Delaborde, que el oído celta no percibe más que una nota a la vez, ¿qué sensación experimentaría un público francés en medio de todos aquellos cantos, sobrepuestos e interrumpiéndose unos a otros, en medio de aquellos dibujos tan diversos unidos entre sí por una intención superior, de aquellas mil líneas melódicas que se enlazan, de cruzan y se enredan como las ramas de la más intrincada selva?

»La voz del cantante se une de modo singular a aquella orquesta que, una vez desencadenada, no se detiene hasta la terminación del acto; entradas inesperadas y sorprendentes, frases breves y en extremo apasionadas, intervalos expresivos, pero raros y tales como nadie excepto Wagner se atreviera a exigir de ese instrumento organizado que se llama voz humana.

»Hay en *Tristan e Iseult* cosas muy bellas que conmueven e interesan al auditorio. El preludeo es hermosísimo; la entrada de Tristán en el primer acto, soberbia, y el papel de Kurwenal es todo él en extremo original. El nocturno del dúo en el segundo acto es delicioso. El tercero es una maravilla, pues se desprenden del poema y de la música una grandeza, una melancolía, una heroica desolación que los envuelven y los elevan a una atmósfera superior donde solo viven las creaciones del genio.

»La representación de *Los maestros cantores de Nuremberg* celebrada el día 13, no fue tan excelente como las anteriores, a causa de su ejecución. La obra es interesantísima y abundan en ella los pasajes de efecto seguro y decisivo.

»Así, pues, sin fanatismo alguno, se ha de reconocer en cada una de las páginas de los *Maestros cantores*, el sello del genio, y es forzoso saludar esta ópera como una obra maestra.

»Dícese que Wagner quiso retratarse en el personaje de Walter. Pero, sea cual fuere la intención del autor, la obra tiene un sentido más lato que el personal: es la glorificación del arte libre e inspirado, en frente del pedantismo y de la impotencia de las fórmulas.

»Para quien haya oído los *Maestros cantores de Nuremberg*, las antiguas fórmulas italianas están muertas, archi-muertas [sic]. Sus despojos yacen en tierra, y sobre ellos flota la enseña de un arte nuevo, libre, consciente, que no busca su fuerza más que en la naturaleza y en la verdad»²⁵⁰.

José Muñiz Carro publica en *Crónica de la Música* un extenso artículo sobre las representaciones dirigidas por Hermann Levi en el primer ciclo desarrollado en Munich:

“Hase verificado hace poco tiempo, en la ciudad de Munich, un hecho de los más notables en la historia del arte musical que, como todos los hechos de la misma clase, tiene el privilegio de cautivar la atención de los verdaderos inteligentes y aficionados, que desean conocer el proceso seguido por un genio en el desarrollo progresivo de sus facultades creadoras y de su perfeccionamiento: la representación de todas las obras de Wagner, desde *Rienzi* hasta *Tristán e Isolda*.

Los periódicos musicales y literarios alemanes, austriacos e ingleses, se ocupan extensamente de la solemnidad artística que se ha llevado a cabo en la patria de

²⁵⁰ “Wagner juzgado por un francés”. *La Correspondencia Musical*, I, 39, 28-IX-1881, pp. 3-4.

Kaulbach y de Tordwalsen y cartas que hemos recibido nos dan extensos detalles de todo lo acaecido. Los periódicos italianos apenas se dignan dedicar a la citada serie de representaciones de las obras del maestro de Bayreuth algún suelto que otro, y los franceses lo han dejado pasar como un suceso sin importancia, a excepción de *Le Menestrel*, que, considerando el hecho digno de estudio, ha enviado a Munich a su distinguido e inteligente redactor M. Octavio Fouqué, cuyas correspondencias, desapasionadas e interesantes, han sido leídas con verdadera avidez por todos los que se interesan por el arte y la perfección de sus manifestaciones.

La representación sucesiva, por orden rigurosamente cronológico de las producciones de un genio, no son cosa nueva en Alemania; pues hace dos años se celebró el centenario de Mozart, poniendo en escena la larga serie de sus óperas por el mismo orden de su composición, y ahora se está proyectando igual honor para las de Gluck. Fuera de Alemania, sólo en ese gran garito que se llama Múnaco, hay ejemplo actualmente de semejante fiesta dedicada a un genio, que allí es también Wagner.

Por este sistema se puede ir estudiando poco a poco, y con buen éxito, como la primera explosión del genio de Ricardo Wagner fue el *Rienzi*, donde la brillantez sobresale; como el *Buque fantasma*; *Tannhäuser* y *Lohengrin* marcan ya la tendencia definitiva del maestro, que se revela y declara por entero en *Los Maestros cantores de Nuremberg* y en *Tristán e Isolda*, en cuyo drama lírico está rigurosa, clara y palpablemente aplicada toda la serie de las teorías de Wagner. Por este sistema puede deducirse el proceso que han seguido las ideas del compositor, las dificultades que fue encontrando para su realización, la lucha entre la obstinación de la voluntad y la resistencia de la materia, los combates contra la rutina y la costumbre, y la victoria del genio que rompe las trabas que se le oponen a su paso.

Wagner comenzó a aplicar su sistema de declamación lírica en el *Rienzi*, en cuyos recitados despunta ya esta tendencia: ¿cómo es posible seguir los pasos que dio en sus diversas creaciones, si inmediatamente después del *Rienzi* oímos *Los Maestros cantores* o *Tristán*? Nos parecerá que son obras de diferentes maestros, lo cual no sucederá si, entre una obra de ensayo y las ya acabadas y perfectas, oímos *El Buque fantasma*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, que son las intermedias, en las cuales se van poniendo en práctica las teorías por el autor concebidas y predicadas con empeño, defendidas en incesante lucha y aplicadas con firme voluntad y profunda convicción.

El teatro donde se ha verificado la representación cíclica de las óperas de Wagner puede contener de 2.400 a 2.600 espectadores, colocados con comodidad, y está ya lleno a las seis y media de la tarde, a cuya hora suena la campanilla, comienza la orquesta a ejecutar la sinfonía, las luces de la sala se amortiguan y las del escenario se aumenta, para que allí, y sólo allí, se reconcentre la atención. Nadie se atreve a entrar en su localidad, comenzada ya la introducción, por temor de interrumpir a los demás; laudable costumbre que convendría introducir en nuestros teatros, así como la de que la claque no se atreva por sí sola a dar señal alguna de vida, sin que tome la iniciativa el público. Pero, como pedir aquí cosas por el estilo es pedir la luna, vale más no recordar lo que no se ha de conseguir y esperar ocasión oportuna.

Rienzi, *El Buque fantasma*, *Tannhäuser* y *Lohengrin* fueron puestos en escena con propiedad y lujo, y cantados de un modo verdaderamente admirable por las partes principales y por los coros. La orquesta estuvo a una altura inconmensurable y fue objeto de los más nutridos aplausos y de las más hiperbólicas alabanzas por parte de los espectadores, principalmente de los extranjeros; pero los wagnerista de raza se sonreían al ver el entusiasmo de los demás al oír *Lohengrin* y *Tannhäuser*,

como podríamos reír nosotros de un niño admirado ante la tosca escultura de un pastor, figurándonos lo que haría al ver el San Francisco de Alonso Cano. Los *wagnervereinsmitglieder* siguen en este punto las teorías de su maestro, y no iban a oír las citadas óperas, sino como por entretenimiento. La, para ellos, verdadera música buena comprende solamente tres obras: *Tristan*, *Los Maestros cantores* y *Los Nibelungos*, y como la famosa *Tetralogía* no formaba parte del ciclo, no estaban contentos más que a medias.

La primera representación de *Tristán e Isolda*, anunciada para el día 10 no pudo verificarse hasta el 11²⁵¹, en cuyo día el Hof Theater rebosaba de espectadores, que no podían contener el entusiasmo. Los muchos extranjeros que no conocían la ópera se admiraban del trabajo de la orquesta que, una vez puesta en movimiento, no se detiene hasta el fin; de las entradas inesperadas, de las frases cortas y apasionadísimas, y de los intervalos raros y superlativamente expresivos, que sólo Wagner es bastante atrevido para encomendar a la voz humana. La perfecta declamación de los magníficos versos de la obra hizo que fuesen nutridísimos y por extremo entusiastas los aplausos tributados a los esposos Vogl²⁵², encargados de los papeles principales.

Los pasajes que gustaron más a los no iniciados fueron: el preludeo bellissimo, la magnífica entrada de Tristán en el primer acto, toda la parte de Kurwenal (barítono), que es originalísima, el delicadísimo nocturno del dúo de tenor y tiple del segundo acto, y todo el tercero que respira una grandeza, una melancolía, un dolor y una tristeza tan sublimes, que elevan al auditorio y lo transportan de la tierra. El discurso del rey Marke en el acto segundo pareció algo largo, pero no por eso disgustó. La orquesta fue muy aplaudida, y su director Levy llamado a escena y aclamado calurosamente en unión de los cantantes, que no por ser de primera fila desdijeron interpretar algunos de ellos, papeles cortos y de secundaria importancia.

Tristán e Isolda hizo concebir gran admiración por Wagner a los que no conocían sus obras, *Los Maestros cantores* contribuyeron, y no poco, a confirmar y aumentar dicha admiración, y a que los que habían ido a Munich prevenidos en contra del maestro, le concediesen por unanimidad el dictado de gran genio.

En *Los Maestros cantores* no hubo un solo trozo que no fuese aplaudido con verdadero frenesí, ni decayó un solo instante el interés de los espectadores al contemplar tan fielmente reproducida la Alemania artística del siglo XVI. El coral religioso, el trozo de órgano que sigue, el dúo de Walter y Eva, la escena alegre de los aprendices preparando el local del torneo poético, la discusión de los maestros sobre la admisión de Walter y la preciosísima canción de éste, la ronda popular, el delicado dúo de Eva y Hans, la serenata del escribano viejo, la fuga que sigue, que no tiene igual en ninguna ópera, el nocturno, el toque de cobre-fuego, la melodía de Walter en el tercer acto, el quinteto, y, en fin, todo, hasta el grandioso y sublime crescendo final, todo fue frenéticamente aplaudido por el sinnúmero de espectadores que contenía el Hof Theater, que aclamó calurosamente a los intérpretes de la obra; contribuyendo a la ovación, en no pequeña escala, los extranjeros antes indiferentes y ahora entusiastas por la música wagneriana, que pudieron estudiar y comprender perfectamente gracias a la audición de sus obras por el orden con que fueron compuestas.

Para los que han oído sus obras en Munich ya no es Wagner un trompetero que no sabe más que llenar el aire de vibraciones de sonidos metálicos de clarines y bastubas; ya no es un hombre que, por rareza natural o estudiada extravagancia, quiere enterrar las fórmulas antiguas de la música; ya no es el loco, como antes se

²⁵¹ Se anunció para el 9 de septiembre y se interpretó el 10.

²⁵² Heinrich Vogl, miembro de la compañía del Hofoper de Munich desde 1865 y encargado de cantar el papel de Loge en el estreno de la *Tetralogía* en 1876; su esposa es Therese Vogl.

le llamaba en casi todas partes; Wagner es un músico que maneja la orquesta como hoy no la maneja nadie; es un genio que ha enterrado las fórmulas mezquinas antiguas de la música, como Víctor Hugo ha enterrado la literatura anodina, culta y asquerosa de otro tiempo; es un reformador de la estética teatral, que quiere ver el arte libre de las trabas impuestas por preceptistas hueros y por pretenciosas nulidades; es, en fin, el reformador audaz y valeroso que, con los ojos puestos en su ideal, marcha siempre hacia delante sin detenerse más que para destruir los obstáculos que se oponen a su paso, y que, gracias a su constancia, a su virilidad, a su energía y a lo arraigado de sus convicciones, alcanzó a tocar la ansiada meta de la gloria; recompensa sólo reservada a los que, saliéndose de la esfera vulgar y ordinaria, se remontan a la región de los genios.

En Alemania se tributan honores a los grandes hombres, como Schiller, Mozart, Gluck y Wagner, dando a conocer sus obras de la manera más propia, para que sean estudiadas con método y pueda seguir el público las evoluciones de su creadora fantasía y las diversas fases de sus producciones; en Inglaterra se hizo lo mismo con Shakespeare, y en Francia sucedió algo semejante con Moliere, no hace mucho tiempo. -¿Cuándo veremos reproducirse en España lo que ha sucedido en otras naciones?

Las pasadas fiestas del centenario de Calderón, llevadas a cabo en medio del general entusiasmo, han dado un espectáculo consolador a todos los amantes del arte. Cuando se verifiquen otras, ¿seguiremos el ejemplo de Alemania y de Inglaterra?

*Ai posteri l'ardua sentenza*²⁵³.

A principios de octubre, la prensa destaca que en Dresde fracasa el proyecto de representar en el Teatro Real de la Ópera la *Tetralogía* de Wagner, porque –dice *La Correspondencia Musical*– “los cortesanos no le han podido perdonar todavía la parte que tomó en la revolución de 1848, siendo director de orquesta de este teatro”²⁵⁴. La prensa continúa dando detalles sobre las representaciones wagnerianas en Munich cuyo segundo ciclo finaliza el 26 de septiembre. Las representaciones de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán* y *Los maestros cantores* “han provocado el entusiasmo del público. –Todas ellas han gustado extraordinariamente, sobre todo, el *Lohengrin* y *Los maestros Cantores de Nuremberg*. La ejecución de estas obras ha sido perfecta”²⁵⁵. A los periodistas alemanes, franceses e ingleses presentes en el primer ciclo se suma ahora *Hommunculus*, redactor de *Il Trovatore* de Milán, que realiza una valoración favorable de las óperas de Wagner como destaca una noticia publicada en *Crónica de la Música*:

²⁵³ Muñiz Carro, J: “El ciclo wagneriano en Munich”. *Crónica de la Música*, IV, 158, 28-IX-1881, p. 1-2.

²⁵⁴ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, 159, 5-X-1881, p. 5.

²⁵⁵ *La Correspondencia Musical*, I, 42, 19-X-1881, p. 7.

“Ya no son solamente los periódicos alemanes, ingleses y alguno francés, los que se preocupan de las representaciones cíclicas de las óperas de Wagner. *Il Trovatore* ha enviado a Múnaco a su redactor *Homunculus*. [Sus] opiniones merecen ser tomadas en cuenta sobre *Tristán e Isolda* y *Los maestros Cantores*, de cuyas obras dice que: «son trabajos tan colosales, tan completos y tan extraordinarios, que sería una verdadera profanación examinarlos superficialmente y a la ligera».

El citado corresponsal del *Trovatore*, hablando de *Los Maestros Cantores*, consigna que «el poema, sin carácter fantástico ni nebuloso, rebosando poesía, ya humorística, ya sentimental, es interesantísimo, y la música tiene tal abundancia de ideas melódicas, tal variedad de matices, y, entre su gran diversidad de sonidos, tal claridad rítmica que deja a uno atónito». De *Tristán e Isolda*, afirma que es «la ópera en que Wagner se ha manifestado en toda la fuerza y en toda la inmensidad de su genio, y contiene páginas magistrales, inspiradas y muy conmovedoras»; pero no contento con tales alabanzas, dice, hablando de la misma obra, que sus proporciones son «demasiado grandiosas, porque semejante divinización del amor es tan grande, tan épica y tan gigantesca, que es imposible pretender que la mayoría del público llegue a comprender toda su sublimidad».

El genio se va abriendo camino en todas partes”²⁵⁶.

En octubre de 1881 las sociedades de conciertos de Padeloup y Lamoureux comienzan sus tareas con éxito. En el primero de la Sociedad de Conciertos Populares dirigido por Padeloup, el programa concluye con la Obertura del *Buque fantasma*²⁵⁷. En San Petersburgo la Sociedad Imperial de Música anuncia una serie de conciertos en los que promete ejecutar varios fragmentos de la *Tetralogía* de Wagner²⁵⁸.

A principios de noviembre la prensa anuncia que la librería de Carl Fromme de Viena está a punto de publicar “un *Calendario de Ricardo Wagner*, para recordar todos los días del año la vida y las obras del gran maestro. Formará un elegante volumen con una fotografía de Wagner, en miniatura”²⁵⁹.

En París siguen realizándose gestiones para poner dar representaciones de ópera alemana. A principios de noviembre de 1881 *La Correspondencia Musical* informa sobre el proyecto del director artístico del teatro de Leipzig, Angelo Neumann, de poner en escena para la temporada 1882/83 *Tannhäuser*, el *Lohengrin* y el *Fidelio*, con una compañía compuesta por “las señoras Materna, Reichert-Kindermann y Klasfki y M. Vogl, a quienes acompañarán otros artistas de gran reputación. –El director de la orquesta será Antonio Seidl, muy estimado por Wagner, quien no permitió ejecutar su *Trilogía* en Leipzig, sino a condición de que dicho artista dirigiera las

²⁵⁶ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 159, 5-10-1881, p. 5.

²⁵⁷ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 162, 26-X-1881, p. 5.

²⁵⁸ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 162, 26-X-1881, p. 6.

²⁵⁹ “Correo extranjero. Viena”. *Crónica de la Música*, IV, 2-XI-1881, p. 6.

representaciones”²⁶⁰. *Crónica de la Música* insiste en que “Neumann sigue cada vez más firme en su propósito de dar representaciones de *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Maestros Cantores* y *Tristán e Isolda*, en el teatro de las Naciones. –Tiempo es de que abandonen ya añejas preocupaciones, que no tienen razón de ser tratándose de arte”²⁶¹.

En uno de los conciertos populares dirigidos por Padeloup en noviembre, se interpreta el Preludio de *Lohengrin*, mientras corre el rumor de que Lamoureux presentará el *Lohengrin* en el Château d’Eau. En *Crónica de la Música* leemos que en París “Wagner se va poniendo de moda. Su prelude de *Lohengrin*, ejecutado en el concierto popular de manera admirable, provocó una ruidosa tempestad de aplausos y tuvo que ser repetido a petición del entusiasta público, Mr. Lamoureux pondrá seguramente en escena *Lohengrin* y otras obras del mismo autor, en el teatro Château d’Eau”²⁶².

Durante el otoño de 1881 las compañías de Pollini y Angelo Neumann entran en fuerte competencia para representar presentar *El Anillo de los Nibelungos* en Londres. En noviembre se fijan las representaciones para mayo de 1882:

“Londres. –Es cosa ya decidida las representaciones de la *Tetralogía* Wagneriana en el próximo mes de mayo. La primera serie se verificará los días, 5²⁶³, 6, 8 y 9; la segunda los días 12, 13, 15 y 16; el 19, 20, 22 y 23 la tercera; y la cuarta el 26, el 27, el 29 y el 30. Los precios de entrada para cada serie de representaciones varían entre una libra esterlina y ocho libras y media”²⁶⁴.

Las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* se celebran en Her Majesty’s Theatre con la compañía de Angelo Neumann y bajo la dirección musical de Anton Seidl. Sin embargo, en un primer momento, *Crónica de la Música* anuncia que Pollini es el encargado de poner en escena la *Tetralogía* bajo la dirección de Hans Richter y con August Wilhelmj como concertino. Al mismo tiempo, anuncia que Pollini “ha alquilado el teatro Drury Lane para poner en escena, cuando terminen las representaciones de la *Tetralogía*, las óperas *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Buque fantasma* y

²⁶⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, I, 45, 9-XI-1881, p. 8.

²⁶¹ “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 166, 23-XI-1881, p. 5.

²⁶² “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 166, 23-XI-1881, p. 5.

²⁶³ Según los datos localizados en la prensa española las representaciones se adelantan un día y en lugar de comenzar el viernes 5 de mayo de 1882 comienzan el jueves 4. Según las mismas fuentes los cuatro ciclos anunciados se celebran los domingos, lunes, jueves y viernes de cada semana a partir de la fecha señalada: 4, 5, 7 y 8; 11, 12, 14 y 15; 18, 19, 21 y 22; 25, 26, 28 y 29 de mayo. No obstante, Hans-Joachim Bauer indica que el primer ciclo de la *Tetralogía* en Londres tiene lugar entre el 5 y el 8 de mayo de 1882. Bauer, op. cit, p. 60.

²⁶⁴ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 23-XI-1881, p. 5.

otras obras alemanas modernas”²⁶⁵. A principios de diciembre la competencia entre las compañías de Neumann y Pollini se resuelve de forma que el primero presenta la *Tetralogía* y el segundo da un ciclo de representaciones de óperas alemanas²⁶⁶:

“Las representaciones alemanas que la compañía del empresario Pollini, ha de dar en Londres, comprenderán, además de varias obras de Mozart, Beethoven, Weber y Spohr, *El buque fantasma*, el *Tannhäuser*, *Lohengrin* y los *Maestros cantores*, de Wagner.

La tetralogía de los *Nibelungen*, ha sido reservada a la empresa rival del director Angelo Neumann”²⁶⁷.

A finales de noviembre y tras veintiún años de conciertos en París²⁶⁸, Padeloup tiene que suspender una sesión con la sala del Circo de Invierno llena, debido a una enfermedad repentina del tenor Lherie. Al mismo tiempo, en los conciertos del Châtelet, Eduard Colonne²⁶⁹ “animado por el éxito de la *Venusberg*, de Wagner, ha hecho figurar en el programa último concierto las siguientes piezas del *Tannhäuser*: la obertura, la *Venusberg*, el sexteto final del primer acto, la romanza de barítono a la estrella vespertina y la gran marcha con coros del acto segundo. Los aplausos con que todos estos trozos han sido acogidos, prueban que ya se va acabando aquella antigua universal animosidad contra las obras del maestro de Bayreuth. –Dentro de muy pocos días, se cantará todo el primer acto de *Tannhäuser* en los conciertos que dirige M. Colonne. –La obertura del *Buque Fantasma*, de Wagner, ejecutada en el quinto concierto de la sociedad que dirige M. Lamoureux ha producido maravilloso efecto y alcanzó nutridos aplausos”²⁷⁰.

El 8 de diciembre de 1881 se incendia el Ringstheater²⁷¹ de Viena con el resultado de más de mil personas muertas, lo que provoca la alarma en la prensa de Madrid. *La*

²⁶⁵ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 23-XI-1881, p. 5.

²⁶⁶ La compañía de Pollini presenta *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Los maestros cantores* y *Tristán e Isolda* de Wagner junto a óperas de Beethoven, Weber y Mozart en un ciclo de representaciones celebrado en Drury Lane de Londres entre el 18 de mayo y 23 de junio de 1882 bajo la dirección de Hans Richter.

²⁶⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, I, 49, 7-XII-1881, p. [?].

²⁶⁸ Recordamos que a finales de marzo de 1861 concluye la serie de sesiones realizadas por Jules E. Padeloup y la Sociedad de Jóvenes Artistas en la Sala Herz, situada en la calle Bergère de París (*La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, p. 4). Padeloup funda los *Conciertos Populares* en 1863.

²⁶⁹ Edouard Judas Colonne (Burdeos, 1838; París, 1910), violinista y director en Palais Garnier; también director fundador de los Concerts du Châtelet, más tarde llamados Concerts Colonne.

²⁷⁰ “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 167, 30-XI-1881, p. 3.

²⁷¹ El Teatro del Rin recibe su nombre por estar situado en la Ringstrasse o calle del Rin; su empresario en 1181 es Franz Jauner.

Ilustración Española y Americana publica un artículo²⁷² en el que se hace un repaso de los incendios registrados en los teatros desde 1722, fecha en la que se incendia el teatro de Ámsterdam. *Crónica de la Música* publica otro artículo que destaca la puesta en escena de este teatro, mencionando concretamente la de *El holandés errante*:

“La capital de Austria está verdaderamente consternada. El incendio del Ringstheater momentos antes de empezar la función ha producido centenares de víctimas²⁷³.”

Cada vez que se repite uno de estos siniestros, por desgracia demasiado frecuentes hace algún tiempo, se conmueven los públicos de todas partes, no solo ante las terribles consecuencias que hay que lamentar, sino ante al temor de lo que puede ocurrir en otros teatros.

Hace veinte meses que los habitantes de Madrid piensan en las tristísimas consecuencias que produciría un siniestro en nuestros coliseos, muchos de ellos con salidas estrechas y algunos con las puertas hacia adentro; hace veinte meses que los dueños de los coliseos y las autoridades populares proyectan ampliar las comunicaciones y colocar telones corta-fuegos, pero hasta ahora el proyecto no ha pasado de un pensamiento previsor.

Pero como la catástrofe de Viena pudiera producirse en Madrid, como sucedió, aunque por fortuna sin desgracias personales, en los teatros del Circo (plaza del Rey) y el de Romea (calle de la Colegiata), estemos apercebidos y acordémonos del peligro antes de que nos coja de improviso. [...]

El teatro [Ringstheater] era tan notable en su parte interior y exterior como por la grandiosidad de los sótanos para el servicio del escenario, en los cuales había maquinaria de vapor para los grandes espectáculos. Así sucedía que en óperas como el *Buque fantasma* o *El aventurero holandés*, maniobraban dos bergantines en la escena, y se es veía ir y venir y darse caza el uno al otro al mismo tiempo que funcionaban centenares de comparsas y coristas²⁷⁴.

La prensa de Madrid emprende una campaña a favor de la implantación del alumbrado eléctrico en los teatros y *Doctor Hispanus* destaca sus ventajas en tres aspectos: “el de la seguridad, el de la salubridad y el de la comodidad y el efecto”²⁷⁵. Precisamente a raíz de los incendios de los teatros de Niza (marzo de 1881) y Viena, los estudios de Vogt y Monier descubren que los espectadores no mueren quemados, sino por intoxicación, como destaca el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* que indica que “nace de aquí la exigencia de instalar en los teatros grandes ventiladores que

²⁷² Cervera Bachiller, J.: “Incendios en los teatros”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 47, 22-XII-1881, pp. 379-382.

²⁷³ En la misma noticia recogida en la *Crónica de la Música* se lee: “El teatro estaba lleno de espectadores; a los gritos de fuego, el público se precipitó por las puertas de salida causando una confusión indescriptible. –Se han organizado en el acto medios de salvación, pero han sido insuficientes. Los bomberos han retirado hasta ahora 120 personas desmayadas y medio quemadas. Créese que pocas vivirán”. A principios de febrero de 1882 se constata que el número final de víctimas asciende a 1.100. *E. Ciudad*: “Abajo el Gas”. *Crónica de la Música*, V, 177, 8-II-1882, p. 3.

²⁷⁴ “Otro incendio”. *Crónica de la Música*, IV, 169, 14-XII-1881, pp. 2-3.

²⁷⁵ *Doctor Hispanus*: “Alumbrado de los teatros por la electricidad”. *El Imparcial*, 27-XII-1881.

se abran con facilidad en el instante de un incendio, para dar entrada a una gran corriente de aire renovado y expulsar los gases al exterior”²⁷⁶.

A mediados de diciembre la prensa informa que en París “la asociación artística del Châtelet dirigida por M. Colonne, sigue dando a conocer y haciendo aplaudir las obras de Wagner. La obertura de *Lohengrin* ha sido el trozo que ha causado más entusiasmo el domingo último”²⁷⁷. La semana siguiente Padeloup dirige en el Circo de Invierno varios fragmentos de *Tannhäuser* cantados por el barítono Fauré, en un concierto en el que más de dos mil personas quedan sin entrada:

“Llegamos a los fragmentos”²⁷⁸ del *Tannhäuser*.

¿Qué podré decir de Fauré en el recitado de Wolfram después del magnífico prelude del tercer acto? La sala entera estaba suspendida de los labios del gran cantante que parecía aumentar sus sorprendentes cualidades de pureza, de emisión y de estilo. El coro de los peregrinos bien, y la plegaria de Elisabeth perfectamente dicha por la Sra. Caron. Por último Fauré, cantó tres veces la romanza de Wolfram en medio de atronadores aplausos.

La obertura de la *Estrella del Norte*, con que terminó el concierto, casi no se oyó. Nadie hablaba más que [de] Wagner, de Fauré y de Padeloup. En suma, un concierto de primer orden. Mas de dos mil personas se quedaron sin billetes”²⁷⁹.

En la capital de Francia siguen las negociaciones para la presentación de la compañía de Angelo Neumann. El 21 de diciembre leemos en *Crónica de la Música* que “las representaciones del *Lohengrin* de Wagner en el teatro de las Naciones de esta capital se verificarán antes de lo anunciado”²⁸⁰. El señor Ballande, empresario del teatro y el Sr. Neumann, director de la compañía alemana que ha de ejecutar dicha ópera en París, han firmado ya el contrato, fijando el primero de febrero para empezar”²⁸¹.

Contrariamente a la costumbre, Lamoureux no interrumpe sus conciertos en el Château d’Eaue durante las Pascuas de Navidad. En una de las sesiones de los Nuevos Conciertos “el público admiró la *Sinfonía italiana* de Mendelssohn varios fragmentos de *Los maestros cantores*, de Wagner que entusiasmaron a la concurrencia. –El gran

²⁷⁶ *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, VI, 122, 16-III-1882, p. 62.

²⁷⁷ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 169, 14-XII-1881, p. 4.

²⁷⁸ Acto tercero, escena I de *Tannhäuser*, salvo la romanza de la *Estrella vespertina* de Wolfram que pertenece a la escena II.

²⁷⁹ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 170, 21-XII-1881, p. 4.

²⁸⁰ Esta representación nunca se llevará a cabo, a pesar del compromiso de Neumann con Ballande de presentar *Lohengrin* en la capital de Francia. Los problemas surgen cuando el Teatro Real de Munich deniega el permiso a tres de sus cantantes para desempeñar los papeles principales en París. Neumann, desiste entonces de la empresa. En la negativa pudo estar involucrado el embajador de Alemania en París, príncipe de Hohenlohe. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 5.

²⁸¹ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 170, 21-XII-1881, p. 4.

maestro alemán ha tomado carta de naturaleza en París, sus más encarnizados enemigos no pueden dejar de reconocer el inmenso genio que posee el célebre autor de *Lohengrin*²⁸².

1882.

El 2 de enero de 1882 se presenta por primera vez en Leipzig *Tristán e Isolda*; *La Correspondencia Musical* señala que “el éxito fue extraordinario y desconocido en los fastos teatrales de dicha ciudad. A la terminación de cada acto, los intérpretes, el director de orquesta y el director del teatro Mr. Neumann, fueron llamados con entusiasmo por el público”²⁸³. *Crónica de la Música* indica que “el éxito ha sido inmenso. Todos los artistas, el director de orquesta y el empresario M. Neumann han tenido que salir a la escena más de veinte veces”²⁸⁴.

El 4 de enero *La Correspondencia Musical* anuncia que Pugno presentará su dimisión si *Lohengrin* se canta en París en alemán, dice la revista: “¿El *Lohengrin* se cantará en París en alemán o en italiano? Aún no se sabe nada acerca de este punto. –Lo único que hay de positivo, es que M. Pugno, ha presentado su dimisión, en caso de tener que dirigir la obra cantada en alemán. –Se explica perfectamente, y no puede ser más lógico y natural”²⁸⁵. También en enero la *Neu Musikzeitung* anuncia que las novedades de la Ópera de Viena para la próxima temporada son *Francisca de Rimini*, de Thomas, *Tristán e Isolda*, de Wagner, *Mefistófele* de Boito y *Don Carlos* de Verdi²⁸⁶.

En uno de los Conciertos Populares celebrados en el Circo de Invierno en enero, Padeloup dirige nuevamente varios fragmentos del acto tercero de *Tannhäuser*, concretamente el preludeo, el recitado de Wolfram *Wohl wußt' ich hier sie* que sigue, el coro de los peregrinos, la plegaria de Elisabeth (Sra. Caron) y la romanza de la *Estrella vespertina* de Wolfram (Fauré). El corresponsal de *Crónica de la Música* comenta que en el concierto “se ha hecho una gran ovación a M. Fauré por haber sido nombrado caballero de la Legión de honor y por la interpretación de los fragmentos de Wagner”²⁸⁷.

²⁸² *La Correspondencia Musical*, II, 53, 4-I-1882, p. 6.

²⁸³ *La Correspondencia Musical*, II, 57, 1-II-1882, p. 8.

²⁸⁴ “Correo extranjero. Leipzig”. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 5.

²⁸⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 53, 4-I-1882, p. 7.

²⁸⁶ *La Correspondencia Musical*, II, 56, 25-I-1882, p. 6.

²⁸⁷ “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 4.

Al mismo tiempo, Colonne dirige en el Châtelet la Suite de Bizet *Feux d'enfants* y la segunda Rapsodia de Liszt orquestada por Karl Müller que da “lugar a un tumulto parecido a los que antes se verificaban en las audiciones de Wagner. Unos aplaudían y otros siseaban. En cambio la cabalgata de las *Walkirias* ha sido recibida con aplausos”²⁸⁸. También llegan desde París noticias sobre la suspensión²⁸⁹ del proyecto de estrenar *Lohengrin* en el teatro de las Naciones porque el intendente de teatros de Munich deniega a tres cantantes el permiso para asistir a las representaciones:

“MUNICH. –Las representaciones de *Lohengrin* proyectadas en el teatro de las Naciones de París, no podrán verificarse. La intendencia de los teatros de esta ciudad ha negado el permiso que le habían pedido los tres elegidos para cantar *Lohengrin*, en París. M. Neumann no ha podido encontrar otros tres bastante reputados para reemplazarlos.

Lo más interesante de todo esto es que se había insistido mucho cerca de los tres artistas para hacerles renunciar a ir a París, y cuando estos objetaron el compromiso que tenían con M. Neumann, se les ha negado el permiso para salir de Alemania. Los consejos son de muy alto, y hasta se dice que el embajador de Alemania en París, príncipe de Hohenlohe, ha escrito diciendo que por su parte se declaraba impotente para prevenir un escándalo y proteger a los artistas alemanes contra una cábala de teatro”²⁹⁰.

A finales de enero de 1882 la prensa musical anuncia que la compañía de ópera inglesa de Carl Rosa pondrá en escena en la próxima temporada “las principales obras de Wagner”²⁹¹. En Buenos Aires se anuncia la próxima inauguración del Teatro Nacional con la compañía de la señora Pezzana a la que seguirá “una doble compañía de ópera dirigida por Mancinelli. Se pondrá en escena *Lohengrin*²⁹² cantado por la Pappenheim, y la Braida, Stagno y Del Puente, y *Carmen* por la Lablache, la Bordialba, Nouvelli y Puente”²⁹³.

El 1 de febrero *La Correspondencia Musical* informa que en Her Majesty's Theatre de Londres “se han cantado con gran éxito *Rienzi*, *Tannhäuser*, y el *Buque fantasma*. –

²⁸⁸ “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 4.

²⁸⁹ La *Ilustración Artística* destaca que es el propio Wagner quien prohíbe las representaciones. J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 22, 28-V-1882, p. 170. En este mismo sentido véase Coeuroy, André: “La Revue Wagnérienne”. Wagner et l'esprit romantique. París: Éditions Gallimard, 1965, p. 249-251.

²⁹⁰ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 5.

²⁹¹ “Correo extranjero. Londres”. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 4.

²⁹² Esta representación no llega a realizarse; *Lohengrin* no se estrena en Buenos Aires hasta 1883.

²⁹³ “Correo extranjero. Buenos Aires”. *Crónica de la Música*, V, 177, 8-II-1882, p. 4.

A pesar de sus enemigos, Wagner va ganando en toda la línea, recogiendo los aplausos del mundo entero”²⁹⁴.

Con motivo del proyecto de poner en escena *Lohengrin* en el teatro de las Naciones, un periódico de París recuerda la siguiente anécdota recogida en la prensa musical española:

“Se estrenaba el *Tannhäuser* del mismo autor [Wagner], y Rossini asistía al estreno, teniendo estereotipada en sus labios la sonrisa que le caracterizaba.

—¿Os gusta maestro? Le preguntó un amigo.

—Psh.

—Parece que no entendéis el wagnerismo.

—Si, lo entiendo, pero no lo hablo”²⁹⁵.

A principios de febrero se rumorea en París que, definitivamente, las representaciones en alemán de *Lohengrin* no van a verificarse. El corresponsal de *Crónica de la Música* añade: “yo también creo que a estas horas se habrá abandonado el proyecto”²⁹⁶. El 21 de febrero *La Correspondencia Musical* reseña uno de los conciertos de la Orquesta Colonne en el Châtelet; se ejecutan algunos fragmentos de *Rienzi* que —dice— “fueron objeto de grandes y unánimes aplausos. —La escena de los mensajeros de paz, produjo extraordinario efecto y en ella fueron muy celebrados Mlle. Dihau y M. Stephane. —El concierto terminó con la marcha del *Tannhäuser*, pieza musical que goza de gran crédito en París”²⁹⁷. Al mismo tiempo, en uno de los Conciertos Nuevos organizados por Charles Lamoureux en Château d’Eau se incluyen algunos fragmentos del primer acto de *Lohengrin* “cuya audición produjo inmenso efecto, entre una concurrencia tan numerosa como distinguida. —La orquesta, hizo prodigios de ejecución, y los cantantes, entre los cuales merece especial mención Mme. Franck-Duvernoy, se distinguieron notablemente en el desempeño de sus respectivas partes”²⁹⁸. En la temporada de conciertos de 1882 se suceden los estrenos wagnerianos en París y Padeloup consagra varias sesiones “a dar a conocer los tres estilos de Wagner, cantándose fragmentos de *Rienzi*, *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*”²⁹⁹. Asimismo obtiene

²⁹⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 57, 1-II-1882, p. 8.

²⁹⁵ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, V, 176, 1-II-1882, p. 6.

²⁹⁶ [J. Caliche]: “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, V, 177, 8-II-1882, p. 3.

²⁹⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 60, 21-II-1882, p. 7.

²⁹⁸ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 60, 21-II-1882, p. 7.

²⁹⁹ J. R. R.: “La semana en cartel”. *Ilustración Artística*, I, 13, 26-III-1882, p. 98.

“un gran triunfo en Hamburgo Saint-Saëns, con su drama lírico *Sansón y Dalila*, cantado admirablemente por la Sucher y Winkelmann, el tenor predilecto de Wagner, que debe estrenar el *Parsifal* en Bayreuth”³⁰⁰.

A finales de marzo de 1882 se anuncia que las representaciones wagnerianas organizadas en el teatro Drury-Lane de Londres se celebrarán del 18 de mayo al 23 de junio, en dos series de doce representaciones cada una que comprenden *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Los maestros cantores* y *Tristán e Isolda*, además de *Fidelio* de Beethoven, *Euryante* de Weber y *Così fan tutte* de Mozart; “la orquesta será dirigida por Hans Richter. Los empresarios son los Sres. Pollini y Franchi”³⁰¹. Al mismo tiempo se anuncia que Angelo Neumann y su compañía itinerante comenzará en el próximo septiembre una “gran excursión artística”³⁰² por Alemania, Bélgica, Inglaterra, Rusia e Italia. –Todo el repertorio se limitará a los *Nibelungos* de Ricardo Wagner”³⁰³. *Ilustración Artística* comenta que la gira de Angelo Neumann por Rusia, Holanda, Bélgica y Francia será una “excursión, a guisa de apostolado artístico” de la “nueva escuela musical” y destaca que se realizará con los mismos trajes y decoraciones utilizados en el estreno de la *Tetralogía* en Bayreuth. La revista concluye señalando: ¡Lástima grande que España no esté incluida en el itinerario!”³⁰⁴.

El 9 de abril, la *Ilustración Artística* informa que está en estudio en el teatro de la Corte de Dresde una nueva ópera de Michalovich, autor de *Hagbarht* y *Signe*, titulada *Wieland el herrero* “cuyo libreto es debido a Ricardo Wagner”³⁰⁵.

A finales de abril de 1882, en un concierto organizado por la Asociación de Artistas Músicos en Bruselas, el pianista François Planté interpreta varias composiciones de Chopin, un *andante y scherzo* de Weber, la *serenata* de *Mefistófeles* de Boito y el Coro de las hilanderas de *El holandés errante* de Wagner: “Hubo grandes aplausos para el

³⁰⁰ J. R. R.: “La semana en cartel”. *Ilustración Artística*, I, 13, 26-III-1882, p. 98.

³⁰¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 65, 29-III-1882, p. 7.

³⁰² Efectivamente Neumann y su “Reisenden Wagner-Theater” inician la tournée el 1 de septiembre de 1882. La gira comienza en Breslau y finaliza el 5 de mayo de 1883 en Graz recorriendo 24 ciudades europeas entre las que se encuentran Berlín, Königsberg, Danzig, Hannover, Bremen, Barmen, Dresde, Ámsterdam, Bruselas, Aquisgrán, Dusseldorf, Maguncia, Darmstadt, Karlsruhe, Estrasburgo, Stuttgart, Basilea, Venecia, Bolonia, Roma, Turín, Trieste y Budapest. En total efectúan 135 representaciones de *El Anillo de los Nibelungos*. Después, una invitación de San Petersburgo y Moscú lleva la compañía de Neumann a Rusia donde Carl Munck dirige la *Tetralogía*. Véase Bauer, op. cit, p. 61 y 110-111.

³⁰³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 65, 29-III-1882, p. 7.

³⁰⁴ J. R. R.: “La semana en cartel”. *Ilustración Artística*, I, 20, 14-V-1882, p. 154.

³⁰⁵ *Ilustración Artística*, I, 15, 9-IV-1882, p. 114. La noticia se refiere a *Wieland der Schmied (Wieland el herrero, WWV 82)*.

citado pianista, a quien el público, que llenaba toda la sala, tributó una ovación tan entusiasta como merecida”³⁰⁶.

En mayo de 1882, el Stad Theatre de Viena anuncia la inauguración de la próxima temporada de octubre poniendo en escena una trilogía sobre *Faust* del compositor Wilbrandt; dice J. R. R.: “Va cundiendo la moda de Wagner: la trilogía se representará en tres noches consecutivas, comprendiendo la primera el prólogo hasta la metamorfosis de Faust; la segunda el drama de Margarita hasta la muerte de ésta, y la última, toda la segunda parte del poema”³⁰⁷.

El 4 de mayo comienzan las representaciones de la *Tetralogía* en el Her Majesty’s Theatre de Londres. Las representaciones se celebran “los domingos, lunes, jueves y viernes de cada semana”³⁰⁸, es decir, el 4, 5, 7, 8³⁰⁹, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 28 y 29 de mayo. Celebrado el primer ciclo (*El oro del Rin*, 4; *La Valkiria*, 5; *Sigfrido*, 7; *El crepúsculo de los dioses*, 8) la prensa musical destaca que el príncipe de Gales envía un telegrama a Wagner que es contestado por el compositor:

“En cuatro noches se ha cantado la tetralogía de los *Niebelungen*, con éxito sorprendente bajo la dirección de Angelo Neumann.

S.A. el príncipe de Gales ha hecho dar las gracias a Ricardo Wagner, por el placer que había experimentado al oír su portentosa obra.

El mismo día el ilustre compositor alemán contestó con un telegrama lleno de gratitud a S. A. real y los artistas que han interpretado su *Tetralogía*”³¹⁰.

El segundo ciclo de la Tetralogía en el Her Majesty’s Theatre se celebra el 11, 12, 14 y 15 de mayo y la *Ilustración Artística* se pregunta: “¿Qué efecto ha producido en Londres la hermosa ópera de Wagner *Der Ring der Niebelungen*? De entre la prensa diaria, sólo el *Times* muéstrase entusiasta de la obra; el *Daily News* reserva su juicio, y en cuanto al *Standard* y al *Daily Telegraph* censuran acerbamente el libreto y la música. Asistió al teatro una concurrencia brillante; pero a muchos el género wagneriano correspondiente a la última época del maestro *no les entró*. Todos los periódicos convienen en lo mismo: fue excelente la interpretación vocal; pero la orquesta adolecía

³⁰⁶ “Extranjero. Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, II, 70, 3-V-1882, p. 7.

³⁰⁷ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 21, 21-V-1882, p. 162.

³⁰⁸ “Extranjero. Londres”. *La Correspondencia Musical*, II, 70, 3-V-1882, p. 7.

³⁰⁹ Estas fechas están tomadas de la prensa española. Recordamos que Bauer indica que el primer ciclo se celebra entre el 5 y el 8 de mayo de 1882. Bauer, op. cit, p. 60.

³¹⁰ “Extranjero. Londres”. *La Correspondencia Musical*, II, 72, 17-V-1882, p. 7.

de un desequilibrio muy desagradable entre la cuerda y el metal, y el aparato escénico no era digno ni siquiera de un teatro de tercer orden”³¹¹.

El 18 de mayo comienzan las series de representaciones de ópera alemana en el teatro Drury Lane de Londres con la compañía de Pollini “con mayor fortuna que la de Neumann, que funciona en Her Majesty y que aún no ha podido rehabilitarse del fracaso de *El anillo de los Nibelungen*. La compañía de Drury Lane ha puesto *Lohengrin* y el *Buque fantasma*, más accesibles a la inteligencia del público que la celeberrima trilogía”³¹².

A principios de junio de 1882 la prensa informa que la campaña de Neumann en Londres concluye en fracaso a pesar de la rebaja de precio de las entradas; sobre la compañía –comenta la *Ilustración Artística*– “pesa actualmente la mayor calamidad que puede experimentarse en Inglaterra: el fastidio, el aburrimiento, el *spleen*, para usar la verdadera palabra. El público no va ya ni a tres tirones al desgraciado teatro, y de nada ha servido la gran rebaja de precios que ha introducido la empresa con objeto de facilitar la audición de la *Tetralogía* de Wagner. –En cambio en Drury Lane, *Lohengrin* ha producido fanatismo, *Der Fliegende Holländer* ha gustado mucho y los filarmónicos esperan con ansiedad la representación de *Fidelio*, de Beethoven, el rey de la armonía. La compañía de Pollini lleva una inmensa ventaja sobre la de Neumann: cuenta con un excelente cuadro de artistas y una *mise en scène* irreprochable; las sopranos Sucher y Malten reúnen a una voz encantadora exquisitas condiciones artísticas, y en cuanto al tenor Winkelmann, es reputado como uno de los primeros, sino el primero de Alemania”³¹³.

Londres cuenta en junio de 1882 con 57 teatros y 415 salones, locales que pueden contener hasta 300.000 espectadores que en la temporada de verano están –según las crónicas– “en ebullición”. En verano, a diferencia de lo que ocurre en países meridionales como España, Italia o Francia, en Londres comienza “la verdadera *saison*. Rebosan los hoteles cantantes, concertistas y forasteros y se suceden los espectáculos, los conciertos públicos y los *at home*, o sea, las reuniones particulares”³¹⁴. La compañía de ópera italiana de Covent Garden pone en escena *Lohengrin* con Albani (Elsa), Sthal (Ortruda), Sylva (Lohengrin), Cotogni (Telramondo) y Gresse (Rey Enrique),

³¹¹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 21, 21-V-1882, p. 162.

³¹² J. R. R.: “La Semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 22, 28-V-1882, p. 170.

³¹³ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 23, 4-VI-1882, p. 178.

³¹⁴ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 24, 11-VI-1882, p. 186.

superando el éxito de las compañías de ópera alemana: “La ejecución coral y orquestal perfecta; el entusiasmo del público sin límites”³¹⁵.

Concluidas las representaciones de la *Tetralogía* en Her Majesty’s Theater la empresa de Angelo Neumann viaja a Alemania y la prensa destaca que “la compañía alemana que estuvo en Londres a dar representaciones wagnerianas, no ha regresado muy satisfecha de su éxito. –Para desquitarse un tanto prepara la misma compañía un ciclo completo de las obras de Wagner que será una digna introducción a la próxima festividad de Bayreuth”³¹⁶. En Leipzig comienza la revista histórica de las óperas de Wagner desde *Rienzi* hasta *El Anillo*, ciclo con el que Neumann se despide de Leipzig antes de comenzar la gira de septiembre³¹⁷. Antes del 21 de junio se ha cantado *Rienzi*; se suceden *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, etc. De este modo –señala *La Correspondencia Musical*– “los wagneristas podrán prepararse para la audición del *Parcival*, estudiando el estilo del compositor en todas sus formas y maneras”³¹⁸; “como si quisieran preparar al público para la audición del *Parsifal* –leemos en la *Ilustración Artística*– ésta es indudablemente la mejor manera de conocer a fondo el desarrollo que ha experimentado el genio del famoso y originalismo”³¹⁹.

A finales de junio, Hans Richter dirige en Drury Lane *Tristán e Isolda*. Es el estreno en Londres e Inglaterra y, como tal, la prensa presenta esta representación como un acontecimiento, destacando que *Tristán Isolda* inaugura “la última evolución del ilustre maestro, y ofrece sorprendente interés dramático, al paso que abunda en efectos musicales verdaderamente grandiosos: la obra, dirigida por Richter y cantada por la Rosa Sucher y el tenor Winkelmann, artistas que adoran a Wagner, ha tenido una interpretación admirable”³²⁰.

A principios de julio la prensa anuncia que Octavio Fouque acaba de publicar *Los Revolucionarios de la música* en la casa editorial Calmann Levy: “Los revolucionarios de la obra de Fouque son Lesueur, Berlioz, Beethoven, Wagner y los contemporáneos rusos contemporáneos”³²¹. Al mismo tiempo *La Correspondencia Musical*³²² publica una estadística resumen de las representaciones en el teatro de la Ópera de Berlín.

³¹⁵ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 24, 11-VI-1882, p. 186.

³¹⁶ Tibaldo: “Notas semanales”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 23-VII-1882, p. 2.

³¹⁷ Bauer, op. cit, p. 60.

³¹⁸ “Extranjero. Leipzig”. *La Correspondencia Musical*, II, 77, 21-VI-1882, p. 7.

³¹⁹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 26, 25-VI-1882, p. 202.

³²⁰ J. R. R. : “la semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 27, 2-VII-1882, p. 210.

³²¹ “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 1, 2-VII-1882, p. 6.

³²² “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, II, 79, 5-VII-1882, p. 7.

Desde el 18 de agosto de 1881 hasta el 5 de junio de 1882 se dan en el citado teatro 256 representaciones, de las cuales, 33 corresponden a *Carmen* de Bizet, la ópera más representada. El único compositor que alcanza igual número de representaciones es Wagner, pero repartidas entre seis de sus obras: *Tannhäuser*, *Rienzi*, *Lohengrin*, *El holandés errante*, *Los maestros cantores de Nuremberg* y *Tristán e Isolda*. La misma publicación anuncia que en el próximo octubre se darán en el teatro de la Alhambra de Bruselas dos representaciones de la Tetralogía³²³.

A principios de agosto *Notas Musicales y Literarias* recoge un suelto a propósito de la gira que Angelo Neumann va a comenzar el 1 de septiembre en Breslau:

“En este mundo cada institución se mueve en su círculo.

Conocido es que el teatro moderno, al contrario del teatro antiguo, empezó por medio de compañías ambulantes y ahora parece que vuelve a sus principios por lo que toca a las óperas de Wagner o sea al drama musical moderno.

Cuenta ya la Alemania con su excelente espectáculo ambulante (*Die Meininger*) y tiene también una compañía de ópera en viaje. Se ha formado de artistas del teatro de Leipzig y de otras escenas, y su empresario es el Director de la ópera de Leipzig, Angelo Neumann, quien ya probó su talento extraordinario para tales empresas el año último, en Berlín, con ocasión de algunas representaciones de las óperas de Wagner.

¿Si será verdad que la ópera, desandando lo andado, vuelve a sus principios?”³²⁴.

A finales del verano de 1882 el teatro Apolo de Roma anuncia que pondrá en escena *Tannhäuser* la próxima temporada³²⁵. Asimismo, el teatro Comunal de Bolonia programa *Lohengrin* para la temporada de otoño, anunciando que Roberto Stagno³²⁶ intervendrá como protagonista³²⁷. Tras las representaciones de *Parsifal* en Bayreuth, la dirección de la Ópera de Viena trata de presentar la partitura en otoño; dice *La Correspondencia Musical*:

“Aunque Wagner desea que el *Parsival* [sic] no se cante más que en Bayreuth, la dirección del teatro de la ópera de Viena trata de obtener la correspondiente autorización para representar dicha obra durante la próxima temporada.

³²³ “Extranjero. Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, II, 80, 12-VII-1882, p. 8.

³²⁴ “Una ópera ambulante”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 6, 6-VIII-1882, p. 5.

³²⁵ “Extranjero. Roma”. *La Correspondencia Musical*, II, 85, 16-VIII-1882, p. 7.

³²⁶ Como se señala en otro lugar de este trabajo, Roberto Stagno era el tenor encargado de presentar *Lohengrin* en Madrid en 1881; tras una polémica con Rovira abandona Madrid y no ejecuta este papel en el Teatro Real hasta 1885. Sin embargo, será Nouvelli el tenor que interprete *Lohengrin* en Bolonia en el otoño de 1882.

³²⁷ “Extranjero. Bolonia”. *La Correspondencia Musical*, II, 88, 6-IX-1882, p. 7.

Sus principales intérpretes, la Materna, el tenor Winkelmann y el barítono Scaria, forman parte de la compañía del mencionado teatro, y, por consiguiente, sería muy fácil poner en escena la ópera de Wagner. Pero éste ha negado el permiso³²⁸.

Créese, sin embargo que al fin lo concederá después de las nuevas representaciones que probablemente se darán de *Parsival* en Bayreuth durante el próximo verano³²⁹.

El 3 de septiembre de 1882 *Philemon* remite una correspondencia a Felipe Pedrell desde Buenos Aires en la que hace un resumen del panorama musical de la capital argentina. La temporada del teatro Colón –dice– “punto de reunión de la elegante sociedad de Buenos Aires, ha sido notable por los artistas que formaban la compañía y porque la empresa, desdeñando las obras de *ripiego*, que constituían la comidilla de los años anteriores, se ha lanzado valientemente por el camino de las reformas. –Es verdad que nos hemos quedado sin *Lohengrin*, a pesar de formales promesas, y que ni siquiera se ha repetido el *Roi de Lahore* de Massenet: pero en cambio, el público ha gozado con el *Profeta*, *Hugonotes*, *Africana*, *Dinorah*, *Guillermo*, *Aida*, *Hebrea* y *Mefistófeles*, las obras más aplaudidas y más discretamente interpretadas durante la temporada”. *Philemon* añade que, concluida la temporada en el teatro Colón, la ópera italiana continúa en el Teatro Nacional con una compañía “sumamente heterogénea, que tenía la pretensión de dar *Don Juan* de Mozart, y *Lohengrin* de Wagner³³⁰. –La Providencia nos libró de tan gran peligro, permitiendo que la empresa quebrara y cerrase el teatro antes de profanar aquellos venerados monumentos de inspiración”³³¹.

El 27 de septiembre comienza la temporada el teatro de la Ópera de San Petersburgo y entre el repertorio anunciado se incluye *Lohengrin* de Wagner³³². A principios de octubre la prensa recoge el rumor de que en Munich se darán varias representaciones de *Parsifal* “por encargo especial del rey de Baviera³³³, las dos partes principales serán cantadas por los esposos Vogl. –Como los coros y la orquesta de Múnaco [sic] habían

³²⁸ Gregor-Dellin señala que en agosto, “Angelo Neumann casi había podido moverlo, sin que opusiera resistencia, a cederle contractualmente *Parsifal*; pero Wagner vaciló poco antes de firmar”. Gregor-Dellin, op. cit. p. 668.

³²⁹ “Extranjero. Viena”. *La Correspondencia Musical*, II, 89, 13-IX-1882, p. 7.

³³⁰ Recordamos que se había anunciado esta representación en febrero. “Correo extranjero. Buenos Aires”. *Crónica de la Música*, 177, 8-II-1882, p. 4.

³³¹ *Philemon*: “Notas de la América del Sur”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 16, 15-X-1882, p. 5.

³³² “Extranjero. San Petersburgo”. *La Correspondencia Musical*, II, 91, 27-IX-1882, p. 7.

³³³ En su última carta al rey (10 de enero de 1883), Wagner indica a Luis II que son imposibles las representaciones privadas de *Parsifal* en Munich; el 20 de enero, el secretario del gabinete Von Bürkel le participa que Luis II insiste en su deseo, si bien consiente un aplazamiento hasta la primavera de 1884. Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 678.

tomado parte en las representaciones de Bayreuth, no tendrán necesidad de grandes estudios. El vestuario será el mismo que existe en los almacenes de Ricardo Wagner, pero las decoraciones serán completamente nuevas”³³⁴.

El domingo 22 de octubre se escucha por primera vez en París el preludio de *Parsifal*. Ese día comienzan la temporada de conciertos las Sociedades dirigidas por Edouard Colonne y Charles Lamoureux. Este último incluye en el programa la 7ª *Sinfonía en la* de Beethoven, el *Carnaval Romano* de Berlioz, un *Minueto* de Haendel y el preludio de *Parsifal*, “composiciones que fueron acogidas con entusiasmo con el público”³³⁵. El mismo 22 de octubre se realiza en el Circo de Invierno de París el segundo de los Conciertos Populares de Padeloup en el que se interpretan la 2ª *Sinfonía en Re mayor* de Beethoven, el baile de *Hebe* de Rameau y el preludio de *Parsifal* que “alcanzó un éxito extraordinario”³³⁶. Los conciertos de Padeloup son reseñados también en la *Ilustración Artística* que comenta el “inmenso triunfo” alcanzado por Sarasate en el primero. “No es menor –dice– el que ha reportado el preludio de *Parsifal* de Wagner, con todo y tener allí en París tantos detractores el famoso innovador. –En cambio en el teatro de las Naciones de Marsella, durante un concierto clásico estalló de una manera ruidosa la rivalidad de wagneristas y antiwagneristas. Éstos silbaron una pieza del maestro de Bayreuth y los primeros descolgaron un cartelón con estos lemas: ¡Viva Wagner! ¡Abajo las fronteras! ¡El arte no tiene patria! Nuevos silbidos sucedieron a esta manifestación, y los wagneristas tomaron pronto desquite, silbando a su vez la obertura de la *Gazza ladra* de Rossini”³³⁷.

El 25 de octubre la prensa informa que la compañía del empresario Neumann se encuentra en Berlín realizando una serie de representaciones de *El Anillo de los Nibelungos*, “las cuales producen grandes resultados pecuniarios a Neumann y no pocos aplausos a los intérpretes de Wagner”³³⁸.

El 12 de noviembre la *Ilustración Artística* destaca que “al igual que en París, en el Crystal Palace de Londres se ha ejecutado el preludio de *Parsifal*, con gran contentamiento de los filarmónicos. Wagner, pues, triunfa en toda la línea”³³⁹.

³³⁴ “Extranjero. Múnaco”. *La Correspondencia Musical*, II, 93, 11-X-1882, p. 7.

³³⁵ “Extranjero. París”. *La Correspondencia Musical*, II, 96, 1-XI-1882, p. 7.

³³⁶ “Extranjero. París”. *La Correspondencia Musical*, II, 96, 1-XI-1882, p. 7.

³³⁷ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 44, 29-X-1882, p. 346.

³³⁸ “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, II, 95, 25-X-1882, p. 8.

³³⁹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 46, 12-XI-1882, p. 362.

El 29 de noviembre la prensa da más detalles sobre la anunciada representación de *Lohengrin* en el teatro Comunal de Bolonia. “En breve –señala la *Correspondencia Musical*– se pondrá en escena en esta ciudad el *Lohengrin* dirigida por el maestro Mancinelli. –Sus intérpretes serán las Sras. Bulciof, y Leawingston, y los Sres. Nouvelli, Wilmant y Tamburlini”³⁴⁰.

El 3 de diciembre la *Ilustración Artística* recoge “una anécdota de reciente fecha” ocurrida en un teatro provisional de Schwrein durante una representación de *Tannhäuser*:

“En Schwerin (Alemania) construyóse un teatro provisional junto a la estación del ferrocarril, inaugurándose con el *Tannhäuser* de Wagner. La representación seguía sin novedad, pero después de la escena en que el Landgrave increpa al protagonista, diciéndole que no llegará a expiar su permanencia en Venusberg, sino yéndose a Roma a implorar el perdón del Papa, cuando Tannhäuser se adelanta hasta el proscenio, dando con voz entusiasta el grito de «¡A Roma!...» «¡A Roma!...» en este momento culminante...

Pues nada, oyóse la campana de la estación contigua al teatro y la voz de un empleado que gritaba: –¡Señores viajeros, al tren!...

Una carcajada general ahogó las sublimes notas de la obra de Wagner. Todo el mundo se imaginó al caballero Tannhäuser tomando billete para Roma”³⁴¹.

El 20 de diciembre *La Correspondencia Musical*³⁴² señala que *Tristán e Isolda* obtiene un “gran éxito” en el teatro de Hamburgo, en una representación en la que el tenor Hermann Winkelmann y la soprano Rosa Sucher interpretan los papeles protagonistas.

El 24 de diciembre la prensa destaca que Marcel Didier, redactor del *Voltaire*, comenta, en un artículo publicado en su revista, la afición de Camille Saint-Saëns a la poesía, asegurando que el compositor francés acaba de escribir una pieza vocal para el cuarteto denominado *Damas austriacas*, cuya letra es “del nuevo poeta-compositor. –Ya tenemos otro músico que no fiará a nadie el poema de una ópera, como lo han hecho Wagner, Boito y otros para mayor honra y gloria del espectáculo favorito del siglo XIX”³⁴³. Ese mismo día la *Ilustración Artística* informa que en el Châtelet de París se ha ejecutado la leyenda sinfónica *Lorely* de los hermanos Hillemacher³⁴⁴, “laureados

³⁴⁰ “Extranjero. Bolonia”. *La Correspondencia Musical*, II, 100, 29-XI-1882, p. 7.

³⁴¹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 49, 3-XII-1882, p. 386.

³⁴² “Extranjero. Hamburgo”. *La Correspondencia Musical*, II, 103, 20-XII-1882, p. 7.

³⁴³ “Varia. Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 26, 24-XII-1882, p. 5.

³⁴⁴ Paul (1852-1933) y Lucien (1860-1909) Hillemacher, compositores franceses que publican conjuntamente varias óperas, suites y una biografía de Gounod.

en el concurso de París. El argumento de esta obra musical está basado en una tradición germánica, y todo es en ella alemán, la idea, el desarrollo, la estructura de la música y hasta el apellido de los autores, quienes siguen las huellas de Wagner, le estudian, e imitan su manera, sin que acierten a tomar de él algo de sus vigorosas inspiraciones”³⁴⁵.

A finales de diciembre se ha inaugurado la nueva temporada de ópera en el teatro Regio de Turín con *Rienzi*; “el éxito ha sido bastante lisonjero”³⁴⁶. En Berlín concluyen las representaciones wagnerianas de *El Anillo de los Nibelungos* realizadas por la compañía de Angelo Neumann; la prensa anuncia su estreno en Ámsterdam entre el 2 y 15 de enero próximo: “Después dará representaciones en la Haya, en Rotterdam, en Bruselas y en Copenhague”³⁴⁷.

1883: Tras la muerte de Richard Wagner.

A comienzos de 1883 la prensa musical anuncia que la compañía de Angelo Neumann llevará *El Anillo de los Nibelungos* a San Petersburgo³⁴⁸. *La Correspondencia Musical*³⁴⁹ y *Notas Musicales y Literarias*³⁵⁰ anuncian que las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* a cargo de la compañía de Angelo Neumann tendrán lugar a finales de enero en el Teatro de la Moneda de Bruselas. Según estas publicaciones³⁵¹ el martes 23 de enero se interpreta *Rheingold*, el miércoles 24 *La Valkiria*, el viernes 26 *Siegfried* y el sábado 27 *Götterdämmerung*. Gran concurrencia asiste todas las noches a las representaciones de la *Tetralogía*, pero sobre todo agrada de modo extraordinario *La Valkyria* que es “objeto de ruidosos y frenéticos aplausos”³⁵². En *Notas Musicales y Literarias* leemos que las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* “han entusiasmado a los belgas... y a los franceses, es decir, a los que han hecho últimamente viaje a Bruselas con el loable intento de aplaudir en un *terreno neutral* la ópera de

³⁴⁵ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 52, 24-XII-1882, p. 410.

³⁴⁶ “Extranjero. Turín”. *La Correspondencia Musical*, II, 104, 27-XII-1882, p. 7.

³⁴⁷ “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, II, 104, 27-XII-1882, p. 7.

³⁴⁸ “Extranjero. San Petersburgo”. *La Correspondencia Musical*, III, 105, 4-I-1883, p. 6. Sin indicar fecha, Bauer destaca que a raíz de una invitación de San Petesburgo y Moscú Angelo Neumann lleva *El Anillo* a Rusia dirigido por Carl Muck. Bauer, op, cit, p. 111.

³⁴⁹ “Noticias: Extranjero, Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, III, 106, 11-I-1883, p. 7.

³⁵⁰ *Notas Musicales y Literarias*, II, 28, 15-I-1883, p. 11.

³⁵¹ *La Correspondencia Musical* y *Notas Musicales y Literarias* anuncian también que *Los maestros cantores* se interpretarán en el Teatro de la Moneda de Bruselas durante el siguiente año.

³⁵² “Extranjero. Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, III, 109, 1-II-1883, p. 7.

Ricardo Wagner. Todo es empezar. Aseguran ahora (los que han oído la ópera) que a pesar de los rencores patrióticos no será extraño que el día menos pensado suceda en Francia lo que acaba de suceder en Bruselas, esto es, que la célebre tetralogía consiga entusiasmar al público de París como ha entusiasmado al de la capital de Bélgica”³⁵³. Pompeyo Gener señala en la *Ilustración Artística* que *Der Ring des Nibelungen* alcanzan en Bruselas un éxito colosal. *El Anillo de los Nibelungos* –dice Gener– “tuvo un completo éxito en los dos primeros actos; no obstante el tercero se hizo pesado, mas a los otros el público no les encontró tilde. La célebre *Tetralogía*, pues, ha hecho fortuna en Bruselas y puede decirse muy bien que pronto la hará en París a pesar de las aprensiones antigermánicas de este gran pueblo cosmopolita”³⁵⁴.

El 13 de febrero de 1883 fallece Wagner en Venecia. La prensa española informa que los directores de los teatros alemanes organizan funciones a beneficio de Sigfrido, entre las que destaca la celebrada por el Círculo Filarmónico de Berlín, acto en el que se ejecutan la Marcha fúnebre de Sigfrido de *El Ocaso de los dioses* y el Preludio de *Parsifal*³⁵⁵. A mediados de marzo de 1883, la prensa anuncia la celebración de un ciclo³⁵⁶ compuesto por las partituras de Wagner desde *Rienzi* a *Parsifal*, ciclo organizado por la intendencia del Teatro Real de Munich para la Pascua³⁵⁷.

En carta fechada en París el 27 de febrero, Pompeyo Gener destaca la celebración de un concierto en honor de Wagner en el Châtelet, donde Colonne interpreta fragmentos de *El Anillo*, *El holandés errante*, *Lohengrin*, *Parsifal* y *Los maestros cantores*. Los fragmentos wagnerianos –dice Gener– “entusiasmaron al auditorio hasta el paroxismo. Al salir me decía un amigo mío, francés, artista de tan gran corazón como potente inteligencia: *C’est comme ça que l’Allemagne devrait nous envahir*”³⁵⁸. En carta fechada en París el 16 de marzo, Pompeyo Gener indica que los conciertos Padeloup y Colonne continúan “dando al público música de Wagner cada vez más aplaudida. El entusiasmo que ésta causa ha dado lugar a que algunos parisienses de esos que pasan la vida haciendo frases, hayan querido ridiculizar dichos conciertos *llamándolos el wagnerismo dominical* de los entusiasmos epilépticos. Pero los inteligentes continúan asistiendo”³⁵⁹.

³⁵³ “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 29, 1-II-1883, p. 10.

³⁵⁴ P[ompeyo] G[ener]: “París Artístico y Literario”. *Ilustración Artística*, II, 60, 19-II-1883, p. 58.

³⁵⁵ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 2.

³⁵⁶ Este ciclo se desarrolla entre el 30 de abril y el 5 de mayo de 1883. Bauer, op. cit, p. 593.

³⁵⁷ *La Propaganda Musical*, III, nos 8 (15-III-1883, p. 62) y 9 (22-III-1883, p. 70); “Varia. Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 12.

³⁵⁸ Pompeyo Gener: “París Artístico y Literario”. *Ilustración Artística*, II, 62, 5-III-1883, p. 74.

³⁵⁹ Pompeyo Gener: “París Artístico y Literario”. *Ilustración Artística*, II, 64, 19-III-183, p. 91.

El sábado 23 de marzo de 1883 Colonne interpreta en el Châtelet la obertura de *Tannhäuser*, partitura interpretada también en el concierto celebrado en Chateau d'Eau (Lamoureux) junto al Preludio de *Parsifal*³⁶⁰.

El 15 de marzo, *Notas Musicales y Literarias* anuncian la publicación para primeros de abril de *Ricardo Wagner ed i Wagneristi*, libro de Francesco Florimo publicado por la casa editorial de Gustavo Morelli (Ancona-Bolonia) que recoge una carta inédita de Wagner al Consejo de Administración del Colegio Musical de Nápoles, una carta prólogo de Verdi y varias cartas de Cosima referentes a la visita de Wagner al Conservatorio de Nápoles³⁶¹ en abril de 1880.

Bajo la dirección de Franco Faccio, el 2 de abril de 1883 la *Società del quartetto di Milano* celebra en el teatro Carcano un concierto en honor de Wagner cuyo programa se compone exclusivamente de obras del compositor³⁶². En la primera parte Faccio dirige el Preludio de *Lohengrin*, la Obertura de *El holandés errante*, el Preludio de *Tristán e Isolda* y la Obertura de *Tannhäuser*. En la segunda parte se interpretan la Marcha fúnebre de *El crepúsculo de los dioses*, el Preludio de *Parsifal* y la Cabalgata de las valquirias³⁶³. La prensa musical española destaca la ejecución y la excelente dirección del maestro Faccio³⁶⁴.

Del 20 al 25 de abril de 1883 la compañía de Angelo Neuman representa en Venecia la *Tetralogía* de Wagner³⁶⁵, cuyo ensayo –días antes en el teatro de la Fenice– es considerado como un “verdadero acontecimiento”³⁶⁶. Las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* en Venecia producen unos beneficios de 40.000 francos³⁶⁷. La compañía de Neumann aprovecha su estancia en la ciudad donde fallece Wagner para dedicar un solemne recuerdo al compositor. La víspera de la partida para Bolonia, la

³⁶⁰ *La Propaganda Musical*, III, 11, 5-4-1883, p. 86.

³⁶¹ “Varia. Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 12.

³⁶² Días antes, concretamente el 13 de marzo de 1883 –un mes después del fallecimiento de Wagner– Mancinelli dirige un concierto en honor del compositor en el Liceo Musicale Rossini de Bolonia en el que se interpretan ocho partituras wagnerianas, tres no escuchadas anteriormente en Italia: *La muerte de Isolda*, la Cabalgata de las valquirias de *La Valkiria* y el Preludio de *Los maestros cantores*. Al concierto asiste G. Carducci que plasma sus impresiones en una carta dirigida a Dafne Gargioli. Véase Petrocchi, Giorgio: “La lettura antidecadente di Wagner: Carducci e altri”. En OLSCHKI, Leo S. (ed): *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986, p. 216.

³⁶³ “Extranjero. Milán”. *La Correspondencia Musical*, III, 116, 22-III-1883, p. 7.

³⁶⁴ “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 12, 12-IV-1883, p. 92; *La Ilustración Musical*, I, 2, 14-IV-1883, p. 4.

³⁶⁵ *La Propaganda Musical*, III, 10, 29-III-1883, p. 78. (Anuncio).

³⁶⁶ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 12, 12-IV-1883, p. 94.

³⁶⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 122, 3-V-1883, p. 7.

orquesta se instala en una góndola empavesada colocada delante del palacio Vendramin para dar una serenata fúnebre en la que Anton Seidl dirige la obertura de *Tannhäuser* y la Marcha del *Crepúsculo de los dioses*. *La Correspondencia Musical y Notas Musicales y Literarias* destaca que “toda Venecia acudió en tropel a presenciar el espectáculo, viéndose el *Canalazzo* atestado de millares de góndolas”³⁶⁸.

A finales de abril, la prensa informa sobre las funciones organizadas por casi todos los teatros alemanes en memoria de Wagner. En la Ópera de Munich se representa *Tristán e Isolda* en una función en la que todas las damas de la aristocracia asisten de luto; alzado el telón, una actriz recita unos versos ante el busto de Wagner coronado de laureles. Se ignora –señala *La Propaganda Musical*– “la verdadera causa de no haber sucedido lo mismo en Berlín. A las preguntas que se le han dirigido al director Von Hülsen³⁶⁹ ha respondido que no había querido sentar precedente. Desde la muerte de Weber, y de otros grandes músicos, él no ha organizado nada parecido a lo de la Ópera!! –Esto está en la «Guide Musical» de donde hemos cortado la noticia y encontramos muy natural que M. Von Hülsen no quiera hacer por Wagner lo que no ha hecho por Weber y otras celebridades del arte alemán”³⁷⁰. Hans von Bülow, restablecido de una enfermedad mental, ocupa nuevamente su cargo de maestro de capilla de Meiningen³⁷¹. Después de la primera negativa del intendente de teatros³⁷² de Berlín, Botho von Hülsen ordena a los de Hannover, Kassel y Wiesbaden que celebren representaciones en memoria de Richard Wagner, cuyos beneficios netos (4.319 marcos) se destinan al fondo de Festivales de Bayreuth³⁷³. *La Propaganda Musical* indica que “los teatros reales de Berlín, tales como Cassel, Hanover y Wiesbaden han dado representaciones en honor de Wagner. Se ha ordenado a los directores de estos teatros que los fondos procedentes de estas representaciones sean entregados en la caja del teatro de Bayreuth”³⁷⁴.

³⁶⁸ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 122, 3-V-1883, p. 7; “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 36, 15-V-1883, p. 13.

³⁶⁹ El intendente de teatros, Botho von Hülsen, rechaza la solicitud de la sociedad wagneriana berlinesa para realizar un acto fúnebre en el Hoftheater. Sobre las tirantes relaciones de Hülsen con Wagner véase Bauer, op. cit, pp. 352-54.

³⁷⁰ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 14, 26-IV-1883, p. 110.

³⁷¹ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 14, 26-IV-1883, p. 110.

³⁷² Botho von Hülsen es intendente de los teatros de Berlín, Hannover, Kassel y Wiesbaden desde 1866.

³⁷³ Bauer, op. cit, p. 353-54.

³⁷⁴ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 17, 17-V-1883, p. 134.

A finales de abril la prensa recoge la lista de la compañía de Covent-Garden para 1883 y entre el repertorio se anuncian tres partituras de Wagner³⁷⁵. *La Correspondencia Musical* anuncia el desarrollo de la temporada entre el 1 de mayo y el 15 de julio; entre el repertorio destaca *El holandés errante* con la soprano Albani en el papel de Senta³⁷⁶. Precisamente, en la lista de la compañía contratada aparecen el tenor Luigi Ravelli y la soprano mencionada, intérpretes destacados por la prensa española en la reciente ejecución de *El holandés errante* en la Academia de Música de Nueva York³⁷⁷.

Tras la estancia de la compañía de Neumann en Venecia, la prensa informa el 10 de mayo que las representaciones de *El Anillo* en Bolonia obtienen un “éxito extraordinario”³⁷⁸. Después, la compañía de Neumann no puede ejecutar *El Anillo* en Milán porque Giussepina Lucca, propietaria de la *Tetralogía* en Italia, deniega el derecho de representación, interpretándose en su lugar *Fidelio* de Beethoven³⁷⁹. Después de Milán, las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* en el teatro Apolo de Roma se incluyen dentro de las fiestas organizadas con motivo de la entrada en la ciudad de los duques de Génova, en cuyos actos se incluye también la interpretación de una parte de *Parsifal* en la gran sala de cristales del palacio de la Exposición³⁸⁰. Tras los éxitos de *El Anillo de los Nibelungos* en Venecia, Bolonia y Roma, la compañía de Angelo Neuman es contratada para Nápoles y Turín³⁸¹. Sobre las representaciones de *El Anillo* en la capital del Piamonte leemos en *Notas Musicales y Literarias*:

“Escriben de Turín:

«La famosa *Tetralogía* de Wagner, el *Anillo de los Nibelungen*, acaba de ser representada en Turín por la compañía que dirige el empresario Neumann, verdadero intérprete de la inspiración del gran maestro. Es preciso haber oído esta música ejecutada en su carácter original para juzgar con acierto; yo no sabré decir cosas mejor, queridos lectores, que aquella música es admirablemente bella. No lo es la ópera italiana; es otra creación cuya belleza es particular a dicha creación, y que no puede compararse con la belleza de la ópera italiana, que, seguramente, es otro género de belleza. Puede uno amar a Verdi, adorar a Bellini, pero puede uno apasionarse por Wagner, y todo este eclecticismo puede ser posible. He aquí la definición de esta diferencia tal como yo la entiendo: en la ópera italiana es el

³⁷⁵ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 14, 26-IV-1883, p. 110.

³⁷⁶ “Extranjero. Londres”. *La Correspondencia Musical*, III, 121, 26-IV-1883, p. 7.

³⁷⁷ “Extranjero. Nueva York”. *La Correspondencia Musical*, III, 120, 19-IV-1883, p. 7.

³⁷⁸ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 123, 10-V-1883, p. 7.

³⁷⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 125, 25-V-1883, p. 7.

³⁸⁰ “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 16, 10-V-1883, p. 125.

³⁸¹ “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, I, 6, 12-V-1883, p. 4.

canto quien expresa el drama y quien determina la belleza, siendo la orquesta, en su papel pasivo de parte acompañante, la que hace resaltar el efecto. En la ópera de Wagner sucede todo lo contrario, puesto que la orquesta es la que expresa directamente el drama, haciéndose el intérprete de las impresiones por medio de una composición armónica admirable en la continuidad y en la variedad de su interpretación. Los cantantes ejecutan la acción interpretándola por medio de un recitativo que se armoniza con la orquesta. Este recitativo no es el canto según el método italiano, es un arte nuevo diferente de aquel, que tiene caracteres y efectos propios. Es monótono a menudo, no hay que negarlo; pero cuando se anima se expresa en acentos enérgicos, raros, pero que están supeditados a la armonía general. Es un espectáculo magnífico que le inicia a uno en el genio de Wagner, explicando el entusiasmo de los alemanes por una de las figuras más colosales de los tiempos modernos»³⁸².

La Correspondencia Musical publica la siguiente anécdota referente a la estancia de la compañía wagneriana de Neumann en Turín:

“Andaba, hacia algún tiempo por las calles de Turín, un joven cantor ambulante que con su abrupta pero bellísima voz, tenía el privilegio de reunir a su alrededor numerosísima concurrencia.

El director empresario de la compañía alemana Neumann, pasando por casualidad, le oyó y quedó asombrado. Hízole llamar, probó su voz y se persuadió de que el mozalbete era de la madera de los tenores.

Neumann deseaba uno hacía tiempo para su compañía. Interrogó al joven, y convencido de que era un pobre diablo, le propuso marcharse con él a Alemania, con el objeto de emprender inmediatamente los estudios de canto.

El muchacho reflexionó un tanto y contestó:

–Aceptaría desde luego, pero sepa Vd. que con lo que gano mantengo a mi padre, que es ciego. Si quiere Vd. que yo vaya con Vd. que venga también mi padre.

Esto del padre no entraba en las miras de Neumann; en vano trató de disuadir de su empeño al honrado joven. Por fin, a fuerza de discusiones, se convino en que el alemán comprara un organillo y se lo regalara al pobre ciego con el fin de que éste pudiera ganarse solo la vida.

Desde el día siguiente, Turín tuvo un cantor ambulante menos y un organillo más”³⁸³.

En junio de 1883, los hermanos Corti cierran contrato con Mr. Balland para la cesión del teatro de las Naciones de París hasta 1886³⁸⁴, con el objeto de dar allí funciones de ópera italiana³⁸⁵. El barítono Maurel –director del nuevo teatro Italiano e intermediario

³⁸² *Notas Musicales y Literarias*, II, 37, 1-VI-1883, p. 12.

³⁸³ “Noticias. Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 128, 14-VI-1883, p. 6.

³⁸⁴ Según indica Oscar Comettant en carta fechada en París el 22 de enero de 1885, el nuevo Teatro Italiano sólo funciona hasta enero de 1885, pues tras la representación de *Abent Hamet*, música de Teodoro Dubois y letra de Detroyat basada en *El Último Abencerraje* de Chateaubriand, la empresa de los hermanos Corti y Maurel se declara en quiebra. Comettant, O.: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, II, 13, 31-I-1885, p. 13.

³⁸⁵ “Noticias varias”. *La Ilustración Musical*, I, 12, 23-VI-1883, p. 4.

entre los antiguos empresarios de la Scala de Milán y Balland– dirige una carta a *Le Figaro* de París en la que comunica la reapertura del teatro Italiano³⁸⁶ asegurando que la nueva empresa de ópera italiana pondrá en escena algunas no escuchadas en Francia, entre ellas *Lohengrin*, *Simon Boccanegra*, *Mefistófele*, *Herodiade*³⁸⁷. La prensa de París anuncia que Gayarre, escriturado por la nueva compañía, debutará en *Lohengrin*³⁸⁸.

El 30 de junio *La Ilustración Musical* indica que en los conciertos públicos realizados en la plaza Bellcour de Lyon, el director Luigini no puede continuar la ejecución de la obertura de *Tannhäuser* “a causa de los silbidos, aullidos y amenazas de tirar a los músicos los bancos y las sillas. –¡Pobre Wagner!”³⁸⁹.

El 14 de agosto finaliza la temporada en el teatro Colón de Buenos Aires. Desde el 9 de mayo hasta la fecha indicada, *Lohengrin* se representa 6 veces en el teatro argentino³⁹⁰; es el estreno en Argentina de la ópera wagneriana y en él interviene Octavio Nouvelli, del que *La Ilustración Musical* publica su retrato vestido de *Lohengrin* acompañado de un artículo sobre el tenor³⁹¹.

El 6 de septiembre, la prensa anuncia la representación de *Tristán e Isolda* en el Teatro Imperial de Viena con doble distribución en los papeles, “en vista de que se trata de una obra en extremo fatigosa para los cantantes”³⁹². El mismo día *La Correspondencia Musical* reseña un concierto vocal e instrumental realizado en la Scala de Milán por la Sociedad Internacional de Música Sacra a beneficio de las víctimas de Ischia. En el concierto interviene un coro de 350 cantantes –100 tenores, 140 tiples, 60 barítonos y 50 bajos– y una orquesta de 100 profesores bajo la dirección respectiva de los maestros Cairati y Kuon. En el programa figuran obras de Wagner, Verdi, Rossini, Weber, Meyerbeer, Auber y Bizet; a pesar del éxito artístico sólo se recaudan 7.000 francos³⁹³.

El 13 de septiembre se anuncia el proyecto del empresario americano Max-Strakosch para representar *El Anillo de los Nibelungos* en el teatro de Temple Street, uno de los

³⁸⁶ París no cuenta con temporada de ópera italiana desde la demolición de la Sala Ventadour, antigua sede del teatro Italiano.

³⁸⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 129, 21-VI-1883, pp 6-7.

³⁸⁸ *La Correspondencia Musical*, III, 129, 21-VI-1883, p. 6.

³⁸⁹ “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, I, 13, 30-VI-1883, p. 4.

³⁹⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 142, 20-IX-1883, p. 7.

³⁹¹ “Octavio Nouvelli”. *La Ilustración Musical*, I, 13, 30-VI-1883, p. 1-2.

³⁹² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 140, 6-IX-1883, p. 7.

³⁹³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 140, 6-IX-1883, p. 7.

más pequeños de Nueva-York³⁹⁴. Poco después, el teatro de la Ópera Imperial de Viena³⁹⁵ prevé la representación de todos los dramas líricos de Wagner³⁹⁶ de *Rienzi* a *Parsifal*, exceptuando esta última partitura cuyo monopolio conserva el teatro de Bayreuth. La serie de representaciones se prevén en un período de veinte días en las que el tenor Hermann Winkelmann debe interpretar los papeles de Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Walter, Tristán, Sigmundo y Sigfrido³⁹⁷.

Bajo la dirección de Charles Lamoureux, el domingo 25 de noviembre la *Société des Nouveaux Concerts* realiza la cuarta sesión de la temporada; se interpretan cuatro fragmentos de *Los maestros cantores* “no acordándose por aquel momento los franceses, a qué nación pertenecían; sino que bajo el manto del arte aplaudieron frenéticamente aquellas riquezas artísticas”³⁹⁸.

El 27 de diciembre se anuncia la interpretación de *Lohengrin* en la temporada de invierno del teatro de Rouen³⁹⁹.

1884.

El 12 de enero la prensa reseña la interpretación de *Sigurd* en el teatro de la Moneda de Bruselas; recordamos que el argumento de la ópera de Ernesto Reyer se basa en *El Anillo de los Nibelungos* de Wagner. “El reparto –dice *El Coliseo*– se ha hecho a conciencia y la *mise en scène* es esplendísimas. Los Sres. Houmon y Calabresi, empresarios del teatro de la Moneda, que pusieron en escena primero que en París la *Erodiade* y *Mefistófele*, han querido que esta nueva ópera llame la atención por su magnificencia”⁴⁰⁰.

Según noticias publicadas el 7 de febrero, Gayarre queda escriturado para el teatro Italiano de París abierto por los hermanos Corti y el barítono Maurel a razón de 5.000

³⁹⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 141, 13-IX-1883, p. 7.

³⁹⁵ En 1883, el Teatro Imperial de Ópera de Viena ingresa 2.413.510 francos y gasta 2.412.694 francos, lo que supone un superávit de 816 francos; en el transcurso de la temporada se representan 68 óperas distintas, cinco de las cuales son nuevas y se dan además 17 bailes. Estos datos contrastan con los del Teatro de la Ópera de París que para el mismo período registra unos ingresos de 3.810.582 francos y unos gastos de 3.914.631 francos, lo que supone un déficit de 104.049 francos, a pesar de los 800.000 francos de subvención recibidos del gobierno francés. En cuanto al repertorio, el teatro parisino repite unas 12 óperas de repertorio ya conocido. “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 13, 31-I-1885, p. 104.

³⁹⁶ También en “Notas Varias”. *La Ilustración Musical*, I, 28, 13-X-1883, p. 4.

³⁹⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 145, 11-X-1883, p. 7.

³⁹⁸ *La Ilustración Musical*, I, 36, 8-XII-1883, p. 7.

³⁹⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 156, 27-XII-1883, p. 7.

⁴⁰⁰ *El Coliseo*, IX, 2, 12-I-1883, p. 3.

pesetas⁴⁰¹ por función. Junto a Gayarre figuran en la compañía Albani y de Reszské, cantantes con las que se anuncia la representación de *Lohengrin* y otras óperas⁴⁰². El 22 de febrero Pedro Prat comenta el éxito obtenido por Julian Gayarre⁴⁰³ en el papel de Genaro de *Lucrezia Borgia* en su presentación ante el público de París en el teatro Italiano. Prat indica que Gayarre no cantará ni *La Favorita* ni *La Africana* pero “lucirá, sí, su facultades excepcionales en *Los Puritanos* y en *Lohengrin*”. Precisamente Fernando de *La Favorita*, Vasco de Gama de *La Africana* y *Lohengrin* son los tres papeles favoritos de Gayarre aunque “por desgracia –aclara *La Ilustración Artística*– las dos primeras partituras sólo pueden cantarse en nuestra Academia Nacional de música, y por el momento es imposible presentar la última con el aparato que requiere en el teatro de la plaza del Châtelet. Por esto ha habido que contentarse con *Lucrecia*”⁴⁰⁴. Días después, corre el rumor de que *Lohengrin* se pondrá en escena en la sala Favart⁴⁰⁵ (teatro de la Ópera Cómica) o en el teatro de la Ópera de París⁴⁰⁶.

⁴⁰¹ Gayarre es contratado para cantar *Lohengrin* y otras óperas a razón de cinco mil francos por función. “Notas Varias”. *La Ilustración Musical*, II, 46, 17-II-1884, p. 4.

⁴⁰² “Noticias. Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 162, 7-II-1884, p. 7.

⁴⁰³ A raíz de la presentación de Gayarre en el teatro Italiano, *La Ilustración Española y Americana* publica un grabado sobre el tenor. “Julián Gayarre”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 9, 22-III-1884, p. 177 y 178.

⁴⁰⁴ “Gayarre en París”. *La Ilustración Artística*, III, 113, 25-II-1884, p. 67. El artículo destaca que Gayarre es el único tenor que puede sostener una nota filada por espacio de veintisiete segundos.

⁴⁰⁵ Las obras del edificio comienzan en 1780 bajo la dirección del arquitecto Mr. Heurtier y *Salle Favart* se inaugura el 28 de mayo de 1783 en una función en la que se interpretan un prólogo de Sedaine (*Thalie à la nouvelle Salle*) y una comedia de Desfontaines (*Le Reveil de Thalie*), siendo su empresario y director Mrs. Favart, nombre con el que se conoce al nuevo teatro adosado al hotel Chiseul y con fachada al boulevard de los italianos. En 1784 Mr. de Wailly realiza una reforma en el interior del teatro y, ese mismo año, Grétry estrena en Salle Favart su ópera *Ricardo Corazón de León*. Tras la Revolución Francesa (1789), el teatro permanece abierto en la Convención (1792-95) y principios del Directorio (1795-99), hasta que en 1797 la compañía se traslada al teatro Feydeau debido a nuevas obras en la Sala. El teatro abre sus puertas nuevamente en el Imperio Napoleónico (1804-14) con una compañía de ópera italiana, convirtiéndose en la Restauración (Luis XVIII, 1814-24; Carlos X, 1824-30) y los primeros años del reinado de Luis Felipe (1830-48) en el teatro de la ópera cómica francesa. En la noche del 15 al 16 de enero de 1838 se declara un incendio en la galería baja del teatro a raíz del cual fallece el director de la compañía de ópera italiana que actúa en el teatro, Severini. Tras el incendio, la compañía de ópera italiana –en la que figura el tenor Rubini– se traslada al teatro Odeón primero y a la sala Ventadour después, hasta la reconstrucción de la Sala Favart, reinaugurada el 16 de mayo de 1848 con la ópera cómica francesa *Le pré aux clercs* de Ferdinand Herold. Desde entonces la Sala Favart, o Teatro de la Ópera Cómica, es lugar de estreno de las producciones de Grétry, Auber, Adam, Meyerbeer, Gounod, Thomas, Herold, Lecoq, etc. El primer director del coliseo reconstruido es Crosnier al que suceden Basset, Perim, Beaumont, otra vez Perrin, Leuven y Locle –asociados– y, desde 1880, Mr. Carvalho. El teatro se incendia nuevamente en la noche del miércoles 25 de mayo de 1887 durante una representación de *Mignon* de Ambroise Thomas, dándose la casualidad de que el incendio del teatro de la Ópera de París (1873) ocurre durante la 99 representación de *Hamlet* del mismo autor. Martínez de Velasco, Eusebio: “Nuestros grabados. El Incendio de la Ópera Cómica, en París”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 21, 8-VI-1887, pp. 355-6.

⁴⁰⁶ “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

El 13 de febrero, aniversario de la muerte de Wagner, se realizan homenajes al compositor en las principales ciudades de Alemania con la celebración de conciertos y representaciones de ópera; en Bayreuth, se organiza un concierto compuesto en su mayor parte de fragmentos de *Parsifal*⁴⁰⁷ y en el teatro de Colonia se representa *El crepúsculo de los dioses*, función a la que acuden gran número de aficionados belgas de Lieja, Bruselas y Amberes⁴⁰⁸.

El 1 de marzo *La Ilustración Musical* informa sobre la publicación del primer número de *Parsifal*, periódico wagneriano⁴⁰⁹ de Viena cuyo redactor, Mr. Stier, es condenado en el otoño de 1884 por el tribunal correccional de Brunswich a 300 francos de multa o a seis semanas de prisión por las críticas realizadas sobre una cantante de un teatro vienés⁴¹⁰.

A principios de marzo de 1884, Lamoureux interpreta el acto primero de *Tristán e Isolda* en el Château d'Eu y *La Correspondencia Musical* indica: “¡Lo que va de ayer a hoy! Los parisienses que con tanta injusticia silbaron hace años el *Tannhäuser*, han acogido con gran entusiasmo el acto primero de *Tristan et Iseult*, de Wagner, ejecutado magistralmente en los conciertos de Lamoureux”⁴¹¹. En carta fechada el 25 de marzo en París, Oscar Comenttant refiere a Antonio Ríus y Juliá: “El gran acontecimiento musical de este mes en París ha sido la ejecución de todo el primer acto de *Tristan e Iseult*, ópera de Wagner, en el concierto Lamoureux. Se ha hecho una ovación a este excelente y entendido director de orquesta, a los cantores y a la orquesta por la admirable interpretación de esta música absolutamente declamatoria, desprovista de toda melodía, considerada durante algún tiempo, aún en Alemania, como imposible de ejecutar. Ella ha matado al desgraciado tenor que, el primero, la cantó en el teatro”⁴¹². Dice un periódico de París acerca del éxito alcanzado por el primer acto de *Tristán e Isolda*, interpretado en dos audiciones realizadas en los conciertos Lamoureux:

⁴⁰⁷ “Noticias. Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 164, 21-II-1884; “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

⁴⁰⁸ “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

⁴⁰⁹ *La Ilustración Musical*, II, 48, 1-III-1884, p. 4.

⁴¹⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 198, 16-X-1884, p. 7.

⁴¹¹ “Noticias. Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 167, 13-III-1884, p. 7.

⁴¹² Comettant, O.: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 22.

“La succès est aux audacieux: M. Charles Lamoureux doit être convaincu aujourd’hui.

Il a osé faire entendre, lui, le premier à Paris, un acte entier de *Tristan et Yseult* [sic], l’œuvre dans laquelle l’expression des théories dramatiques de Richard Wagner est poussée le plus loin, celle qui s’écarte le plus de toute forme de convention théâtrale. Et il se trouve que sa tentative a magnifiquement réussi.

Chacune des deux auditions de *Tristan et Yseult* qui viennent d’être données a été suivie d’ovations à l’encontre desquelles il ne s’est élevée aucune protestation. Le public parisien, subissant une sorte de fascination, a été unanime à applaudir cette vaste composition, étrange mais d’une rare puissance.

Cet acte est un enchaînement de scènes pittoresques ou passionnées, traduites dans une langue musicale véhémement et saisissante, mais il n’y faut rien chercher de ce que l’on trouve d’ordinaire dans une pièce lyrique. Les airs n’y ont aucune forme, les chœurs ne sont que de brefs entrecouplements, le duo d’Yseult et de Tristan ne se compose que de récitatifs déclamés, et les deux voix n’y chantent ensemble que pendant un instant. Tout l’intérêt de la composition est donné dans l’orchestre qui se développe en une incomparable richesse de poétiques et troublantes sonorités. La fin de l’acte, avec les fanfares éclatant sur le rivage et les clameurs des matelots, auxquelles s’entremêlent les accents déchirants de Tristan et d’Yseult, est une page musicale d’une incomparable puissance, mais son effet a été immense surtout parce qu’elle est traitée avec la logique du théâtre, au moins telle qu’on l’entend dans notre pays.

Le succès de Tristan et Yseult a incontestablement été grand, et nous n’insisterons pas sur ce que, parmi les auditeurs de la salle du Château-d’Eau qui manifestaient leur enthousiasme avec le plus d’effervescence, beaucoup n’étaient pas de grands clercs en musique et admiraient un peu de confiance ; mais ce que nous ne pouvons nous empêcher de signaler, c’est le zèle exagéré de quelques musiciens qui tiennent à se montrer plus wagnériens que le maître lui-même.

Ainsi, pour eux. Tristan nous aurait apporté la forme «dernière et définitive» de l’art de Wagner et serait en même temps son œuvre «la plus théâtrale». Or, ils oublient que Wagner s’est précisément chargé de leur donner tort sur les deux points, car, depuis *Tristan*, il a mis au jour les *Maîtres chanteurs*, la tétralogie, *Parsifal*, et dans aucune de ces conceptions dramatiques, il n’a mené aussi loin que dans *Tristan* les conséquences de son système théâtral.

Wagner est donc un sévère artiste qui, au début de sa troisième manière, a donné tête baissée dans la mêlée des idées qui encombraient son génie; puis, au lendemain, devenu plus maître de lui-même, il a fixé à son «système» les limites qu’il ne voulait pas dépasser. «On ne recommence pas *Tristan et Yseult*» a-t [sic] il dit quelque part. C’est pourquoi dans les *Nibelungen* [sic], comme dans les *Maîtres chanteurs* et dans *Parsifal*, la contexture des diverses parties de l’œuvre dramatique est arrêtée, les morceaux ont une forme saisissable, et l’on goûte à l’audition de ces compositions une jouissance supérieure à celle que donnent les enchevêtrements harmoniques indéfinis de *Tristan et Yseult*.

C’est, croyons-nous, rendre encore hommage au génie d’un homme, que de savoir reconnaître que cet homme a eu e [sic] courage de revenir sur ses pas, lorsqu’il s’est aperçu que ses tendances les plus chères allaient l’égarer.

La magnifique interprétation que M. Lamoureux nous a donnée de *Tristan et Yseult* a été pour beaucoup dans le succès de l’œuvre. Les musiciens français ont traduit la partition de Richard Wagner avec une fidélité et une perfection que le

maître n'a peut-être jamais rencontrées dans un orchestre allemand. La gloire de ce magnifique résultat revient a M. Lamoureux, qui a dirigé les études de l'œuvre avec la conviction et la ténacité qui sont ses grandes qualités.

Nous ne terminerons pas sans adresser nos sincères compliments á notre confrère Victor Wilder, qui a su faire passer le texte allemand de Wagner dans des vers français colorés, précis, élégants, et cela sans altérer jamais le texte musical. M. Victor Wilder a fait là un véritable tour de force, et nous devons d'autant plus l'en féliciter que lui seul était capable de l'accomplir"⁴¹³.

[Traducción orientativa]

“El éxito es audaz: M. Charles Lamoureux debe estar convencido hoy.

Ha osado hacer escuchar, él, el primero en París, un acto entero de *Tristán e Isolda*, la obra en la que la expresión de las teorías dramáticas de Richard Wagner ha ido más lejos, la que se aleja más de toda forma de convención teatral. Y se encuentra con que su tentativa ha salido magníficamente bien.

Cada una de las dos audiciones de *Tristán e Isolda* que se acaban de dar han estado seguidas de ovaciones en contra de las cuales no se ha elevado ninguna protesta. El público parisino, sufriendo una especie de fascinación, ha sido unánime aplaudiendo esta vasta composición, extraña pero de un raro poder.

Este acto es un encadenamiento de escenas pintorescas o apasionadas, traducidas en un lenguaje musical vehemente y conmovedor, pero no hay que buscar en él nada de lo que se encuentra ordinariamente en una pieza lírica. En él las arias no tienen forma alguna, los coros no son más que breves entrecortes, el dúo de Isolda y Tristán no está compuesto más que de recitativos declamados, y las dos voces no cantan juntas (en él) más que durante un instante. Todo el interés de la composición está pues en una incomparable riqueza de poéticas y turbadoras sonoridades. El final del acto, con las famfarrias prorrumpiendo en la orilla y los clamores de los marineros, con los cuales se entremezclan los acentos desgarradores de Tristán e Isolda, es una página musical de una fuerza incomparable, pero su efecto ha sido inmenso sobre todo porque está tratada con la lógica del teatro, al menos así como la entendemos en nuestro país.

El éxito de *Tristán e Isolda* ha sido incontestablemente grande, y no insistiremos en que entre los oyentes de la sala del Chateau d'Eau, que manifestaban su entusiasmo con la mayor efervescencia, muchos no eran grandes entendidos en música y admiraban un poco con confianza; pero lo que no podemos contenernos de señalar es el celo exagerado de algunos músicos que tienden a mostrarse más wagnerianos que el mismo maestro.

Así, para ellos, *Tristán* nos habría aportado la forma *última y definitiva* del arte de Wagner y sería al mismo tiempo *su obra más teatral*. Por lo tanto, olvidan que Wagner se ha encargado precisamente de quitarles la razón sobre los dos puntos, ya que, después de *Tristán* ha puesto al día *Los maestros cantores*, la *Tetralogía*, *Parsifal*, y en ninguna de estas concepciones dramáticas ha llevado tan lejos como en *Tristán* las consecuencias de su sistema teatral.

Luego Wagner es un severo artista, que al principio de su tercera manera, ha inclinado la cabeza ante la refriega de ideas que encumbraban su genio; después, al día siguiente, convertido en maestro de sí mismo, ha fijado a su *sistema* los límites que no quería sobrepasar.

⁴¹³ “Recortes. Wagner en París”. *La Correspondencia Musical*, IV, 168, 20-III-1884, p. 5.

No retomamos *Tristán e Isolda*, ha dicho en alguna ocasión. Es por esto que en los *Nibelungen*, como en *Los maestros cantores* y en *Parsifal*, el contexto de las diversas partes de la obra dramática está fijado, las partes tienen una forma comprensible y proporcionan a los oyentes de estas composiciones un disfrute superior al que dan los enredos armónicos indefinidos de *Tristán e Isolda*.

Es, creemos nosotros, rendir aún homenaje al genio de un hombre el saber reconocer que este hombre ha tenido el coraje de volver sobre sus pasos cuando advirtió que sus tendencias más queridas iban a extraviarle.

La magnífica interpretación que M. Lamoureux nos ha dado de *Tristán e Isolda* ha hecho mucho por el éxito de la obra. Los músicos franceses han interpretado la partitura de Richard Wagner con una fidelidad y una perfección que el maestro puede ser que no haya encontrado jamás en una orquesta alemana. La gloria de este magnífico resultado se debe a M. Lamoureux quien ha dirigido los estudios de la obra con convicción y tenacidad, que son sus grandes cualidades.

No terminaremos sin enviar nuestros sinceros respetos a nuestro colega Victor Wilder, que ha sabido transformar el texto alemán de Wagner en versos franceses coloridos, precisos y elegantes sin alterar jamás el texto musical. M. Victor Wilder ha realizado una verdadera proeza que sólo él era capaz de cumplir y nosotros debemos por ello felicitarle”.

A finales de marzo la prensa anuncia el proyecto de dar a conocer *El holandés errante* en París⁴¹⁴. En carta fechada en París el 4 de abril de 1884, *Chansonette* indica que el teatro Italiano presentará la ópera de Wagner con el mismo decorado y trajes utilizados en su puesta en escena en Londres y con la participación de Josefina de Rescké y su hermano Enrique⁴¹⁵. Poco después Arthur Pougien comunica a un periódico de Bruselas que Gounod prepara un libro sobre Richard Wagner dividido en tres partes: El hombre, el artista y la escuela. “Si la noticia es cierta –dice *La Correspondencia Musical*– y ¡ojalá lo sea! Inútil es añadir si dará margen a acaloradas polémicas”⁴¹⁶.

La temporada lírica de la primavera de 1884 en Londres ofrece la particularidad de que por primera vez pueden oírse óperas cantadas en italiano, francés, inglés o alemán, en teatros preparados expresamente para tal objeto. A mediados de mayo, el repertorio publicado por el director del teatro alemán incluye *Los maestros cantores de Nuremberg*, *Lohengrin*, *El holandés errante*, *Tristán e Isolda* y *Tannhäuser*⁴¹⁷.

Luis II de Baviera organiza una serie de representaciones privadas⁴¹⁸ en las que se interpreta *Parsifal* el 3, 5 y 7 de mayo de 1884⁴¹⁹. *La Correspondencia Musical* indica

⁴¹⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 169, 27-III-1884, p. 7.

⁴¹⁵ *Chansonette*: “Extranjero. París”. *La Ilustración Artístico-Teatral*, I, 1, 10-IV-1884, p. 6.

⁴¹⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 171, 10-IV-1884, p. 7.

⁴¹⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 176, 15-V-1884, p. 7.

⁴¹⁸ Recordamos que el 10 de enero de 1883, en su última carta al rey, Wagner señala como imposibles las representaciones privadas de *Parsifal* en Munich; el 20 de enero, el secretario del gabinete Von Bürkel le participa que Luis II insiste en su deseo, si bien consiente un aplazamiento hasta la primavera de 1884. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 678.

⁴¹⁹ Bauer, op. cit, p. 593.

que “el Gran Teatro Real de Munich se va a cerrar durante quince días; el rey de Baviera lo ha mandado así, con el objeto de regalarse a sí mismo una pequeña temporada. No se admitirá a nadie en estas representaciones, ni aún al baron Perfall, que es el intendente de los teatros reales. El rey se propinará tres representaciones del *Parsifal* de Wagner, luego la *Armida* de Gluck, *Angelo* y *María Tudor* de V. Hugo y otros dramas”⁴²⁰.

En el verano de 1884 el teatro de la Scala de Milán anuncia la temporada 1884/85, previendo su apertura con *Mefistófele* de Boito seguido de *Carmen* de Bizet y *Tannhäuser* de Wagner⁴²¹. En la compañía del Teatro Imperial de la Ópera de San Petersburgo para esa misma temporada figuran, entre otros, Fernando Valero y Francisco Uetam; *Lohengrin* se encuentra entre el repertorio anunciado⁴²².

A comienzos del otoño de 1884, el emperador de Austria-Hungría, Francisco José, acompañado de sus ministros y otras autoridades, asiste a la inauguración del teatro de la Gran Ópera húngara de Buda-Pesth⁴²³ en una función en la que se interpreta la obertura de *Hungady Laszlo*, el primer acto de la ópera *Bank-Ban* y el acto primero de *Lohengrin*⁴²⁴.

El 16 de octubre la prensa anuncia la realización de nuevas representaciones privadas de *Parsifal* previstas por Luis II para el 3, 5 y 7 de noviembre⁴²⁵ que no se llevan a cabo finalmente. El 23 de octubre la prensa informa que Han Richter, “el famoso director de orquesta, discípulo y apóstol de Wagner”⁴²⁶, se encarga de la dirección de los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Viena, mientras en Colonia se pone el nombre de Richard Wagner a una nueva calle⁴²⁷. El teatro Italiano de París inaugura la temporada el 25 de octubre de 1884 con *Lucia* de Donizetti, cantando la parte protagonista Marcela Sembrich⁴²⁸ y, en noviembre, la *Gazette del Teatre* anuncia que Roberto Stagno está contratado solamente por un corto número de funciones en el Teatro Regio de Turín para cantar *Lohengrin*⁴²⁹.

⁴²⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 176, 15-V-1884, p. 7.

⁴²¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 187, 31-VII-1884, p. 7.

⁴²² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 191, 28-VIII-1884, p. 7.

⁴²³ Grabado del edificio en *Ilustración Artística*, III, 126, 26-V-1884, p. 172.

⁴²⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 197, 9-X-1884, p. 6.

⁴²⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 198, 16-X-1884, p. 7.

⁴²⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 199, 23-X-1884, p. 7.

⁴²⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 199, 23-X-1884, p. 7.

⁴²⁸ Comettant, O.: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, 10, 31-X-1884, p. 79.

⁴²⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 204, 27-XI-1884, p. 7.

El 11 de diciembre la prensa informa que los directores del teatro de la Ópera de París, MM. Ritt y Gaillhard, contratan a la diva Fides de Vries para una temporada en la que se anuncia, por *enésima vez*, el estreno de *Lohengrin* en París. A pesar de las instancias dirigidas por Gaillhard, amigo íntimo de Gayarre, el tenor español se niega a cantar en francés⁴³⁰.

El martes 30 de diciembre se interpreta en el Teatro Real de Amberes la ópera *Nerón*, partitura de Antón Rubinstein y libreto de Jules Barbier, estrenada en San Petersburgo y presentada por primera vez en Alemania en 1874 en el Stadtpsater de Hamburgo. La reseña publicada en *La Correspondencia Musical* destaca que “la música de Rubinstein es admirable y va directamente al corazón del auditorio. La instrumentación no se parece en nada a la de Wagner, como algunos habían asegurado equívocamente, ni tiene el maestro ruso la espontánea originalidad del gran maestro alemán”⁴³¹.

1885

En enero la prensa informa sobre el éxito obtenido por *Lohengrin* en Roma; la parte protagonista es desempeñada por Roberto Stagno quien al finalizar la representación –dice *La Correspondencia Musical*– “tuvo que presentarse infinidad de veces en escena a recibir los entusiastas plácemes de su auditorio”⁴³². El 18 de enero se representa en el teatro de la Ópera de Viena *Tristán e Isolda*⁴³³.

Con motivo de las fiestas universitarias conmemorativas del nacimiento de Schubert, la Sociedad Siegfried de Berlín interpreta –dice *La Correspondencia Musical*– un “coral de Wagner, *Sulla tomba di Weber*”⁴³⁴. Se trata de *Junto a la tumba de Weber*⁴³⁵, oda fúnebre para voces masculinas compuesta por Wagner expresamente para la inhumación de los restos mortales de Weber en Dresde⁴³⁶.

⁴³⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 206, 11-XII-1884, p. 7.

⁴³¹ “El Nerón de Rubinstein”. *La Correspondencia Musical*, V, 210, 8-I-1885, p. 4.

⁴³² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 209, 1-I-1885, p. 6.

⁴³³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 217, 26-II-1885, p. 7.

⁴³⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 210, 8-I-1885, p. 6.

⁴³⁵ *An Webers Grabe* (WWV 72), canción en *Re bemol* mayor para coro masculino compuesta a comienzos de noviembre de 1844 en Dresde. El estreno tiene lugar el 15 de diciembre de 1844 bajo la dirección de Wagner como conclusión de la ceremonia celebrada en el cementerio católico de Dresden-Friedrichstadt. Bauer, op. cit, p. 76.

⁴³⁶ Weber fallece el 5 de mayo de 1826 en Londres, pero Wagner gestiona el traslado de sus restos mortales a Dresde en 1844, coincidiendo con su etapa como maestro de capilla en la ciudad sajona. En los actos celebrados el 15 de diciembre, Wagner pronuncia un discurso y dirige su *Música fúnebre sobre*

El 31 de enero la *Enciclopedia Musical* informa que varios críticos musicales italianos preparan una serie de conferencias previstas para la estación de carnaval en Bolonia; entre las anunciadas se encuentra una de Sacerdoti sobre Wagner. El mismo día, la revista informa sobre la dimisión de Hans de Bülow como maestro de capilla de Meiningen con el propósito de reanudar su carrera de virtuoso del piano, en una gira por varias ciudades europeas en la que ya están contratados tres conciertos en París para el mes de marzo⁴³⁷.

El 12 de febrero *La Correspondencia Musical* indica que el doctor Labludowski, médico de un hospital de Viena, acaba de publicar un libro sobre las enfermedades nerviosas que afectan a los pianistas que realizan ejercicios de piano demasiado largos; la revista comenta que “después de grandes disertaciones acerca de las causas y los efectos de esta nueva enfermedad que se revela por medio de calambres y de ataques de parálisis, añade el mencionado doctor que los enfermos que recobran la salud deben limitarse a tocar música clásica de Mozart, Beethoven y Haydn. La música de autores modernos tales como Chopin, Liszt, Rubinstein y Wagner ocasionaría una recaída inevitable. –Este juicio ha puesto en conmoción a todas las huestes wagnerianas”⁴³⁸.

El 13 de febrero, aniversario de la muerte de Wagner, las sociedades de conciertos celebran actos conmemorativos en las principales ciudades de Alemania, entre los que la prensa destaca el concierto organizado por la capilla de Bilse. En Berlín, la *Wagner-Verein* da un concierto con la participación de Carl Hill –barítono del teatro Schwerin– en el que se interpretan la Marcha fúnebre de Sigfrido (Acto III de *Götterdämmerung*), *La cena de los apóstoles*⁴³⁹, el preludio de *Lohengrin* y el tercer acto de *Parsifal*; al evento asiste la familia imperial alemana⁴⁴⁰.

El 26 de febrero *La Correspondencia Musical* comunica la intención del director del teatro del Capitolio de Tolouse, Sr. Roudil, de poner en escena *Lohengrin* durante la temporada 1884/85, pero cuando Roudil se dirige a los Sres. Durand-Schonewrk para la compra o alquiler de la partitura, los editores de París contestan que la familia Wagner se opone a que *Lohengrin* sea representado en provincias antes de ejecutarse en la

motivos de Euryanthe de Weber (WWV 73) y *An Webers Grabe* (WWV 72). Véase Bauer, op. cit, pp. 76, 503 y 786 y ss.

⁴³⁷ “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 13, 31-I-1885, p. 104.

⁴³⁸ *La Correspondencia Musical*, V, 215, 12-II-1885, p. 6.

⁴³⁹ *Das Liebesmahl der Apostel* WWV 69.

⁴⁴⁰ “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 119.

capital. El director del teatro del Capitolio insiste en su demanda y es contestado por los editores en la siguiente carta:

“Podéis estar seguro de que sentimos vivamente no poderos complacer por lo que respecta al *Lohengrin*.

En París hay en este momento tres directores que se disputan el *Lohengrin*. De ahí proceden los deseos de la familia de Wagner de que se dé ante todo en París la obra, lo cual tendrá efecto en la próxima temporada.

Ved si os conviene sustituir el *Lohengrin* por el *Tannhäuser*”⁴⁴¹.

El 28 de febrero la *Enciclopedia Musical* informa sobre la aparición de la *Revue wagnérienne*⁴⁴², revista publicada entre 1885 y 1888 en París que en su primer número (febrero de 1885) contiene el artículo “Mois wagnérien”, en el que se recogen todas las interpretaciones wagnerianas realizadas en París en concierto y en teatro:

“El partido wagneriano francés es infatigable; es muy cierto, sin embargo, que los del bando contrario no descansan; agotada todas las diatribas, *calembourgs* y demás maneras de discutir sobre materias tan importantes, se repiten con fastidiosa frecuencia. Los del bando del temible innovador dieron a la estampa el primer número de una publicación musical, la *Revista Wagneriana*, dedicada esencialmente a la propaganda y defensa de las doctrinas del maestro sajón. En la lista de colaboradores de la *Revista* aparecen las firmas de los que más se han distinguido en esta polémica, siempre nueva y siempre antigua, reproducida cada vez que una individualidad artística se atreve a descubrir nuevos horizontes y nuevos puntos de mira por donde los goces del espíritu puedan espaciarse serena y libremente. Entre los campeones artísticos de la *Revista* aludida figuran los nombres de Forcaud, Wilder, Catulle Méndez, Schuré, Benoit y otros no menos recomendables”⁴⁴³.

En carta fechada en Nueva York el 1 de marzo de 1885, H. Hudsón informa a Benito Zozaya sobre la muerte de Leopold Damrosch, uno de los directores de orquesta más importantes en la difusión de la obra de Wagner en Estados Unidos hasta ese momento⁴⁴⁴. Precisamente en la temporada 1884/1885, Damrosch logra su proyecto de

⁴⁴¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 217, 26-II-1885, p. 7.

⁴⁴² Véase Cœuroy, A.: “La revue wagnérienne”. *Wagner et l’esprit romantique*. París: Editions Gallimard, 1965, pp. 249-69.

⁴⁴³ “Bibliografía”. *Enciclopedia Musical*, II, 14, 28-II-1885, p. 111.

⁴⁴⁴ Leopoldo Damrosch nace en Posen (Prusia) en 1832. En 1854 se doctora en medicina por la Universidad de Berlín y entre ese año y 1871 permanece en Alemania donde adquiere una sólida reputación como violinista y director de orquesta. En 1871 llega a Nueva York llamado por la sociedad musical *Arion* que le ofrece el puesto de director; en su debut Damrosch se presenta como violinista, director y compositor obteniendo un gran triunfo. Desde entonces y hasta su muerte, Damrosch dirige varias sociedades filarmónicas entre las que destacamos la mencionada *Arion*, la Orquesta Sinfónica de Nueva York y la Sociedad Filarmónica del Oratorio, sociedades con las que interpreta fragmentos wagnerianos. Precisamente a raíz del éxito de estas audiciones, Damrosch proyecta la idea de implantar en Nueva York una compañía de ópera alemana, idea que lleva a cabo en la temporada 1884/85. Con motivo de su muerte, los principales periódicos de Nueva York dedican extensos artículos sobre el director

llevar a Estados Unidos una compañía de ópera alemana para dar a conocer todos los dramas de Wagner en idioma original. En ésta su primera temporada, Damrosch y su compañía de ópera alemana interpretan óperas del repertorio alemán y otras como *Guillermo Tell*, *Masaniello*, *Rigoletto*, etcétera, presentando *La Valkiria* como la gran atracción de una temporada desarrolla durante aproximadamente cinco meses en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en funciones que empiezan a las ocho de la noche a precios módicos, lo que propicia el buen resultado financiero de la empresa. Hudson, que a finales de febrero asiste a una de las representaciones de *La Valkiria* dirigida por Damrosch, destaca que éste “había hecho profundísimo estudio de ese *laberinto musical* hasta en sus menores detalles, para poder demostrar prácticamente al auditorio todo lo que *sabía hacer aquel hombre extraordinario* (como lo llama con justicia el maestro Vázquez en sus sabrosísimas cartas) cuyos dramas líricos han suscitado tantas controversias”⁴⁴⁵. Sobre su influencia en la vida musical norteamericana Hudson indica que Damrosch “al igual del eminente maestro Thomas, ha contribuido poderosamente al desarrollo del arte musical en esta parte del nuevo mundo”⁴⁴⁶. En una nueva carta fechada en Nueva York el 30 de marzo, Hudson indica a Zozaya:

“Ofrecí a Vd. en mi anterior darle algunas noticias de la ópera alemana y ocuparme de *Die Walkirie*, una de las partes, la más importante quizás de la trilogía *El anillo de los Nibelungos* que tanto dio que hablar cuando su estreno en Bayreuth [...] pero falto de las necesarias dotes para tratar asuntos de esta índole, particularmente en lo que atañe a la obra del gran Ricardo Wagner (The Great Richard) como lo llama un yankeé [sic] amigo mío, wagnerista hasta el crimen, me concretaré a apuntar mis impresiones para que no se diga que rehúyo el cumplimiento de mi palabra.

Era opinión general, la de que una compañía de ópera alemana haría fiasco en New-York, y por esta razón no había encontrado apoyo hasta la presente temporada la idea que hace años tenía el Dr. Damrosch; pero como quiera que las mayorías se equivocan muchas veces, resultó que no sólo no hizo fiasco sino que el éxito superó a las esperanzas concebidas por el malogrado director.

Cerca de cinco meses ha estado actuando la *troupe* alemana en el Metropolitan Opera House (uno de los teatros más grandes del mundo) sin que una sola noche haya dejado de estar la *casa* completamente llena, y eso que en la compañía no había ninguna estrella de esas de a 5.000 pesetas por representación; pero en cambio el conjunto era excelente, la *mise en escene* lujosa, la orquesta de primer orden, el repertorio escogidísimo y los precios módicos. Con tales elementos de

wagneriano cuyas exequias fúnebres se celebran en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en unos actos en el que intervienen todas las sociedades filarmónicas de que fue director en vida.

⁴⁴⁵ Hudson: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 221, 26-III-1885, p. 4.

⁴⁴⁶ Hudson: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 221, 26-III-1885, p. 5.

atracción era, pues, muy lógico el brillante resultado financiero obtenido por la empresa.

Después de puestas en escena con gran éxito las mejores obras del repertorio alemán y alguna del italiano y francés, como *Guillermo Tell*, *Masaniello*, *Rigoletto* y otras, se anunció *Die Walkirie* como el gran atractivo de la temporada. El Dr. Damrosch había ejecutado en sus conciertos algunos fragmentos de esta obra con gran aplauso y tenía empeño en darla a conocer completa al público de New-York, suficientemente ilustrado para poder apreciar las bellezas de ese monumento musical en el cual Wagner ha planteado con singular acierto el sistema de los motivos para la descripción de personajes o ideas.

Yo conocía varias obras del último estilo del *maestro* por la partitura de piano y canto, o sea pobrísimo traje, y por lo tanto estaba hambriento de admirarlas con todas su preciadas y ricas vestiduras. Al efecto conseguí, no sin gran trabajo, una buena localidad, a las ocho en punto de la noche ya estaba yo arrellanado en mi asiento dispuesto *a ser todo oídos*.

Comenzó la orquesta; alzóse la cortina, y apenas pude darme cuenta de las primeras notas del preludio, cuando caí en una especie de paroxismo que me duró hasta la última escena de la obra, en que al ver las llamas y el humo que inundaban el escenario, y creyendo que realmente iba a ser víctima de una catástrofe, salí de mi anormal estado exclamando con entrecortada y lastimera voz ¡fuego!... Pero pocos momentos después convencíme de mi error al ver que el telón bajaba con la calma de costumbre y que el público salía del teatro con la tranquilidad de un gastrónomo que sale de un restaurant [sic] después de haber saboreado algunos suculentos manjares.

Yo no me sentía bien. El influjo del espíritu sobre la materia había producido en mí un estado febril que me molestaba bastante. Llegué a mi casa y me acosté deseoso de conciliar el sueño cuanto antes, pero inútilmente. Por fin, y después de muchas *vuelatas* y *revuelatas*, pude quedarme dormido; pero el remedio fue peor que la enfermedad, porque di en soñar cosas horribles que me mortificaron hasta la madrugada.

Grupos de semicorcheas y fusas, colocadas en un orden que a mí me parecía anómalo, me amenazaban con unos trombones muy largos que concluían en punta. Después cinco timbales de horribles forma ejecutaban un ritmo extraño, cuyos redobles parecía sentirlos en mi cerebro. Unas cuantas mujeres, vestidas con hermosas túnicas bordadas de oro y plata, cubriendo su cabeza con brillantes cascos, gritaban todas a la vez a mi oído con toda la fuerza de sus pulmones y de cuando en cuando me pinchaban con unas larguísimas lanzas que esgrimían con gran habilidad. Todas estas visiones que se me presentaban a cortos intervalos, y bajo tan distintas formas, me habrían ocasionado seguramente un grave trastorno en mi organismo si no me hubiera servido de lenitivo la aparición frecuente de un bellissimo querubín de blonda cabellera y contorneadas formas, que me cantaba a su presentación, en diferente tesitura y forma cada vez, *el delicioso* motivo del amor... Cuando las mujeres de las lanzas se cansaron de atormentarme decidieron echarme al fuego, acto que llevaron a efecto sin el menor remordimiento de conciencia y sin que yo pudiera evadirme de tan bárbara e inquisitorial agresión.

Algunos minutos estuve entre la llamas sin que nadie viniese en mi auxilio, hasta que por fin volvíoseme a presentar el angelito rubio y me dirigió estas palabras: «Por la extraña sensación que ha causado en ti la primera audición de la *Walkirie* debes comprender que algo extraordinario encierra esa obra. Estúdiala, pues, con detenimiento, vuelve a oirla cuantas veces te sea posible y te convencerás al cabo de que esa será realmente *la música del porvenir*».

Al terminar el ángel su breve discurso, pegóme un capirotazo en la nariz que me hizo despertar sobresaltado gritando: «John, ve a buscarme una localidad para la próxima representación de la *Walkiria*»⁴⁴⁷.

A mediados de marzo de 1885 la prensa⁴⁴⁸ informa sobre un incidente ocurrido durante una representación de *Lohengrin* en el teatro Regio de Turín, donde Roberto Stagno, en el papel protagonista, comienza un recitado antes de tiempo echando la culpa al organista acompañante y gritando: “¡es usted un animal!”. Galimberti, el organista, se querrela contra Stagno y le acusa de injuria pública en un juicio en el que el director Bolzoni y otros miembros de la orquesta declaran que la distracción es de Stagno. Finalmente, Stagno es condenado a pagar los derechos del juicio y los honorarios del abogado de Galimberti:

“El tenor Stagno, tan conocido del público español, cantaba uno de estos últimos días el *Lohengrin* en el teatro Regio de Turín.

Al atacar un recitado que acompaña el órgano, comenzó antes que éste. El público murmuró, y entonces Stagno, advertido de su distracción e irritado, se dirigió a la orquesta, gritando al organista Mr. Galimberti:

–¡Es Vd. un animal!

El profesor, ofendido, ha llevado la cuestión a los tribunales, querellándose de injuria pública.

La orquesta y su director Bolzoni han declarado unánimemente que la distracción fue de Stagno.

–En resumen –pregunta el magistrado- ¿en qué consiste el error?

–En un compás saltado.

–Bien –replica el magistrado- y el compás ¿era muy largo?

–¿Cuatro tiempos? ¿Cuatro tiempos...? ¿Y eso es muy largo?

–Vea usted –dice Bolzoni ejecutando el compás con la mano.

El magistrado, que sigue el movimiento reloj en mano, dice.

–¿Eso es todo? Dos segundos... ¿Qué representan dos segundos en una ópera como *Lohengrin*?

Hilaridad general. –Conciliación de las partes.

Stagno es condenado a pagar los derechos del juicio y los honorarios del abogado de Galimberti⁴⁴⁹.

Con la asistencia de la reina María Enriqueta de Bélgica⁴⁵⁰ el 7 de marzo de 1885 se estrena la adaptación francesa de *Los maestros cantores* en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas. *La Correspondencia Musical* reseña esta primera representación calificándola de “brillantísimo éxito” y, en este sentido, indica la revista: “Fueron

⁴⁴⁷ Hudson: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 225, 23-IV-1885, p. 5.

⁴⁴⁸ “Anécdota”. *Boletín de Espectáculos*, I, 7, 15-III-1885, p. 4; “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 220, 19-III-1885, p. 7.

⁴⁴⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 220, 19-III-1885, p. 7.

⁴⁵⁰ Bauer, op. cit, p. 459.

aplaudidas multitud de piezas y hubo ocasiones en que el público en masa aclamó con entusiasmo el nombre del ilustre autor de tan grandiosa obra. –La ejecución excelente y muy cuidada y la orquesta admirable bajo todos conceptos. –Consignamos gustosos tan fausta nueva y celebramos que el repertorio del gran maestro alemán vaya invadiendo las principales escenas de Europa e imponiéndose como es de justicia en todas partes”⁴⁵¹. La *Enciclopedia Musical* indica:

“Debemos consignar en esta parte de nuestro Boletín el último triunfo alcanzado por Wagner en una de sus más admirables creaciones, *Los maestros Cantores de Nuremberg*, comedia musical en 3 actos y 4 cuadros, poema y música del mismo autor, representada en el teatro de la Monnaie de Bruselas. Y lo consignamos con gusto porque la representación de Bruselas es lo que se llama un hecho artístico de importancia suma, nada menos que la primera adaptación francesa de una obra excepcional que se creía intraducible e inejecutable.

El hecho es más notable y se presta comentarios curiosísimos. El único pueblo que ha negado su aplauso al famoso poeta-músico debe registrar la fecha 7 marzo de 1885, fecha de la memorable representación francesa en Bruselas de una obra de Wagner.

La obra, mal que le pese al público de París, ha recorrido triunfalmente todo el camino que debía recorrer desde la escena de Munich hasta la de Bruselas, pasando por las de Berlín, Hannover, Viena, Leipzig, Londres, Pesth, etc, etc”⁴⁵².

A raíz del éxito de *Los maestros cantores* en Bruselas, *La Correspondencia Musical*⁴⁵³ y la *Enciclopedia Musical*⁴⁵⁴ recuerdan el número de ensayos realizados para su estreno en Munich en 1868: 45 para el estudio preliminar de las partes con acompañamiento de piano; 60 para el estudio de los coros; 3 para los ejercicios de los coros combinados con las partes de canto; 5 parciales de cuerda; 4 parciales de viento; 4 de orquesta; 4 de orquesta y coros; 4 ensayos de escena y, finalmente, 12 ensayos generales, o sea, un total de 141 ensayos. *La Correspondencia Musical* también indica que el primer acto de la ópera dura una hora y cuarto, el segundo una hora y el tercero una hora y tres cuartos.

En los primeros días del mes de abril se estrena *La Valkiria* en el teatro de Dresde “por una compañía de primer orden”⁴⁵⁵, mientras en el teatro de Estocolmo se ensaya la

⁴⁵¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 220, 19-III-1885, p. 7.

⁴⁵² “Boletín musical del mes de marzo. Teatros”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 119.

⁴⁵³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 221, 26-III-1885, p. 7.

⁴⁵⁴ “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 16, 30-IV-1885, p. 128.

⁴⁵⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 222, 2-IV-1885, p. 7.

ópera nacional sueca titulada *Stig Huide*, cuyo autor “siguiendo el ejemplo de Berlioz y de Wagner, ha escrito el libro y la música de su obra”⁴⁵⁶.

En mayo de 1885 se pone a la venta en Viena el tomo correspondiente al epistolario de Richard Wagner comprendido entre 1830 y 1833⁴⁵⁷ editado por Emerich Kastner⁴⁵⁸, colección de cartas inéditas hasta ese momento en su mayor parte y en las que –dicen *La Correspondencia Musical* y la *Enciclopedia Musical*– “se encontrará el complemento natural de los escritos teóricos del maestro de Bayreuth, así como interesantes detalles sobre la vida y los incidentes de su misión artística”⁴⁵⁹.

El 7 de mayo *La Correspondencia Musical* indica que Karl Armbruster, director de orquesta del Court-Theatre de Londres, realiza una serie de charlas sobre la vida, las teorías y las obras de Richard Wagner. Las lecturas, que se celebran todos los sábados, van acompañadas de ejecuciones vocales e instrumentales demostrativas bajo la dirección del mismo Armbruster⁴⁶⁰.

El 11 de mayo de 1885 fallece en Colonia, el compositor, director, pianista y crítico musical Ferdinand von Hiller⁴⁶¹, del que Felipe Pedrell destaca su postura contraria a Wagner en unos apuntes biográficos publicados en la *Enciclopedia Musical*:

“*La Gaceta de Colonia* anunció la muerte de un gran artista, Fernando Hiller, muerto el 11 de mayo después de una larga y dolorosa enfermedad.

Hiller es una de las más grandes figuras entre los artistas contemporáneos. Amigo íntimo de Mendelssohn⁴⁶², sobre el cual escribió un hermoso e interesante libro, *Lettres et souvenirs*, es autor de otras obras muy importantes sobre literatura musical. Como crítico distinguióse por su coraje y valor en demostrarse franco pero notablemente adversario de la escuela wagneriana. Como compositor, compenetrado profundamente de las formas clásicas, ha dado muchas óperas (*Las*

⁴⁵⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 222, 2-IV-1885, p. 7.

⁴⁵⁷ La colección completa de las cartas recopiladas por Kastner son publicadas en 1897 en Berlín. Kastner, E.: *Verzeichnis der Briefe Richard Wagners an seine Zeitgenossen* (Índice de cartas de Richard Wagner a sus contemporáneos; Berlín 1897).

⁴⁵⁸ Emerich Kastner (Viena, 29-III-1847; Viena, 5-XII-1916) redactor del *Wiener Musikalischen Zeitung*, es autor de *Richard-Wagner Catalog. Verzeichnis der von und über Richard Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke, etc. etc., nebst biographischen Notizen* (Catálogo de Richard Wagner. Índice de escritos, obras musicales, etc. publicados por y sobre Richard Wagner junto con notas biográficas; Offenbach 1878/R 1966). Bauer, op. cit, p. 375.

⁴⁵⁹ *La Correspondencia Musical*, V, 225, 23-IV-1885, p. 7; *Enciclopedia Musical*, II, 16, 30-IV-1885, p. 128.

⁴⁶⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 227, 7-V-1885, p. 8; “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 17, 31-V-1885, p. 136.

⁴⁶¹ A raíz de su muerte, la corporación municipal de Colonia decide que la pensión de 3.000 marcos de Hiller pase a su viuda. “Boletín Musical del mes de julio. Varia”. *Enciclopedia Musical*, 19, 31-VII-1885, p. 151.

⁴⁶² En la temporada 1843/44 Hiller sustituye a Felix Mendelssohn como director de la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Bauer, op. cit, p. 329.

Catacumbas, El Desertor, etc.) oratorios (*Saul, Prometeo*, etc.) e infinidad de composiciones de todo género. Pianista notabilísimo, excelente director de orquesta, obtuvo, durante su larga existencia, ovaciones de toda especie. Todo el mundo recuerda en Barcelona al anciano amable y distinguido caballero que no ha mucho obtuvo tan señaladas muestras de distinción de parte de nuestro público filarmónico.

Su saber y actividad se reflejaron con fuerza en el desarrollo musical del primero y segundo tercio de este siglo.

Según sus últimas disposiciones testamentarias, fechadas en enero de 1883, el compositor Hiller ha legado a la Biblioteca comunal de Colonia, como recuerdo de amor por la que él consideraba su segunda patria, su árbol genealógico, y, entre otras cláusulas diversas del testamento, se lee la siguiente: «Deseo que mi mujer remita todas mis colecciones de cartas (una colección de treinta tomos encuadernados) a la Biblioteca de Colonia o a la Biblioteca Real de Berlín, o, en fin, a otro establecimiento semejante pero con la condición de que nada se ha de publicar de la colección antes de veinticinco años».

Esta correspondencia debe ofrecer un interés excepcional bajo el punto de vista de la historia del arte, pues, Hiller, mejor que nadie, se ha relacionado estrecha e íntimamente con la mayoría de los grandes artistas⁴⁶³ de todos los países, especialmente con Cherubini, Mendelssohn y Meyerbeer⁴⁶⁴.

El 31 de mayo la *Enciclopedia Musical* reseña *Richard Wagner*, libro de Paul Lindau recientemente aparecido en traducción francesa de Johannes Weber⁴⁶⁵, crítico musical del periódico *Le Temps*. La revista recoge el índice de este libro que contiene la octava edición de las *Cartas desapasionadas de Bayreuth*⁴⁶⁶, conjunto de correspondencias remitidas a la *Schlesische Presse* en el transcurso de las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* en 1876:

“–Advertencia.

–Prefacio de la octava edición de las cartas sobre *El Anillo de los Nibelungos* de Bayreuth.

–*Tannhäuser* en París.

–*El Anillo de los Nibelungos* en Bayreuth: –I. Llegada a Bayreuth; un ensayo general; las innovaciones del Teatro-Wagner; –II. *Rheingold*; –III. *La Walkyrie*; –IV *Siegfrido*; –V *Götterdämmerung*; el discurso de Wagner; Conclusión.

–*El Anillo de los Nibelungos* en Berlín: Preliminares; –I. Berlín y Bayreuth; –II. *Rheingold*; –III. *La Walkyrie*; –IV *Siegfrido*; –V *Götterdämmerung*.

–*Parsifal* en Bayreuth: –I. La introducción; el primer acto; la *religiosidad*. –II. El segundo acto; el *sensualismo*. –III. El tercer acto; la acción espiritual, la música. –IV. Los personajes; la ejecución y la representación.

–La muerte de Ricardo Wagner⁴⁶⁷.

⁴⁶³ Hiller y Wagner se conocen desde noviembre de 1845, cuando Wagner le propone para sustituirle en el puesto de director de la Sociedad Coral de Dresde. Véase, Bauer, op. cit, p. 329.

⁴⁶⁴ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 18, 30-VI-1885, p. 144.

⁴⁶⁵ LINDAU, P. (Johannes Weber, trad): *Richard Wagner*. París: Hinrichsen et C^{ie}, 1885.

⁴⁶⁶ LINDAU, P.: *Nüchterne Briefe aus Bayreuth*. Breslau, 1876.

⁴⁶⁷ “Bibliografía”. *Enciclopedia Musical*, II, 17, 31-V-1885, p. 136.

El 25 de junio *La Correspondencia Musical* informa sobre la celebración en Berlín de la 200 representación de *Lohengrin*, partitura ejecutada por primera vez en la capital alemana el 23 de enero de 1859.

El 31 de julio Pedrell da como segura la representación de *Lohengrin* en París en el teatro de la Ópera Cómica⁴⁶⁸; dice: “A fin de que la representación sea tan exacta como fiel, M. Carvalho, el inteligente empresario de aquel teatro, piensa enviar a M Danbé a Alemania para estudiar los detalles de ejecución, darse cuenta de los movimientos y de todas las tradiciones generalmente adoptadas de la obra de Wagner”⁴⁶⁹.

En carta fechada en Nueva York el 10 de agosto, Hudson informa a Zozaya sobre la celebración del meeting anual de la Asociación Nacional de Maestros de Música de Estados Unidos, congreso celebrado a finales de julio durante tres días en la Academia de Música (teatro de la Ópera) en el que se realizan conciertos, ponencias y debates sobre temas artísticos y musicales. “En una de estas discusiones –dice Hudson– tomó parte un individuo que se atrevió a decir que la música de Wagner era una torre de babel o cosa así. Estas palabras dieron lugar a ruidosas protestas en forma de tempestad, cosa muy natural, puesto que casi todos los concurrentes eran alemanes o descendientes de alemanes”⁴⁷⁰.

El 20 de agosto *La Correspondencia Musical* reseña el libro *Harmonía y melodía* de Camille Saint-Saëns. “En él –dice la revista– se tratan importantes cuestiones musicales de extraordinario interés y se habla con extensión de la filosofía del drama lírico y, por consiguiente, de Ricardo Wagner. –El autor termina la introducción de su libro con estas palabras: «Admiro profundamente las obras de Wagner, a pesar de su extrañeza. Son superiores y vigorosas, y esto me basta. Pero yo no he pertenecido, ni pertenezco, ni perteneceré jamás a la escuela wagneriana»”⁴⁷¹.

El 10 de septiembre *La Correspondencia Musical* informa que la orquesta del teatro de Weimar “ha sido colocada lejos de la vista del público como en el teatro de Bayreuth, y se cree que el de Stuttgart imitará en breve el ejemplo”⁴⁷².

El 30 de septiembre la *Enciclopedia Musical* informa sobre la publicación de *Wagner d’après lui-même*, de Ferdinand Praeger, alemán de Leipzig establecido en

⁴⁶⁸ Recordamos que el estreno en París no se produce hasta el 3 de mayo de 1887 en el Théâtre Eden.

⁴⁶⁹ P[edrell]: “Boletín musical del mes de julio. Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 31-VII-1885, p. 152.

⁴⁷⁰ Hudson: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 244, 3-IX-1885, p. 5.

⁴⁷¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 242, 20-VIII-1885, p. 6.

⁴⁷² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 245, 10-IX-1885, p. 7.

Londres⁴⁷³ desde 1834. Praeger⁴⁷⁴, músico de la Old Philharmonic Society de Londres, conoce a Wagner en 1855 cuando el compositor es invitado a realizar una serie de conciertos con dicha sociedad.

El 1 de octubre el Teatro Real de la Ópera de Berlín está ensayando *Siegfried*, cuya primera representación se anuncia para finales de octubre⁴⁷⁵. Siguiendo *Las Novedades* de Nueva York, el 8 de octubre *La Correspondencia Musical* publica la lista de la compañía de ópera americana que actúa desde el 4 de enero de 1886 en la Academia de Música (56 funciones) y en el teatro de Brooklyn (10 funciones) bajo la dirección de Theodore Thomas; entre las óperas anunciadas está *Lohengrin*⁴⁷⁶.

Entre el 1 de septiembre y el 20 de octubre de 1885 se ponen 32 óperas en el teatro Italiano de Viena, entre las que se encuentran *Rienzi*, *El holandés errante*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Los maestros cantores* y *La Valkiria*⁴⁷⁷.

En carta fechada en Bruselas el 20 de noviembre de 1885, Juan Meyer indica a Zozaya que la casa de los hermanos Scholt, editores de música, pone a la venta la partitura de *La Valkiria* en versión francesa de V. Wilder. Meyer informa también sobre el proyecto de poner en escena esta partitura en el Teatro Real de la Moneda “pero con la compañía actual –dice Meyer– es imposible”⁴⁷⁸.

El 3 de diciembre, *La Correspondencia Musical* anuncia que la Sociedad Aristocrática de Berlín prepara una representación de *Parsifal* en los salones del ministerio de la Guerra con la intervención de varios aristócratas⁴⁷⁹.

Según recoge el 10 de diciembre *La Correspondencia Musical*, el teatro de Dresde está organizando una serie de representaciones wagnerianas que comprenden dos partes de la *Tetralogía* y *Rienzi*⁴⁸⁰. El mismo día, Hudson informa a Zozaya sobre el desarrollo de la temporada de ópera italiana de Nueva York. La compañía contratada por el

⁴⁷³ “Boletín Musical del mes de septiembre. Bibliografía”. *Enciclopedia Musical*, II, 21, 30-IX-1885, p. 167.

⁴⁷⁴ Ferdinand Praeger, en realidad F. Christian Wilhelm Präger (Leipzig, 22-I-1815; Londres 2-IX-1891), instrumentista y musicógrafo. Durante la primera estancia de Wagner en Londres, Praeger se ocupa del bienestar material del maestro. Houston Stewart Chamberlain habla de los contactos entre Praeger y Wagner en un artículo publicado en *Bayreuther Blätter*. Bauer, op. cit, pp. 571-2.

⁴⁷⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 248, 1-X-1885, p. 6.

⁴⁷⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 249, 8-X-1885, p. 6.

⁴⁷⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 254, 12-XI-1885, p. 6.

⁴⁷⁸ “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 256, 26-XI-1885, p. 6.

⁴⁷⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 257, 3-XII-1885, p. 7.

⁴⁸⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 258, 10-XII-1885, p. 7.

coronel Mapleson únicamente permanece en Nueva York cuatro semanas, debido a que el público deja de acudir a las representaciones porque –dice Hudson– “Mapleson no ha pedido o no le ha convenido traer en la actual temporada a la Patti, con cuyos inimitables gorgoritos se deleitaban los *jankées* hace algunos años, ni ha suplido esta falta con ninguna otra estrella, y como quiera que la mayoría de este público no desea oír óperas del repertorio italiano, a menos que sean cantadas por algún artista notable, abandonó la Academia para ir a llenar el Metropolitan, en donde la compañía alemana ofrece a sus favorecedores manjares fuertes y muy bien condimentados. –El estreno fue hace tres días con *Lohengrin*, cuyo éxito ha superado a las esperanzas de los empresarios y del público. Concienzudos artistas, magníficos coros y orquesta admirable bajo la dirección del célebre Seidl, considerado hoy en Alemania como el más fiel intérprete de Wagner, y así lo dio a comprender en él la obra mencionada en la que se han podido ahora apreciar detalles que habían pasado desapercibidos en épocas anteriores. No puedo extenderme hoy a darle más detalles; pero puedo augurar que, con tan excelentes elementos, la compañía alemana ha de contar sus triunfos por el número de representaciones”⁴⁸¹.

El 17 de diciembre, *La Correspondencia Musical* informa que en el hotel Druot de París se celebra la subasta de una colección de autógrafos y piezas musicales de autores célebres, entre los cuales figura Wagner⁴⁸². El 24 de diciembre, esta misma revista recoge una estadística publicada en el periódico austriaco *Wiener Abendpost*, estadística que recoge el número de ejecuciones realizadas en el Teatro Imperial de Viena desde su fundación según autores y en la que Wagner figura como el octavo compositor más interpretado con 770 representaciones. Reproducimos el resumen de esta estadística recogida también en la *Enciclopedia Musical* en enero de 1886:

“Rossini, 33 óperas, 1951 representaciones; Donizetti, 33 óperas, 1670 representaciones; Mozart, 9 óperas, 1570 representaciones; Meyerbeer, 9 óperas, 1568 representaciones; Verdi, 18 óperas, 1.000 representaciones; Auber, 25 óperas, 1.003 representaciones; Bellini, 8 óperas, 855 representaciones; Ricardo Wagner, 12 óperas, 770 representaciones; Weber, 5, óperas, 7 representaciones; Paisiello, 18 óperas, 598 representaciones; Cherubini, 8 óperas, 533 representaciones; Spontini, 5 óperas, 450 representaciones; Gounod, 5 óperas, 435 representaciones; Cimarosa, 15 óperas, 392 representaciones; Méhul, 8 óperas, 354 representaciones; Nicolo, 7

⁴⁸¹ Hudson: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 258, 10-XII-1885, pp. 4-5.

⁴⁸² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 259, 17-XII-1885, p. 7.

óperas, 351 representaciones; Grétry, 13 óperas, 249 representaciones; Conradin Kreutzer, 17 óperas, 218 representaciones”⁴⁸³.

El 31 de diciembre la *Enciclopedia Musical* anuncia que cuatro críticos musicales darán una serie de conferencias por distintas provincias de Inglaterra. Franz Hueffer, crítico de *The Times* y corresponsal de *Le Menestrel* de París, dedica su ciclo a Wagner y Liszt; John Bennet, del *Dayly Telegraph*, a Beethoven; Barrett, redactor del *Morning Post* habla de música en general y Sutherland Edwards, redactor de la *Saint-James's Gazette*, dedica sus conferencias a la historia de la ópera⁴⁸⁴.

⁴⁸³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 260, 24-XII-1885, p. 7; “Boletín Musical de la quincena. Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 25, 15-I-1886, p. 7.

⁴⁸⁴ P[edrell]: “Boletín Musical del mes de diciembre. Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 24, 31-XII-1885, p. 190.

Capítulo XIV. Interpretaciones wagnerianas en concierto en Madrid y Barcelona: de la *Marcha fúnebre de Sigfrido* (Mariano Vázquez) al Preludio de *Parsifal* (Casimiro Espino).

1. Interpretaciones en Madrid.

Desde 1877, estabilizada la situación política española (Constitución, 1876) y estrenado *Rienzi* (1876/02/05) en el Teatro Real, el repertorio wagneriano interpretado por las agrupaciones orquestales madrileñas sufre un incremento en el número de obras programadas respecto a etapas anteriores. Además la Sociedad de Conciertos, la Unión Artístico-Musical y otras agrupaciones estrenan en Madrid la Marcha Fúnebre¹ de *El Crepúsculo de los dioses* (1877/03/11), la Canción de Walter² de *Los Maestros Cantores* (1878/04/28), la *Marcha Imperial*³ (1878/07/23), el aria de la *Estrella de la noche*⁴ de *Tannhäuser* (27-XII-1878), la Obertura de *El holandés errante* (1879/03/02), la *Marcha homenaje*⁵ (1880/07/09), la Cabalgata de las valkirias⁶ de *La Valkyria* (1881/08/23), la Obertura *Fausto*⁷ (1883/02/11), el Preludio de *Parsifal* (1883/02/24), el Coro de Peregrinos a voces solas⁸ de *Tannhäuser* (1883/02/25) y la *Gran Marcha Americana*⁹ (1885/06/17). El incremento cuantitativo de obras programadas y el estreno de nuevas partituras hacen que consideremos a esta etapa como de consolidación del repertorio wagneriano en las ejecuciones en concierto.

La etapa viene marcada por la aparición de una nueva sociedad orquestal en Madrid, la Unión Artístico-Musical, agrupación creada bajo los auspicios del empresario Felipe Ducazcal que, ante la falta de acuerdo con la Sociedad de Conciertos para ofrecer sesiones en los Jardines del Buen Retiro durante la temporada de verano de 1877, opta por la creación de una nueva entidad, ya que el contrato de arrendamiento de los Jardines obliga a ofrecer conciertos con una orquesta de gran tamaño. Tras esta primera

¹ *Götterdämmerung*. Acto III, *Interludio* entre escena 2ª y 3ª.

² *Die Meistersinger von Nuremberg*: Acto III, Escena 5ª: Canción Premiada *Morgenlich leuchtend im rosigen Schein*.

³ *Kaiser March* (WWV 104).

⁴ *Tannhäuser*. Acto III, escena 2ª. *O du, mein holder Abendstern*.

⁵ *Huldigungsmarsch* (WWV 97).

⁶ *Die Walküre*: Acto 3º, escena 1ª.

⁷ *Eine Faust-Ouvertüre* (d-Moll) (WWV 59).

⁸ *Tannhäuser*: Coro a voces solas “*Zu dir wall ich, mein Jesus Christ*”. Acto I, escena 3ª.

⁹ *Grosser Festmarsch...* (G-Dur) (WWV 110).

serie de conciertos, los músicos deciden permanecer unidos y en la primavera de 1878 encargan la dirección a Tomás Bretón, concertino de la orquesta. Bretón permanece como director hasta 1881, fecha en la que marcha a estudiar con una beca a la Academia de Bellas Artes de Roma. A Bretón suceden Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero y, en 1883, Casimiro Espino, quien tiene que abandonar su puesto en la Sociedad de Conciertos para entrar en la nueva agrupación¹⁰. La Unión Artístico-Musical programa y consolida una parte del repertorio sinfónico wagneriano estrenado anteriormente por la Sociedad de Conciertos y, además, presenta algunas partituras wagnerianas desconocidas por el público madrileño, en consonancia con uno de los objetivos de la orquesta: el estreno continuado de nuevas partituras. En este sentido, Esperanza y Sola opina que la misión de la Unión Artístico-Musical dentro del mundo filarmónico de Madrid es la de “representar el elemento joven, el partido avanzado, como si dijéramos, en la esfera del arte, ansioso de novedades y reformas, y a ser el contrapeso hasta cierto punto, del clasicismo ultra-conservador de la Sociedad de Conciertos”¹¹. En lo que respecta a la Sociedad de Conciertos, Mariano Vázquez dirige la orquesta entre 1877 y 84, sucediéndole Tomás Bretón en 1885, directores que presentan actitudes diferentes ante el repertorio wagneriano. Realizamos ahora un repaso de las interpretaciones wagnerianas realizadas en Madrid entre 1877 y 1885 siguiendo un criterio cronológico.

1877.

Vázquez se hace cargo de la dirección de la Sociedad de Conciertos en la temporada de primavera de 1877. El periodo durante el cual está al frente de la Sociedad (1877-1884) coincide en gran parte con una etapa de estabilidad política conseguida en el reinado de Alfonso XII, muerto prematuramente en 1885. Una de las mayores aportaciones de Vázquez al frente de la Sociedad es la reincorporación de las masas corales y el estreno de la 9ª Sinfonía de Beethoven el 2 de abril de 1882. La dirección de

¹⁰ La Unión intenta atraer a miembros de la Sociedad de Conciertos desde su fundación, pero ésta exige dedicación exclusiva y prohíbe a sus miembros la pertenencia a otra sociedad. La reacción de la Sociedad de Conciertos al enterarse de que Casimiro Espino acepta en 1883 la dirección de la Unión Artístico-Musical tiene como resultado la expulsión del socio. Esto explica, en parte, la fuerte rivalidad y el pique profesional entre ambas sociedades, de ahí que, como veremos, programen los conciertos a la misma hora y el mismo día, lo que a la larga es perjudicial para ambas entidades.

¹¹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 24, 30-VI-1884, p. 403.

Vázquez coincide también con la presidencia del Marqués de Bogaraya al frente de la Sociedad. Gonzalo de Saavedra y Cueto, hijo del Duque de Rivas, ejerce este cargo desde 1879 hasta 1884, año en que es nombrado alcalde de Madrid y es sustituido por el Conde de Morphy. Señala Ramón Sobrino¹² que bajo la presidencia de Bogaraya la Sociedad consolida la línea internacionalista sostenida por Mariano Vázquez y se introduce la figura del director invitado extranjero con la presencia de Saint-Saëns en 1880. En lo que se refiere a la difusión del repertorio wagneriano, el director andaluz estrena entre 1877 y 1884 seis obras de Wagner nuevas en Madrid: la Marcha fúnebre de *El Crepúsculo de los dioses*, la canción de Walther de los *Maestros Cantores*, la *Kaiser March*, la obertura del *El holandés errante*, la Obertura *Fausto* y el Coro de Peregrinos de *Tannhäuser*.

En los conciertos de 1877, Vázquez respeta el esquema de temporadas anteriores y divide los programas en tres partes, comenzando la primera y la tercera por una obertura a la que siguen una melodía y una marcha o bailable; la segunda parte se reserva normalmente a una sinfonía de cuatro movimientos. El primer concierto de la temporada de 1877 se celebra en el Príncipe Alfonso a las dos de la tarde y en él incluye Vázquez la obertura de *Rienzi* como pieza que cierra la primera parte¹³. La prensa no recoge testimonios sobre la interpretación de esta pieza.

Vázquez estrena la *Marcha religiosa* de Espí en el tercer concierto celebrado el 4 de marzo de 1877 que incluye, como primera obra de la tercera parte, la Marcha de *Lohengrin*¹⁴. La marcha es repetida “siendo aplaudidas, por regla general, todas las piezas del concierto. El teatro lleno, hasta el punto de no haber ni una sola localidad desocupada”¹⁵.

En marzo de 1877 se interpreta el primer fragmento de *El Anillo de los Nibelungos*¹⁶ escuchado en Madrid. Así, medio año después del estreno de la *Tetralogía* (la inauguración del primer Festival se celebra el 13 de agosto de 1876 con el estreno de *El Oro del Rin*), el domingo 11 de marzo de 1877 Vázquez presenta en el teatro Príncipe

¹² SOBRINO SÁNCHEZ, R.: “La Etapa de Mariano Vázquez”. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral dirigida por el profesor Emilio Casares, Universidad de Oviedo, 1992 (inédita).

¹³ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 18-II-1877.

¹⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 4-III-1877.

¹⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 5-III-1877.

¹⁶ En agosto de 1876 se celebran los primeros festivales escénicos de Bayreuth. Es un acontecimiento seguido por la prensa europea y norteamericana; en España se realiza un seguimiento pormenorizado de lo acontecido en la ciudad bávara y las publicaciones españolas recogen correspondencias de Eduardo Lingen, Francisco Tubino, etc.

Alfonso la Marcha fúnebre¹⁷ de *El crepúsculo de los dioses* dirigiendo a la Sociedad de Conciertos. Para la ejecución de esta pieza se precisa aumentar el número de los profesores de la orquesta¹⁸ y en los anuncios de la prensa periódica se destaca la interpretación de la Marcha fúnebre como un nuevo esfuerzo que hace la Sociedad para dar a conocer en Madrid las producciones musicales que se ejecutan en el extranjero:

“La Sociedad de Conciertos, deferente hasta lo sumo con el público que constantemente le favorece, ha enriquecido su repertorio con muchas obras de los más reputados maestros.

El próximo domingo se ejecutará por primera vez *El crepúsculo de los dioses*, o sea, la marcha de la tercera parte de la Tetralogía de Wagner, para lo cual ha sido preciso aumentar el número de los profesores de la orquesta.

No dudamos que los aficionados agradecerán a la aplaudida Sociedad este nuevo esfuerzo que hace para continuar dando a conocer en Madrid las mejores producciones musicales que en el extranjero¹⁹ se ejecutan”²⁰.

La Marcha figura como primera partitura de la tercera parte del programa del cuarto concierto de la temporada²¹ y se repite a instancias de una parte del público; dice *El Imparcial* sobre esta interpretación:

“Formando notable contraste, se hallaban en la tercera parte del programa la *Marcha fúnebre* de Wagner, y el *Andante* del Cuarteto en re de Beethoven. La marcha, no sólo fue aplaudida, contra lo que muchos creían, sino que fue repetida, y todavía parte del público pedía la segunda repetición. La cuerda apenas tiene alguno que otro ligero diseño. Los bajos del metal y la madera llevan el canto alternativamente, formando acentuado contraste las frases piano de la madera con las poderosas de los bajos del metal. La marcha es de gran efecto, y el colorido que le dio la orquesta la prestó gran realce. [...] La concurrencia mayor que nunca”²².

José Fernández Bremón destaca que la repetición de la Marcha Fúnebre se debe a los aplausos de una parte minoritaria del público, es decir, la docena de wagneristas madrileños entre los que están Ruperto Chapí, Valentín Arín, Félix Arteta, José y Félix Borrell:

“¿Qué le ha faltado a la marcha fúnebre del *Crepúsculo de los Dioses* para producir un efecto decisivo y profundo en el público que asistía a su estreno en el

¹⁷ Acto tercero de *Götterdämmerung*, a veces también denominada como la *Muerte de Sigfrido*.

¹⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-III-1877.

¹⁹ La marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses* había sido interpretada recientemente, como recoge la prensa de Madrid, en los “Conciertos populares” celebrados en Bruselas durante la primavera de 1877.

²⁰ “Espectáculos”. *La Iberia*, 10-III-1877.

²¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 11-III-1877.

²² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 12-III-1877.

Concierto dirigido por el Sr. Vázquez? Acaso mejor disposición moral en una gran parte del auditorio. Tal vez algo en el final para que éste no llegue por sorpresa, cuando menos se le espera. A nuestro juicio imparcial, como es el de la mayoría, que juzga por sentimiento y no por reglas, el interés decrece cuando es más necesario; pero es indudable que hay en la marcha verdadero colorido fúnebre e innegable majestad, acentos robustos de solemne dolor y nervio trágico. La marcha se repitió, si bien, en honor a la verdad, no a petición de la mayoría del público, a quien como a nosotros, faltaba algo, difícil de expresar a los profanos y de comprender, cuando los inteligentes nos lo explican. Los inteligentes en música vienen a ser como los profanos; no pueden expresarse claramente.

Lo cierto es que la *Tetralogía* de Wagner se extiende a trozos por Europa, excepto en Inglaterra, donde se va a poner en escena *El Anillo de los Nibelungos*, dirigido por su autor²³. ¿Es esto suponer que la Europa entera se haga wagnerista? No; sino que en tan grave cuestión artística no puede condenar a Wagner sin oírle²⁴.

Dice Félix Borrell sobre el estreno del fragmento de *Götterdämmerung*: “en los conciertos seguían ejecutándose los fragmentos consabidos²⁵, hasta que el maestro D. Mariano Vázquez tuvo la idea de ofrecernos la Marcha Fúnebre de *El ocaso*. Los ocho o diez wagneristas de nuestra piña solíamos reunirnos, durante los intermedios, en el antiguo café del Circo de Rivas, convertido en salón de descanso. Después de la primera audición nos encontramos allí como de ordinario, y al cambiar impresiones, poco faltó para que diéramos la razón al público, que acababa de rechazar con siseos y protestas lo que nosotros reputábamos como intrincado jeroglífico musical. Hasta juraría haber visto aquella tarde, vagando por el destartalado *foyer*, a los dos padres graves del wagnerismo de entonces, a los conspicuos Valetín Arín y Félix Arteta, con las caras muy largas y la mirada triste, como quien acaba de sufrir una contrariedad. ¿Lamentaban el fracaso? ¿Les anonadaba la sorpresa? ¿O se confesaban mutuamente (como nosotros lo hacíamos) no haber comprendido un compás de lo que acababan de oír? Vaya usted a saberlo²⁶”.

Vázquez incluye nuevamente la Marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses* en el octavo concierto de la temporada celebrado el 8 de abril de 1877 y la partitura, que

²³ Esta audición del ciclo *El Anillo*, no se llevó a cabo. Los londinenses tendrían que esperar algunos años, hasta mayo de 1882, cuando la compañía itinerante “teatro Wagner” de Neumann estrena la *Tetralogía* en el Her Majesty’s Theatre.

²⁴ Fernández Bremón, José: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXI, 10, 15-III-1877.

²⁵ Borrell se refiere a la Obertura y Marcha de *Tannhäuser*.

²⁶ Borrell, F.: “El wagnerismo en Madrid”. En ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID (ed): *El wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911*. Madrid: Imprenta de Ducazcal, 1912, pp. 15-16.

figura como última de la primera parte, se programa a petición²⁷. En la octava sesión se repiten cuatro piezas: el entreacto *Colombe* de Gounod, la *Marcha fúnebre* de Wagner, el andante de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven y el *Estudio de concierto en si bemol de Monasterio*. La crítica señala la mala interpretación en la sinfonía de Beethoven, especialmente del viento metal, y pregunta por qué no se deja de tocar la trompa de mano y se emplea en su lugar la trompa de pistones: “La marcha fúnebre, ya conocida del público, fue muy aplaudida, así en la primera vez como en la repetición”²⁸.

El último concierto de primavera, el noveno, se celebra el 15 de abril de 1877 en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso. El programa incluye la Marcha de *Tannhäuser* como cierre del concierto²⁹. La reseña que publica *El Imparcial*³⁰ no realiza ninguna mención sobre la interpretación de esta partitura.

En el verano de 1877 la Sociedad de Conciertos realiza un viaje por Andalucía, al no llegar a un acuerdo con la empresa de los Jardines del Buen Retiro, donde actúa una orquesta los martes y los viernes dirigida por Olivier Metra³¹, germen de la futura Unión Artístico-Musical. La prensa apenas hace mención de estos conciertos y únicamente se limita a anunciar los programas. En ellos predominan piezas de pequeño formato, asequibles para el público e incluyen siempre oberturas, tandas de vals, pasodobles, etc. Metra incluye en esta serie de conciertos tres de las partituras wagnerianas más populares en Madrid: la obertura y marcha de *Tannhäuser* y la marcha de los esponsales de *Lohengrin*.

El viernes 29 de junio de 1877 Olivier Metra dirige la Marcha de *Tannhäuser* que figura en la tercera parte del programa entre una fantasía de *El Trovador* de Verdi y *Los Cadetes*, pasodoble español del propio Metra³². Esta misma partitura es incluida en el concierto celebrado el 13 de julio, esta vez cerrando la segunda parte³³. Una semana más tarde, el 20 de julio, el programa incluye la Marcha de los esponsales de *Lohengrin*, interpretada en la primera parte entre la obertura de *Semiramis* de Rossini y *Les Roses*,

²⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 8-IV-1877.

²⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 9-IV-1877.

²⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 15-IV-1877.

³⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-IV-1877.

³¹ Olivier Metra (Reims, 1830; ? 1889), primer premio de armonía en el Conservatorio de Lyon, Metra se encarga en París de la dirección varios bailes como Mabilie, Chateau des Flurs, Folies, Bergere ... y compone polkas y vals de los que *Les Faunes* y *La Esperanza* son los más populares. “Olivier Mera”. *La España Artística*, II, 68, 1-XI-1889, p. 2.

³² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 29-VI-1877.

³³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 13-VII-1877.

tanda de vales de Metra³⁴. El concierto décimo tercero de la serie, previsto para el martes 24 de julio, se aplaza para el día siguiente, a causa de un temporal³⁵. El programa interpretado el 25 de julio incluye la marcha de *Lohengrin* como pieza que abre la tercera parte³⁶. El 31 de julio Metra dirige la marcha del *Tannhäuser*, situada en la segunda parte entre el preludio de *Guzmán el Bueno* de Bretón y la obertura de *Mignon* de Thomas; la partitura de Wagner es repetida y la prensa comenta sobre este concierto:

“Animado estuvo anoche el concierto que bajo la dirección de Mr. Metra se verificó en los Jardines del Buen Retiro. Un numeroso público de que formaba parte lo que en Madrid queda de más selecto y distinguido, ocupaba el espacioso salón del *Kiosko* y dispensó nutridos aplausos a la orquesta, obligándola a repetir el Preludio de *Guzmán el Bueno* de Bretón, la Marcha de *Tannhäuser* y algunas piezas que no recordamos”³⁷.

La Marcha de *Lohengrin* cierra la segunda parte del décimo octavo concierto de la serie celebrado el 7 de agosto de 1877 en el Jardín del Buen Retiro³⁸. Metra dirige la obertura de *Tannhäuser* en el siguiente concierto, el viernes 10 de agosto de 1877; la partitura de Wagner cierra la segunda parte³⁹. La Marcha de *Lohengrin* figura en último lugar en el concierto celebrado el 21 de agosto⁴⁰ y el 28 de agosto se celebra un concierto extraordinario en el que Metra incluye la obertura de *Tannhäuser* como última pieza de la segunda parte⁴¹. En el celebrado el día 31 la Marcha de *Tannhäuser* se coloca en la primera parte, entre la obertura de *Las alegres comadres* de Nicolai y una tanda de vales titulada *Les funes*, de Metra⁴².

La Sociedad de Conciertos regresa a Madrid después recorrer algunas ciudades de Andalucía. “En Sevilla, Cádiz, Córdoba y otras poblaciones, la Sociedad ha recibido de las corporaciones particulares varios obsequios de gusto y calor, que se hallan expuestos en el almacén de música del Sr. Romero”⁴³. El miércoles 26 de septiembre de 1877 la orquesta tiene previsto realizar un concierto en los Jardines del Buen Retiro destinado

³⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 20-VII-1877.

³⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 25-VII-1877.

³⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 24-VII-1877.

³⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-VIII-1877.

³⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 7-VIII-1877.

³⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-VIII-1877.

⁴⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 21-VIII-1877.

⁴¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-VIII-1877.

⁴² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 31-VIII-1877.

⁴³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-VIII-1877.

“a remediar las desgracias ocurridas con motivo de la inundación de Brihuega”⁴⁴. Vázquez incluye en el programa la obertura de *Rienzi* como última pieza de la primera parte, pero por motivos que no aclara la prensa⁴⁵, el concierto se traslada al sábado 6 de octubre de 1877.

Terminadas unas obras en la pista de patinaje del Retiro, el domingo 2 de diciembre se reanudan las sesiones de moda, para las cuales es contratada una banda militar, la música del tercer regimiento de Artillería. El programa se compone en su primera parte de la Marcha de *Tannhäuser*, una *Fantasia* de Pintado sobre *La Estrella del norte*, de Meyerbeer y *Les Faunes* –tanda de valeses– de Metra. En la segunda parte figuran la obertura de *Ruy Blas*, de Mendelssohn, la Marcha fúnebre de *El crepúsculo de los dioses* y *Tren de Batir*, tanda de valeses de Cruz. La inclusión de la Marcha fúnebre en este tipo de conciertos, así como las repeticiones obtenidas en su presentación en la temporada de primavera de la Sociedad de Conciertos, nos hacen pensar que es una partitura que gusta a una parte del público. Sin embargo, no tenemos constancia de que se vuelva a ejecutar en Madrid hasta el 21 de febrero de 1892 dirigida por Mancinelli.

1878.

La Sociedad de conciertos realiza durante la temporada de primavera siete conciertos en el Príncipe Alfonso. La primera interpretación de una partitura de Wagner no tiene lugar hasta el cuarto concierto de la serie, celebrado el domingo 31 de marzo de 1878, en el cual se interpreta por primera vez en concierto la obertura de *Roger de Flor* de Chapí. La sesión comienza a las tres de la tarde y la Marcha de las bodas de *Lohengrin* cierra un programa⁴⁶ que presenta otra novedad, el *Concierto* para piano en *do menor* de Beethoven, interpretado por José Tragó. Las novedades acaparan la atención de la crítica y sobre la interpretación del fragmento de *Lohengrin* sólo podemos señalar que al igual que el resto del programa “fue escuchado con mucho gusto”⁴⁷.

Este año tiene lugar la constitución de La Unión Artístico-Musical, anunciada en la prensa a principios de abril. Uno de sus objetivos primordiales es divulgar la música de

⁴⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 23-IX-1877.

⁴⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 3-X-1877.

⁴⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 30-III-1878.

⁴⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-IV-1878.

los compositores españoles:

“Bajo el título de Unión Artístico-musical, se ha organizado en esta corte una asociación que se propone dar conciertos, dirigidos por el joven maestro D. Tomás Bretón, cuyo importe sirva para mejorar la precaria situación en que se encuentran algunos artistas, y para premiar a los compositores españoles cuyas obras lo merezcan”⁴⁸.

La Unión Artístico-Musical inicia su actividad constituida como tal en el concierto dirigido por Tomás Bretón el jueves 11 de abril de 1878. La sesión se celebra en el teatro de Apolo y la rivalidad con la Sociedad de Conciertos se plasma en la contratación de un solista invitado, Teobaldo Power, que interpreta el *Concierto* para piano en *sol menor* de Mendelssohn. Cinco de las piezas que componen el programa se anuncian como nuevas en Madrid, “pero en realidad sólo estaban en esas circunstancias cuatro, porque *La Ingenua, Gavota* del maestro Arditì, anunciada con el título de *Célebre gavota en sol*, se había tocado en el teatro del príncipe Alfonso, dirigida por su mismo autor en el concierto allí verificado a beneficio de la sociedad de Escritores y Artistas”⁴⁹. En este primer concierto figura además la marcha de *Tannhäuser*⁵⁰ pero el estreno de cuatro obras, especialmente la *Danse Macabre* de Saint Sæens, acaparan la atención de las críticas que señalan la correcta ejecución de las partituras que componen el programa.

La segunda obra wagneriana que Vázquez estrena en Madrid es una paráfrasis realizada por el concertino y colaborador de Wagner en los primeros festivales de Bayreuth en 1876, August Wilhelmj. La paráfrasis está realizada sobre la *Canción de Walther* de los *Maestros Cantores*⁵¹ y se interpreta en el octavo concierto de la temporada que da la Sociedad de Conciertos en el Príncipe Alfonso, celebrado el domingo 28 de abril de 1878; la sesión concluye con la cada vez más popular Marcha de *Tannhäuser*⁵². Es ésta la *canción premiada* que Walther von Stolzing entona después de que Beckmesser se granjee la burla y las risas de toda la concurrencia al concurso, pueblo y maestros al cantar la canción robada en la zapatería de Sachs con el texto deformado. Sin embargo, la significación de esta canción dentro de la ópera wagneriana, va más allá, dado que sólo funciona como canción premiada en ese preciso

⁴⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 4-IV-1878.

⁴⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 12-IV-1878.

⁵⁰ *La Ilustración Española y Americana*, XII, 13, 8-IV-1878, p. 230.

⁵¹ Canción Premiada *Morgenlich leuchtend im rosigen Schein*. Acto III, Escena V.

⁵² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-IV-1878.

instante en el que Pagner ofrece el premio al ganador. Por lo demás, esta melodía funciona como un genuino leitmotiv wagneriano: aparece en varias ocasiones durante el primer y tercer acto de la ópera y, además, está relacionado psicológica y afectivamente con la pareja de enamorados Walter-Eva, ya que refuerza la idea de que uno y otro se hallan predestinados. El inicio del texto reza:

Morgenlich leuchtend
im rosigen Schein,
von Blüt und Duft
geschewellt die Luft,
voll aller Wonnen,
nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein,
dort unter einen
Wunderbaum,
von Früchten reich behangen,
zu schaun in sel'gem
Liebestraum,
was höchstem
Lustverlangen
Erfüllung kühn verhieß,
das schönste Weib:
Eva im Paradies

Iluminado por los rosados
tonos de la aurora,
inundado el aire
del aroma de sus flores,
pleno de delicias
jamás imaginadas,
un jardín me invitaba...
Allí, al pie de un árbol
prodigioso,
de frutos ricamente ornado,
pude ver en divino
sueño de amor,
aquello que prometía
satisfacción al atrevido
anhelo:
la más bella mujer,
Eva, en el Paraíso.

No profundizamos ahora en la utilización de este tema en la ópera wagneriana, pero recordamos que las diferentes versiones textuales de la canción en el tercer acto, en boca de Beckmesser una, y en boca de Walther la otra, tienen distinta significación; así la canción entonada por Beckmesser se adentra de lleno en la censura y sátira que Wagner realiza en su ópera cómica hacia la crítica musical y, en concreto, hacia el máximo representante del formalismo artístico: Eduard Hanslick. Destacamos, además, que *Los Maestros Cantores* en general, y esta *Canción* en particular, representan para Vázquez –según su testimonio– uno de los puntos culminantes de la producción wagneriana. Además, Vázquez es plenamente consciente de la importancia de esta melodía utilizada como leitmotiv y de cómo funciona éste en el oyente. En este sentido, recordamos que algunos años más tarde (otoño e invierno de 1883), Vázquez emprende un viaje por Alemania, acompañando en una parte de él a Pablo Sarasate. Las impresiones recibidas tras este viaje quedan recogidas en *Cartas a un Amigo sobre la Música en Alemania*, libro publicado por la Imprenta Central de Víctor Saiz (1884)⁵³ y prologado por Emilio Arrieta. Se trata de un epistolario dirigido a Sarasate que consta

⁵³ Se vende en la Librería de Fernando Fé en Madrid e Hijos de Fe en Sevilla.

de diez cartas; la cuarta, fechada en Mannheim el 5 de diciembre de 1883, está dedicada, en gran parte, a las impresiones producidas en una representación de *Los maestros cantores* y de la que extractamos los párrafos referidos a los aspectos antes destacados:

“Y ahora yo quisiera decirte algo, y no sé por dónde empezar. Apuntaré lo que se me ocurra, como quien mete la mano en un bolsillo muy lleno de cosas y saca lo primero con que tropiezan los dedos. Así puede ser que desembuche todo lo que tengo en mi cabeza de *Maestros Cantores* y de Wagner. Y empiezo diciendo que pasé sin sentir las cinco horas y pico de espectáculo, y esto sin comprender el idioma en que se cantaba y sabiendo muy poco del asunto de la ópera. [...]

Wagner ha inventado, en cierto modo, un nuevo sistema para hacer el drama musical, así es que hay que considerarlo aparte y sin entrar en comparaciones con lo que ya existía antes en materia de óperas. Cuestión es esta muy complicada, y que requiere suma de datos y autoridad de que yo carezco para fundar sólidamente un parecer. Tampoco basta oír una ópera, y ésta una sola vez; pues aunque ya conozco otras de Wagner, como son *Rienzi*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*, me parece que en ninguna de éstas está tan bien definida la personalidad del autor, ni tan manifiesta su tendencia como en *Los Maestros Cantores*.

Desde luego asombra la fuerza intelectual de Wagner, muy superior a la imaginativa y de sentimiento; por lo cual busca deliberadamente su apoyo en aquélla, y todo en él es producto del cálculo y la reflexión. Su pluma nunca corre al impulso de inspiración espontánea; sabe dónde quiere ir a parar y prepara lentamente los efectos casi siempre por igual camino. Insiste en un mismo dibujo rítmico o en un fragmento melódico, y tanto insiste, que acaba por hacer huella; el oyente le sigue como fascinado, y al llegar al punto culminante el efecto es seguro. En *Los Maestros Cantores* se empieza a oír desde la obertura un motivo melódico, o mejor dicho, una pequeña frase que pertenece al canto con que Walther gana el premio en el certamen que al final de la ópera se celebra delante de los Maestros Cantores. Esta frase aparece continuamente entre los dibujos de la orquesta en tan varias formas, que a veces sólo una observación atenta la hará conocer; la melodía entera se hace oír en diferentes casos, pero nunca en su completa extensión hasta el fin de la ópera. Esta melodía es la clave de todo el edificio. Al final del primer cuadro del tercer acto interviene en las combinaciones de una pieza concertante, cuya belleza es indescriptible y de una potencia de efecto a que rara vez se llega en el teatro”⁵⁴.

No hemos localizado aún ningún testimonio sobre la interpretación de la *Canción de Walter* el domingo 28 de abril de 1878 en el teatro Príncipe Alfonso. Las crónicas se limitan a señalar que la obra se ejecuta por primera vez y tampoco Félix ni José Borrell⁵⁵ mencionan esta interpretación. En nuestra opinión, la ejecución no tiene mucha

⁵⁴ VÁZQUEZ, M.: *Cartas a un amigo sobre La Música en Alemania. Apuntes de viaje por Mariano Vázquez con un prólogo de Emilio Arrieta*. Madrid: Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz, 1884, pp. 73-75.

⁵⁵ BORRELL VIDAL, J.: *Sesenta años de música (1876-1936): impresiones y comentarios de un viejo aficionado. Prólogo del maestro compositor Conrado del Campo. Marco de la época por José María de Soroa*. Madrid: Editorial Dossat, 1945.

repercusión, o bien, la *Canción* no gusta entre el público dado que no vuelve a figurar en la programación de la Sociedad de Conciertos⁵⁶ como obra independiente⁵⁷.

El lunes 29 de abril de 1878 la Unión Artístico-Musical realiza el tercer y último concierto de esa temporada en el Teatro Apolo; la obertura de *Tannhäuser* figura como primera obra del programa⁵⁸. En el verano de 1878 se abre una nueva sala de baile y conciertos en Madrid en un local situado en la Chilena, a la izquierda del paseo de la Castellana según se va desde Recoletos: es el denominado Pabellón del Círculo Madrileño. Esta sala se inaugura con un concierto vocal e instrumental dirigido por Tomás Bretón⁵⁹ que comienza a las nueve de la noche. Ese 13 de julio de 1878, Bretón interpreta la obertura de *Tannhäuser* que figura como última obra de la segunda parte en un concierto cuya entrada cuesta una peseta y 99 céntimos⁶⁰. En él figuran obras de Herold, Strauss, Saint-Saëns, Wagner Arditi, Beethoven y Meyerbeer. José Fernández Bremón comenta:

“Somos aficionados a los coros, porque dan variedad a los conciertos y porque la voz humana nos parece el mejor de los instrumentos. Y somos enemigos de dar nuestra opinión en asuntos musicales, porque somos profanos al arte. Sin embargo, considerando que la música sólo tiene por objeto deleitar y producir ciertas emociones en el auditorio, creemos mala la música que no hace sentir al público, aunque la elogien los maestros; en este concepto, diremos francamente que el concierto nos hizo pasar una noche agradable, exceptuando el rato en que tocó la orquesta la obertura de *Tannhäuser*.

No siendo lo bastante ilustrados para saborear sus bellezas, sufrimos el mareo de aquel sublime laberinto musical. Hubo momentos en que aquellas ruedas de notas nos oprimían la garganta, y empezamos a ver moverse la tienda como una mesa giratoria. No censuramos la sinfonía, ni a Wagner, sino a nuestra organización, a nuestra caja de resonancia.

¡Basta, basta! hubiéramos gritado a no temer ser arrastrados por los wagneristas.

Por fin cesó la música: ¡ay! no cesó, que todavía resuena en nuestro tímpano. Hemos dicho seguramente una herejía musical. Por eso no queremos hablar de estos asuntos”⁶¹.

⁵⁶ Fuera de las representaciones en el Teatro Real, la *Canción de Walther* no se vuelve a interpretar en concierto en Madrid hasta 1905, cuando bajo la forma de paráfrasis para violín a solo (Sr. Hierro) y orquesta es interpretada el en el primer concierto de la serie de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Alonso Cordelás en el Teatro Real; sesión celebrada el domingo 7 de febrero de 1905.

⁵⁷ Mancinelli interpreta por primera vez completa la escena V del tercer acto de de *Los maestros cantores* el 20 de marzo de 1892.

⁵⁸ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 28-IV-1878.

⁵⁹ Suponemos que los músicos que conforman dicha orquesta son en gran parte los de la Unión Artístico-Musical.

⁶⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 13-VII-1878.

⁶¹ Fernández Bremón, J.: [Crónica General]. *La Ilustración Española y Americana*, XXII, 26, 15-VII-1878, p. 235.

En verano de 1878 la Sociedad de Conciertos realiza una temporada en los Jardines del Buen Retiro que, en esta ocasión, es dirigida por su titular: Mariano Vázquez. Los conciertos comienzan el 11 de junio y cuestan 4 reales⁶²; el viernes 19 de julio se celebra un concierto extraordinario a beneficio de la viuda y huérfanos de Miguel Carreras y González, compositor de la Real Capilla, profesor honorario de la Escuela Nacional de Música y socio de la Sociedad de Conciertos⁶³. Vázquez interpreta la obertura de *Rienzi*, muy aplaudida; dice la prensa:

“Con una concurrencia que pasaba de seis mil personas y recordaba los mejores tiempos de los conciertos, dio el anunciado para ayer en los Jardines la Sociedad de Profesores. La obertura de *Eurianthe* de Weber no fue apreciada en todo su valor, y la melodía del Sr. Espino *La Partenza* no recibió una acogida calurosa; el entusiasmo de los aficionados se reservó para la sinfonía del *Rienzi* y la popular obertura de *Mignon*, que hicieron los aplausos repetir íntegras, probando así el público la variedad de su gusto al aplaudir tan vivamente dos escuelas y dos géneros tan diametralmente opuestos. El *Himno a Santa Cecilia* de Gounod fue interpretado con la maestría que ha dado celebridad a aquella orquesta, y obtuvo, como siempre que se ejecuta, los honores de la repetición”⁶⁴.

La Marcha Imperial en Si bemol M (Kaiser March, WWV 104) se estrena en Madrid el martes 23 de julio de 1878, en el siguiente concierto de verano que la Sociedad de Conciertos realiza en el Jardín del Buen Retiro a las nueve de la noche. Compuesta entre febrero y mediados de marzo de 1871 en Tribtschen, es el resultado de un encargo que Wagner recibe de la editorial de Carl Friedrich Peters para que componga una marcha de coronación para Guillermo de Prusia con ocasión de su nombramiento como emperador de Alemania; la Marcha Imperial se estrena el 14 de abril de 1871 en el Konzerthaus de Berlín bajo la dirección de Benjamín Viles y Wagner dirige por primera vez la obra el 21 de abril de 1871 en Leipzig. La segunda ejecución a cargo del compositor se celebra en Berlín en Berlín el 5 de mayo de 1871, en presencia del ya emperador Guillermo I de Alemania. Además, Wagner inaugura con esta pieza las celebraciones de la colocación de la primera piedra del teatro de Bayreuth, aunque en esta ocasión se interpreta una versión para cuatro voces en el coro final, concebido en la coronación del emperador como un canto popular a una única voz, para que todos los regimientos que intervienen en los actos de coronación puedan entonarlo⁶⁵.

⁶² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 14-VI-1878.

⁶³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 19-VII-1878.

⁶⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 20-VII-1878.

⁶⁵ El coro final se añade facultativamente.

La *Kaiser Marschs*, tercera partitura de Wagner estrenada por Vázquez en Madrid, figura como primera de la tercera parte⁶⁶. A diferencia de los dos anteriores estrenos (Marcha fúnebre de *El crepúsculo de los dioses* y Canción de Walter de *Los maestros cantores*), la *Kaiser March* tiene mayor proyección en un futuro inmediato, ya que Vázquez la incluye con relativa frecuencia en los programas de la Sociedad, probablemente por el carácter marcial y brillante de la partitura. Su interpretación en la temporada de verano hace que la prensa consultada indique solamente que ésta es su primera interpretación en Madrid, pero no realiza comentarios sobre la ejecución⁶⁷.

La Sociedad de Conciertos realiza dos interpretaciones más de Wagner en la temporada de verano celebrada en el Buen Retiro: la Marcha de *Tannhäuser*, incluida como última de la primera parte⁶⁸ en el concierto celebrado el martes 27 de agosto de 1878 y la obertura de *Rienzi*, tocada en el último concierto de la serie celebrado a las ocho y media de la noche el viernes 6 de septiembre, pieza que figura como primera de la tercera parte⁶⁹.

El viernes 27 de diciembre de 1878 se celebra el primer concierto realizado por un trío de artistas vieneses compuesto por Georges Harmsen, barítono del teatro Imperial de Viena, Madame Amann, pianista y directora de una orquesta femenina de la misma capital y Mlle. Weinlich, violonchelista de la corte austriaca. En el programa anunciado para las tres de la tarde en el teatro Apolo figura como cuarta obra del programa la “grande aria de la Estrella de la noche de la ópera *Tannhäuser*”⁷⁰. Es ésta la primera interpretación cantada de esta partitura en Madrid, y por esta razón, la consideramos como su estreno en Madrid, a pesar de haber sido interpretada bajo la forma de paráfrasis para violín y piano el 21 de abril de 1876 por Amato y Power en el Salón del Conservatorio, como hemos señalado. El *aria* de la Estrella de la noche es interpretada nuevamente en un segundo concierto celebrado también el Teatro Apolo el lunes 30 de diciembre de 1878 a las tres de la tarde. El texto de este canto a la estrella vespertina⁷¹ reza:

⁶⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 23-VII-1878.

⁶⁷ La repercusión de esta interpretación fue mínima porque algunos críticos como Esperanza y Sola creen que es nueva en Madrid cuando la Sociedad de Conciertos la interprete nuevamente en la temporada de primavera de 1880.

⁶⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 27-VIII-1878.

⁶⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 6-IX-1878.

⁷⁰ *El Tiempo*, 26-XII-1878. “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 26-XII-1878.

⁷¹ Estreno en Madrid. *Tannhäuser*, Romanza de Wolfram *O du, mein holder Abendstern*. Acto 3º, Escena 2.

O du, mein holder
Abendstern, wohl
grüßt'ich immer dich so
gern: vom Herzen,
da sie nie verriet,
grüße sie, wenn sie
vorbei dir zieht, wenn sie
enteschwebt dem Tal der
Erden, sein sel'ger Engel
dort zu werden!

¡Oh, tú, graciosa estrella vespertina te,
saludo siempre con gran
placer, de parte de mi
corazón, que nunca la ha
traicionado, saludala
cuando la veas pasar junto
a ti, cuando se libre del
valle de la tierra para
convertirse en un ángel
puro en el cielo!

1879

A finales de febrero *El Imparcial* anuncia un nuevo ciclo de conciertos de la Sociedad de profesores en los que los precios del abono para los siete conciertos “son los siguientes: Palcos plateas y entresuelos, 1.100 rs; principales, 700; butaca con entrada, 160; silla de orquesta, 160; delantera de galería de platea, 70; asiento de platea, 35; delantera de galería principal, 56; asiento, 28. En el despacho. –Plateas y entresuelos, 170; principales, 110; butaca, 24; silla de orquesta, 24; delantera de galería platea, 12; asiento, 6; delantera de galería principal, 10; asiento, 5; entrada de palco y paseo, 4. Los señores que estuvieron abonados a palcos, butacas y sillas el año anterior tendrán reservado su derecho hasta el día 24 inclusive; los abonados a las demás localidades el 25 y el 26, fijándose los días 27 y 28 para las personas que quieran abonarse en la actual temporada”⁷².

El primer domingo de marzo de 1879, el día 2, la Sociedad de Conciertos presenta en el Príncipe Alfonso la Obertura de *El Buque Fantasma*, en el primero de la serie de primavera dirigida por Vázquez, en sesiones que comienzan a las dos de la tarde. La obertura de *El holandés errante*, cuarta partitura de Wagner estrenada por Vázquez, se anuncia como última obra de la primera parte y como nueva en Madrid⁷³. Aunque la partitura es repetida, la audición de la obertura de Wagner da pie a que el público asistente al concierto se divida en dos bandos. Peña y Goñi señala en *El Tiempo* que, paradójicamente, “la oposición que una parte del público manifestó al terminar la obertura fue la causa de que ésta se repitiese”⁷⁴. Eduardo Muñoz en *Crónica de la Música* señala que “la obertura de *El Buque fantasma* de Wagner, es mucho más clara que otras obras del maestro del porvenir. No tiene el vigoroso efecto de la marcha del

⁷² *El Imparcial*, 24-II-1879.

⁷³ *El Imparcial*, 1-III-1879.

⁷⁴ Peña y Goñi, Antonio: “Teatro del Príncipe Alfonso. Sociedad de Profesores. Primer Concierto”. *El Tiempo*, 3-III-1879, p. 2.

Tannhäuser, y carece por regla general de frases melódicas, dos circunstancias que le han perjudicado mucho en el concepto del público. Pero revela prodigios de factura, especialmente en la instrumentación, en la cual sorprenden unos tras otros los efectos de timbres, de combinaciones y de sonoridad. El público se dividió al apreciar su mérito, como sucede siempre en Madrid con las obras de Wagner. Sin embargo la parte del público que aplaudió salió vencedora y la obra fue repetida. La orquesta tocó admirablemente”⁷⁵.

En este concierto se dan seis obras nuevas nunca escuchadas en Madrid que son, además de la Obertura de Wagner, dos piezas en forma de canon de Schumann, instrumentadas por Ruperto Chapí, la *Segunda Sinfonía* de Beethoven, la *Danze bacchanale* de *Samson ed Dalila* de Saint-Saëns y el adagio del *Quinteto en si bemol* de Mendelssohn, para instrumentos de cuerda. Es decir, de las ocho partituras de las que consta el programa, sólo se interpretan dos obras de repertorio, que figuran al principio y al final del concierto: la obertura de la ópera *Tutti in máscara* de Pedrotti, y la primera gran marcha de concierto de Marqués; “en medio de todo –dice Peña y Goñi– la mayor parte de las piezas nuevas han hallado en el público, con más o menos excepciones, una acogida muy favorable. Sean de ello testigo la obertura del *Buque fantasma*, de Wagner, el vals de las sílfides, de Berlioz, el andante favorito de Beethoven (instrumentado por el Sr. Vázquez), el adagio del quinteto de Mendelssohn, y la bacanal de Saint-Saëns, obras todas que merecieron los honores de la repetición”⁷⁶.

Como ejemplifica el programa de este concierto, Vázquez supone un “nuevo impulso”⁷⁷ para la Sociedad de Conciertos, no sólo en lo tocante a las obras wagnerianas, sino al repertorio en general que programa la orquesta bajo su batuta. Como indica Peña y Goñi, en los últimos años de Monasterio la Sociedad repite machaconamente un repertorio que apenas varía y, por esta razón, el crítico donostiarra manifiesta su satisfacción por la presentación de seis obras nuevas en Madrid:

“No es ésta la primera vez que nos ocupamos en las columnas de *La Ilustración* de los trabajos de la Sociedad de Profesores, en la actualidad dirigidos por el maestro D. Mariano Vázquez. Y en verdad que no sabemos de qué modo hemos de valernos para dar aspecto de variedad a un artículo que ha de ser necesariamente repetición de varios anteriores, escritos en diferentes épocas sobre el mismo asunto.

⁷⁵ Muñoz, Eduardo: “Los conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, II, 24, 6-III-1879, p. 2.

⁷⁶ Peña y Goñi, A.: “Los conciertos de primavera”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 13, 8-IV-1879, pp. 243-246.

⁷⁷ La expresión es de Peña y Goñi.

La Sociedad de Profesores es siempre la misma; ayer la dirigía Barbieri, luego Monasterio, ahora la dirige Vázquez. Los directores pasan y los profesores permanecen. El repertorio es casi el mismo, y en cuanto al público, es, fue y será siempre el mismo que dio margen al nacimiento del espectáculo, que lo ha protegido, que lo ha estimulado, que lo ha mimado, y le volverá las espaldas el mejor día, porque estará cansado de halagos, o porque le habrán satisfecho ya las mismas emociones, y querrá dedicarse a otras más variadas o menos costosas. [...] Las quejas que se han formulado hasta ahora, y con razón en nuestro concepto, vienen de la falta de variedad que en los programas se hacía notar desde hace algún tiempo, y en cierto descuido mal disimulado de que la ejecución de las obras importantes se resentía.

Lo primero reconocía, sobre todo, por causa la supresión de las masas corales, que para el público constituían un importantísimo aliciente, y en cuanto a lo segundo, el verdadero motivo reside, a no dudarlo, en la idiosincrasia misma de la Sociedad, cuyos individuos, en su mayor parte, dependen de mil atenciones y trabajos asiduos e indispensables, que distraen los ánimos y no permite el celo y constancia que necesariamente requieren las exigencias de un público que no juzga más que por las apariencias.

Sea de ello lo que quiera, la cuestión es que el pecado original de la Sociedad de Conciertos existía en grado visible cuando el maestro Vázquez se encargó de su dirección. La actividad del reputado director es muy conocida, su celo no necesita encomios, su talento es apreciado por cuantos pueden juzgar de cerca ciertos trabajos que requieren condiciones excepcionales; todo esto, unido a la cultura y entusiasmo artísticos que distinguen al Sr. Vázquez, tenía que pesar sobre la marcha de la Sociedad de un modo ventajoso, y así, en efecto ha sucedido.

No seremos nosotros quienes digamos que el repertorio de la Sociedad ha mejorado en ejecución desde el advenimiento del nuevo Director, porque esto sería adular a quien no ha menester de adulaciones; pero lo real y positivo es que el maestro Vázquez ha impulsado de una manera digna de todo elogio a la Sociedad de profesores por el camino de la variedad, del verdadero eclecticismo, y que nadie quizá como él ha tenido la fe y la buena voluntad suficientes para reñir con el público, en bien del arte, más de una importante batalla. [...] Este año, más que nunca, ha puesto de manifiesto el Sr. Vázquez su deseo de anular las censuras que la falta de variedad había originado”⁷⁸.

El Imparcial publica también una pequeña reseña del concierto en la que no se muestra tan conforme como Peña y Goñi con las obras escogidas para este primer concierto. En la crítica se lee que la inauguración de la decimocuarta temporada de la Sociedad de Conciertos “fue brillante y provechosa para la empresa, si se atiende a la concurrencia que hubo en esta primera sesión musical; pero algo dejó que desear respecto a la selección de piezas y algo debe pensar sobre esto su inteligente director, Sr. Vázquez, si los demás conciertos han de corresponder a las esperanzas del público. Este aplaudió, no con mucho calor, todos los números del programa, haciendo repetir la obertura de *El Buque Fantasma*, de Wagner, y al *Danse bacannale* de Sansón y Dalila

⁷⁸ Peña y Goñi, A.: “Los conciertos de primavera”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 13, 8-IV-1879, pp. 243-246.

de Saint-Saëns. La orquesta merecía, indudablemente, más aplausos, lo mismo que la dirección. El público apreciaría, como apreciamos nosotros, la perfecta ejecución de las piezas que constituían el programa de ayer tarde, pero resultaba un vacío en el conjunto de él; había otras que no nos atrevemos a asegurar sean verdaderas obras de concierto, y la orquesta dirigida por el Sr. Vázquez, que gana en reputación de año en año, fue, por esas circunstancias, menos aplaudida de lo que realmente merecía. Y a propósito de repeticiones. ¿Hay razón ni disculpa para exigir las con formas destempladas? Aunque se autorice la repetición de piezas como la obertura de *El Buque fantasma*, creemos que deberían evitarse cierta clase de *manifestaciones*⁷⁹.

En el cuarto de la serie, el domingo 23 de marzo de 1879, Vázquez dirige de nuevo la obertura de *El buque fantasma* en el concierto celebrado en el Príncipe Alfonso a las dos de la tarde, en el que la partitura de Wagner figura como última obra de la primera parte⁸⁰. En el concierto no se toca ninguna obra nueva en Madrid, aunque la Sociedad incluye por primera vez la *Danse Macabre* de Saint-Saëns, interpretada anteriormente por la Unión Artístico-Musical. La crítica indica que la interpretación de las obras del programa es buena en general y “la obertura de *El buque fantasma* de Wagner, produjo ayer más efecto en el público, y parte de éste pidió la repetición”⁸¹.

El siguiente concierto, el quinto, se celebra el martes 25 de marzo de 1879. “La tercera parte del programa empezaba con la magnífica obertura del *Tannhäuser*, de Wagner, cuya ejecución no dejó nada que desear. Acaso no se ha desempeñado nunca en Madrid con más brillantez, con mayor unidad y con tan acertado claro-oscuro. No sabemos si aplaudir primero a la orquesta o a su director, el maestro Vázquez. Una y otro merecieron los plácemes del público, que llevó su entusiasmo hasta el punto de pedir que se repitiera la obertura. Excusamos decir que la repetición no tuvo efecto, el maestro Vázquez se disponía a satisfacer los inmoderados deseos de una gran parte del auditorio; pero otra parte fue más *caritativa* y se opuso a la repetición, teniendo en cuenta sin duda que no son unas máquinas, o cosa así, los profesores. ¡Repetir la obertura del *Tannhäuser*, después de haber ejecutado ya otras seis piezas musicales!”⁸².

Concluida la serie de siete conciertos, el arrendatario del Príncipe Alfonso decide dar tres conciertos más. La Sociedad de Conciertos no puede realizarlos como tal porque

⁷⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 3-III-1879.

⁸⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 22-III-1879.

⁸¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 24-III-1879.

⁸² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 26-III-1879.

Vázquez y parte de los profesores están comprometidos para actuar en provincias. La empresa del teatro y circo del Príncipe Alfonso forma una orquesta que incluye músicos de la Sociedad de Conciertos y otros provenientes de varios teatros de Madrid, entre ellos el de la Zarzuela. Además, para su dirección contrata expresamente en Londres al maestro Riviere, director de los *Promenades-concerts* del Covent-Garden⁸³. La realización de estos conciertos impiden que la Unión Artístico-Musical pueda realizar una serie de conciertos prevista en el Príncipe Alfonso, debiendo buscar para ello otro local, el teatro Apolo. La contratación de un director extranjero es mal acogida por la prensa musical al señalar que a pesar de tener Madrid dos sociedades de conciertos “sin embargo se acude en momentos determinados a organizar de prisa y corriendo una orquesta nueva y traer para dirigirla maestros extranjeros, como si aquí no tuviésemos un Barbieri, un Bretón, un Fernández Caballero, un Chapí, un Dalmau, un Maya, un Jiménez y tantos y tantos otros buenos directores que afortunadamente existen en Madrid y en las provincias. No lo entendemos”⁸⁴. Los programas de los conciertos se forman con pequeñas piezas, marchas y pasodobles, algunos del propio director, J. Riviere.

En el primer concierto, celebrado el domingo 13 de abril de 1879, Riviere dirige una Fantasía sobre motivos de *Rienzi* realizada por Ritter que figura como séptima obra del programa⁸⁵. Eduardo Muñoz señala que “la fantasía de Ritter sobre motivos de *Rienzi* es muy mediana” y en la crítica publicada en la *Crónica de la Música*, valora muy positivamente la importancia y calidad de las dos orquestas madrileñas, así como la formación musical del público, lamentando la elección de un director extranjero y el programa escogido por Riviere, en el que “se ha dado al público de Madrid un concierto compuesto de fantasías, polkas, galops, y pasos dobles, que aquí solo son admisibles, lo mismo que en el extranjero, en conciertos de jardines, a los cuales sólo se va a conversar o a tomar el fresco”. Muñoz termina la crítica del primer concierto aconsejando a Riviere que subsane estos defectos “formándose los programas con un criterio más en

⁸³ E[duardo] M[unoz]: “Más conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, II, 30, 17-IV-1879, p. 1.

⁸⁴ *Crónica de la Música*, II, 29, 10-IV-1879, p. 2.

⁸⁵ El programa se compone de la Obertura, *Marco Spada*, de Auber; gavota, *Olivia*, de Resckel; fantasía, *Un día de verano en Noruega*, de Willmer; paso doble, *Victoria*, de J. Riviere; obertura, *Le puits d'amour*, de W. Balfe; reverie, *A orillas de la mar*, de Denickler; fantasía sobre motivos de *Rienzi*, de Ritter; gran marcha, *La reina de Inglaterra*, de J. Riviere; obertura, *Le pere Gaillard*, de H. Reber; fantasía sobre motivos del *Petit duc*, de J. Riviere; polka, *La villageoise*, de J. Riviere; galop, *Ventre á terre*, de Duppler.

armonía con la índole de estas funciones y con el gusto del público”⁸⁶. La calidad de la interpretación mejora algo en los otros dos conciertos, en los cuales participa el violinista Brindis de Salas. Por su parte, la Unión realiza sus conciertos en Apolo, estrenando las *Escenas pintorescas* de Massenet⁸⁷, la *Elegía a Rossini* de Giner, y la *Fantasia morisca* de Chapí⁸⁸, registrando un lleno absoluto, pese a ser el local el segundo en tamaño en Madrid, tras el Teatro Real.

El mismo domingo 13 de abril, José Inzenga interpreta al piano algunos fragmentos de Wagner en el transcurso de la quinta conferencia impartida por Gabriel Rodríguez en la Institución Libre de Enseñanza y que versa sobre el drama lírico⁸⁹. En el transcurso de la octava conferencia, el 4 de mayo, Inzenga ejecuta la marcha del segundo acto y el Racconto de *Lohengrin* del último⁹⁰.

Mientras tanto Barbieri incluye la Marcha de *Tannhäuser* en los “Grandes Conciertos Clásicos” organizados por la Asociación musical “24 de Junio”⁹¹ en la primavera de 1879 en el Salón de la Trinidad de Lisboa⁹². Entendemos que la programación de esta partitura significa que Barbieri considera la Marcha de *Tannhäuser* como una pieza apropiada para la configuración de los programas destinados a iniciar al público en la costumbre de los denominados Conciertos Clásicos.

Arderius, arrendatario de los Jardines del Buen Retiro el verano de 1879, llega a un acuerdo con la Unión Artístico-Musical que, bajo la dirección de Bretón, realiza un total de 22 conciertos compuestos por 93 obras y con una venta total de 77.239 entradas⁹³. El tiempo no acompaña el inicio de esta serie, por lo que Arderius se ve obligado a adelantar la hora de los conciertos a las cinco y media de la tarde, lo que es criticado por la *Crónica de la Música*:

⁸⁶ E[duardo]. M[uñoz]. "Más conciertos de primavera". *Crónica de la Música*, II, 30, 17-IV-1879, 1.

⁸⁷ *Crónica de la Música*, II, 31, 24-IV-1879, p. 3.

⁸⁸ *Crónica de la Música*, II, 32, 1-V-1879, p. 1.

⁸⁹ “*Naturaleza de la Música* por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”. *BILE*, I, 4, 27-V-1877, p. 22.

⁹⁰ “*Naturaleza de la Música* por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”. *BILE*, I, 5, 17-VI-1877, p. 30.

⁹¹ La sociedad “24 de Junio”, compuesta por 84 profesores, había concebido la idea de iniciar en Lisboa la celebración de grandes conciertos clásicos siguiendo el modelo madrileño. “Los Conciertos clásicos en Lisboa”. *Crónica de la Música*, II, 34, 15-V-1879, p.2.

⁹² En total fueron cinco conciertos celebrados durante los meses de abril y mayo. Barbieri fue nombrado el 18 de abril de 1879 Presidente Honorario de la Associação Musical 24 de Junho de Lisboa como organizador de sus conciertos clásicos. Véase CASARES RODICIO, E.: “El último período creativo. La crisis y la confirmación del musicólogo”. *Francisco Asenjo Barbieri I. El Hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994, p. 364.

⁹³ *Crónica de la Música*, II, 52, 18-IX-1879, pp. 1-2.

“Diez y seis grandes conciertos se habían dado en la actual primavera, y a pesar del número tan excesivo para las costumbres del público de Madrid, el Sr. Arderius, empresario de los Jardines del buen Retiro, con esa exageración que siempre ha puesto en sus negocios teatrales, se ha empeñado en dar otros varios por la tarde, en este período de tiempo que falta para que puedan abrirse por la noche los Jardines, y empiecen las funciones y los dos conciertos semanales de todos los años.

Esto nos parece una exageración, y no la comprendemos, ni aún por parte de un empresario. Este se encuentra con una orquesta y un maestro –la Unión Artístico-musical y el señor Bretón– que han obtenido recientemente triunfos colosales; ve que la temperatura no le permite todavía abrir los Jardines por la noche, y en vez de esperar tranquilamente como haría cualquiera otro empresario la época conveniente para empezar sus funciones, quiere aprovechar el tiempo y dispone conciertos por la tarde, que, hágase lo que se haga, nunca estarán tan brillantes como por la noche, por la sencilla razón de que muchos aficionados no han concluido todavía sus ocupaciones, y por otra parte, hay de día mucho ruido exterior que quita gran parte de efecto”⁹⁴.

El primer concierto se celebra el martes 10 de junio de 1879 e incluye la Marcha de *Tannhäuser*. *Crónica de la Música* señala que “el entreacto y divertimento *Des Erinnyes*, de Massenet, ejecutados por primera vez, han causado gran efecto y entusiasmo en el público, repitiéndose tres de los cuatro tiempos de que consta. El vals de Kaulicht *Sueños de amor*, que también se ejecutaba por primera vez, fue igualmente repetido. La polonesa, de *Struensée* de Meyerbeer, la obertura de *Oberon*, la obertura de la *Giralda* de Adam, la *Reverie* de Schumann y la marcha del *Tannhäuser* de Wagner, completaron el concierto que, como se ve, fue de los más variados y escogidos”⁹⁵. Se repiten las obras de Massenet y Schumann, “siendo muy aplaudida la marcha de *Tannhäuser*, de Wagner”⁹⁶.

En el segundo concierto, compuesto únicamente de dos partes y celebrado el miércoles 11 de junio de 1879 a las cinco y media de la tarde, el programa incluye la obertura de *Tannhäuser* como primera obra de la segunda parte⁹⁷. La concurrencia es muy numerosa y todos los números del programa son muy aplaudidos, mereciendo los honores de la repetición la serenata española, de Valle; la obertura de *Tannhäuser*, de Wagner, y la *Marcha fúnebre d'une Marionette*, de Gounod⁹⁸. En el sexto concierto, celebrado el viernes 4 de julio, la numerosa concurrencia pasea “por las apiñadas calles de los Jardines del Buen Retiro” y “todas las piezas que formaban el programa fueron

⁹⁴ “¡Más conciertos!”. *Crónica de la Música*, II, 38, 12-VI-1879, p. 2.

⁹⁵ “Noticias Varias”. *Crónica de la Música*, II, 39, 19-VI-1879, p. 4.

⁹⁶ “La semana”. *Los Teatros*, II, 52, 21-VI-1879, p. 1.

⁹⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 11-VI-1879.

⁹⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 12-VI-1879.

muy aplaudidas, repitiéndose a instancias del público la obertura de *Tannhäuser*, la de *Tutti in maschera* de Pedrotti, la *Marcha fúnebre d'une Marionette* de Gounod y la *Ingenue* de Arditi⁹⁹. La Marcha de *Tannhäuser* es interpretada de nuevo en el concierto celebrado el viernes 1 de agosto como pieza que cierra el programa¹⁰⁰. En el decimotavo concierto de la serie Bretón dirige la obertura de *Tannhäuser*, partitura que abre la tercera parte del programa¹⁰¹ y que se repite, a pesar de que el tiempo no acompaña. *El Imparcial* indica:

“Menos animado que los anteriores estuvo el concierto verificado anoche en el Jardín del Buen Retiro, efecto sin duda del temor que muchas personas tienen a los bruscos cambios de temperaturas que venimos experimentando hace unos días pasadas las primeras horas de la noche.

Las piezas más aplaudidas fueron las Polaca del señor Chapí y la Cacería de D. Luis Martín, que se tocaron por primera vez, viéndose ambos maestros obligados a presentarse al público.

La obertura de Wagner y la *Pavana* de Brisson se repitieron a instancia de gran parte de los concurrentes. Lo propio hubiera pasado con alguna otra; pero la no muy atinada colocación de ellas fue causa sin duda de que así no sucediera, pues al comenzar la tercera parte empezó el público a marcharse por notar que se iniciaba un cambio de fresco húmedo¹⁰².

Hemos localizado tres interpretaciones más en la temporada de verano realizada por la Unión Artístico-Musical en el Jardín del Buen Retiro. La obertura de *Tannhäuser* se incluye en los programas de los conciertos celebrados el viernes 22 y martes 26 de agosto de 1879; la popularidad de esta pieza entre el público de Madrid hace que sea repetida en ambos conciertos y “la concurrencia, como siempre, numerosa¹⁰³. La Marcha de las bodas de *Lohengrin* cierra el programa del concierto en tres partes celebrado en la noche del viernes 29 de agosto¹⁰⁴.

El sábado 1 de noviembre de 1879 la Sociedad de Conciertos realiza un concierto a beneficio de los afectados en las inundaciones provocadas por las crecidas de los ríos Sangonera y Segura en Murcia. El programa incluye la Marcha de *Tannhäuser* que cierra el programa interpretado en el Príncipe Alfonso. Dice *El Imparcial* sobre esta velada: “El concierto verificado ayer tarde en el teatro del Príncipe Alfonso a beneficio de las víctimas de la inundación fue un verdadero acontecimiento artístico. Grandes

⁹⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 5-VII-1879.

¹⁰⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-VIII-1879.

¹⁰¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 22-VIII-1879.

¹⁰² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 23-VIII-1879.

¹⁰³ Saladino: “La semana”. *Los Teatros*, II, 61, 28-VIII-1879, p. 2.

¹⁰⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 29-VIII-1879.

triumfos ha alcanzado la Sociedad de profesores que dirige el Sr. Vázquez, pero ninguno se aproxima al que el público tributó ayer a los benéficos profesores que la componen. El ilustrado público que llenaba todas las localidades del espacioso coliseo fundido por el entusiasmo en una sola voluntad, no sabía cómo recompensar tanta precisión, tanta seguridad y tal maestría. Reciban nuestro más completo parabién cuantas personas han contribuido a tan brillante resultado, y en especial el Sr. Vázquez, que cada día se hace más digno de la pública admiración. S. A. R. la Princesa de Asturias honró el espectáculo con su presencia”¹⁰⁵.

1880

Entre las novedades que la Sociedad de Conciertos anuncia¹⁰⁶ para la temporada de primavera destaca el estreno de la *Kaisser March* en (WWV 104), ya interpretada por la Sociedad en la temporada de verano de 1878. La Sociedad abre un abono para nueve conciertos a celebrar los domingos a las dos de la tarde. La rivalidad entre las dos orquestas madrileñas se hace patente al anunciar la Unión Artístico-Musical un ciclo de cuatro conciertos, con la intervención de masas corales, sesiones que se celebran en el teatro Apolo los mismos días y a la misma hora que los de la Sociedad. Debido al fallecimiento del padre de Vázquez, ocurrido en febrero de 1880, menos de un mes después de la muerte de la esposa del maestro, el primer concierto de la Sociedad, previsto para el domingo 15 de febrero, se atrasa una semana, comenzando la temporada el domingo 22. En este concierto la *Marcha Imperial* se incluye como primera obra de la tercera parte y es repetida; Eduardo Muñoz comenta en la *Crónica de la Música*:

“La tercera parte del concierto empezó con una obra de la llamada música del porvenir, que ya va siendo también la del presente, con la interpretación de la *Kaiser marsch* [sic], que compuso Wagner para la coronación del rey Guillermo de Prusia como emperador de Alemania; obra de grandiosa y de carácter muy marcial, muy parecida en los desarrollos de las ideas y en los procedimientos instrumentales a la gran marcha del *Tannhäuser*.

Es un pleno de orquesta muy continuado en su conjunto, con el cual apenas forman contrastes las frases puramente melódicas, que son bastantes y distinguidas, porque siguiendo sus ideas Wagner las ha colocado en medio de la instrumentación sin disminuir a veces la intensidad de los detalles de esta. La mayor parte del

¹⁰⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*. 2-XI-1879.

¹⁰⁶ *Crónica de la Música*, III, 72, 5-II-1880, p. 4.

público la aplaudió mucho y la hizo repetir. Como siempre, hubo protestas de los adversarios sistemáticos de Wagner.

Cuando estalló la formidable guerra franco-alemana, Ricardo Wagner adoptó, como es sabido, una actitud declaradamente hostil a Francia, diciéndose que influyó mucho en el ánimo del rey Luis II de Baviera para que hiciera causascomún con el de Prusia. Entonces publicó la famosa comedia *Una capitulación, boutade* del peor gusto, ridiculizando la caída de París, que no pudo conseguir que representaran en ningún teatro. Después de la comedia escribió en verso un himno al *ejército alemán delante de París*, y por fin, la *Marcha imperial (Kaiser-Marsch)*, para grande orquesta y coro *ad libitum*, en celebridad de la coronación del Emperador de Alemania. Esta grandiosa obra se estrenó en Berlín el 14 de abril de 1871¹⁰⁷, con tanto éxito que antes de concluir el año se ejecutó en Breslau, Boston, Baden-Baden, Chemnitz (Sajonia), Karlsbad, Colonia, Dresde, Farmington, Gera, Giessen, Graz, Gr-Glogau, Hamburgo, Kaiserlautern, Leipzig (el 23 de abril), Munich, Meiningen, Mannheim (15 de Mayo), Marienburgo, Nuremberg, Nueva-York, Regensburgo, Sondershausen, Torgan, Viena (3 Junio) y Zittan.

El año siguiente, el día del cumpleaños de **Napier** [sic] (22 de mayo), al colocarse la primera piedra del teatro de Bayreuth¹⁰⁸, se ejecutó a las cinco de la tarde junto con la *Novena Sinfonía* de Beethoven, y el mismo año 1872 se estrenó en Bruselas, Chicago, Jena, Kiel, Moscú, Mülhausen, Oldenburgo, Speier, Würzburgo y Sarrebruk.

Por fin, en 1873 la Kaiser-Marsch se ejecutó en Maguncia, Dortrecht, Essen y Mülhausens.-Rhin.

Carecemos de datos posteriores a esta fecha”¹⁰⁹.

Si Eduardo Muñoz considera la *Marcha Imperial* como una “obra grandiosa y de carácter muy marcial, muy parecida en los desarrollos de las ideas y en los procedimientos instrumentales a la gran marcha del *Tannhäuser*”, Esperanza y Sola opina lo contrario en el artículo publicado en la *Ilustración Española y Americana*:

“La galantería exige que los nuestros cedan el paso a los de afuera; y pues que de paso se trata, empecemos, si no lo toma a mal, por la *Keiser-march*, de Wagner, que, por no perder la tradición de lo que sucede siempre que se estrena algo de este maestro, provocó al terminarse gran contienda entre los nuevos *chorizos y polacos* de la Música, a riesgo de concluir en ruda batalla campal.

Por alguno de mis artículos anteriores ha podido usted colegir que no soy ardiente entusiasta de este nuevo astro de la Música, ni tampoco me cuento en el número de sus intransigentes detractores y acérrimos enemigos. Reconozco de buen grado y admiro en Wagner un talento profundísimo, gran suma de ciencia, y en las obras suyas que conozco, páginas admirables, sobre todo cuando no se aparta de leyes y fórmulas que en sus teorías condena, y (como se ha dicho por pluma bastante más autorizada que la mía) la inspiración le arranca a viva fuerza de

¹⁰⁷ No son exactos estos datos ya que el propio Wagner dirige por primera vez la partitura el 21 de abril de 1871 en Leipzig; la segunda ejecución sí que se celebra en Berlín el 5 de mayo de 1871, en presencia del emperador Guillermo I de Alemania.

¹⁰⁸ Wagner inaugura con esta pieza las celebraciones de la colocación de la primera piedra del teatro de Bayreuth, aunque en esta ocasión se escucha una versión para cuatro voces en el coro final que Wagner había concebido para la coronación del emperador simplemente como “canto popular” a una única voz.

¹⁰⁹ E[duardo] M[unoz]: “Los conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, III, 75, 26-II-1880, p. 3.

los malos pasos a que su extravagancia le conduce; pero la educación música que he recibido del inolvidable y eminente **Eslava**, cuyos sanos principios en materia del divino Arte están consignados en libros, verdaderos monumentos de saber y doctrina, y mi idiosincrasia artística, digámoslo así, me hacen, hasta cierto punto, refractario a ese lujo de sonoridades estridentes, que atormentan el oído en vez de halagarle; de extrañísimos maridajes de sonidos, verdaderos *diabulus in musica*, y de armonías flotantes e indecisas, cuyo conjunto, llamado con excesiva acritud por un crítico ilustre «el caos voluntario», puede excusar la dura frase de Berlioz, de que en las obras de Wagner «se aplaude cuando cesa el dolor».

Y vea usted el por qué fue oída con respetuoso y sentido silencio por mi humildísima persona la *Keiser-march* (a la cual separa un mundo de la grandiosa del *Tannhäuser*), suma, en mi sentir, de todas las cualidades dichas; verdadero *pandemonium* que trae a la memoria las aberraciones y extravagancias de un cuadro del Greco en sus últimos tiempos; obra, en fin, de circunstancias, y, como si dijéramos, de pie forzado (pues sabido es que se escribió con motivo de la coronación del entonces rey Guillermo, de Prusia), y con los inconvenientes que, por lo común, suelen tener las de este género”¹¹⁰.

En el segundo concierto de la Sociedad de Conciertos, celebrado en el Príncipe Alfonso el domingo 29 de febrero de 1880, Vázquez dirige la Marcha de *Lohengrin* que es la obra encargada de cerrar el programa. Las crónicas indican que la Marcha de *Lohengrin* “no pudo ser bien oída; el ruido que produce una parte del público que no tiene paciencia ni cortesía bastante para esperar el final, y el cansancio de la orquesta después de cinco repeticiones y de la ejecución de obras muy difíciles, produjeron cierta frialdad que no merece ciertamente la severa y grandilocuente melodía que, al desarrollarse entre las poderosas combinaciones de la cuerda, constituye por completo la Marcha”¹¹¹.

En el segundo concierto de la Unión Artístico-Musical, celebrado en Apolo el 7 de marzo de 1880, Bretón incluye las oberturas de *Cleopatra* (Mancinelli) y *Tannhäuser* en la segunda parte del concierto; ambas son repetidas “entre bravos y aclamaciones”. La publicación de Andrés Vidal y Llimona concluye la crónica de este concierto tributando “un nuevo aplauso al Sr. Bretón, por la organización del cuerpo coral. El repertorio de la Unión Artística se ensancha de esta manera notablemente, y por otra parte era una grandísima necesidad”¹¹².

El domingo 14 de marzo de 1880, el cuarto de la Sociedad “terminó la primera parte del concierto con los prodigios instrumentales de la obertura del *Tannhäuser*, de

¹¹⁰ Esperanza y Sola, J. M^a.: “Las sesiones de la Sociedad de Conciertos”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, 30-4-1880. También en *Treinta Años de Crítica Musical*, Tomo I, XXIX. Madrid: Est. Tip. de la Viuda e hijos de Tello, p. 265-266.

¹¹¹ “Los conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, III, 76, 4-III-1880, p. 1.

¹¹² “Los conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, III, 77, 11-III-1880, p. 2.

Wagner; obertura que sintetiza como ninguna otra las situaciones de la opera, y cada vez produce más efecto en nuestro público, especialmente el motivo del Venusberg, que antes parecía trivial, el canto de *Tannhäuser* en *si mayor* y el pleno de los violines en el final de la pieza”¹¹³. Joaquín Marsillach utiliza el buen éxito de esta interpretación como pretexto para publicar “La Sinfonía del *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”¹¹⁴ en las páginas de la *Crónica de la Música*.

La Sociedad de Profesores que dirige Vázquez celebra su sexto concierto el domingo 28 de marzo de 1880 en el Príncipe Alfonso: “Terminó el concierto con la *Marcha imperial* de Wagner, y el numeroso público que llenaba el teatro y circo de Rivas se disolvió, llevando en su memoria grato recuerdo de esta sesión musical”¹¹⁵.

En el octavo, celebrado el domingo 11 de abril, Vázquez interpreta la obertura de *Rienzi*¹¹⁶ en un concierto en el que se presentan tres obras nuevas, por lo que la prensa consultada centra su atención en la *Marcha fúnebre a la memoria de Eslava* de Pablo Hernández, la *Gavota del concierto* de Espí y la *Fantasia para violín* de Beriot.

A modo de resumen de la temporada de la Sociedad de Conciertos¹¹⁷ señalamos que en los diez dados (nueve de abono y uno extraordinario a favor de Sarasate) se interpretan 68 obras, 55 tocadas por la orquesta y 13 con la participación de Sarasate. De las 55 obras interpretadas exclusivamente por la orquesta, 4 son composiciones sinfónicas en más de tres tiempos, 11 *andantes* -o fragmentos de obras de mayores dimensiones-, 18 oberturas, 8 marchas, y las 17 restantes, polonesas, melodías o fantasías. El autor más interpretado es Beethoven, con 9 partituras; seguido de Mendelssohn, con 6; Marqués, con 5; Wagner, con 4, y Gounod y Meyerbeer, con 3. A petición del público se repiten 5 obras (o tiempos) de Beethoven, 4 de Marqués, 3 de Gounod, 2 de Delibes, y 1 de Bériot, Denikler, Espadero, Haydn, Liszt, Mozart, Paganini, Thomas y Wagner.

La empresa de los Jardines del Buen Retiro contrata a la Unión Artístico-Musical para realizar los conciertos de la temporada de verano, así que la Sociedad de Conciertos realiza un contrato para llevar a cabo una serie en San Sebastián durante el

¹¹³ “Los conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, III, 78, 18-III-1880, p. 1.

¹¹⁴ Marsillach y Leonart, J.: “La Sinfonía de *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”. *Crónica de la Música*, III, nos. 81 (8-IV-1880, p. 2), 83 (22-IV-1880, pp. 2-3), 85 (6-V-1880, p. 2).

¹¹⁵ “Los conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, III, 80, 1-IV-1880, p. 2.

¹¹⁶ “Los conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, III, 82, 15-IV-1880, p. 2.

¹¹⁷ Mariano del Todo y Herrero: “La temporada de primavera de 1880 de la Sociedad de Conciertos”. *Crónica de la Música*, III, 83, 22-IV-1880, p. 3.

mes de agosto¹¹⁸. No obstante, la Sociedad participa en dos conciertos organizados dentro de la Exposición de aves y flores abierta en el Jardín del Buen Retiro a finales de mayo por la Sociedad protectora de animales y plantas que “más que conciertos son verdaderos paseos acompañados por la orquesta, y en estas condiciones claro es que la generalidad del público se fija poco en las obras que se interpretan, y menos en el acierto de la ejecución”¹¹⁹. El segundo concierto, celebrado el martes 1 de junio de 1880 y dirigido por José Vicente Arche, por indisposición de Vázquez, participa “de la desanimación como concierto y de la brillantez como paseo que distinguió al primero”. En la primera parte del concierto “pasaron en medio de la indiferencia del público la obertura de *La nonne sanglante* de Gounod, la *Canción del marinero* de Marqués, y la sinfonía del *Rienzi*, y sólo tuvo aplausos la polka *Colibrí*, quizá porque se ejecutaba en una exposición de aves. Sentimos en el alma que se haga música con estos resultados”¹²⁰. El 1 de agosto la Sociedad dirigida por Vázquez comienza la serie de conciertos¹²¹ en San Sebastián, sesiones celebradas en el Circo Ecuestre del empresario José Arana “construido en poco más de 20 días por el distinguido arquitecto D. José Goicoa”¹²².

El sábado 12 de junio de 1880 tiene lugar la apertura de los Jardines del Buen Retiro con las representaciones de *Curruca* y *Los Titiriteros* “siendo de advertir que el público celebró mucho que la empresa haya prescindido este año de la claqué por las molestias que frecuentemente ocasionaba”¹²³. La serie de conciertos realizados por la Unión Artístico-Musical en el Retiro comienza tres días después, el 15 de junio, dándose 22 conciertos hasta la conclusión de la temporada, todos bajo la dirección de Tomás Bretón menos el decimoséptimo, dirigido por Manuel Sabater, celebrándose los martes y los viernes a las nueve al precio de una peseta. A modo resumen señalamos que en estos 22 conciertos se interpretan 118 piezas musicales, de las cuales 79 pertenecen al repertorio

¹¹⁸ *Crónica de la Música*, III, 95, 15-VII-1880, pp. 5-6.

¹¹⁹ “Audiciones y Conciertos”. *Crónica de la Música*, III, 89, 3-VI-1880, p. 3.

¹²⁰ “Audiciones y Conciertos”. *Crónica de la Música*, III, 89, 3-VI-1880, p. 3.

¹²¹ A través de la carta remitida por Peña y Goñi a *El Tiempo*, fechada el 10 de agosto de 1880 en San Sebastián, sabemos que celebrados los cuatro primeros conciertos, Vázquez incluye alguna partitura de Wagner.

¹²² P. Iñigo [Peña y Goñi]: “De Verano. San Sebastián I”. *El Tiempo*, 12-VIII-1880.

¹²³ “Teatros”. *El Tiempo*, 13-VI-1880.

y las 39 restantes son nuevas. Obtienen los honores de la repetición 3 composiciones de Gounod y Massenet, dos de Wagner¹²⁴, Brahms, Delibes, Fliege y Meyerbeer¹²⁵.

La prensa musical consultada no realiza un seguimiento de los conciertos de verano y la prensa diaria anuncia los programas realizando algún breve comentario sobre la interpretación en el mejor de los casos. En los dos primeros conciertos, el 15 y el 19 de junio, el público es poco numeroso, debido en parte a lo desapacible del tiempo. La entrada mejora en el tercer concierto celebrado el martes 22 de junio, cuyo programa incluye la *Fantasía Morisca* de Chapí y la obertura de *Tannhäuser*¹²⁶, ambas repetidas:

“El tercer concierto de la Unión Artístico-Musical llevó anoche distinguida y numerosa concurrencia a los Jardines del Retiro, que aplaudió e hizo repetir la *Fantasía Morisca* de Chapí, perfectamente ejecutada por la orquesta, lo mismo que la obertura de *Tannhäuser* de Wagner.

Lo apacible de la noche y lo escogido del programa contribuyeron, indudablemente, a que la entrada fuese mejor que en los conciertos anteriores”¹²⁷.

Señalamos que la Unión Artístico-Musical dedica una parte importante de sus programas al estreno de obras de autores españoles desde su fundación, algunas con gran éxito, como la *Fantasía morisca* de Chapí. También ocupan un lugar importante las composiciones de autores contemporáneos, particularmente los franceses representados frecuentemente en Saint-Saëns y Massenet. Dentro de los compositores contemporáneos Wagner está representado en los conciertos de la Unión Artístico-Musical desde su concierto inaugural, dado la demanda que el público de Madrid exige en medida creciente para que se programen partituras de Wagner. Sin embargo, los estrenos wagnerianos se hacen esperar hasta este año 1880.

En el octavo concierto de la serie de verano celebrado el viernes 9 de julio de 1880, la Unión Artístico-Musical dirigida por Bretón interpreta por primera vez en Madrid la *Huldigungsmarsch*¹²⁸ o *Marcha Homenaje en Mi bemol Mayor* (BWW 97) para el rey de Baviera, anunciada erróneamente como “Gran marcha del rey de Bohemia”¹²⁹; la *Marcha homenaje* figura como segunda partitura de la primera parte. Compuesta en agosto de 1864 en Starnberg, Wagner concibe la partitura para banda militar,

¹²⁴ La obertura de *Tannhäuser* y el Preludio de *Lohengrin*.

¹²⁵ Mariano del Todo y Herrero: “Los conciertos del Buen Retiro 1880”. *Crónica de la Música*, III, 104, 15-IX-1880, pp. 1-2.

¹²⁶ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 92, 24-VI-1880, p. 3.

¹²⁷ *El Tiempo*, 23-VI-1880.

¹²⁸ Para evitar posibles confusiones denominaremos siempre esta obra como *Marcha Homenaje* y no *Huldigungsmarsch*, como es costumbre en los programas desde la temporada de 1889 de la Sociedad de Conciertos.

¹²⁹ “Diversiones públicas”. *El Liberal*, 9-VII-1880.

estrenándose esta versión el 5 de octubre en Munich bajo la dirección de J. W. Siebenkäs, aunque la idea primitiva –como indica su subtítulo– es que se ejecutase en Hohenschwangau el 25 de agosto, fecha de la onomástica de Luis II. La versión posterior para orquesta se estrena en Viena el 12 de noviembre de 1871, en el primer concierto filarmónico de la orquesta de ópera de la Asociación de amigos de la Música dirigida por Otto Dessoff. Esta segunda versión, no terminada nunca por Wagner, se debe a Joachim Raff, que la finaliza tras largos retrasos y reclamaciones de la casa editorial Schott-Verlag, interesada en la partitura. No hemos localizado aún ninguna reseña sobre la interpretación de la *Marcha Homenaje* en el concierto celebrado el 9 de julio. Bretón vuelve a ejecutar la *Marcha Homenaje* en el undécimo concierto de la serie celebrado el martes 20 de julio de 1880 en el Jardín del Buen Retiro; esta vez la partitura se anuncia ya como “Gran marcha del rey de Baviera”¹³⁰, figurando como segunda obra de la primera parte.

En el concierto decimotercero de la serie, celebrado el martes 27 de julio de 1880, la *Marcha de Tannhäuser* cierra el programa¹³¹. Sobre la interpretación nada dicen las reseñas, indicando únicamente que “el concierto de anoche en los Jardines del Buen Retiro estuvo brillante, mereciendo varios números los honores de la repetición. La concurrencia numerosa como pocas noches”¹³².

Los beneficios del concierto decimosexto de la serie se dedican a favor de la Beneficencia Municipal¹³³. La prensa anuncia el programa a beneficio de las casas de socorro de Madrid para el martes 10 de agosto de 1880 y en él se incluye como obra nueva *Au Revoir*, polka de Rosell; la obertura de *Tannhäuser* abre la segunda parte del concierto¹³⁴. Sin embargo, el concierto se traslada para el martes siguiente, 17 de agosto, debido a un temporal. La obertura de *Tannhäuser* es repetida y el concierto produce más de cinco mil pesetas de beneficio para los asilos de San Bernardino y las casas de socorro de Madrid:

“El concierto extraordinario de beneficencia que hubo de suspenderse el martes último a causa del mal tiempo, se celebró anoche en medio de grande animación. El público, que era muy numerosos y distinguido acudió a los jardines del Retiro

¹³⁰ “Diversiones públicas”. *El Liberal*, 20-VII-1880.

¹³¹ “Teatros”. *El Tiempo*, 27-VII-1880. “Diversiones Públicas”. *El Liberal*, 27-VII-1880.

¹³² “Teatros”. *El Tiempo*, 28-VII-1880.

¹³³ “Teatros”. *El Tiempo*, 7-VIII-1880.

¹³⁴ “Teatros”. *El Tiempo*, 9-VIII-1880.

atraído por el bello programa compuesto de las piezas más selectas del repertorio y de dos obras nuevas. Los aficionados hicieron repetir la obertura de *Tannhäuser*, que fue admirablemente interpretada, la de *Mignon*, la ya popular *Dance Macabre*, y la delicadísima gavota *El Regente*, de Fliege, las cuales tuvieron una dirección acertada y digna de la inteligente batuta del maestro Sr. Bretón.

Los asilos de San Bernardino y las casas de socorro de esta capital pueden recibir la enhorabuena por este concierto, que les ha producido más de cinco mil pesetas de entrada¹³⁵.

Todas las obras programadas para el concierto decimoctavo de la Unión Artístico-Musical, previsto para el viernes 20 de agosto de 1880, se anuncian como nuevas. El programa incluye el preludio –“obertura (1ª vez)”¹³⁶– de *Lohengrin* como primera obra de la tercera parte¹³⁷. No obstante, un temporal impide que se celebre el día previsto y el concierto se traslada para el martes 24 de agosto¹³⁸. El preludio tiene favorable acogida entre el público:

“El programa del concierto verificado anoche en los Jardines del Buen Retiro se componía de obras completamente nuevas. Todas merecieron la aprobación del público, y muy especialmente la melodía de Lange *Flores marchitas*, la preciosa polka de Kostmann el *Pierrot*, el *Adieu a la fiancée* de Massenet, la obertura de *Lohengrin* de Wagner y las dos *danzas húngaras* de Brahms, las cuales se repitieron entre nutridos aplausos”¹³⁹.

El estreno continuado de partituras en la temporada de verano de 1880, muchas de ellas de compositores modernos, explica la aparición de un artículo en el periódico católico *El Fénix*¹⁴⁰ en el que se compara a Bretón con Sagasta. El artículo, titulado “Monasterio, Vázquez y Bretón” y firmado con el pseudónimo *Samuel*, traza una comparación entre los tres directores y los dirigentes políticos de la época (Aparisi, Cánovas y Sagasta). Las opiniones en él vertidas son duramente criticadas en la *Crónica de la Música*¹⁴¹, de donde entresacamos los siguientes párrafos que transcriben el artículo publicado en *El Fénix*:

¹³⁵ “Teatros”. *El Tiempo*, 18-VIII-1880.

¹³⁶ No sorprende el anuncio de el *preludio* como obra nueva porque únicamente se había interpretado una vez en Madrid, el 16 de mayo de 1869 dirigido por Monasterio en el Príncipe Alfonso.

¹³⁷ “Teatros”. *El Tiempo*, 19-VIII-1880.

¹³⁸ “Teatros”. *El Tiempo*, 24-VIII-1880.

¹³⁹ “Teatros”. *El Tiempo*, 25-VIII-1880.

¹⁴⁰ *Samuel*: “Monasterio, Vázquez y Bretón”. *El Fénix*, Agosto-1880.

¹⁴¹ Bajo idéntico título aparece en la *Crónica de la Música* un artículo que censura las apreciaciones publicadas por *El Fénix*. La *Crónica* hace notar que la firma de *Samuel* no es “muy propia, por cierto, para un periódico católico”. En el colmo de la ironía, el artículo aparecido en las páginas de la revista musical lo firma *Isaac*. La *Crónica de la Música* critica algunas apreciaciones estéticas de *Samuel* y concluye señalando: “Ha escrito en bufo, y nuestros lectores se han reído ya bastante”. *Isaac*: “Monasterio, Vázquez y Bretón”. *Crónica de la Música*, III, 100, 19-VIII-1880, p. 4.

“Pero hora es ya de que terminantemente me ocupe de la distinta jurisdicción que cada una de estas sociedades [Sociedad de cuartetos, Sociedad de Conciertos y Unión Artístico-musical] tienen sobre los gustos, en cuyo asunto nadie se permitirá seguramente usar de la palabra en contra.

Las tres sociedades forman, por decirlo así, un gran partido monárquico, cuya base fundamental es la buena música.

Monasterio y los suyos ocupan los bancos de la derecha; la sociedad de Vázquez representa el centro; y Bretón las izquierdas avanzadas del partido legal.

Como si dijéramos: Aparisi, Cánovas y Sagasta.

Monasterio acepta la autoridad del pasado. Vázquez, mucho bueno del pasado con mezcla del presente, y por extensión y contemporizadora condescendencia, muchos algos de lo porvenir. Bretón, el ideal del porvenir; esto es, todo lo que ahora se juzga bueno, aunque venga mezclado con todo lo malo que vendrá.

Y aunque el terreno de cada uno no pueda representarse por círculos externamente tangentes, es bien seguro que el primero no traspasa el ideal de Beethoven (*Régimen autoritario*). Que el segundo, por propias aspiraciones, va más allá de Mendelssohn (Constitución del 45), y por las exigencias del público más allá todavía (hasta el 76). Y que el tercero acepta con aplauso a Berlioz (Constitución del 37); Wagner, Saint-Saens, K. Béla (Constitución del 69)¹⁴².

En el concierto decimonoveno se interpreta por segunda vez el prelude de *Lohengrin* figurando nuevamente como primera obra de la segunda parte¹⁴³. El concierto, previsto para el viernes 27 de agosto, se traslada al martes 31 debido a un temporal¹⁴⁴ pero las crónicas no reflejan nada sobre la interpretación del prelude. Concluidos los compromisos con la empresa de los Jardines, la Unión Artístico-Musical parte para Lisboa, donde es contratada para una serie de conciertos¹⁴⁵.

1881

Como otros años, la Sociedad de Conciertos dirigida por Vázquez realiza la serie de primavera de 1881 en el Príncipe Alfonso. La Sociedad abre un abono para nueve sesiones¹⁴⁶ celebrados los domingos a las dos de la tarde y cuenta para su realización con la colaboración de Sarasate, Tottesini y la pianista Montigny, cuñada de Ambrosio Thomas. En el tercer concierto de la serie, el 20 de marzo, se estrena una *Marcha* de Pedrell, mal acogida y de la que la crítica destaca su influencia wagneriana. Cierra el

¹⁴² Isaac: “Monasterio, Vázquez y Bretón”. *Crónica de la Música*, III, 100, 19-VIII-1880, p. 4.

¹⁴³ “Teatros”. *El Tiempo*, 26-VIII-1880.

¹⁴⁴ “Teatros”. *El Tiempo*, 30-VIII-1880.

¹⁴⁵ Anuncio en “Teatros”. *El Tiempo*, 31-VIII-1880.

¹⁴⁶ *La Correspondencia Musical*, I, 9, 2-III-1881, p. 6.

programa¹⁴⁷ la obertura de *Rienzi* “de Wagner, del compositor moderno que interroga al genio de las edades futuras y descubre todos los secretos de la armonía, y revela todos los misterios de la instrumentación, para abrir nuevos derroteros al arte de los sonidos”¹⁴⁸. *La Correspondencia Musical* señala que la obertura de *Rienzi* es acogida “con extraordinarias muestras de aprobación”¹⁴⁹ y *Crónica de la Música* destaca que la obertura es aplaudida por el público “cada vez con más frenesí”¹⁵⁰.

El viernes 1 de abril de 1881, a las dos de la tarde, se celebra un concierto vocal e instrumental por iniciativa de los artistas y de la empresa del Teatro Real a beneficio de las víctimas de un incendio en el teatro de Niza. El programa¹⁵¹, que se estructura en dos partes, incluye como primera obra de la segunda la obertura de *Tannhäuser* dirigida por Juan Goula. La Casa Zozaya cede un piano Erad para la celebración de una sesión en la que intervienen los principales artistas del Real. “La circunstancia –señala *La Correspondencia*– de no haber encontrado localidad nos impide dar cuenta de este concierto en el que han tomado parte tan notables artistas”¹⁵².

El jueves 7 de abril de 1881 Bretón y la Unión Artístico-musical interpretan en el Teatro de la Zarzuela la *Marcha homenaje en Mi bemol mayor* (BWV 97) para el rey de Baviera. El concierto, que comienza a las dos de la tarde, se organiza a beneficio de los inundados de la provincia de Sevilla y es patrocinado por duquesa de la Torre, de Santoña, de Medinaceli y por la condesa de Guaqui. La *Marcha homenaje* figura como tercera y última obra de la segunda parte¹⁵³ pero las reseñas sobre este concierto son muy parcas y se limitan a señalar el programa y poco más, así que poco sabemos sobre la interpretación de la pieza, aunque *La Correspondencia Musical* señala que “la preciosa y siempre aplaudida obertura de *Mignon* alcanzó una interpretación brillantísima; así como la magnífica *Marcha del rey de Baviera*, cuyas dificultades venció la orquesta merced a la magistral batuta del maestro. [...] Nuestra enhorabuena a la Unión artístico-musical y al maestro Bretón, que al irse a Roma, lleva un nombre envidiable unido a las simpatías y admiración que se merece”¹⁵⁴.

¹⁴⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 20-III-1881.

¹⁴⁸ “Sociedad de conciertos III”. *El Globo*, 21-III-1881.

¹⁴⁹ “Tercer Concierto. Príncipe Alfonso”. *La Correspondencia Musical*, I, 12, 23-III-1881, p. 4.

¹⁵⁰ E. M.: “Los conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, p. 2.

¹⁵¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-IV-1881.

¹⁵² “Noticias”. *La Correspondencia Musical*, I, 14, 6-IV-1881, p. 4.

¹⁵³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 7-IV-1881. *La Correspondencia Musical*, I, 14, 6-IV-1881, p. 5.

¹⁵⁴ J.G.L. “Un concierto en la Zarzuela” *La Correspondencia Musical*, I, 15, 13-IV-1881, pp. 5-6.

En el noveno concierto de la temporada, celebrado a las dos de tarde en el Príncipe Alfonso, la Sociedad de Conciertos interpreta bajo la dirección de Vázquez la Marcha de *Tannhäuser* como última partitura de un programa¹⁵⁵ que incluye *Egmont* de Beethoven, partitura ejecutada como música incidental *Juan Brabo*, original de Manuel del Palacio e interpretada por Dolores Aceña y Rafael Calvo.

En mayo de 1881 el empresario del Teatro Real, Fernando Rovira, organiza una serie de conciertos clásicos en el regio coliseo realizados por la orquesta de la Sala Beethoven¹⁵⁶ de Barcelona y en los que interviene Emma Thursby. La serie comienza con la sesión celebrada el miércoles 18 de mayo de 1881 por la noche, concierto al que asiste toda la familia Real y cuyo programa incluye los preludios de los actos primero y tercero de *Lohengrin*, éste último repetido a instancias del público. La prensa alaba la interpretación de la orquesta y destaca que “la mayor parte de las piezas ejecutadas tiene el corte original que se marca en la tendencias dominantes a que obedece la música moderna, y su interpretación no ha dejado nada que desear”¹⁵⁷. En el segundo concierto, celebrado en el Teatro Real al día siguiente, jueves 19 de mayo, los preludios del acto primero y tercero de *Lohengrin* figuran respectivamente como primera y última obra del programa¹⁵⁸. Después de este segundo concierto, el último de los previstos, Rovira organiza un “gran concierto clásico” bajo la dirección de Goula celebrado el sábado 28 de mayo a las nueve de la noche en el que los preludios de *Lohengrin* figuran como las dos primeras partituras de la tercera parte¹⁵⁹.

En la temporada de verano de 1881 la Unión Artístico-Musical actúa en los Jardines del Buen Retiro bajo la dirección de Chapí, que sustituye a Bretón porque éste marcha a Roma con una beca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como destaca el anuncio publicado en la prensa para el comienzo de la temporada:

“La Sociedad de Conciertos *Unión Artístico-Musical*, fundada por nuestro querido amigo el maestro Bretón, hoy residente en Roma, y que con tanto aplauso ha funcionado los veranos anteriores en los Jardines del Buen retiro, inaugurará sus conciertos del presente año en tan delicioso local, mañana jueves por la noche.

¹⁵⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-V-1881.

¹⁵⁶ Primera sala de conciertos de Barcelona, local fundado en 1881 por Evaristo Arnús y más tarde convertido en el Teatro Lírico. Véase Aviñoa Pérez, Xosé: “Arnús de Ferrer, Evaristo”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 1. Madrid: SGAE, 1999, p. 702.

¹⁵⁷ “Sección de espectáculos. Teatro Real”. *El Imparcial*, 19-V-1881.

¹⁵⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 19-V-1881.

¹⁵⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-V-1881.

La dirección de estos conciertos ha sido confiada al distinguido y celebrado maestro Sr. Chapí, cuyo nombre por sí solo es garantía segura de los nuevos triunfos que esperan a tan estudiosa como inteligente Sociedad¹⁶⁰.

La Correspondencia Musical da cuenta de los programas interpretados por la Unión Artístico-Musical, cuyo presidente, Benito Zozaya, es asimismo director-propietario de la revista. La temporada comienza con el concierto celebrado el jueves 16 de junio que incluye como última obra de la primera parte la Marcha de las bodas de *Lohengrin*¹⁶¹, repetida a instancias del público. Celebrados los dos primeros conciertos leemos en *La Correspondencia Musical* que “por lo extraordinario de la concurrencia que a ellos ha asistido, podemos deducir la buena acogida que el público continúa dispensando a estas agradables veladas al aire libre, de la que ha dado ya inequívocas muestras. –La orquesta dirigida perfectamente por el distinguido y joven compositor Sr. Chapí, ha llevado muy bien todas las piezas, desplegando el brío, seguridad y limpieza con que sabe interpretar los trazos musicales más difíciles¹⁶². El tercer concierto, celebrado el martes 21 de junio, incluye nuevamente la Marcha de las bodas de *Lohengrin* como última obra de la segunda parte¹⁶³. El cuarto concierto de la serie, previsto para el viernes 24 de junio, se suspende a causa del mal tiempo; el Preludio de *Lohengrin* abre la tercera parte¹⁶⁴ de este cuarto concierto celebrado finalmente el martes 28 de junio de 1881.

Chapí estrena en Madrid *La Cabalgata de las Walkirias* en el decimoctavo concierto de la temporada de la Unión Artístico-Musical celebrado el martes 23 de agosto de 1881 en el Jardín del Buen Retiro. Los programas anuncian la partitura como “La carrera a caballo de las valkirias en el drama musical *La Valkiria*, primera jornada de la trilogía *El anillo de los Nibelungen* (primera audición) Wagner¹⁶⁵. *La Cabalgata*¹⁶⁶, pieza que constituye la introducción del tercer acto, representa un acontecimiento escénico que en 1881 se puede representar con dificultad, ya que según reza en el libreto las walkirias a caballo “galopan por el aire” y se reúnen, cargadas de armas, en una garganta rocosa¹⁶⁷. El tema principal de la Cabalgata, en *Sí menor*, lo constituye un ritmo punteado en

¹⁶⁰ *La Correspondencia Musical*, I, 24, 15-VI-1881, p. 5.

¹⁶¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-VI-1881. *La Correspondencia Musical*, I, 24, 15-VI-1881, p. 5.

¹⁶² “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, I, 25, 22-VI-1881, p. 5.

¹⁶³ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, I, 25, 22-VI-1881, p. 5.

¹⁶⁴ *La Correspondencia Musical*, I, 26, 29-VI-1881, p. 6.

¹⁶⁵ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, I, 34, 24-VIII-1881, p. 6; “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 23-VIII-1881.

¹⁶⁶ Acto 3º, Escena I.

compás de 9/8 que se repite incesantemente y que Wagner anuncia como insinuación –sin desarrollarlo– a lo largo del acto segundo de *La Valkiria*. Pieza instrumentada de forma pomposa, en la que el viento metal tiene gran importancia, *La Cabalgata* se convertirá en una de las partituras orquestales más famosas de Wagner en Madrid y ya en su primera audición es repetida a instancias del público. Dice *La Correspondencia Musical* sobre el estreno en Madrid:

“El martes 23 del corriente, sin duda atraído por el anuncio de una verdadera novedad musical, congregóse en los Jardines del Buen-Retiro un numeroso y distinguido público, ávido de oír y aplaudir la brillante orquesta que dirige el maestro Chapí, y de apreciar por sí mismo el mérito de *Las Valkirias*, primera jornada del drama lírico intitulado *La Valkiria*, que forma parte de la grandiosa trilogía *EL ANILLO DE LOS NIBELUNGEN*, de Ricardo Wagner.

Todas las obras anunciadas fueron aplaudidas con el entusiasmo de siempre [...]

Pero los honores de la fiesta, en la noche a que nos referimos, fueron dedicados indudablemente a *Las Valkirias* [sic], especie de diosas de la mitología germánica, que simulan una carrera a caballo, en el drama lírico de su nombre, en el acto terrorífico y a la vez solemne de recoger y premiar los héroes que sucumben en el campo del honor.

Las Valkirias es una pieza descriptiva de gran importancia musical, bajo el punto de vista general de la trilogía, de que forma parte. La intensidad, el volumen, o mejor dicho, la cantidad sonora, es el primer elemento de que echó mano Wagner para imitar con verdad el acto que se propuso. La masa total de los instrumentos, que el autor combinó por agrupaciones parciales; los arpegios de la cuerda, no por difíciles menos en carácter; la idea general, en fin, magistralmente concebida y desarrollada, todo contribuye a hacer de *Las Valkirias* una obra digna de estudio, por su importancia, en conjunto y en detalles.

La instrumentación es soberbia, como soberbio es todo lo que pertenece a Wagner en este ramo del arte, que pocos llegan a dominar, para sacar positivo y brillante resultado de las diferentes familias de instrumentos que entran en la formación de una numerosa orquesta en la que figuren todos los elementos de la moderna orquestación.

En *Las Valkirias* vemos a Wagner en miniatura: en la composición que dedicó a las diosas de la mitología alemana se retrata perfectamente al maestro llamado del porvenir, pero cuyo genio da ya sazonados frutos en el presente, a pesar de sus terribles impugnadores.

Aunque el estudio y ejecución de *Las Valkirias* ofrece serias dificultades, particularmente por fracciones, el éxito fue excelente en conjunto, y el público, según su deseo, que estimamos muy natural, pudo apreciar el mérito de dicha composición y el de la orquesta, que espontáneamente se encargó de darla a conocer al público inteligente que concurre a los Jardines. Terminada la ejecución de *Las Valkirias*, el público pidió con entusiasmo su repetición, que fue concedida galantemente por la Sociedad Artístico-musical.

Terminada la segunda audición, un general aplauso premió el mérito de la brillante orquesta y coronó el buen éxito que ha tenido la delicada concepción del ilustre Wagner.

¹⁶⁷ Hoy es frecuente que esta escena se represente con técnicas audiovisuales y cinematográficas para conseguir mayor veracidad.

Felicitemos una vez más a la Sociedad Unión Artístico-musical por el nuevo triunfo que ha sabido conquistar con el estreno de *Las Valkirias*, haciendo extensivos nuestros plácemes al maestro Chapí, dignísimo director de tan aplaudida como brillante orquesta”¹⁶⁸.

Tras el éxito de la primera audición, Chapí incluye la *Cabalgata de las valkirias* en el decimonoveno concierto la serie que, previsto para el viernes 26 de agosto¹⁶⁹, se traslada al martes 30 de agosto de 1881. La partitura cierra la tercera parte del programa¹⁷⁰ y en el anuncio recogido en *El Imparcial* se lee: “La carrera a caballo de Las Valkirias (especie de diosas de la mitología alemana, genios de la muerte encargados de recoger y premiar a los héroes que sucumbían en los combates), en el drama musical *La Valkiria*, primera jornada de la trilogía *El anillo de los Nibelungen* (segunda audición), Wagner”¹⁷¹. En el concierto se repiten la “*Marcha persa* de Fahrbach, la Fantasía sobre recuerdos de *El Profeta*, la carrera de *Las Valkirias* de Wagner y la antigua *Romancesca*, instrumentada por Wekerlin. El público aplaudió el buen desempeño del programa anunciado, y pidió con insistencia la repetición de los números de que queda hecho mérito”¹⁷². *La Cabalgata* es considerada por la crítica como la principal novedad de esta temporada y, así, Todo y Herrero destaca que entre las composiciones ejecutadas por primera en los Jardines vez debe mencionarse “en lugar preferente, el fragmento de Walkiria de Wagner, por el nombre de su autor y por la grandiosidad de la obra”¹⁷³.

En el concierto vigésimo de la temporada, celebrado en el Retiro el viernes 2 de septiembre de 1881, Chapí dirige la *Marcha homenaje al rey de Baviera* que figura como última de la primera parte. Es probable que se repitiera¹⁷⁴ porque en la reseña recogida en *La Correspondencia Musical* leemos que “de los diez números anunciados en dicho programa, se repitieron seis, lo que prueba que la sociedad hace rápidos y notabilísimos progresos, y que el público, comprendiéndolo así, demuestra cada día mayor contento y satisfacción, haciendo repetir aquellas piezas que mejor interpretación obtienen y que mayor éxito logran alcanzar”¹⁷⁵.

¹⁶⁸ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, I, 35, 31-VIII-1881, pp. 5-6.

¹⁶⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 26-VIII-1881.

¹⁷⁰ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, I, 35, 31-VIII-1881, p. 6.

¹⁷¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 30-VIII-1881.

¹⁷² “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, I, 36, 7-XI-1881, p. 5.

¹⁷³ Mariano del Todo y Herrero: “Los conciertos del Buen Retiro”. *Crónica de la Música*, IV, 21-IX-1881, 4.

¹⁷⁴ Recordamos que, en los programas en tres partes, lo habitual es que la pieza escogida para cerrar la primera sea una partitura de éxito con el fin de que sea repetida.

¹⁷⁵ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, I, 36, 7-IX-1881, p. 5.

Como resumen de la temporada, Federico Mínguez realiza un artículo titulado “Los conciertos del Buen Retiro”¹⁷⁶, publicado en *La Correspondencia Musical*. Mínguez hace un balance muy positivo de los conciertos de la Unión Artístico-Musical y destaca las 32 partituras ejecutadas por primera vez y el interés del público por estos conciertos. En ellos se ejecutan 122 obras, de las que 55 son repetidas a petición del público, pertenecientes a 70 autores, entre ellos 16 españoles¹⁷⁷. Nos interesa destacar que, por primera vez en una temporada de conciertos, Wagner es el autor del que se ejecutan mayor número de obras, concretamente cinco según los datos de Mínguez, aunque nosotros sólo hemos localizado interpretaciones de cuatro¹⁷⁸. De hecho, Mariano del Todo y Herrero¹⁷⁹ tampoco coincide con los datos de Mínguez y asegura que son únicamente 4 las obras de Wagner escuchadas, con lo que el compositor alemán quedaría en segundo lugar empatado con Auber, Fahrbach, Gounod y Waldteufeld. El artículo de Mínguez concluye con un cuadro resumen de los conciertos celebrados en los jardines madrileños entre 1872 y 1881, en nuestra opinión publicado intencionadamente por Zozaya, ya que la estadística destaca el número de obras nuevas presentadas por la Unión Artístico-Musical en contraste con su orquesta rival, la Sociedad de Conciertos:

Años	Local	Nº	Director	Autores	Obras	Repet.	Duplicac.	1ª vez
1872	Jardines	26	Dalmau	63	130	46	59	-
1873	Jardines	24	Skoczopole	49	129	44	52	-
1874	Jardines	24	Oudrid	48	98	50	56	6
1875	Alhambra	13	Oudrid	38	70	27	14	-
1876	Jardines	22	Oudrid	41	92	42	58	13
1877	Jardines	25	Metra	34	88	23	58	10
1878	Jardines	20	Vázquez	57	134	57	35	16
1879	Jardines	21	Bretón	52	93	41	64	38
1880	Jardines	22	Bretón	73	118	45	59	41
1881	Jardines	29	Chapí	70	122	46	65	32

¹⁷⁶ Federico Mínguez. “Los conciertos del Buen Retiro por la Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, I, 37, 14-IX-1881, pp. 2-3.

¹⁷⁷ Figuran los españoles Bretón, Brull, Chapí, Espinosa, Falcó, Fernández, Giner, Inzenga, Jiménez, Llanos, Marín, Muñoz Lucena, Sepúlveda, Valle y Zabala.

¹⁷⁸ Preludio y Marcha de *Lohengrin*, *Marcha homenaje* al rey de Baviera y *Cabalgata de las Walkirias*.

¹⁷⁹ Mariano del Todo y Herrero: “Los conciertos del Buen Retiro”. *Crónica de la Música*, IV, 157, 21-IX-1881, p. 3. Todo y Herrero tampoco coincide en el número de obras presentadas por primera vez y da la cifra de 34, en lugar de las 32 apuntadas por Mínguez.

1882.

La serie de primavera de la Sociedad de Conciertos comienza con el celebrado el 26 de febrero, en el que Jesús de Monasterio –solista invitado– interpreta su *Concierto para violín y orquesta en Si menor*, partitura reformada por Monasterio para la ocasión. Sin embargo, la gran novedad de la temporada es el estreno de la 9ª *Sinfonía* de Beethoven el 2 de abril que en su primera audición no responde “a los anuncios, ni a las esperanzas, ni a los esfuerzos del maestro Vázquez y de la Sociedad de Conciertos”¹⁸⁰, si bien en las sucesivas audiciones es mejor comprendida por el público y merece “grandes aplausos en los tres primeros tiempos”¹⁸¹. Esperanza y Sola comenta la frialdad con se escucha la 9ª *Sinfonía* en su estreno en Madrid y cita una carta de Gounod en la que el compositor de *Faust* censura las “enmiendas que Wagner había osado hacer en la instrumentación de algunos pasajes de la sinfonía de que hablamos y que califica de irreverencia peligrosa”¹⁸². Dice Varela Silvari en el artículo que dedica a la *Novena Sinfonía*: “Beethoven se apodera de la *oda a la alegría* (o a la *libertad*, como algunos quieren) de Schiller... La oda de Schiller empieza así: «Oh *Alegría* (léase *Libertad*), destello hermoso de la divinidad, hija del Eliseo celestial; llenos de sagrada embriaguez penetramos en tu santuario; un poder misterioso reúne a aquellos a quienes separaban el mundo y el rango, bajo la benéfica sombra de tus alas: todos los hombres son hermanos...». –Schiller había querido cantar la *Libertad* en su celebrada oda; pero para no caer bajo la severa censura del Estado, sustituyó dicha palabra por la de *Alegría*, y a esta sustitución se debe que Berlioz, como Gounod y Wagner, crean o por lo menos hayan creído, que Schiller y Beethoven sólo han querido cantar la alegría. El pensamiento de Schiller es mucho más elevado; cantar la libertad, la fraternidad universal, es asunto de más importancia y presta al genio nuevo aliento y nueva vida”¹⁸³.

¹⁸⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 3-IV-1882.

¹⁸¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 17-IV-1882.

¹⁸² Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 16, 30-IV-1882, p. 274.

¹⁸³ Varela Silvari: “La *Novena Sinfonía* (con coros) de Beethoven”. *La Correspondencia Musical*, II, 64, 22-III-1882, p. 3.

En el transcurso de esta serie de conciertos celebrados a las dos de la tarde, Vázquez interpreta la Obertura de *Rienzi*, la Marcha de *Tannhäuser*¹⁸⁴ y la Marcha de *Lohengrin*¹⁸⁵. La novedad de la interpretación de la Sinfonía de Beethoven acapara la atención de la crítica musical; de hecho, los testimonios sobre la ejecución de las partituras wagnerianas son escasos. La obertura de *Rienzi* se interpreta en el segundo concierto de la serie celebrado el domingo 5 de marzo de 1882 y figura como tercera y última obra de la primera parte¹⁸⁶; en la prensa leemos que ante una concurrencia numerosa y distinguida que ocupa todas las localidades del Príncipe Alfonso “la orquesta y su director merecieron y obtuvieron grandes aplausos en la obertura de *Rienzi*, que fue ejecutada de un modo admirable”¹⁸⁷. A lo largo de la temporada se ejecutan 54 obras en total, de las cuales 12 son nuevas. Las partituras interpretadas por primera vez son: *Serenata española* de Espí, Obertura de *Fedra* de Massenet, Obertura de *El Cid* de Pfeiffer, *Marcha op. 108* de Mendelssohn, *Danse des bohemiens* de Godard, *Sinfonía en do* de Schubert, *Obertura en do op. 124* de Beethoven, *Fantasia original española* de Monasterio, *Marcha heroica* de Marqués, Fragmentos de *Manfredo* de Schumann, *Sinfonía n.º 9* de Beethoven, y Obertura de *Las bodas de Camacho* de Mendelssohn¹⁸⁸.

Bajo la dirección de Fernández Caballero¹⁸⁹, la Unión Artístico-Musical realiza una serie de conciertos en el Jardín del Buen Retiro en verano. Con gran éxito de público se celebra el concierto del viernes 21 de julio: en la primera parte figuran la sinfonía de los *Diamantes de la Corona*, de Auber; el *Rondó característico*, de Santamarina y –dice la prensa– “la famosa marcha del *Tannhäuser*, de Wagner, que, como de costumbre, fue repetida entre bravos y palmadas”¹⁹⁰.

En el concierto celebrado el lunes 28 de agosto la Marcha de *Tannhäuser* cierra la primera parte del programa¹⁹¹. *Recuerdos del baile*, de Espinosa, *Polaka de Concierto*, de Lucena y la marcha de *Tannhäuser* provocan “muchos aplausos y mucho

¹⁸⁴ La Marcha de *Tannhäuser* se interpreta en el tercer concierto de la serie celebrado el 12 de marzo de 1882 y figura como última obra del programa. *La Época*, 11-III-1882.

¹⁸⁵ La Marcha de *Lohengrin* se interpreta en el séptimo concierto de la serie celebrado el domingo 9 de abril de 1882.

¹⁸⁶ “Ecos teatrales”. *La Época*, 4-III-1882.

¹⁸⁷ “Ecos teatrales”. *La Época*, 6-III-1882.

¹⁸⁸ “La Sociedad de Conciertos”. *La Correspondencia Musical*, II, 71, 10-V-1882, p. 4.

¹⁸⁹ Véase X: “Manuel Fernández Caballero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 60, 15-VII-1890, pp. 289-91.

¹⁹⁰ *La Correspondencia Musical*, II, 82, 26-VII-1882, p. 5.

¹⁹¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-VIII-1882.

entusiasmo” como indica la reseña publicada en *La Correspondencia Musical*, en la que leemos que ese día “la orquesta ejecutó con singular acierto todo el programa, y tanto ella como su director, el maestro Fernández Caballero¹⁹², obtuvieron señaladas y repetidas muestras de aprobación”¹⁹³. Concluida la temporada de verano, la Unión Artístico-Musical realiza una serie de conciertos en Lisboa bajo la dirección de Casimiro Espino¹⁹⁴, a quien la Unión ofrece su dirección en enero de 1883, cargo en el que permanece hasta su muerte¹⁹⁵.

1883

Hemos señalado que desde el nacimiento de la Unión Artístico-Musical, se establece en Madrid una competencia entre ésta y la Sociedad de Conciertos¹⁹⁶. Uno de los puntos culminantes en esta rivalidad profesional tiene lugar durante la temporada de primavera de 1883. La Unión Artístico-Musical comienza la temporada el domingo 4 de febrero y una semana después, el 11, inicia su serie la Sociedad de Conciertos. Desde esta fecha, los conciertos de las dos agrupaciones coinciden en el día, celebrándose éstos con tan sólo media hora de diferencia: la Unión inicia las sesiones a las dos de la tarde y la Sociedad a las dos y media. Como destaca la prensa musical, el público es el gran perjudicado: “Los aficionados a la música, que somos muchos, lamentamos el conflicto en que nos vimos el domingo, y que por lo visto no será el último. Tenemos deseos de acudir a ambos Conciertos, al de Apolo y al del Príncipe Alfonso, pero esto no es posible, mientras el uno se celebre a las dos y el otro a las dos y media. Del uno y del otro perdemos una parte por lo menos”¹⁹⁷. La “Revista Teatral Ilustrada” *Chorizos y Polacos* publica varias noticias sobre esta polémica y recoge además una ilustración-caricatura en la que Espino y Mariano Vázquez se baten en “duelo musical”. En la

¹⁹² Retrato en: “La caricatura. Celebridades. El maestro Caballero”. *La Caricatura*, II, 36, 29-VI-1885, p. 6.

¹⁹³ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, II, 87, 30-VIII-1882, p. 6.

¹⁹⁴ “El Maestro Casimiro Espino”. *Chorizos y Polacos*, II, 25, 2-III-1883, p. 4.

¹⁹⁵ Véase Sobrino, R.: “Espino Teisler, Casimiro”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 4. Madrid: SGAE, 1999, pp. 778-780.

¹⁹⁶ Recordamos que el mismo origen de la agrupación tiene como punto de partida la falta de acuerdo entre Ducazcal y la Sociedad de Conciertos para dar una serie de conciertos en el Jardín del Buen Retiro. La falta de acuerdo entre empresario y orquesta hace que Ducazcal organice una nueva agrupación a cuyo frente está Olivier Metra, aunque desde el primer concierto Bretón ocupa el puesto de concertino bajo la condición de dirigir siempre y cuando fuera necesario.

¹⁹⁷ “Conciertos. En Apolo” *La Propaganda Musical*, III, 4, 15-II-1883, p. 3.

caricatura, realizada por *Demócrito* y titulada “Conflicto musical”¹⁹⁸, los dos directores, situados tras sus respectivos atriles, disparan sendas pistolas de las que salen notas musicales en lugar de balas.

En el transcurso de la temporada de primavera se producen tres estrenos wagnerianos en Madrid: la obertura *Fausto*, el Coro de peregrinos a voces solas de *Tannhäuser* y el Preludio de *Parsifal*.

Bajo la dirección de Casimiro Espino, el 11 de febrero de 1883 la Unión Artístico-Musical da en el teatro Apolo el segundo concierto de la temporada en el que figura la Obertura de *Tannhäuser* como primera obra de la tercera parte¹⁹⁹. Debido a la coincidencia con el primer concierto de la Sociedad de Conciertos, el público es bastante escaso²⁰⁰ y, en este sentido, incluso *La Correspondencia Musical*²⁰¹ indica únicamente que la concurrencia al teatro es “bastante numerosa”²⁰², cuando lo normal es que las crónicas de la revista exageren este tipo de apreciaciones. El concierto ofrece como principales novedades la *Cavatina para violín y piano* de Raff –arreglada por Espino para orquesta– y la presentación de la pianista Emilia Quintero y Cale, discípula de Zabalza en el Conservatorio, que ejecuta el *Concierto en sol menor* de Mendelssohn para piano y orquesta. Sobre la interpretación de la obertura de *Tannhäuser* Pedrell comenta que la partitura “fue admirablemente ejecutada”²⁰³ y *El Imparcial* señala que la partitura obtuvo un “entusiasta aplauso”²⁰⁴. *Chorizos y Polacos* critica que en la obertura de *Tannhäuser*, “como en todas las obras del mismo autor, sólo se ve una recopilación exacta de instrumentación”²⁰⁵.

Después del estreno de la obertura del *Buque Fantasma* en 1879, hay que esperar cuatro años para Vázquez decida presentar una nueva partitura de Wagner en los

¹⁹⁸ Demócrito: “Conflicto Musical”. *Chorizos y Polacos*, II, 25, 2-III-1883, p. 7.

¹⁹⁹ *La Correspondencia Musical*, III, 110, 8-II-1883, p. 6. Un músico viejo: “Teatro de Apolo. Segundo concierto de la Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, III, 111, 15-II-1883, p. 1-2. “Las dos sociedades. La del teatro Apolo. Segundo concierto”. *Chorizos y Polacos*, II, 23, 16-II-1883, p. 5.

²⁰⁰ “Conciertos. En Apolo”. *La Propaganda Musical*, III, 4, 15-II-1883, p. 3.

²⁰¹ Recordamos que la revista es propiedad del presidente de la Unión Artístico-Musical, Benito Zozaya.

²⁰² Un músico viejo: “Teatro de Apolo. Segundo concierto de la Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, III, 111, 15-II-1883, p. 2.

²⁰³ Un músico viejo: “Teatro de Apolo. Segundo concierto de la Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, III, 111, 15-II-1883, p. 2.

²⁰⁴ “Sección de espectáculos. Teatro de Apolo”. *El Imparcial*, 12-II-1883.

²⁰⁵ “Las dos sociedades. La del teatro Apolo. Segundo concierto”. *Chorizos y Polacos*, II, 23, 16-II-1883, p. 5.

conciertos de Madrid. En el primero de los realizados por la Sociedad de Conciertos en la serie de primavera de 1883, celebrado el domingo 11 de febrero en el Príncipe Alfonso, los madrileños escuchan por primera vez la *Obertura Fausto* (WWV 59) en *re menor*, partitura de la que la prensa musical española recoge referencias desde 1867²⁰⁶. La *Obertura Fausto*, anunciada como nueva en Madrid, abre la tercera parte²⁰⁷; el teatro está completamente lleno y al concierto acuden la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena, las infantas doña Paz y doña Eulalia y el Príncipe Fernando de Baviera²⁰⁸. La primera versión de la *Obertura Fausto* surge entre diciembre de 1839 y enero de 1840²⁰⁹ y Wagner la concibe como primer movimiento para una posible sinfonía “Fausto”. Tras el estreno de la obra en Weimar bajo la dirección de Liszt, el pianista y compositor aconseja a Wagner que haga una reelaboración realizada por el compositor alemán tres años más tarde cuando, a mediados de enero de 1855, da los últimos retoques a la partitura que recibe ahora su título definitivo *Eine Faust-Ouvertüre*²¹⁰. La versión que presenta Vázquez en Madrid es esta última. Señalamos este hecho porque, como ocurre en las distintas reelaboraciones que sufren *Tannhäuser* y otras obras de Wagner, las partes añadidas con posterioridad presentan, desde el punto de vista estilístico, una técnica avanzada propia de las empleadas por Wagner en sus últimas partituras. De ahí que en las partes recompuestas escuchamos pasajes que recuerdan la música de *La Valkiria* y *Tristán e Isolda*²¹¹. En nuestra opinión esta es la razón de que “su obertura, *Fausto*, [fuera] bien interpretada, pero fríamente acogida. Así es que la melodía amplia, sentida, admirable que Beethoven puso en su romanza de violín, parecía, después de la obertura del autor del *Lohengrin*, como un rayo hermosísimo de sol después de una tempestad deshecha”²¹². La mala acogida de la *Obertura Fausto* se destaca en la revista *Chorizos y Polacos* en la que leemos que el programa de la Sociedad de Conciertos “no podía ser más nuevo; lástima que no fuese del todo aplaudido. La *melodía* y el *canto provenzal* de Schumann, y el *Fausto* de Wagner, fueron recibidos con frialdad

²⁰⁶ *El Artista*, II, 13, 7-IX-1867, p. 102.

²⁰⁷ *El Imparcial*, 11-II-1883.

²⁰⁸ “Conciertos. En el Príncipe Alfonso”. *La Propaganda Musical*, III, 4, 15-II-1883, p. 3.

²⁰⁹ Esta versión se estrena el 22 de julio de 1844 en Dresde.

²¹⁰ Versión definitiva estrenada en Zurich el 23 de enero de 1855.

²¹¹ También se da el fenómeno contrario; así en las partes conservadas de la primera versión de esta *Obertura* escuchamos un motivo de *Die Feen* que Wagner utiliza nuevamente en el segundo acto de *Rienzi*.

²¹² Un músico viejo [Felipe Pedrell]: “Príncipe Alfonso. Sociedad de Conciertos. Primero de la temporada” *La Correspondencia Musical*, III, 111, 15-II-1883, p. 2.

marcada”²¹³. También *La Propaganda Musical* indica que el público “reservado, como lo es siempre para aquellas obras que escucha por primera vez las aplaudió con respeto, aunque no con entusiasmo. Muy pocas veces la primera audición es suficiente”²¹⁴. *El Imparcial* indica que la obertura *Fausto* “no gustó. Pero a su lado estaba colocada con acierto la bellísima romanza para violín, de Beethoven, oasis de sentimiento, al lado del desierto de resonancias de la obertura de Wagner”²¹⁵.

El domingo 18 de febrero a las dos de la tarde, la Unión Artístico-Musical celebra el tercer y último concierto de los tres de abono anunciados en el teatro Apolo bajo la dirección de Espino. En el programa figura el prelude²¹⁶ de *Lohengrin* como primera obra de la tercera parte²¹⁷. La concurrencia es mayor que en los dos conciertos anteriores y a él acuden las infantas doña Isabel, doña Paz y doña Eulalia acompañadas del Príncipe Fernando de Baviera. Del programa se repiten el prelude de *Lohengrin* y el *Movimiento perpetuo* de Paganini, arreglado para violines por Bretón²¹⁸. La primera de estas partituras –comenta Pedrell– “oída con religioso silencio, y pensando sin duda en la reciente pérdida de su ilustre autor²¹⁹, produjo gran impresión en el auditorio, que admiró una vez más el poderoso genio de tan insigne compositor”²²⁰. *La Propaganda Musical* destaca también la interpretación del prelude de *Lohengrin* que es –dice la revista– “magistralmente ejecutado”²²¹. La Unión Artístico-Musical anuncia la celebración de un cuarto concierto extraordinario el sábado 24 de febrero a beneficio Casimiro Espino. El director rinde homenaje a Wagner dedicando la segunda parte de este concierto al compositor recientemente fallecido y del que se anuncia²²² la

²¹³ “Las dos Sociedades. La del Príncipe Alfonso, primer concierto”. *Chorizos y Polacos*, II, 23, 16-II-1883, p. 4.

²¹⁴ “Conciertos. En el Príncipe Alfonso”. *La Propaganda Musical*, III, 4, 15-II-1883, p. 3.

²¹⁵ “Sección de Espectáculos. Conciertos en el Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 12-II-1883.

²¹⁶ Dos de las publicaciones consultadas, *La Propaganda Musical* (III, 5, 22-II-1883, p. 4) y *Chorizos y Polacos* (II, 24, 23-II-1883, p. 4), indican que la partitura interpretada es el prelude del tercer acto. No obstante, el resto de publicaciones refieren únicamente “Prelude de *Lohengrin*”, lo que interpretamos como prelude del primer acto.

²¹⁷ *La Correspondencia Musical*, III, 111, 15-II-1883, p. 5. Un músico viejo: “Teatro de Apolo. Tercer concierto de la Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 4.

²¹⁸ Espino, “para demostrar lo mucho que valen los profesores de la Unión, les hizo repetir la obra [*Movimiento perpetuo*] solos y sin el auxilio de la batuta”. “Las dos sociedades. La Unión Artístico-Musical en Apolo”. *Chorizos y Polacos*, II, 24, 23-II-1883, p. 4.

²¹⁹ Wagner fallece en Venecia el 13 de febrero de 1883.

²²⁰ Un músico viejo: “Teatro de Apolo. Tercer concierto de la Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 4.

²²¹ “Conciertos. En Apolo”. *La Propaganda Musical*, III, 5, 22-II-1883, p. 4.

²²² “Noticias”. *La Propaganda Musical*, III, 5, 22-II-1883, p. 5. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 7. “Las dos sociedades. La Unión Artístico-Musical en Apolo”. *Chorizos y Polacos*, II, 24, 23-II-1883, p. 4.

interpretación de cuatro partituras, entre las cuales figuran como nuevas el Preludio de *Parsifal* y el *Siegfried-Idyll* (WWV 103)²²³, piezas –comenta Pedrell– “desconocidas entre nosotros y que han llamado extraordinariamente la atención do quiera han sido ejecutadas. –Aplaudimos sin reservas de ningún género tan levantado pensamiento, que creemos será perfectamente acogido por el público madrileño, ganoso siempre de premiar esfuerzos tan laudables como los que de continuo realiza en pro del arte la Unión Artístico-Musical”²²⁴.

El sábado 24 de febrero la Unión Artístico-Musical celebra el cuarto concierto extraordinario anunciado a beneficio de Espino, dedicando la segunda parte del programa a la memoria de Wagner. El teatro está casi vacío, pues –dice Odanarg– “al lado del cartel del concierto, había otro donde se leía: Plaza de Toros. Y muchos de los que leían los dos carteles, decían que era mejor comprar una entrada para los novillos, que gastarse el dinero en música celestial”²²⁵. *La Propaganda Musical* destaca también que, a pesar de presentarse en Madrid una partitura de Wagner, el programa “no consiguió que los espectadores, poco numerosos por cierto, fueran más que músicos, periodistas y algunos aficionados distinguidos”²²⁶. Espino dirige la Obertura de *Tannhäuser*, la Marcha de *Lohengrin* e, intercalada entre ambas, el Preludio de *Parsifal*, partitura que se interpreta por primera vez en Madrid y en España. La obertura de *Tannhäuser* es mejor ejecutada que en otras ocasiones y el Preludio de *Parsifal* es “muy bien ejecutado pero es preciso oírlo más veces para que el público lo comprenda y pueda apreciar su magnífica instrumentación”²²⁷. En la sesión se repiten a instancias del público la *Serenata Española* de Valle, la Obertura de *Tannhäuser* y la Marcha de *Lohengrin* de Wagner, la obertura de *Cleopatra* de Mancinelli, el *Minueto* de un quinteto de Boccherini y el *Moto perpetuo* de Paganini. Sobre el desarrollo del concierto señala *La Correspondencia Musical*:

²²³ El *Siegfried Idyll* (WWV 103), recogido en los anuncios del programa publicados en la prensa, no llega a ejecutarse en concierto. Sin embargo, este hecho prueba que la Unión Artístico-Musical dispone de esta partitura que la orquesta estrena en Madrid el 8 de febrero de 1891 bajo la dirección de Juan Goula.

²²⁴ Un músico viejo: “Teatro de Apolo. Tercer concierto de la Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 4.

²²⁵ Probablemente exagerando, Odanarg indica que al hacer el balance de la entrada, la contaduría del teatro Apolo registra aproximadamente unos gastos de 1.100 pesetas y unos ingresos de 150. Odanarg (Bemoles): “Las dos sociedades. La de Apolo. Concierto de la Unión Artístico-Musical. Beneficio del maestro Espino”. *Chorizos y Polacos*, II, 25, 2-III-1883, p. 4.

²²⁶ “Conciertos en Apolo”. *La Propaganda Musical*, III, 6, 28-II-1883, p. 4.

²²⁷ “Conciertos en Apolo”. *La Propaganda Musical*, III, 6, 28-II-1883, pp. 5-6.

“Queriendo tributar una elocuente prueba de afecto y simpatía a su distinguido director, la Unión Artístico-Musical, organizó para la tarde del sábado último un brillantísimo concierto en su obsequio, y el maestro Espino a su vez, deseando rendir un homenaje de admiración a la memoria del ilustre Wagner, concibió la feliz idea de que se ejecutaran varias piezas del célebre compositor que acaba de bajar a la tumba y que tan inmenso vacío ha dejado en el campo del arte musical. Numerosa y escogida concurrencia llenaba todos los ámbitos del teatro de Apolo, deseosa de admirar y de aplaudir las hermosas obras anunciadas entre las que figuraban aquellas que más triunfos han conquistado en repetidas ocasiones a la Unión Artístico-Musical [...].

La parte del concierto esperada con mayor impaciencia era sin duda la que constituía el homenaje a Wagner no sólo por la grandeza de las obras que iban a ejecutarse sino también por la significación que tan importante acto llevaba consigo.

La obertura de *Tannhäuser* produjo el entusiasmo de costumbre, habiendo sido repetida su última parte.

El preludeo de *Parsival* [sic], ejecutado por primera vez en España, merced a la iniciativa de la Unión Artístico-Musical, es una composición verdaderamente portentosa y digna en todo del genio inconmensurable de Wagner. La inspiración abunda a raudales, y la instrumentación constituye un prodigio asombroso, a pesar de tales circunstancias, no es obra que logre ser comprendida desde luego, necesitándose a nuestro juicio, varias audiciones para que pueda ser apreciada en toda su grandeza. El preludeo de *Parsival* sintetiza la idea mística que sirve de base a todo un poema dramático-religioso, y el no hallarse el público en antecedentes acerca del sentido poético del libro, dificulta más y más la identificación de aquel con el pensamiento del sublime autor.

Así todo, el referido preludeo fue escuchado con admiración y encanto sin que la concurrencia escaseara el aplauso que legítimamente merecía.

La marcha de *Lohengrin* agradó como siempre y mereció los honores de la repetición²²⁸.

En el tercer concierto de la temporada, celebrado el domingo 25 de febrero de 1883, la Sociedad de Conciertos dedica su tercera parte a la memoria del compositor de Bayreuth, indicando en los programas que esta parte se dedica en “homenaje a Wagner”²²⁹. Al contrario de lo sucedido el día anterior en el concierto celebrado por la Unión Artístico-Musical, el Príncipe Alfonso se llena y a él asisten los miembros de la familia Real en compañía del Príncipe Fernando de Baviera²³⁰. En la sesión, en la que intervienen como solistas invitados el pianista Voyer (antiguo capitán del Estado Mayor del ejército francés) y el violinista Louis Hegyesi, Vázquez dirige la Obertura de *Rienzi*, el Coro de peregrinos de *Tannhäuser* a voces solas (1ª vez) y la Marcha de esta misma ópera con coros, partitura que cierra el concierto y repetida a instancias del público. De

²²⁸ [Un músico viejo]: “Teatro de Apolo. Unión Artístico Musical. Concierto extraordinario a beneficio del maestro Espino”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 3.

²²⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 23-II-1883.

²³⁰ “Conciertos. En el Príncipe Alfonso”. *La Propaganda Musical*, III, 6, 28-II-1883, p. 6.

esta forma, la Sociedad de Conciertos interpreta un repertorio más conservador que el realizado por la Unión Artístico-Musical, escogiendo las partituras wagnerianas de mayor éxito en Madrid, como destaca la reseña recogida en *El Imparcial*:

“La tercera parte estuvo consagrada a Wagner como homenaje a su memoria.

La sociedad escogió con muy buen criterio entre las obras del discutido compositor la más aplaudidas.

La magnífica obertura del *Rienzi*, perfectamente matizada; el coro de peregrinos a voces solas del *Tannhäuser*, cantado con gran afinación, y la hermosa marcha con coros de esta ópera, de grandioso efecto, por la estudiada combinación de las voces y de la orquesta. Las alumnas del Conservatorio, el coro de hombres y los profesores de la Sociedad merecen plácemes por la brillante interpretación que supieron dar a esta marcha, que se repitió en medio de aplausos, y que esperamos ver alguna vez más en el programa de los conciertos”²³¹.

Sobre la interpretación de las partituras de Wagner indica *La Correspondencia Musical*:

“La tercera parte estaba dedicada a la memoria de Wagner, y el honor de la verdad debemos convenir que el homenaje fue digno del compositor inmortal a quién fue tributado.

La obertura de *Rienzi* llamó la atención de un modo extraordinario, así como la marcha con coros del *Tannhäuser*, que fue repetida, y el coro de peregrinos de la misma obra, cantado por las alumnas de la clase del Conservatorio y un nutrido coro de hombres.

Así terminó tan interesante sesión, despidiéndonos hasta el próximo domingo”²³².

En *Chorizos y Polacos* leemos que “de los números que más llamaron la atención merecen citarse la obertura de *Rienzi*, de Wagner, ejecutada como saben los profesores de la orquesta del Sr. Vázquez, como maestros consumados; el coro de peregrinos de *Tannhäuser*, a voces solas, no salió tan bien airado; los coros *gallearon* un tanto, sin duda teniendo en cuenta que estamos en Cuaresma; en la marcha de la misma ópera, que mereció los honores de la repetición, aligeró demasiado la batuta directora; los coros, en especial el de señoritas, un tanto desafinados y tomando poco a tiempo las entradas”²³³. Los honores del concierto –indica *La Propaganda Musical*– “fueron indudablemente para Wagner; la obertura de *Rienzi*, admirablemente ejecutada por la orquesta, provocó

²³¹ “Sección de espectáculos. Circo del Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 26-II-1883.

²³² [Un músico viejo]: “Príncipe Alfonso. Sociedad de Conciertos. Tercero de la temporada”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 2.

²³³ “Las dos sociedades. Teatro y Circo del Príncipe Alfonso. Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Chorizos y Polacos*, II, 25, 2-III-1883, p. 4.

un prolongado, general y entusiasta aplauso, que debió oírse a bastante distancia fuera del Circo, y que revestía todos los caracteres de una ovación para aquel que no hace mucho tiempo sonreía a sus hijos bajo el cielo de Venecia. –El coro de peregrinos del [sic] *Tannhäuser* que es de un efecto admirable y grandioso, obtuvo bastante buena interpretación. –Terminaba el concierto la magnífica marcha de la misma ópera, magistralmente dirigida y ejecutada por la orquesta y coro general mereciendo por ello que se repitiera, a pesar de que una parte del público había abandonado ya el salón”²³⁴.

Tras el éxito obtenido en el tercer concierto, la Sociedad de Conciertos incluye la marcha de *Tannhäuser* con coros en el quinto de la temporada como obra que cierra la primera parte²³⁵, previendo su repetición. En la sesión, celebrada en el Príncipe Alfonso el domingo 11 de marzo de 1883 a las dos y media de la tarde, Vázquez dirige el *Andante favorito* de Beethoven al que “siguió la marcha de *Tannhäuser* con coro, que se dijo vocal e instrumentalmente de una manera perfecta, y produjo grandioso efecto, repitiéndose a petición unánime del público”²³⁶. *La Correspondencia Musical* señala que la Marcha de *Tannhäuser* es repetida y “admirablemente interpretada por la orquesta y por los coros”²³⁷. Dice *La Propaganda Musical* sobre la interpretación de la partitura de Wagner en este quinto concierto al que asisten las infantas y el príncipe Federico Guillermo de Alemania:

“Puso dignamente fin a la primera parte, la marcha del *Tannhäuser* interpretada por la orquesta y coros de una manera perfecta siendo interrumpida antes de concluir por los aplausos de la concurrencia y obteniendo en su repetición una ovación más grande si cabe que la obtenida anteriormente: es una inspirada página musical digna en un todo de la envidiable reputación del autor del *Lohengrin*”²³⁸.

En marzo de 1883 la Sociedad de Conciertos ensaya la marcha Marcha Fúnebre²³⁹ de *El crepúsculo de los dioses* como una de las novedades²⁴⁰ que Vázquez propone para la temporada²⁴¹, aunque no tenemos constancia de que se realizara ninguna interpretación

²³⁴ “Conciertos. En el Príncipe Alfonso”. *La Propaganda Musical*, III, 6, 28-II-1883, p. 6.

²³⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-III-1883.

²³⁶ “Sección de espectáculos. Circo del Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 12-III-1883.

²³⁷ “Príncipe Alfonso”. *La Correspondencia Musical*, III, 115, 15-III-1883, p. 3.

²³⁸ “Conciertos. En el Príncipe Alfonso”. *La Propaganda Musical*, III, 8, 15-III-1883, p. 61.

²³⁹ Marcha fúnebre o Muerte de Sigfrido. Acto tercero de *Götterdämmerung*.

²⁴⁰ Recordamos que Vázquez y la Sociedad de Conciertos estrenan con éxito la Marcha Fúnebre en Madrid el 11 de marzo de 1877, pero la partitura no se vuelve a incluir en las siguientes temporadas de conciertos.

²⁴¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 19-III-1883.

pública de la partitura. El domingo 8 de abril se celebra en el Príncipe Alfonso el noveno concierto anunciado como último de la serie; en él se interpreta la obertura de *Tannhäuser* como tercera y última de la primera parte. Los artículos publicados en prensa se ocupan especialmente del Andante de la *Sinfonía en la* de Ascensión Martínez –primer premio del Conservatorio– y de la *Marcha* “Gloria a Vizcaya” de Cleto Zabala, primer premio en la Exposición provincial de Vizcaya de 1882. No obstante, la reseña de *Chorizos y Polacos* indica que alcanzan “una ejecución brillantísima *Le billet de Margaritte*, la obertura de *Tannhäuser*, de Wagner, y *La gruta Fingal*”²⁴². El domingo 15 de abril de 1883 la Sociedad de Conciertos celebra un décimo concierto extraordinario a beneficio de Vázquez, en cuyo programa, figura la obertura de *Rienzi* como última pieza de la primera parte²⁴³.

La noche del 23 de mayo se celebra en el Palacio Real un banquete con motivo de la visita de los reyes de Portugal. En la velada, la música del Real Cuerpo de Alabarderos ejecuta el *Potpourri de aires nacionales portugueses* de L. Martín y el galop de Escoto titulado *De Portugal a Madrid*. En el concierto se ejecutan además obras de Strauss, Meyerbeer, Verdi, Gounod y la *Marcha de Tannhäuser*, partitura que abre el programa²⁴⁴.

A comienzos de la temporada de verano, la Sociedad dirigida por Vázquez da una serie de conciertos en los Jardines del Buen Retiro dentro de la Exposición organizada por la Sociedad Central de Horticultura, serie que comienza con el celebrado el 28 de mayo. Los conciertos se celebran a las cinco y media de la tarde y, contrariamente a la costumbre, se organizan únicamente en dos partes compuestas de cuatro piezas cada una. En el segundo concierto, celebrado el viernes 1 de junio, Vázquez dirige el preludio del acto tercero de *Lohengrin*, partitura que abre la segunda parte del programa²⁴⁵; en el tercero, celebrado al día siguiente, sábado 2 de junio, la obertura de *Rienzi* figura en idéntico lugar²⁴⁶.

Contratada por Felipe Duazcal, la Unión Artístico-Musical realiza una serie de conciertos en los Jardines del Buen retiro bajo la dirección de Casimiro Espino. La temporada comienza el 19 de junio y concluye el 5 de septiembre, realizándose 25 conciertos en total celebrados a las nueve de la noche los martes y viernes al precio de

²⁴² “Teatro y Circo del Príncipe Alfonso”. *Chorizos y Polacos*, II, 31, 10-IV-1883, p. 3.

²⁴³ “Noticias”. *La Propaganda Musical*, III, 12, 12-IV-1883, p. 93.

²⁴⁴ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, III, 125, 25-V-1883, p. 6.

²⁴⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-VI-1883.

²⁴⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 2-VI-1883.

una peseta. A modo de resumen, señalamos que en los 25 conciertos se interpretan 122 obras distintas, elevándose el número total de interpretaciones a 271, de las que se repiten 131 a instancias del público. De las 122 partituras puestas en programa se ejecutan una sola vez 65, dos veces 32, tres veces 18, cuatro veces 6, y cinco solamente la tanda de vales de Émile Waldteufel *La estudiantina*, partitura que a lo largo de la temporada adquiere mucha popularidad en Madrid y en la que Espino introduce algunos retoques en la instrumentación. Las partituras presentadas por primera vez son 29, de las cuales se repiten a instancias del público 17. La clasificación del repertorio es la siguiente: oberturas, 26; vales, 14; marchas, 8; fantasías, 8; galops, 8; polkas, 7; polacas, 6; gavotas, 5; danzas, 5; melodías, 4; poemas, 3; bailables, 3; caprichos, 3; andantes, 3; minuetos, 2; escenas, 2; serenatas, 2; preludios, 2; rapsodias, 2; sinfonía, 1; pavana, 1; estudio, 1; reverie, 1; jota, 1; cavatina, 1 y retreta 1. Estas obras pertenecen a 75 maestros: alemanes, 28; españoles, 19; franceses, 14; italianos, 10; austriacos, 2 y 2 rusos²⁴⁷. En el transcurso de la temporada y a petición del público, se realizan varios monográficos en la segunda parte de los programas dedicados entre otros a Gounod (6-VII-1883; 24-VII-1883, 7-VIII-1883), Chapí (20-VII-1883, 17-VIII-1883, 4-IX-1883) Massenet (3-VIII-1883, 10-VIII-1883) y Bizet (21-VIII-1883).

En el cuarto concierto de la temporada, el viernes 29 de junio, la Unión Artístico-Musical interpreta por primera vez *La Estudiantina* de Waldteufel y la *Fantasia burlesca sobre motivos de El carnaval de Venecia* de Scherz, fantasía que parodia el estilo de Haendel, Haydn, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Meyerbeer, Gounod, Strauss y Wagner²⁴⁸. *El Imparcial* indica que “la fantasía burlesca, un poco pretenciosa por la pretendida parodia que su autor quiso hacer del estilo de Haendel, Schumann, Chopin, Meyerbeer, Gounod, Wagner y otros *geniecillos* por el estilo, no ofrece gran originalidad, pero sí tiene algunos pasajes que se oyen con gusto, y prueba de ello es que los concurrentes al concierto quisieron oírla [una] segunda vez”²⁴⁹.

En el sexto concierto, celebrado el viernes 6 de julio y al que acuden más de cuatro mil personas, la Obertura de *Tannhäuser* figura en primer lugar de la tercera parte; según la prensa la partitura de Wagner es “admirablemente ejecutada por la orquesta”²⁵⁰

²⁴⁷ Mínguez, E.: “Los Conciertos del Buen Retiro”. *La Correspondencia Musical*, III, 141, 13-IX-1883, p. [4?].

²⁴⁸ *La Correspondencia Musical*, III, 130, 29-VI-1883, p. 6.

²⁴⁹ “Sección de espectáculos. El Jardín del Buen Retiro”. *El Imparcial*, 30-VI-1883.

²⁵⁰ “Jardín del Buen Retiro”. *La Correspondencia Musical*, III, 132, 12-VII-1883, p. 5.

y repetida a instancias del público²⁵¹. Espino incluye de nuevo la Obertura de *Tannhäuser* en el undécimo concierto de la serie celebrado el martes 24 de julio, en el que se dan cita “muchas gentes, mucha luz, muchas mujeres hermosas, mucho lujo y mucha elegancia”²⁵². La partitura, que abre la tercera parte del programa, se repite a instancias del público.

En el decimoquinto concierto, el martes 7 de agosto, la Marcha de *Lohengrin* cierra el programa²⁵³. En la sesión, se interpreta por primera vez la escena dramática *Sagunto* de Javier Jiménez Delgado que la orquesta –dice la prensa– “ejecutó primorosamente, y con tanta perfección como la marcha de *Lohengrin*, con que se cerró el concierto. También hubiera sido repetida la obra de Wagner, si el tiempo lo hubiese consentido. Pero todo tiene sus límites en este mundo, y tratándose de los Jardines del Retiro, hay que tener mucho cuidado en no dar en aquello del cuento de nunca acabar”²⁵⁴.

El Preludio de *Parsifal* se incluye como segunda partitura de la tercera parte del decimoctavo concierto de la serie celebrado el viernes 17 de agosto²⁵⁵ con una “concurcencia tan numerosa como siempre, y la temperatura verdaderamente deliciosa”. La partitura de Wagner –dice *La Correspondencia Musical*– “obtuvo una ejecución acabada, y demostró una vez más lo mucho que vale la Unión Artístico-Musical”²⁵⁶.

En el concierto vigésimo segundo de la serie, el 31 de agosto, la Obertura de *Tannhäuser* figura como primera partitura de la tercera parte²⁵⁷. Es el final de la temporada y la temperatura, fría durante la noche, hace que el público asistente sea menor que en los conciertos anteriores. Por esta razón, la Unión Artístico-Musical acelera la programación y celebra cuatro conciertos entre el 31 de agosto y el 5 de septiembre. La prensa no señala nada sobre la interpretación de la Obertura de *Tannhäuser*, aunque *La Correspondencia Musical* indica que todas las piezas del programa “fueron aplaudidas con entusiasmo”²⁵⁸.

El lunes 26 de noviembre de 1883, un conjunto de bandas militares interpretan en la plaza de armas del Palacio Real una serenata en honor del príncipe Federico Guillermo

²⁵¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 7-VII-1883.

²⁵² “Jardín del Buen Retiro”. *La Correspondencia Musical*, III, 134, 26-VII-1883, p. 5.

²⁵³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 7-VIII-1883.

²⁵⁴ “Jardín del Buen Retiro”. *La Correspondencia Musical*, III, 136, 9-VIII-1883, p. 5.

²⁵⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 17-VIII-1883.

²⁵⁶ “Jardín del Buen Retiro”. *La Correspondencia Musical*, III, 138, 23-VIII-1883, p. 4.

²⁵⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 31-VIII-1883.

²⁵⁸ “Jardín del Buen Retiro”. *La Correspondencia Musical*, III, 140, 6-IX-1883, p. 5.

en la que se interpreta la Marcha de *Tannhäuser* como tercera obra del programa. Sobre esta serenata leemos en *La Correspondencia Musical*:

“El lunes a las nueve de la noche salieron del parque de Buenavista, las bandas militares que debían tomar parte en la gran serenata dispuesta en honor del príncipe Federico Guillermo.

La retreta se dirigió a palacio por las calles de Alcalá, puerta del Sol, Mayor y Arco de la Armería.

El aspecto de la plaza de Armas desde los balcones de palacio era admirable, y producía extraordinario efecto.

Tomaron parte en la fiesta las bandas de los regimientos 2º de ingenieros, 3º a pie de artillería, Mallorca, Baleares, Castilla, Sevilla y Garellano, y las de cazadores de Ciudad Rodrigo, Arapiles, Puerto Rico y Manila, sumando un total de 401 músicos: las bandas de cornetas de estos mismos cuerpos con 200 individuos, y las de trompetas de húsares de la Princesa y de Pavía, lanceros de la Reina, 1º y 4º montado y 2º de montaña, sumando 92 instrumentos.

Además 136 gastadores, 30 batidores, 60 húsares, las dos compañías citadas y 800 soldados de todas armas, con hachones encendidos éstos y con bombas colocadas en perchas los batidores y húsares.

El programa era el siguiente:

1º Deutsche National Hymne.

2º Sinfonía de la Estrella del Norte, *Meyerbeer*.

3º Marcha del [sic] *Tannhäuser*, *Wagner*.

4º Sinfonía de Zarzuelas, *Barbieri*.

5º Marcha de las antorchas, número 4, *Meyerbeer*.

Todas estas piezas fueron bastante bien ejecutadas y dirigidas por los jefes de las mencionadas bandas.

El público, que era inmenso, se retiró en extremo complacido del notable espectáculo que acababa de ofrecérseles y aplaudió en más de una ocasión el mérito de tan celebradas composiciones musicales”²⁵⁹.

²⁵⁹ “La retreta del lunes”. *La Correspondencia Musical*, III, 152, 29-XI-1883, p. 3.

1884.

En febrero de 1884, la Unión Artístico-Musical realiza una primera serie de tres conciertos en el teatro de Apolo, en el transcurso de los cuales la orquesta estrena once partituras de las cuales cuatro tienen más de tres tiempos²⁶⁰. El primer concierto de la Unión Artístico-Musical se celebra el domingo 3 de febrero y Casimiro Espino dirige por primera vez en Madrid *Basconia (aires del país)* de Antonio Peña y Goñi, *Scènes alsaciennes* de Massenet y *Esquisse Symphoniques* de Berlioz²⁶¹.

En el segundo concierto, celebrado en el teatro de Apolo el domingo 10 de febrero a las dos de la tarde, la Unión Artístico-Musical estrena cuatro obras que ocupan la primera y segunda parte²⁶². Asisten al concierto la infanta Isabel acompañada de la marquesa de Nájera y la orquesta interpreta la Marcha de *Tannhäuser* como propina fuera de programa. “La marcha de *Tannhäuser* –señala *La Correspondencia Musical*– puso fin al concierto del que salió el público en extremo satisfecho. La orquesta tocó admirablemente dirigida por el maestro Espino con el acierto a que nos tiene acostumbrados a pesar de la desgracia que le aflige. –Una hora antes de empezar el concierto se había dado sepultura a un hijo suyo, cuando apenas hacía una semana que lloraba la muerte de otro pedazo de su corazón. La sociedad a cuyo frente se halla el maestro Espino quiso suspender el concierto del domingo, pero dicho señor se negó a ello en absoluto, sacrificando sus sentimientos de padre a los intereses de sus amigos y compañeros”²⁶³. *El Imparcial* indica:

“La marcha de *Tannhäuser*, de Wagner, puso término al concierto, recibiendo nuevos aplausos la orquesta y su director, el Sr. Espino, quien a pesar de haber perdido anteayer un hijo de corta edad, el segundo que ve morir en el breve espacio de quince días, no quiso dejar de cumplir el compromiso contraído con el público, aunque sus compañeros de Sociedad le excitaban a suspender el concierto”²⁶⁴.

Durante la temporada de 1884 el público de Madrid asiste en menor medida a los conciertos que en temporadas anteriores y, en este sentido, E. de Palacio indica que “estamos atravesando un período crítico para la música”. La prensa de Madrid se hace

²⁶⁰ “Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, III, 164, 21-II-1884, p. 3.

²⁶¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 3-II-1884.

²⁶² Intermezzo de *Enrique VIII* de Saint-Saëns, *Pavana* del Conde de Morphy, bailables de *Cinq-Mars* de Gounod y Gran concierto de Beriot. “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-II-1884.

²⁶³ “Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, IV, 163, 14-II-1884, p. 4.

²⁶⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 11-II-1884.

eco de esta situación y “En los conciertos”²⁶⁵, Palacio agradece la labor de Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Monasterio, Vázquez, Bretón y Espino; “a los primeros –dice– por la creación de la Sociedad de profesores, que tanto bien ha hecho a la música y a los segundos por mantener vivo el fuego artístico en Madrid. –Porque, aunque nos duela, el gusto artístico en esta capital estaba un tanto estragado. No teníamos oídos los vecinos de Madrid, sino orejas, y en sacándonos de las partituras de *Il Tovarore* y *La Traviata*, en el género *clásico*, no conocíamos la generalidad de los filarmónicos más repertorio”. En este sentido, Palacio destaca que el número de aficionados es escaso hasta la creación de la Sociedad de Conciertos y la instauración de los conciertos sinfónicos en Madrid, mientras que en 1884 –dice Palacio– “la música clásica, la música alemana, la música del porvenir, la francesa, la bilingüe, todas se hallan ya al alcance de las fortunas menos envidiables. –Hoy hablamos todos de Wagner, algunos latitulándole *Guañer* para hacerle más dificultoso”²⁶⁶.

El tercer concierto, el domingo 17 de febrero en Apolo, se celebra a beneficio de Casimiro Espino, al que se le entregan una batuta de marfil con puño de oro y rubíes (regalo del Conde de Morphy), una botonadura (Serrano), un alfiler de oro y diamantes (Santamaría), un juego de escritorio (Gracia) y un alfiler de oro (Peña y Goñi). Con más concurrencia que los anteriores y la asistencia de la infanta Doña Isabel, el coliseo de la calle de Alcalá está completamente lleno en una sesión en la que se repiten la Obertura en *do* de Suppé y *Sous les tilleuls* de Massenet. Se interpretan además el tercer tiempo de *Gigne et final* de los bailables de *Enrique VIII* de Saint-Saëns, la obertura de *Cleopatra* de Mancinelli, el *Andante* para violonchelos de Goldtermann, y la *Gavota* de Duran. “Tanto estas obras como las demás anunciadas –dice *La Correspondencia Musical*– obtuvieron una ejecución perfecta. Por eso no comprendemos la causa de que no se repitiera el grandioso preludio del *Lohengrin*, que fue interpretado de una manera acabada e irreprochable”²⁶⁷.

En la temporada de primavera de 1884, la Sociedad de Conciertos cambia de local trasladándose al teatro de la Zarzuela, mientras la Unión Artístico-Musical llega a un acuerdo con el empresario Simón Rivas para celebrar una nueva serie en el teatro del Príncipe Alfonso. En carta fechada en Madrid el 17 de marzo, Peña y Goñi indica a Antonio Rius y Juliá que los conciertos de las dos sociedades “se verifican los

²⁶⁵ Palacio, E. de: “En los conciertos”. *El Imparcial*, 16-II-1884.

²⁶⁶ Palacio, E. de: “En los conciertos”. *El Imparcial*, 16-II-1884.

²⁶⁷ “Unión Artístico-Musical”. *La Correspondencia Musical*, IV, 164, 21-II-1884, p. 3.

domingos a la misma hora, dos de la tarde, lo mismo en el teatro del paseo de Recoletos que en el coliseo de la calle de Jovellanos, con lo cual el público tiene que dividirse y amenguar los ganancias materiales de las dos sociedades artísticas”; el crítico añade que ante esta situación “el público rabia, porque no poseyendo el don de la ubicuidad, le es imposible asistir, como quisiera, a los dos conciertos a la vez. En suma, muchos muchísimos aplausos para las dos sociedades, pero pocos poquísimos ingresos en las arcas de contaduría. La cosa no puede dar más de sí”²⁶⁸.

El domingo 9 de marzo la Sociedad de Conciertos dirigida por Vázquez realiza el primer concierto en el teatro de la Zarzuela, en cuyo programa se incluye la Marcha de *Lohengrin* como última obra²⁶⁹. El interés del concierto, al que asiste poco público, se centra en la segunda parte, donde Vázquez dirige la tragedia *Struensee* de Meyerbeer, nunca escuchada completa en Madrid hasta entonces. Esta es la razón por la que la reseñas²⁷⁰ no indican nada sobre la interpretación de la Marcha de *Lohengrin*.

El domingo 16 de marzo, la Sociedad de Vázquez celebra el segundo concierto en el teatro de la Zarzuela, donde se interpreta la Obertura de *Rienzi* como última partitura de la primera parte²⁷¹. En la tercera parte, Vázquez estrena la canción catalana *¡Visca la pau!* de Barbieri, cuyo nombre es coreado por el público para que salga a saludar, pero el compositor no asiste al estreno de su obra porque se encuentra en el concierto que a la misma hora realiza la Unión Artístico-Musical en el Príncipe Alfonso²⁷². En este concierto, se alternan en la dirección Bottessini y Espino quien interpreta en la segunda parte *Episodios de la vida de un artista* de Berlioz, partitura que Esperanza y Sola considera “el germen de las aberraciones musicales que hoy se oyen por el mundo”²⁷³. Como primera obra²⁷⁴ de la tercera parte, la Unión Artístico-Musical interpreta la obertura de *Tannhäuser* a la que suceden la *Elegía número 2* para contrabajo y *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia* de Bottessini, ambas repetidas. Al concierto asisten las infantas D^a Isabel y D^a Eulalia²⁷⁵.

²⁶⁸ Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid. Cartas Musicales”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 19.

²⁶⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 8-III-1884.

²⁷⁰ Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid. Cartas Musicales”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 18; “Conciertos. Zarzuela”. *La Correspondencia Musical*, IV, 167, 13-III-1884, p. 2.

²⁷¹ “Sección de espectáculos. En la Zarzuela”. *El Imparcial*, 16-III-1884.

²⁷² “Conciertos”. *La Correspondencia Musical*, IV, 168, 20-III-1884, p. 3; “Sección de espectáculos. En la Zarzuela”. *El Imparcial*, 17-III-1884.

²⁷³ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 24, 30-VI-1884, p. 403.

²⁷⁴ “Sección de espectáculos. En el Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 16-III-1884.

²⁷⁵ “Sección de Espectáculos. Circo del Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 17-III-1884.

El viernes 28 de marzo, la Sociedad de Conciertos celebra a las nueve de la noche un concierto extraordinario en el teatro de la Zarzuela, cuyo programa incluye *¡Visca la Pau!* de Barbieri y el Coro de peregrinos de *Tannhäuser* que figura como segunda obra de la parte central del concierto²⁷⁶. *La Correspondencia Musical* indica que “donde el entusiasmo de la concurrencia se acentuó más fue al escuchar de nuevo la inspirada canción catalana de Barbieri *¡Visca la Pau!* que fue repetida tras una ovación interminable que de seguro no olvidará en mucho tiempo el ilustre compositor. –El Coro de peregrinos de *Tannhäuser*, de Wagner, y la *Romanza en fa*, de Beethoven, lograron también grandes aplausos y la distinción de que fueran asimismo repetidas”²⁷⁷.

La Sociedad de Conciertos y la Unión Artístico-Musical no interpretan ninguna partitura de Wagner en lo que resta de temporada, una temporada más corta de lo habitual porque al coincidir en día y en hora los conciertos, el público tiene que repartirse y los resultados financieros son escasos. En este sentido, Peña y Goñi destaca que “los resultados artísticos han sido de consideración; los materiales, nulos. La moda ha vuelto las espaldas al género y no habrá medio de traerla esta vez al buen camino, al menos mientras los conciertos no tomen nuevo rumbo o las clases privilegiadas de la sociedad (privilegiadas, se entiende, en el concepto del capital) vuelvan por capricho o vanidad a lo que ha sido, durante muchos años, sucursal del regio coliseo”²⁷⁸.

Concluida la temporada Esperanza y Sola comenta sobre ese particular: “Será una verdad amarga, pero es una gran verdad, que el público madrileño, de suyo un tanto veleidoso y tornadizo, ha venido de algún tiempo a esta parte decayendo de su antiguo entusiasmo por asistir a las sesiones de nuestras Sociedades de Conciertos, por incentivos que éstas le ofreciesen para volver a sus antiguos hábitos. Visto esto, no era de presumir que aquéllas tuviesen la mala idea de celebrar sus sesiones en los mismos, mismísimos días, idea comparable sólo con la de aquel general que al decirle que el cañonazo que había mandado tirar no alcanzaba donde él quería, por todo remedio mandó disparar dos; así ha sucedido, sin embargo, y el resultado ha sido que si el arte ha salido ganancioso con la competencia que natural era surgiese, la flaca bolsa de nuestros pobres músicos no se habrá puesto, seguramente, en camino de morir de plétora de moneda. ¿Quién tiene la culpa de ello? Por lo que a mis oídos ha llegado, no

²⁷⁶ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 27-III-1884.

²⁷⁷ “Conciertos. Zarzuela”. *La Correspondencia Musical*, IV, 170, 3-IV-1884, p. 4.

²⁷⁸ Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid. Cartas Musicales”. *Enciclopedia Musical*, I, 4, 30-IV-1884, p. 27.

ciertamente, la Sociedad que dirige el maestro Vázquez, la cual se ha visto en el duro trance de abandonar el teatro de sus antiguas glorias y buscar asilo en otra parte, sino de quien la haya puesto en tales aprietos, y por ende, hecho que la Unión Artístico-Musical vaya allí a dar una serie de conciertos, que, aunque interesantes bajo más de un punto de vista, han sido, sin embargo, en alguna ocasión, verdadera *vox clamantis in deserto*, vista la soledad que allí reinaba”²⁷⁹.

En verano, la empresa de Felipe Ducazcal –arrendataria de los Jardines del Buen Retiro– decide suprimir los conciertos de 1884, lo que motiva un escrito de protesta dirigido al Ayuntamiento de Madrid el 2 de julio de 1884 y firmado, entre otros, por Arrieta, Vázquez, Bretón, Espino, Arche, Manuel Pérez, Saldoni, Sabater e Inzenga. El escrito recuerda que desde el establecimiento de los Jardines se ofrecen conciertos orquestales los veranos –con gran aceptación del público– y recoge la obligación impuesta a los arrendatarios de dar conciertos instrumentales varios días a la semana con una orquesta de, al menos, ochenta profesores. Los firmantes recomiendan al Ayuntamiento de Madrid que adopte las medidas procedentes para que Ducazcal cumpla las condiciones y se celebren los conciertos que –dice el escrito– “son ya una verdadera necesidad para la población de la capital de España, y cuya supresión daría a los extranjeros una triste idea de la cultura artística de nuestro pueblo”:

“Excmo. Sr. Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Madrid.

Los que suscriben a V.E. con el debido respeto exponen lo siguiente:

Desde que el Jardín del Buen Retiro fue destinado al recreo y solaz de la población de Madrid, se estableció la costumbre de celebrar en aquel sitio público conciertos periódicos de música instrumental, durante la estación de verano. Préstanse las condiciones del buen Retiro admirablemente para estos conciertos a que tanta afición han mostrado y muestran todas las clases de la sociedad madrileña. Son además estas fiestas musicales señal patente y medio poderosísimo de cultura, y por eso las vemos establecidas en todas las capitales y ciudades importantes de las naciones civilizadas.

Comprendiéndolo así el Ayuntamiento de Madrid, teniendo en cuenta la imposibilidad de celebrar fuera del Buen Retiro los conciertos de verano por la carencia de locales adecuados, y queriendo atender a esta necesidad y satisfacer las aspiraciones artísticas del público madrileño, ha impuesto constantemente a los arrendatarios del Jardín, la obligación de dar conciertos instrumentales en días señalados de la semana, con una gran orquesta de ochenta profesores por lo menos, dirigida por un maestro de reconocido mérito.

Pero a pesar de esta condición, que entendemos figura en el actual contrato de arriendo, como figuró en los anteriores, el pueblo de Madrid se ve privado en el

²⁷⁹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 19, 22-V-1884, p. 322.

año presente de tan agradable espectáculo. El señor arrendatario, por este verano al menos, parece que suprime los conciertos, dando la preferencia en la explotación del jardín a otras clases de fiestas, con perjuicio evidente del público aficionado a la buena música, y de las muchas personas que en la práctica de tan bello y útil arte cifran sus medios de subsistencia, y lo que es más grave, con perjuicio del arte mismo y de la cultura general, tan íntimamente relacionada con los progresos musicales.

Los que suscriben, tomando la representación de cuantos se interesan por el arte de la música, creen que el Ayuntamiento de Madrid, de cuyo celo por el bien público no es posible dudar, está en el caso de adoptar las medidas procedentes, para que el señor arrendatario cumpla las condiciones y se celebren en este año, como en los anteriores, los conciertos de grande orquesta, que son ya una verdadera necesidad para la población de la capital de España, y cuya supresión daría a los extranjeros una triste idea de la cultura artística de nuestro pueblo.

En este concepto, a V.E. respetuosamente suplican que, estimando las breves consideraciones que quedan expuestas, resuelva lo que corresponda para que no dejen de celebrarse los referidos conciertos en el Jardín del Buen Retiro.

Conocidos los elevados sentimientos de V.E. y su siempre conocida protección al arte musical, no dudamos que la resolución será favorable para la clase que tanto se honra en contarle en el número de sus más distinguidos individuos.

Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 2 de julio de 1884²⁸⁰.

A pesar de que en ese momento el alcalde de Madrid es el Marqués de Bogaraya –Presidente de la Sociedad de Conciertos– el escrito no tiene una respuesta favorable y únicamente se han localizado dos conciertos de la Unión Artístico-Musical celebrados en el Príncipe Alfonso bajo la dirección de Espino, en los que no se interpreta ninguna partitura de Wagner²⁸¹.

A finales de 1884 se producen dos cambios importantes en la Sociedad de Conciertos: el 12 de diciembre el conde de Morphy es elegido presidente de la Sociedad, al concluir el mandato del Marqués de Bogaraya y, el 25 de diciembre, Mariano Vázquez presenta su dimisión, proponiendo como sustituto a Tomás Bretón²⁸².

1885.

La llegada de Bretón al frente de la Sociedad de conciertos en enero de 1885 coincide con un periodo de crisis de la orquesta por la falta de público y por la problemática surgida entre la Sociedad y la Unión Artístico-Musical en las temporadas

²⁸⁰ “Los Conciertos del Jardín del Buen Retiro. Protesta del profesorado de Madrid”. *La Correspondencia Musical*, IV, 184, 10-VII-1884, pp. 3-4.

²⁸¹ *La Correspondencia Musical*, IV, 186, 24-VII-1884, p. 3.

²⁸² SOBRINO SÁNCHEZ, R.: “La etapa de Mariano Vázquez”. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral dirigida por Emilio Casares. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1992 (inédita).

de 1883 y 1884. Durante el mes de febrero, Casimiro Espino no se encuentra en Madrid y la Unión Artístico-Musical decide suspender los conciertos hasta conseguir celebrarlos por la noche, aunque continúa con los ensayos con el fin de dar por lo menos un concierto y cumplir así con la cláusula del reglamento que obliga a la orquesta a actuar en la temporada primavera²⁸³.

En marzo de 1885 la Sociedad de Conciertos, dirigida por Bretón, realiza una serie de 6, celebrados los domingos²⁸⁴ en su antigua sede del Príncipe Alfonso a las tres de la tarde. El primer concierto, el domingo 1 de marzo, presenta como novedad la división del programa en dos partes en lugar de las tres tradicionales; la obertura de *Tannhäuser* –“magistralmente ejecutada”– cierra la primera parte y la segunda la ocupa enteramente la 9ª *Sinfonía* de Beethoven. El teatro está completamente lleno hasta el punto de que hay más público que entradas disponibles, lo que provoca que Bretón suspenda momentáneamente el concierto durante la interpretación de un *largo* de Haendel, a causa de los incidentes reseñados en *El Imparcial*:

“La Sociedad de Conciertos ha inaugurado ayer sus sesiones musicales en esta temporada de manera doblemente ruidosa: por los aplausos que ha merecido el programa y por el desorden surgido a mitad del concierto.

A las tres de la tarde, cuando la batuta del maestro Bretón daba los toques de atención sobre el atril, el aspecto de la sala era muy animado.

Estaban en el palco regio S. M. la reina y las infantas; y en palcos y butacas veíanse muchas caras bonitas que eran el encanto de los innumerables mirones de todas las clases sociales que abundaban por todas partes, en especial en el paseo y galerías.

Este año hallan los habituales abonados a estos conciertos dos innovaciones: al maestro Vázquez, bajo cuya acertadísima dirección tantos aplausos alcanzó la Sociedad de Conciertos, reemplaza el maestro Bretón; el programa, en vez de dividirse en tres partes se divide en dos.

Formaban la primera parte la obertura de *Anacreonte*, de Cherubini, el minueto de *Orfeo* de Gluck, el *largo* de Haendel y la obertura de *Tannhäuser* de Wagner.

La obertura de *Anacreonte* ha producido gran entusiasmo por la primorosa interpretación que ha merecido. Cuando se ejecutaba el *largo* de Haendel, un gran tumulto que se promueve en el *paseo* distrae al público de la atención con que oía este número, en tales términos, que el maestro Bretón alza la batuta y la orquesta calla.

¿Qué pasaba?

Nadie lo sabía.

Entre tanto la algazara iba creciendo, y de pronto, como si se alzarán las compuertas de un canal, una porción de gente invade los palcos. Al mismo tiempo, varios oficiales y guardias del cuerpo de orden público penetran en el pasillo, y tras

²⁸³ *La Correspondencia Musical*, VI, 216, V, 19-II-1885, p. 6.

²⁸⁴ Salvo el quinto concierto de la serie que se celebra el miércoles 25 de marzo.

ellos otra masa de gente los arrolla y toma por asalto las butacas que se hallaban desocupadas.

Los tranquilos poseedores de butacas se ponen en alarma, algunas señoras se desmayan, el gobernador va de un lado a otro dando órdenes, guardias de orden público aparecen por todas partes.... ¡si se repetirá el asalto de la Universidad!... y el desorden continúa por varios minutos.

Al fin... se establece una calma relativa.

Se sabe que el conflicto ha nacido de haberse despachado más entradas de *paseo* de las que corresponden al espacio dedicado al público; de orden de la autoridad se reconocen los hechos consumados, es decir, la ocupación de palcos y butacas por los invasores; se prohíbe despachar más entradas.

Entonces ocurren nuevas escenas... en la calle.

Los que llegan tarde a tomar entradas a los despachos son sometidos a un interrogatorio.

–Una entrada.

–¿Para dónde?

–Para palco.

–¿A qué palco va Vd.?

–(Sorpresa del interrogado). Pues a uno.

–Es que es preciso que Vd. diga a que palco va.

–¿Y a Vd. que le importa?

Entonces aparecían los ángeles custodios con alas de hule.

–¡Es que lo ha mandado el señor gobernador!

En el salón la calma se restablece. El público aplaude el *largo* de Haendel y la obertura de *Tannhäuser*, magistralmente ejecutada.

Durante el intermedio todo se vuelven comentarios sobre la invasión de localidades, censuras a la empresa, al gobernador, y hubo quienes, teniendo billetes que representaban su derecho para ocupar butacas, tuvieron que irse a oír el concierto a la calle. Las localidades estaban ocupadas²⁸⁵.

En el segundo concierto, el domingo 8 de marzo, se estrenan tres obras y Bretón vuelve a la disposición tradicional en tres partes²⁸⁶. El 15 de marzo se celebra el tercer concierto con la asistencia de la familia Real y Jesús de Monasterio, que al interpretarse su *Estudio de concierto en si bemol* es “aclamado por la multitud y obligado a levantarse para dar las gracias a sus admiradores y recibir la ovación que se le tributaba”. El concierto termina con la marcha de *Tannhäuser* “muy bien ejecutada por la orquesta”²⁸⁷.

El 22 de marzo se celebra el cuarto concierto en el teatro de la calle Recoletos con la asistencia de la Reina y las infantas doña Isabel y doña Eulalia en el palco regio. En la sesión, la Sociedad de Conciertos interpreta por primera vez *La Cabalgata de las Valkirias*, aunque recordamos que esta partitura se estrena en Madrid bajo la dirección de Chapí el 23 de agosto de 1881. En este sentido, aclaramos el comentario de Gómez

²⁸⁵ “Sección de espectáculos. Circo del Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 2-III-1885.

²⁸⁶ *La Correspondencia Musical*, V, 219, 12-III-1885, p. 6.

²⁸⁷ *La Correspondencia Musical*, V, 220, 19-III-1885, p. 6.

Amat²⁸⁸ cuando indica que en la Sociedad de Conciertos Bretón ofrece entre otras novedades la *Cabalgata de las valkirias*. Precisamente la Cabalgata de las valkirias es uno de los fragmentos de *El Anillo del Nibelungo* predilectos de Bretón, como indica en una carta dirigida a Zozaya fechada en Viena el 20 de enero de 1883, escrita durante una estancia en la capital austriaca en su época como pensionado de la Academia de Bellas Artes en Roma. *Los Niebelungen* –dice Bretón– “tienen cuatro momentos, creo que no llegan a cinco, asombrosamente grandes, siendo para mi los mejores, la cabalgata y final de las *Walküre*, la introducción de la obra o sea de *Rheingold* y algún otro en la última (*Götterdämmerung*). El total de cada una de las partes, inaguantable de todo punto”²⁸⁹. La Cabalgata, que figura en la segunda parte del programa, sirve de preludio e introducción al tercer acto de *La Valkiria* y según *La Correspondencia Musical* es merecidamente aplaudida²⁹⁰. *El Imparcial* dice que la entusiasta acogida de la partitura wagneriana entre el público no se corresponde con los méritos de la composición:

“Con justicia se aplaudió la sinfonía en *si bemol*, de Haydn; mas no comprendemos el frenesí despertado por la cabalgata de las *Valkirias*, de Wagner. Aunque la obra del autor alemán está instrumentada magistralmente, el motivo es pobre y vulgar, y sobre todo, el abuso de las sonoridades del metal, a que es tan aficionado el referido compositor, se hacen insoportables a los oídos delicados.

Tenemos la convicción de que si esta pieza se oyera en Madrid por primera vez y se presentara como producción de un autor desconocido, pasaría casi completamente inadvertida”²⁹¹.

En la “Revista Musical”²⁹² que escribe Esperanza y Sola sobre los conciertos de la Sociedad da su opinión sobre la Cabalgata de *La Valkiria*, composición cuyo recuerdo solo –dice Esperanza y Sola– “pone a mis pelos de punta y mis nervios en un estado de tranquilidad muy relativa”:

²⁸⁸ GÓMEZ AMAT, C.: “Música de cámara y música sinfónica”. *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 57.

²⁸⁹ “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, III, 109, 1-II-1883, p. 4.

²⁹⁰ *La Correspondencia Musical*, V, 221, 26-III-1885, p. 6.

²⁹¹ “Sección de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 23-III-1885.

²⁹² Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 16, 30-IV-1885, p. 251-254.

“Y pues que de género fantástico se trata²⁹³, viene aquí como de molde el decir a usted cuatro palabras sobre la *Cabalgata de las Walkirias*, o sea la introducción del tercer acto de la célebre *Tetralogía* de Wagner, *Los Nibelungen*. Las tales Walkirias eran, según la leyenda alemana, unas vírgenes guerreras que iban a los campos de batalla a recoger las almas de los muertos, y el momento en que suena la música que la Sociedad de Conciertos ha interpretado, es aquél en que vienen a reunirse sobre una áspera roca, después de un combate, cabalgando sobre nubes iluminadas por los relámpagos, y en que se llaman unas a otras con gritos salvajes (aquí suprimidos), chocando tumultuosamente las armas que traen en las manos. Usted habrá visto, a no dudar, el famoso *transparente* churrigueresco que se ostenta en el ábside de la Catedral de Toledo, y seguramente, por cuidado que pusiera, no habrá acertado a darse cuenta de aquel inextricable dédalo de mármoles y bronces, y de aquel confuso laberinto de detalles, en que campean a la vez una imaginación fecundísima y un gusto deplorable hasta no más. Pues bien, amigo: con perdón sea dicho de los que admiran en todo y por todo, y sin la menor reserva, a Wagner, la tal *Cabalgata de las Walkirias* produjo en mí el propio efecto que a usted y a mí nos causara la famosa obra del maestro mayor de la Catedral toledana, Narciso Tomé. Admira en dicho trozo musical la prodigiosa inventiva, el esfuerzo de imaginación que supone, la consumada maestría, la manera de escribir la orquesta, y al propio tiempo pide uno fervorosamente al cielo que termine pronto aquel verdadero *pandemonium* (mayor aquí donde los instrumentos de metal, que tanto intervienen en él, no se distinguen, ciertamente, por la dulzura ni por la buena calidad del sonido), que nada habla al corazón, que ningún sentimiento despierta, y que todo el efecto que produce es sacar de tino los nervios del más linfático de los oyentes”²⁹⁴.

En el quinto concierto de la serie, el miércoles 25 de marzo, Bretón no dirige ninguna partitura de Wagner²⁹⁵. Tras el éxito conseguido en el cuarto concierto, Bretón coloca la Cabalgata de *La Valkiria* como final de la primera parte del sexto y último concierto de la serie celebrado el 29 de marzo, domingo de Ramos²⁹⁶. Entre el numeroso público asistente al Príncipe Alfonso están la reina María Cristina y las infantas Isabel y Eulalia que ocupan el palco regio en una sesión en la que la principal novedad es el estreno en Madrid de la *Noche de Walpurgis* de Mendelssohn, partitura interpretada con la colaboración de los coros del Teatro Real dirigidos por Joaquín Almiñana y el bajo Sr. Blasco. En la primera parte se repiten la *Marcha festival* de Gounod y la Cabalgata de *La Valkiria*²⁹⁷ que –dice *La Correspondencia*– “arrebataron al auditorio por la belleza de sus conceptos y la maestría de su interpretación”²⁹⁸.

²⁹³ Esperanza y Sola dedica la mayor parte del artículo a *Die Erste Walpurgis Nacht* de Mendelssohn.

²⁹⁴ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 16, 30-IV-1885, p. 254. También en “Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1885)”. *Treinta años de Crítica Musical*, t. II. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, p. 84.

²⁹⁵ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 221, 26-III-1885, p. 6.

²⁹⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 29-III-1885.

²⁹⁷ “Sección de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 30-III-1885.

²⁹⁸ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 222, 2-IV-1885, p. 6.

Concluida la serie de la Sociedad dirigida por Bretón, la Unión Artístico-Musical celebra un único concierto extraordinario el lunes 30 de marzo por la noche en el teatro de la Zarzuela, en una sesión en la que Espino incluye la obertura de *Tannhäuser* como primera partitura de la tercera parte²⁹⁹. La familia real no asiste al concierto por ser tradicional que no concurra a ningún espectáculo teatral durante las noches de la Semana Santa, a pesar de lo cual, el público es numeroso y escogido. La obertura de *Tannhäuser* es “materialmente bordada por la orquesta”³⁰⁰.

La Sociedad de Conciertos no realiza ninguna sesión durante la temporada de verano. Por su parte, la Unión Artístico-Musical celebra una serie en el Jardín del Buen Retiro que comienza con un concierto a beneficio de los pobres de la parroquia de San Luis previsto para el día 15 de junio pero trasladado al miércoles 17, en el que se interpreta por primera vez la *Gran marcha solemne para la apertura de la conmemoración del centenario de la declaración de independencia de los Estados Unidos de América*³⁰¹ en *Sol M* (WWV 110), denominada también como *Marcha americana*, partitura que figura como última de un programa dividido por Casimiro Espino en dos partes y sobre cuya interpretación no disponemos de ningún testimonio aún³⁰². Wagner compone esta partitura entre febrero y marzo de 1876 en Bayreuth y Berlín a raíz de un encargo de la “Asociación femenina para la conmemoración” de Filadelfia (*Festfeier-Frauenverein*), por lo que en la dedicatoria reza: “Dedicated to the Women’s Centenal committees”³⁰³. Wagner recibe por el encargo 5.000 dólares, es decir “1.000 libras esterlinas”³⁰⁴ o en palabras de Marsillach “la friolera de 25.000 francos”³⁰⁵, a los que se suman 9.000 marcos de la casa Schott de Maguncia por derechos de edición. La *Marcha Americana* se estrena el 10 de mayo de 1876 durante la inauguración de la Exposición Universal de Filadelfia bajo la dirección de Theodore Thomas y con la participación de mil cantantes y una orquesta de 160 profesores³⁰⁶. La Marcha es música banal, insustancial, huera –en

²⁹⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 30-III-1885.

³⁰⁰ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 222, 2-IV-1885, p. 6.

³⁰¹ *Grosser Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika*.

³⁰² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 15-VI-1885.

³⁰³ BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon © by Gustav Lübke Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988)*. Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996, p. 317.

³⁰⁴ *La Política*, 14-V-1876.

³⁰⁵ Marsillach Leonart, J.: “Bosquejo biográfico”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Teixidó y Parera, 1878, pp. 52. En prensa en “Wagner”. *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, p. 29.

³⁰⁶ *La Política*, 14-V-1876.

palabras de Gregor Dellin³⁰⁷– y comienza con la triple repetición de un tresillo en anacrusa desde la dominante inferior a la tónica, un motivo tomado de la obertura de *Ifigenia* de Gluck.

La Unión Artístico Musical celebra su segundo concierto la noche del martes 30 de junio, con un programa dividido en tres partes en el que figura como última de la segunda la *Marcha Americana*. Se repiten *Zambra Gitana* de Oscar de la Cinna, la tanda de valeses de Waldteufeld *Sentiers fleuris*, la fantasía de *San Franco de Sena* de Arrieta y – dice *La Correspondencia Musical*– “se oyeron con suma complacencia la *Gross march*, de Wagner, obra majestuosa, y en la que resplandece todo el genio de su inmortal autor y la obertura de *Zayda*, del maestro Reparaz”³⁰⁸. En el tercero de la temporada, el martes 7 de julio de 1885, Espino dirige la obertura de *Tannhäuser* como primera partitura de la tercera parte, en un concierto al que asiste más público que en los anteriores³⁰⁹. En el duodécimo concierto, el martes 11 de agosto, se repite a instancias del público el Preludio de *Lohengrin*, partitura que figura como segunda de la tercera parte. “La orquesta –dice *La Correspondencia Musical*– ejecutó con su acostumbrada maestría todo el programa y el maestro Espino se mantuvo perfectamente a la altura de su misión”³¹⁰.

2. Interpretaciones fuera de Madrid.

A través del vaciado realizado en las publicaciones consultadas hemos localizado otras interpretaciones wagnerianas fuera de Madrid. A pesar de no ser el objeto de estudio de la presente tesis doctoral, damos cuenta de ellas siguiendo un criterio geográfico, ordenando los lugares por orden alfabético.

Barcelona.

Juan Goula dirige la obertura de *Tannhäuser* el 30 de junio de 1876 en el teatro Principal. En un concierto celebrado el domingo 10 de noviembre de 1878, José

³⁰⁷ Véase GREGOR-DELLIN, Martin (Mayo Antoñanzas A. F. trad): *Richard Wagner (Richard Wagner* © by Piper & Co. Verlag, München, 1980), Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música (Vol. 1 y 2), 1983, pp. 559-560.

³⁰⁸ “Jardín del Buen Retiro”. *La Correspondencia Musical*, V, 235, 2-VII-1885, p. 5.

³⁰⁹ “Jardín del Buen Retiro”. *La Correspondencia Musical*, V, 236, 9-VII-1885, p. 3.

³¹⁰ “Jardín del Buen Retiro”. *La Correspondencia Musical*, V, 241, 13-VIII-1885, p. 3.

Rodorera dirige en el teatro de Novedades una fantasía para orquesta sobre *Lohengrin* y fragmentos de *Rienzi*³¹¹. El domingo 17 de noviembre de 1878 Rodorera y Barba dirigen un concierto en el teatro Principal de Barcelona en el que se interpretan obras de Beethoven, Gounod, Saint-Saëns y la fantasía de *Lohengrin* de Wagner y en el que “todos los artistas fueron muy aplaudidos”³¹². El 12 de septiembre de 1879 Isaac Albéniz interpreta al piano algunos fragmentos de la *Tetralogía* y el 13 de marzo de 1880 se interpreta en el Ateneo de Barcelona una fantasía para conjunto sobre *El holandés errante*³¹³.

El 26 de noviembre de 1880 Theodoro Ritter interpreta en el teatro Principal la transcripción para piano de la *Romanza* de Wolfram sobre “la estrella de la tarde” del tercer acto de *Tannhäuser*. En carta fechada en Barcelona al día siguiente, Joaquín Marsillach destaca las cualidades de Ritter como intérprete:

“TEATRO PRINCIPAL.- En este teatro ha dado dos conciertos el célebre pianista Theodoro Ritter, ejecutando su transcripción de la *Dance Macabre; Minuet de la Arlesienne*, de Bizet; *Zamacucca*, del mismo Ritter; *scherzo del Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn; *Los Correos*, de Ritter; una *Gavota*, de Bach; una transcripción de Liszt sobre la romanza de *La estrella de la tarde de Wagner; Vals* de Raff; *Marcha fúnebre*, de Chopin; *Canto del cazador furtivo*, de Ritter; *Vals*, de Chopin y alguna otra.

Gran suma de cualidades se necesita para ejecutar, y ejecutar de una manera acabada, un repertorio tan diverso que abarca todos los estilos y que encierra todas las dificultades, ora de mecanismo, ora de estilo, que hacen del piano una especie de piedra de toque para los artistas.

El Sr. Ritter posee, ante todo, una pulsación correcta y de una igualdad asombrosa; así es que, en los pasajes que a ello se prestan, sus notas parecen realmente una cascada de perlas. En donde descuella su talento de una manera notable es en las piezas que requieren brillantez, o más bien travesura de ejecución. Tiene además este artista el talento de los contrastes, a lo que se presta admirablemente su pulsación vigorosa y flexible a la vez. El público le ha tributado un verdadero triunfo en cuantas piezas ha ejecutado; y como realmente en todas ellas ha rayado a gran altura, dicho se está que Ritter es hoy día un artista de condiciones nada comunes en su especialidad”³¹⁴.

En marzo de 1881 Ferdinand von Hiller es invitado por el teatro del Liceo a dar una serie de conciertos instrumentales con la Sociedad de Conciertos de Barcelona, presentada en el otoño de 1880 bajo la dirección de Jesús de Monasterio. Hiller, director

³¹¹ JANÉS i NADAL, Alfonsina.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983, p. 34.

³¹² *Crónica de la Música*, I, 9, 21-XI-1878, p. 3.

³¹³ Alfonsina Janés, op. cit. p. 34.

³¹⁴ Marsillach, J.: “Cartas Musicales”. *Crónica de la Música*, III, 115, 2-XII-1880, p. 4.

del conservatorio de Colonia desde 1850, pianista, compositor y director de orquesta, sustituye en 1843/44 a Mendelssohn como director de la Gewandhaus de Leipzig, coincidiendo con Wagner en Dresde. Cuando Wagner deja su cargo de director de la sociedad coral de Dresde en noviembre de 1845 propone a Hiller para sustituirle en el cargo; en esta etapa, Hiller entra dentro del círculo de amistades de Wagner, quien participa durante un tiempo en los encuentros semanales del “Círculo de artistas” creados por Hiller en Dresde y al que pertenecen, entre otros, Robert Schumann, Julius von Carosfeld, Friedrich Pecht³¹⁵ y Gottfried Semper³¹⁶. Sin embargo, cuando Wagner le propone el libreto de *La augusta novia* para ponerlo en música, Hiller lo desestima, ocupándose de él Konradin von Hohenstaufen. Desde ese momento, Hiller manifiesta una posición contraria al compositor, lo que no impide que el director incluya dos partituras de Wagner para los conciertos en Barcelona, como destaca Joaquín Marsillach:

“El martes reanudó sus conciertos instrumentales el teatro del Liceo, bajo la dirección del célebre Fernando Hiller, director del Conservatorio de Colonia [...]. El maestro Hiller ha sido siempre leal y sincero anti-wagnerista. Esto no impide que haya dirigido magistralmente en sus propios conciertos, obras de Wagner. Felicitémosle por su reciente triunfo, así como a la Sociedad de Conciertos y a Barcelona por el paso que está dando hacia su rehabilitación musical”³¹⁷.

Hiller dirige una serie de tres conciertos que comienzan en el teatro del Liceo el martes 15 de marzo de 1881. Por carta de *W.* a Zozaya fechada en Barcelona el 26 de marzo de 1881 sabemos que en el transcurso de los conciertos se interpretan la Marcha de *Tannhäuser* y una *Hoja de álbum*³¹⁸, partitura estrenada en la ciudad Condal en el

³¹⁵ Pintor y crítico de arte. Además de amigo personal de Wagner y del retratista y litógrafo Kietz, realizó un retrato del compositor en 1865 para ser regalado a Luis II de Baviera.

³¹⁶ Gottfried Semper (Hamburgo, 29-XI-1839; Dresde, 15-V-1879), profesor de arquitectura en la Academia de Dresde desde 1834, construye la Opera Semper (1841) y la Pinacoteca, inaugurada en la capital sajona en 1849. Semper, igual que Wagner, participa en el levantamiento de mayo de 1849, por lo que se exilia a París. Por mediación de Wagner, Semper consigue una plaza para dar clases de arquitectura en la escuela politécnica de Zurich entre 1855 y 1871. El proyecto presentado por Semper a Luis II en diciembre de 1866 para construir un teatro de festivales wagneriano en Munich, no llega a realizarse, a pesar de las noticias publicadas en la prensa española recogidas en otro lugar de esta tesis (*El Imparcial, La España Musical, La Escena, El Artista, Revista y Gaceta Musical*, etc.). Wagner examina el proyecto el 1 de enero de 1867 en Zurich y su maqueta se exhibe hasta el 11 de enero de 1867 en la residencia real de Munich.

³¹⁷ Marsillach, J.: “Correo de España. Barcelona”. *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, p. 3.

³¹⁸ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. [5?].

concierto celebrado el martes 22 de marzo de 1881³¹⁹. Recordamos que Wagner cuenta con cinco composiciones de este tipo (WWV 64, WWV 93, WWV 94, WWV 95, WWV 108), partituras compuestas por Wagner a modo de agradecimiento. A través de una fuente indirecta conocemos que *La hoja de álbum* interpretada es la WWV 94 en *do mayor*, dedicada a Pauline Metternich, ya que dos años después Pedrell reparte esta partitura en sus *Notas Musicales y Literarias*; dice Pedrell: “Fue el maestro Hiller quien la dio a conocer a nuestro público en una de las ejecuciones de la Sociedad de Conciertos de Barcelona que dirigió años atrás”³²⁰.

Joaquín Marsillach, encargado de remitir las reseñas sobre la actividad musical de Barcelona a *Crónica de la Música*, se queja de lo escaso de los conciertos orquestales en la ciudad condal, por lo que celebra la realización de las sesiones dirigidas por Hiller. Marsillach describe a Hiller como un hombre “rechoncho, de baja estatura y afable en extremo; muy viejo ya, pues tiene sesenta y nueve años. Parece imposible que a esa edad tan avanzada se pueda hacer gala de la energía que demostró su batuta en el último concierto, unida a un conocimiento profundo de las obras clásicas”³²¹. Asimismo, Marsillach informa que si se le adjudica a Ricardo Molés el arriendo del Liceo, el empresario se compromete a presentar *Lohengrin* bajo la dirección de Hans von Bülow.

En mayo de 1881 Bonaventura Frígola dirige una serie de conciertos vocales e instrumentales en el teatro Lírico de Barcelona. En el concierto celebrado el 12 de mayo, “dirigido con inteligencia y acierto por el maestro Goula, para descansar al maestro Frígola”³²², se interpretan los preludios del acto primero y tercero de *Lohengrin*³²³ y la obertura de *Rienzi*.

En octubre de 1881 la Sociedad de Conciertos barcelonesa organiza una serie de tres conciertos realizados el 6, 9 y 13 en el teatro Principal. En el primer concierto Eusebio Dalmau dirige la *Hoja de Album* (WWV 94) estrenada por Hiller, pero, según recoge la prensa musical, el público no respondió “al llamamiento de la sociedad. Apenas si asistieron cien personas en el teatro. [...] El afán de novedades musicales que se ha desarrollado hace algún tiempo en el público, hace mirar con cierto desdén todo lo conocido, y empieza a poner trabas, y no pocas, al desarrollo artístico en esta capital”³²⁴.

³¹⁹ Janés i Nadal, op. cit, p. 34.

³²⁰ P[edrell]: “Nuestra Música”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1881, p. 14.

³²¹ Marsillach, J.: “Correo de España. Barcelona”. *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, p. 3.

³²² W.: “Correspondencia Nacional. Barcelona”. *La Correspondencia Musical*, I, 20, 18-V-1881, p. 5.

³²³ Juan Goula acaba de estrenar *Lohengrin* en el Teatro Real de Madrid (24-III-1881).

³²⁴ *Crónica de la Música*, IV, 160, 12-X-1881, p. 5.

El éxito en los siguientes conciertos mejora y se realiza un cuarto y último concierto celebrado el 16 de octubre. Dos días antes, el 14, la Sociedad de Conciertos recibe un telegrama de Jesús Monasterio “felicitándola por el brillante éxito obtenido en los dos primeros conciertos de esta temporada”³²⁵.

Hay que esperar un año y medio para que la Sociedad de Conciertos de Barcelona organice la cuarta serie de conciertos, esta vez en el teatro Lírico (Sala Beethoven) de Evaristo Arnús bajo la dirección de Cosme Ribera. En carta enviada a Zozaya, *W.* destaca la celebración del primer concierto “después de más de un año de interregno”³²⁶ y, en el mismo sentido, *La Ilustración Musical* manda “aviso a los buenos aficionados, en particular, y al público en general”³²⁷. En el primer concierto de la serie, el jueves 7 de junio de 1883, Ribera dirige obras de Schubert, Meyerbeer y Mendelssohn, el preludio de *Le Déluge* de Saint-Saëns, el *Océan* de Rubinstein, la *Guardia Nocturna* de Hiller y el Preludio de *Parsifal* de Wagner. El público que asiste al concierto es escaso³²⁸, aunque como destaca *La Ilustración Musical*, la concurrencia en las galerías es bastante numerosa teniendo en cuenta que es día de trabajo³²⁹. El público aplaude con entusiasmo todas las piezas del programa y pide la repetición de cuatro³³⁰. *Notas Musicales y Literarias* hace mención especial de la ejecución alcanzada en el *Diluvio* de Saint-Saëns, en la sinfonía en *do* de Rubinstein (dedicada a Listz) y en el preludio del *Parsifal* “piezas en las cuales se notó el acierto, tanto en la dirección como en la ejecución, y que fueron coronadas por generales y entusiastas aplausos”³³¹.

El jueves 14 de junio de 1883 la Sociedad de Conciertos de Barcelona celebra el segundo concierto de la serie en la Sala Beethoven, siendo la concurrencia mayor que en el primero, a pesar de lo lluvioso del tiempo. En el teatro se reúne “la flor y nata de los aficionados a la buena música, ávidos de saborear las bellezas de ella, que tan pocas ocasiones se presentan en esta ciudad”³³². El preludio de *Parsifal* se incluye en la tercera parte del programa y la prensa destaca también la interpretación de la sinfonía *l’Océan* de Rubinstein y el *Septimino* de Beethoven en la primera y segunda parte del concierto,

³²⁵ W.: “Correspondencia nacional”. *La Correspondencia Musical*, I, 42, 19-X-1881, p. 4.

³²⁶ W.: “Correspondencia nacional. Barcelona”. *La Correspondencia Musical*, III, 128, 14-VI-1883.

³²⁷ *La Ilustración Musical*, I, 10, 9-VI-1883, p. 10.

³²⁸ W.: “Correspondencia nacional”. *La Correspondencia Musical*, III, 128, 14-VI-1883, p. 5.

³²⁹ “Primer Concierto de la Sociedad de Conciertos de Barcelona”. *La Ilustración Musical*, I, 11, 16-VI-1883, p. 3.

³³⁰ W.: “Correspondencia nacional”. *La Correspondencia Musical*, III, 128, 14-VI-1883, p. 5.

³³¹ “Varia. Teatros y Conciertos”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 38, 15-VI-1883, p. 12.

³³² “Conciertos y Teatros. Sociedad de Conciertos de Barcelona”. *La Ilustración Musical*, I, 12, 23-VI-1883, p. 3.

en las que a instancias del público se repiten casi todas las piezas interpretadas. “Nosotros –dice *La Ilustración Musical*– aplaudimos también de veras a tan hábiles profesores y a su digno director D. Cosme Ribera, pero como en esta clase de música somos muy exigentes, desearíamos aún en su interpretación, mayores finezas de detalle, pues no basta marcar *crescendos* y *diminuendos* de cuando en cuando, sino que se requiere mayor variedad de colorido en la mayor parte de las frases. A eso se me dirá que con un solo ensayo no es posible apurar una música tan fina, y es verdad, pero mucho depende del director de la masa y creemos que el señor Ribera, que vale mucho, descuida algún tanto los requisitos de que hemos hecho mención. De la tercera parte sólo apreciamos en lo mucho que vale el precioso preludio de *Parsifal* de Wagner”³³³.

En enero de 1884 la infanta D^a Paz y su esposo el príncipe Fernando de Baviera realizan una visita a Barcelona, a raíz de la cual el Liceo organiza una función de gala en la que se canta la ópera *Mignon* de Thomas. Los esposos asisten también a un concierto vocal e instrumental que se da a beneficio del hospital del Sagrado Corazón de Jesús en el teatro Lírico, cedido para la ocasión por Evaristo Arnús. En el concierto, dirigido por Domingo Sánchez, interviene la orquesta del Liceo aumentada con algunos profesores de la banda de música de artillería. En carta fechada en Barcelona el 20 de enero, W indica a Zozaya que en dicho concierto interviene Carlos Vidiella, “una de nuestras eminencias en el piano, tocando con este instrumento el Coro de Hilanderas del *Buque Fantasma*”³³⁴.

En abril de 1884, el jueves santo³³⁵ la banda del cuarto regimiento de Ingenieros interpreta en la Real Iglesia de la Ciudadela un coro religioso de *Parsifal* bajo el arreglo del Sr. Milpáger, director de la banda citada³³⁶.

En el verano de 1884 se dan en el Buen Retiro de Barcelona representaciones de ópera, prolongándose hasta el otoño. El sábado 18 de octubre, en una función a beneficio de Juan Goula (hijo) se pone en escena *La Traviata* y se canta además *Adio, mio bene*, composición de Goula padre interpretada por un discípulo suyo: Miguel Riera. En la velada se tocan también las oberturas de *Guglielmo Tell* y de *Rienzi* aumentando la orquesta hasta 50 ejecutantes. En carta fechada en Barcelona el 19 de octubre W. indica a Zozaya que “la ejecución de ambas sinfonías, que aplaudió con

³³³ “Conciertos y Teatros. Sociedad de Conciertos de Barcelona”. *La Ilustración Musical*, I, 12, 23-VI-1883, p. 3.

³³⁴ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, IV, 160, 24-I-1884, p. 4.

³³⁵ Jueves, 17-IV-1884?

³³⁶ *El Independiente*, I, 1, 5-IV-1885, p. 4.

entusiasmo la numerosa concurrencia, fue muy satisfactoria, bajo la certera dirección del joven maestro Goula, que ha corroborado las pruebas que tenía dadas de ser un director de buena raza, que ha heredado las raras dotes de su padre en semejante cometido. Los Sres. Goula, padre e hijo fueron llamados varias veces al palco escénico y al segundo se le entregaron dos coronas y muchos bellos regalos³³⁷.

El domingo 8 de marzo de 1885 comienzan en el Liceo una serie de 9 conciertos celebrados los domingos y jueves de Cuaresma. Los conciertos, exclusivamente instrumentales, son realizados por una orquesta compuesta por unos cien instrumentistas bajo la dirección de Marino Mancinelli. En el segundo de los conciertos, el jueves 12 de marzo, se interpretan la *Kaiser March* en *Si bemol M* (WWV 104) y la Marcha fúnebre de *Götterdämmerung*. En carta fechada en Barcelona el 15 de marzo, W. indica a Zozaya que, celebrados los dos primeros conciertos, todas las partituras son bien ejecutadas y que el público aplaude con entusiasmo, pidiendo la repetición de muchas de ellas. El domingo 15 de marzo se celebra el tercer concierto, en el que se interpreta nuevamente la Marcha fúnebre de *El crepúsculo de los dioses*³³⁸ y el domingo 29 se cierra esta serie en la que se interpretan partituras de Rossini, Meyerbeer, Liszt, Bach, Lully, Boccherini Saint-Saëns, Bizet y Wagner. En carta fechada en Barcelona el 29 de marzo, W destaca que la concurrencia a los conciertos es escasa:

“La ejecución de todas las obras ha sido excelente bajo la inteligente dirección del maestro Mancinelli; pues hubo precisión y ajuste notables, buen colorido y graduaciones de fuerza por parte de la orquesta, a cuyo esmero y buena voluntad, correspondió el público con generales y entusiastas aplausos, pidiendo la repetición de muchas de las piezas del programa en cada concierto. La concurrencia a ellos ha sido escasa, aparte de los propietarios y pocos abonados del teatro; y no es extraño, porque a pesar de lo muy filarmónica que es esta ciudad, nunca han podido arraigarse en ella los conciertos instrumentales, a cuya asistencia siempre se ha retraído más o menos el público³³⁹.”

La *Enciclopedia Musical* destaca también la escasa afición de los barceloneses a los conciertos instrumentales:

³³⁷ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, IV, 199, 23-X-1884, p. 5.

³³⁸ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, V, 220, 19-III-1885, p. 3.

³³⁹ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, V, 222, 2-IV-1885, p. 5.

“Es el caso que por errores de gustos y exageraciones de aficiones exclusivistas nos hemos quedado en el cultivo y afición al género de música de concierto, muy rezagados, pero muy rezagados de Madrid, que en el espacio de algunos años, no muchos, ha fundado tres sociedades distintas de conciertos instrumentales, y no sólo de Madrid, sino de Valencia, de Málaga, de Cádiz, de Sevilla y de otras ciudades que no se ofrecían a las gentes como ejemplo de centros de aficiones filarmónicas tan caracterizadas, según se aseguraba, como entre nosotros.

Sea como quiera, es sensible confesar que pesa en Barcelona sobre este género de música no sabemos que desgracia: lo poco que se ha hecho es tan poco como nada y habría que empezar de nuevo si fuese posible desandar lo andado y comunicar al público aficiones algo más eclécticas en materia de música”³⁴⁰.

Granada.

El 16 de marzo de 1883 el Liceo de Granada organiza un concierto en el que la música del regimiento de infantería de las Antillas interpreta la Marcha de *Tannhäuser* como primera obra del programa³⁴¹. El 22 de marzo de 1883 la prensa musical reseña un concierto celebrado en el paseo de las Delicias de Granada en el que Eduardo López Juarranz³⁴² rinde homenaje a Wagner, recientemente fallecido. En el programa figuran la Obertura y la Marcha de *Tannhäuser*, la Marcha y una Fantasía sobre motivos de *Rienzi* y el Coro religioso y la Marcha nupcial de *Lohengrin*:

“[GRANADA]. –Deseando el Sr. Juarranz, reputado director de la banda de Ingenieros, rendir un tributo de admiración a la memoria del ilustre Wagner, combinó para ejecutarlo días atrás en el paseo de las Delicias un programa compuesto de las obras de aquel insigne músico que más éxito han alcanzado.

Figuraban en él la sinfonía y marcha del *Tannhäuser*, la marcha y una fantasía sobre motivos de la ópera *Rienzi* y el coro religioso y marcha nupcial del *Lohengrin*.

Conocida es del público la perfecta manera con que la banda de Ingenieros interpreta siempre las obras de escogido repertorio; pero en la tarde a que nos referimos, dio una prueba más de lo mucho que vale ejecutando con singular maestría las difícilísimas obras del gran innovador musical de nuestros días.

³⁴⁰ “Boletín Musical del mes de marzo”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 119.

³⁴¹ “Provincias. Granada”. *La Correspondencia Musical*, III, 116, 22-III-1883, p. 6.

³⁴² Eduardo López Juarranz (Madrid, 13-IX-1844 ó 1846; Madrid, 16-I-1897). Compositor y oboísta que en 1876 obtiene por oposición y por unanimidad de votos la plaza de músico mayor del Primer Regimiento de Ingenieros tras la jubilación del maestro Maimó. “Certamen Internacional de Música en Bayona”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 32, 30-VIII-1883, p. 115. Véase también Casares Rodicio, E.: “López Juarranz, Eduardo”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 6. Madrid: SGAE, 2000, pp. 1025-26.

Digna de aplauso es la actividad del Sr. Juarranz, cuyo amor al arte es indiscutible, y a quien enviamos nuestros más sinceros plácemes por el laudable pensamiento que ha llevado a cabo”³⁴³.

Málaga (1872)

Conforme nacen en las ciudades españolas sociedades filarmónicas y de conciertos, el repertorio wagneriano se interpreta en provincias, en las que observamos un proceso parecido al caso madrileño y barcelonés, de forma que la primera obra ejecutada de Wagner es, en la inmensa mayoría de los casos, la Marcha de *Tannhäuser*. La sociedad Filarmónica de Málaga, una de las más antiguas de España y la más veterana entre las andaluzas, nace en 1869 bajo la presidencia de Enrique Scholtz y la dirección de Ocón. Desde su fundación, el centro filarmónico imparte clases de música, concretamente las cátedras de solfeo, piano y canto están a cargo de Ocón, la de violín es impartida por Regino Martínez y la de violoncello por Corzánego. En el tercer aniversario de su fundación, el 14 de marzo de 1872, la Sociedad Filarmónica de Málaga celebra un concierto extraordinario bajo la dirección de Ocón en la que toman parte los profesores de la Sociedad y algunos alumnos. En el concierto –indica *La España Musical*– “el Sr. Regino Martínez y el Sr. Roose nos hicieron pasar un buen rato. La Marcha del *Tannhäuser* hizo su efecto, coronando el concierto del que se conservará buena memoria entre los profesores y aficionados en Málaga”³⁴⁴. Días después la Sociedad celebra otro concierto en el que la Marcha y Coro del *Tannhäuser* cierra el programa en una interpretación en la que, además de socios y profesores de la Sociedad, intervienen los “Sres. y Srtas. de Arssu, Beltrán, Bundsen, Cruz-Ulloa, Grund, Heredia, Loubere, Martínez, Orueta, Pries, Scholtz, Steuer, y Valls”³⁴⁵.

Pamplona.

En marzo de 1879 la Asociación musical de socorros mutuos Santa Cecilia, dirigida por Joaquín Mayá, comienza una serie de conciertos de primavera. En el primero, celebrado el domingo 9 de marzo de 1879, se interpreta la Marcha de *Tannhäuser* de Wagner y la *Danza Macabra* de Saint-Säens. Todas las partituras –dice la prensa– “fueron muy bien ejecutadas. La dirección a cargo del profesor señor Mayá, fue muy

³⁴³ “Provincias. Granada”. *La Correspondencia Musical*, III, 116, 22-III-1883, p. 6.

³⁴⁴ *La España Musical*, VII, 304, 11-IV-1872, p. 4.

³⁴⁵ *La España Musical*, VII, 304, 11-IV-1872, p. 7.

acertada, mereciendo grandes aplausos³⁴⁶. En los programas del segundo y tercer concierto, realizados en tres partes, la Marcha de *Tannhäuser* pone fin a la velada. La *Crónica de la Música* felicita a la Asociación de Santa Cecilia de Pamplona “por el doble motivo de sus excelentes trabajos y de aprovechar en ellos el elemento coral tan necesario hoy. En esta parte, el público y las sociedades de conciertos de Madrid tienen que envidiar mucho al público y a la Asociación de Santa Cecilia de Pamplona³⁴⁷”.

San Sebastián.

Los conciertos que la Sociedad de Conciertos de Madrid realiza por algunas provincias españolas posibilitan la audición de las obras de Wagner. El 1 de agosto de 1880 la Sociedad dirigida por Vázquez comienza una serie de conciertos³⁴⁸ en San Sebastián celebrados en el Circo Ecuestre del empresario José Arana construido en poco más de 20 días por el arquitecto José Goicoa. A través de una carta remitida por Peña y Goñi a *El Tiempo*, fechada el 10 de agosto de 1880 en San Sebastián, sabemos que, celebrados los cuatro primeros conciertos, Vázquez incluye alguna partitura de Wagner³⁴⁹.

En el verano de 1881, en los conciertos organizados en San Sebastián en el Circo de Alderdi-eder, Vázquez interpreta la Gran marcha de *Tannhäuser*, la obertura de *Rosamunda* y el *Ave María* de Schubert y la obertura de *Cleopatra*, de Mancinelli. “La indicada Sociedad de Conciertos merece los plácemes de los inteligentes. Nosotros unimos nuestro aplauso al que justamente le dedica el público filarmónico de San Sebastián³⁵⁰”.

En junio de 1882 la banda del primer regimiento de Ingenieros, dirigida por el señor Maimó, da una serenata en el Ayuntamiento de San Sebastián; la prensa destaca la interpretación de la marcha de *Lohengrin*, la obertura de *Guillermo Tell* y un *Pot-pourri* que contiene el *Adio Euskal-erriari* de Iparagirre. El público, “numeroso y escogido, aplaudió con gran entusiasmo aquella irreprochable ejecución, que denota una educación musical depurada y perfecta³⁵¹”.

³⁴⁶ “Audiciones y Conciertos”. *Crónica de la Música*, II, 26, 20-III-1879. p. 3.

³⁴⁷ “Audiciones y Conciertos”. *Crónica de la Música*, II, 28, 3-IV-1879, p. 3.

³⁴⁸ En carta fechada en San Sebastián el 10 de agosto, Peña y Goñi indica a *El Tiempo* que, celebrados los cuatro primeros conciertos, Vázquez dirige alguna partitura de Wagner.

³⁴⁹ P. Iñigo [Peña y Goñi]: “De Verano. San Sebastián I”. *El Tiempo*, 12-VIII-1880.

³⁵⁰ *La Correspondencia Musical*, I, 31, 3-VIII-1881, p. 6.

³⁵¹ “Provincias. San Sebastián”. *La Correspondencia Musical*, II, 77, 21-VI-1882, p. 6.

En el verano de 1885 la banda del regimiento de Ingenieros, dirigida por Eduardo López Juarranz realiza una serie de conciertos en el paseo de la Alameda. Los domingos la banda celebra dos sesiones, una a las doce del mediodía (compuestas únicamente por tres obras) y otra a las nueve de la noche (seis partituras). En el concierto celebrado el domingo 12 de julio a mediodía, Juarranz dirige una *Fantasia de Lohengrin* que figura como última obra del programa³⁵²; la obertura de *Tannhäuser* cierra el programa del celebrado el domingo 19 de julio a la misma hora³⁵³ y la obertura de *Rienzi* abre el concierto del domingo 2 de agosto al mediodía³⁵⁴. A raíz de la cuestión de las Carolinas³⁵⁵, Juarranz deja de programar obras de autores alemanes en los conciertos hasta que *El Eco de San Sebastián* publica un suelto reproducido en *La Correspondencia Musical* en el que censura esta actitud:

“—Nuestro apreciable colega *El Eco de san Sebastián* ha escrito el siguiente suelto, con cuyo espíritu estamos completamente conformes:

«Venimos observando que la música de Ingenieros no incluye desde hace días en su programa ninguna obra musical alemana.

Esta resolución, como medio de evitar en los primeros momentos algún alboroto o gritos inconvenientes ante los espíritus excitados, nos parece bien, y se la aplaudimos al señor Juarranz.

Pero también esperamos que cesará pronto, porque el arte no reconoce fronteras ni nacionalidades, y no pueden hacerse solidarios Beethoven, Meyerbeer, Wagner y otros eminentes músicos, de las genialidades del caprichoso canciller.

Además, la verdad es que la actitud del conflicto hoy, aun mirado por un lado pesimista, no es la que se creyó en un principio.

Es preciso no confundir el patriotismo con lamentables exageraciones, que por un lado tocan el límite del ridículo y por otro el de la patriotería, y sobre todo tomar resoluciones que influyan y hagan mella en los intereses alemanes, etc.

Donde les duela y nada más, porque, y aquí puede decirse perfectamente, lo demás es *música*»³⁵⁶.

³⁵² “Provincias. San Sebastián”. *La Correspondencia Musical*, V, 237, 16-VII-1885, p. 5.

³⁵³ “Provincias. San Sebastián”. *La Correspondencia Musical*, V, 238, 23-VII-1885, p. 6.

³⁵⁴ “Provincias. San Sebastián”. *La Correspondencia Musical*, V, 240, 6-VIII-1885, p. 6.

³⁵⁵ Sobre los incidentes ocurridos en Yap comenta Fernández Bremón: “Aquella toma de posesión clandestina no puede ser fuente legítima de derecho, porque es emboscada maliciosa y artera, verificada de noche, sobre el seguro de la amistad y prevaleciéndose la ignorancia en que estaban nuestros marinos de la gravedad de los sucesos [...]. Por lo demás, las inconsecuencias que el Príncipe de Bismarck ha manifestado en las negociaciones, cediendo cuando apretábamos, y galleando cuando cedíamos, no nos extrañan ni sorprenden. Ya lo dijimos: ese respetable zorro sólo podría engañarnos diciéndonos francamente la verdad”. Fernández Bremón, J.: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 39, 22-X-1885, p. 234.

³⁵⁶ “Provincias. San Sebastián”. *La Correspondencia Musical*, V, 244, 3-IX-1885, p. 6.

En el programa del sábado 12 de septiembre Juarranz dirige el *Ave María* de Schubert y el domingo 13 a mediodía la *Fantasia de Lohengrin* que figura como última obra del programa³⁵⁷.

Valencia (Comunidad Valenciana: Valencia y Alcoy)

En 1878 nace en Valencia la Sociedad Unión Artístico Musical, dirigida por José Valls. Como ocurre en Madrid o Barcelona, durante la temporada de invierno los conciertos tienen lugar en un teatro (el Principal de Valencia) y durante el verano son al aire libre. En una sesión celebrada en el verano de 1879 en el Skating-Rink, “abrió el concierto la magnífica marcha del *Tannhäuser* de Wagner, a la cual siguió la clásica sinfonía del *Freischütz* de Weber, mereciendo ambas composiciones muchos aplausos, por la precisión y buen gusto con que se ejecutaron”³⁵⁸.

En marzo de 1880 José Valls dirige en el teatro Principal de Valencia una serie de cinco conciertos celebrados todos los viernes de cuaresma que están muy concurridos. Se interpretan obras de Mendelssohn, Meyerbeer, Wagner, Saint-Saëns, Thomas, Massenet, Bizet, Giner, Espí, Sánchez de Madrid y otros autores. La ejecución de todas las composiciones –dice la prensa– “ha sido por regla general esmerada, ya en lo que se refiere a la precisión, como en la parte de colorido, y hasta tal punto se ha evidenciado esto mismo, que excepto muy contadas, las restantes han merecido los honores de la repetición”³⁵⁹.

En la primavera de 1880, Pablo Sarasate da una serie de dos conciertos en la ciudad del Turia. Por carta remitida desde Valencia a *Crónica de la Música* el 23 de abril, sabemos que dos días antes están vendidas todas las localidades, así que la sala del teatro presenta un lleno completo. En el primero, celebrado el lunes 19 de abril por la noche en el Teatro Principal, toman parte, además de Sarasate, Consuelo del Rey –pianista acompañante– y los profesores de la Sociedad de Conciertos dirigidos por José Valls: “Éstos ejecutaron con acierto la grandiosa *Marcha de las Antorchas*, número 1, la inspirada obra melódica de nuestro paisano D. Salvador Giner el *Ultimo addio*, la

³⁵⁷ “Provincias. San Sebastián”. *La Correspondencia Musical*, V, 246, 17-IX-1885, p. 6.

³⁵⁸ *Los Teatros*, II, 54, 8-VII-1879, p. 6.

³⁵⁹ I.V.: “Carta de Valencia, 20-3-1880”. *Crónica de la Música*, III, 80, 1-IV-1880, p. 3.

preciosa sinfonía de *Rienzi* y el bellissimo *Andante apasionado* de Massenet, siendo todas muy aplaudidas”³⁶⁰.

En julio de 1881 la sociedad Artístico-Musical que dirige José Valls interpreta la obertura de *Rienzi* que figura en la segunda parte de uno de los conciertos celebrados en los jardines de Skatink-Garden³⁶¹.

También en el ámbito valenciano, pero en la provincia de Alicante, en 1881 se crea en Alcoy una Sociedad de Conciertos “Novísima”. En el segundo concierto de la temporada de verano, realizado en los Jardines del Círculo industrial el 29 de julio de 1881, se interpreta la marcha del *Tannhäuser* de Wagner junto a otras partituras como la *Primera lágrima* de Marqués. Según *La Correspondencia Musical* “el desempeño fue esmerado, y correspondió a la justa fama que goza la antes citada orquesta. Los aplausos, no obstante, fueron poco nutridos, especialmente para las obras extranjeras; en cambio la *Primera lágrima*, de autor español, fue aplaudida con estrépito, mereciendo los honores de la repetición”³⁶². *Crónica de la Música* realiza una reseña más optimista y señala que “la ejecución fue esmerada, y el público, que era numeroso y escogido, pidió con insistencia la repetición del a bellísima melodía de Marqués, siendo también muy aplaudidas las demás obras del programa”³⁶³.

Vigo.

En febrero de 1884 la redacción del periódico *El Ciclón* de Vigo, acuerda la celebración de un certamen musical durante las fiestas de Santiago para dar mayor brillo a los festejos organizados por la Sociedad Económica de Amigos del País. El segundo premio de este certamen consiste en una batuta de plata a la banda militar o civil que mejor ejecute la obertura de *Tannhäuser*, premio otorgado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Santiago³⁶⁴.

³⁶⁰ I. V y T.: “Carta de Valencia”. *Crónica de la Música*, III, 85, 6-V-1880, p. 3.

³⁶¹ “Correo de España. Valencia”. *Crónica de la Música*, IV, 149, 27-VII-1881, p. 4.

³⁶² *La Correspondencia Musical*, I, 31, 3-VIII-1881, p. 6.

³⁶³ J[osé] M[uñiz] C[arro]: “Correo de España. Alcoy”. *Crónica de la Música*, IV, 150, 3-VIII-1881, p. 5.

³⁶⁴ “Noticias. Provincias. Vigo”. *La Correspondencia Musical*, IV, 162, 7-II-1884, p. 6.

Capítulo XV. Richard Wagner y la crítica musical en Madrid y Barcelona. El wagnerismo en Madrid: Antonio Peña y Goñi, Felipe Pedrell, Joaquín Marsillach y José de Letamendi (1877-1885).

El 5 de febrero de 1876 se estrena *Rienzi* en el Teatro Real de Madrid y el 18 de mayo abre sus puertas la Institución Libre de Enseñanza, inauguración que supone la culminación de una idea madurada por Gines de los Ríos en su destierro en Cádiz (1875), al mismo tiempo que Wagner estrena *El Anillo de los Nibelungos* en Bayreuth (agosto de 1876). En el reinado de Alfonso XII el número de escritos referentes a Wagner publicados en la prensa musical y diaria sufre un incremento cuantitativo en todas las tipologías de noticias localizadas. Aumentan tanto los escritos que tocan el tema Wagner de forma tangencial como aquéllos que tratan exclusivamente de Wagner, diferenciando en este último grupo los escritos del propio Wagner de los que tratan sobre el compositor. Las publicaciones españolas recogen traducciones de varios de sus escritos teóricos, cartas, etc. que en la etapa anterior se limitan a dos artículos aparecidos en *La España Musical*, mientras en el período 1877-1885 *Crónica de la Música*, *La Correspondencia Musical*, *Notas Musicales y Literarias* y el periódico *El Globo* publican varios documentos wagnerianos.

Crece también considerablemente, respecto a etapas anteriores, el número de artículos que tratan exclusivamente del compositor alemán, su música o sus escritos teóricos, siendo cada vez menos numerosos –desde un punto de vista relativo– aquéllos que tratan el tema de Wagner de forma tangencial. Dentro de éstos, son numerosos los escritos cuyo tema principal es la comparación de la música de Wagner y la ópera italiana, al menos hasta las polémicas sostenidas por Joaquín Marsillach y Lleonart y Antonio Fargas y Soler en 1878 y 1879, controversias que consideramos punto culminante en la oposición de escuelas compositivas (Wagner/Italia). A partir de estas polémicas, sin embargo, se observa que la importancia del tema disminuye en base a lo recogido en las publicaciones periódicas. En nuestra opinión, este hecho se relaciona con el paulatino conocimiento del repertorio, la teoría y la obra de Wagner, conocimiento que llega a España dentro de un movimiento más amplio que afecta a otros países europeos, incluido Francia. En nuestro país, destacamos la labor

divulgadora de una generación de wagneristas más jóvenes que la anterior representada por Pedrell (1841) y Peña y Goñi¹ (1846), entre los que destacan dos músicos catalanes fallecidos prematuramente en 1883: Joaquín Marsillach y Anselmo Barba. También en esta etapa aparecen algunos escritos sobre Wagner de José de Letamendi, médico y profesor de la Universidad Central de Madrid.

Entre 1880 y 1883, los tres años finales de la vida de Wagner, se producen dos acontecimientos importantes: el estreno de *Parsifal* y la muerte del compositor. Estos hechos, el estreno de *Lohengrin* en Madrid (1881) y Barcelona (1882) y otros estrenos en el extranjero, determinan la publicación de gran cantidad de artículos, estudios, traducciones, publicaciones de libros, etc, escritos que ponen de manifiesto que en el periodo 1875-1885 Wagner pasa a ser considerado en Madrid y Barcelona como genio de la música. Citamos a Federico Sopena para resumir el ambiente musical de la Institución Libre de Enseñanza en el momento de su creación y realizamos a continuación un repaso por orden cronológico de los artículos localizados en la prensa diaria y musical. Dice Federico Sopena:

“La Institución”

“No voy a seguir los avatares políticos a partir de la Restauración: está hecha su historia y su comentario. Musicalmente, me interesa algún detalle de la estancia de Giner en Cádiz, arrancado antes de su casa, enfermo, conducido como preso en el exilio interior mientras estuvo vigente el espíritu de persecución a cargo del ministro Orovio. Giner, relativamente tranquilo, disfruta del ambiente de un Cádiz liberal. Desde el punto de vista nuestro, ese Cádiz no difiere mucho del de la niñez y adolescencia de Falla. Había sus temporadas de ópera y de zarzuela; Sarasate y Saint-Saëns pasaban por allí; **Pedrell** tuvo pronto corresponsal gaditano, pero lo importante eran la tertulias. La siguiente carta de Giner a Azcárate nos da buena idea de varias cosas: la influencia en Cádiz de los consulados, la ilusión por pasar de los arreglos para cuatro manos o dos pianos a la «orquesta doméstica», la ampliación del repertorio hasta **Wagner**, la ilusión que se hacían con una plantilla como la que se cita: «Los domingos y los martes, gran sesión musical en casa de otro comerciante. Suele agregarse el director del Instituto, hombre

¹ Dice Barbieri: “Ansioso el Sr. Peña de dar a sus escritos un desarrollo mayor del que se le permitía en las columnas de *El Imparcial*, se puso de acuerdo con su amigo el malogrado filósofo D. Manuel de la Revilla, y juntos fundaron por su cuenta la revista semanal intitulada *La Crítica*, cuyo primer número se dio a luz el día 15 de octubre de 1874. –Con gran favor fue acogida por el público esta revista; pero como sus autores si entendían mucho de letras y de artes, eran absolutamente ignorantes en materia administrativa... [y] tuvieron que dejar de publicar dicha revista al años siguiente de haberla fundado. – Entonces el Sr. Peña y Goñi, solicitado por directores de varios periódicos, empezó a colaborar como crítico musical en *El Globo*, luego en *El Tiempo*, en *La Europa*, en *La Ilustración Española y Americana*, en *La Correspondencia Musical*, en *La Época* y en otros varios periódicos españoles”. “Discurso-Contestación del Excmo Señor Don Francisco Asenjo Barbieri (Académico de número) leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. A. Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 108, 15-VII-1892, p. 98.

joven, culto, sumamente listo. *Tocamos*, por supuesto, Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner. Tenemos quinteto de cuerda, dos pianos y armónium». [...] «A propósito de música –escribe en otra carta–, la otra noche tuvimos otra sesión en casa del cónsul alemán ¡Qué no se entere, por Dios, *La Época*».

Va madurando el proyecto de la Institución, siempre bajo la primacía de lo que hoy llamamos «extensión cultural».

La lenta pero apasionada maduración desde el destierro culmina el 18 de mayo de 1876 con la apertura de la Institución Libre de Enseñanza. Su historia está en la memoria de todos y yo sólo quiero apuntar en lo referente a la música. Hay buenísimos aficionados en la directiva primera: Eduardo Chao, Enrique Serrano Fatigati, Gabriel Rodríguez, Juan Uña. Aparte de la enseñanza secundaria, ligada con el Instituto de San Isidro y los preparatorios de Derecho y Letras, ya se prevé en el artículo tercero de los estatutos lo que hoy llamamos «extensión universitaria».

Pronto aparecerá la nueva generación, que ahora está en período de alumnado, con Cossío a la cabeza. Está ya Clarín con todas sus amarguras a cuestas, con toda su juventud crucificada, y en esa cruz la música, vivida precisamente así. Son los tiempos de la agudísima polémica con Menéndez Pelayo sobre la ciencia española, el Menéndez Pelayo tantas veces sectario en su *Historia de los heterodoxos*, especialmente acre para los krausistas y que luego rectificará en parte viviendo muy a gusto en el clima de tolerancia de la Restauración.

Giner, que nunca tuvo palabras acres para don Marcelino, nos sorprende este año con una dura crítica a Emilio Arrieta, crítica en la que debemos detenernos porque el tema es el Conservatorio y en el conservatorio festejamos a la Institución. Arrieta es un claro testimonio de una cierta «constante de adaptación» política en los directores del Conservatorio, desde Eslava hasta Bordas, con la muy digna y liberal excepción de Bretón. El caso de Arrieta es singular por el descaro y deja pálido aquello de «siempre con la situación» atribuido a Eslava. Protegidísimo por Isabel II, que construye para sus óperas un teatro en Palacio, le vemos en 1868 como autor de una marcha titulada *Abajo los Borbones*, de la que tenemos un ejemplar en la biblioteca del Conservatorio. Encarga muy pronto un buen retrato del rey Amadeo y luego compone otra marcha con motivo del primer aniversario de Alfonso XII, marcha que bien podría subtitularse *Arriba los Borbones*. Navega siempre de la mano de su gran amigo Adelardo López de Ayala, con quien vive. Como miembro del Consejo de Instrucción Pública apoya con su voto las medidas represivas del ministro Orovio: algo de esto está como fondo en la dura crítica de Giner.

Reproduzco íntegro el artículo que por la ausencia de comentarios, casi puede considerarse como inédito:

«El antiguo Conservatorio de María Cristina, la Escuela de Música y Declamación también han reanudado sus tareas, harto menos fecundas de lo que un disculpable optimismo sugiere a su director, al Sr. Arrieta, cuyo discurso, consagrado a rendir tributo de respeto a la memoria del maestro Eslava, de la princesa que dio su nombre a este Instituto en 1830 y de la infortunada Reina Mercedes, así como a congratularse de los sucesos prósperos que doquiera columbra el buen deseo de su autor, no ofrece, por su índole, grave materia de aprobación ni de censura. Sólo comparando las esperanzas que en cierto tiempo despertara el nombre del Sr. Arrieta, con el estado actual de una Corporación a cuyo espíritu mejor cuadraba el nombre de Conservatorio que el de Escuela, y cuyos frutos siguen siendo tan altamente discutibles, se agolpan al ánimo consideraciones cuyo sentido no es, ni con mucho, tan consolador como el de la ocasión que nos ocupa. La impresión que ésta deja es la de que, al parecer, ninguna reforma cabe ya introducir en aquel centro, una vez concluido el salón-teatro, “merced a la

resulta, constante y valiosa protección” de “el noble conde de Toreno”. Más ya que nuestra escuela se halla organizada principalmente sobre el patrón francés usual en toda nuestra enseñanza, el reciente decreto de 9 de septiembre, en que el gobierno de la República vecina ha reorganizado y ampliado el Conservatorio de París, no dejaba de prestar ocasión fácil para significar, aunque fuese con las más conservadoras reservas, el deseo de que se siguiese un tanto aquel ejemplo. Cuando menos, ¿no podría haber recordado el Sr. Arrieta, sin cometer ningún execrable crimen, que todavía está por realizar algo más importante tal vez que la conclusión del salón teatro, a saber: aquel decreto de un Gobierno también republicano, el cual instituyó en la Escuela que el Sr. Arrieta presidía y preside una cátedra de Estética y Literatura musical aún no provista? Precisamente M. Bardoux acaba de crear –entre otras– dos clases de historia de la música y de historia y literatura dramáticas. ¿No siente además el Sr. Arrieta que una institución privada, la Academia de Santa Cecilia de Cádiz, cuyo próspero estado (unos 700 alumnos) habrá podido pasar inadvertido al celo del Director de nuestro primer Instituto Musical, se le haya anticipado desde hace tres o cuatro años a crear clases teóricas (Historia Universal, Acústica, Estética e Historia de la Música e Historia General de las Bellas Artes) comprendiendo discretamente lo funesto de la general incultura de nuestros artistas –con poquísimas excepciones– y aspirando a remediarla por medios de tan pausado como seguro influjo?

»Acaso el Sr Arrieta, desestimando el valor de esta clase de estudios, ¿podría creer que nada hay tan natural como el que un músico desconozca teórica y prácticamente la historia de su arte, la serie de sus grandes obras, el carácter y estilo de las diversas épocas, todo aquello que, por ejemplo, ha enseñado el Sr. Rodríguez, una de nuestras primeras ilustraciones, en la Institución Libre de Enseñanza?; ¿será indispensable que los artistas de este género ignoren las bases físicas, fisiológicas y estéticas de la música, los nombres de los investigadores, filósofos, naturalistas, críticos, que han consagrado a descubrir los ímprobos esfuerzos? ¿Valdrá más el artista mientras más ignorante, rudo y desnudo de ideas, y vendremos a parar en que la instrucción y los estudios empobrecen el espíritu, agostando los gérmenes del genio? Pasaron aquellos tiempos en que las cándidas teorías románticas imaginaban que Mozart y Rossini cantaban como los pájaros (cuya reputación ha disminuido bastante); hoy ya Hartmann, **Hembolz**, Taine, Dreher, todos los que más o menos propenden a considerar la obra del genio como fruto de un misterio sagrado, se afanan por reivindicar, no obstante, el valor de la reflexión y del estudio, para dar a ese fruto suelo favorable en que pueda desarrollarse libremente.

»El mismo instrumentalista, ¿cómo ha de interpretar jamás con discreción las obras de otros tiempos, sin conocer su cultura, sus ideas, su estilo y modo de concebir las cosas, de vivirlas, de expresarlas? Así es, por desgracia, tan frecuente verse obligado a sufrir una ejecución insípida o que destroza por completo el carácter de la composición musical y que, por ejemplo, en un minué de Haydn despliegue un mal aconsejado pianista la sonoridad propia de una de esas estupendas fantasías de Liszt o Thalberg o el tono plañidero de un nocturno de Chopin. [...]

»El arte del acompañamiento, con el de la trasposición a primera vista y el arreglo de la partitura completa ¿se enseñan entre nosotros? ¿No es público y harto –lo hemos visto en los concursos anuales– que nuestros alumnos más aventajados apenas leen de repente las cosas más sencillas, cuanto menos trasportan? Prescindiendo de museos y de la enseñanza de

ciertos instrumentos ¿tenemos clases de conjunto por las cuales tanto tiempo se viene clamando, así en el canto como en la música instrumental? ¿Es fácil de esta suerte poseer buenos cuartetos, buenas orquestas, buenos directores? Suponiendo que los aplausos del Sr. Arrieta en este particular sean por extremo justos y óptimo cuanto poseemos en Madrid, ¿tenemos tantos lugares públicos o privados en que oír *música da camera*? ¿En qué estado se halla la enseñanza de la declamación lírica, que en el curso pasado ha llegado a contar con la inmensa concurrencia de un alumno y siete alumnas? Situación tanto más de extrañar cuanto que, a juzgar por el repertorio que en los ejercicios de canto se revela, no se quiere educar sino cantantes dramáticos, error gravísimo que, desdeñando la música vocal de salón, influye de una manera deplorable en que el gusto y cultura de nuestro pueblo, en cuanto a **canto**, se halle exactamente en el mismo grado en que se encontraba la música instrumental del renacimiento, de la música clásica y aún quizá de la época intemedia de Chopin y Thalberg, esto es, del nocturno y la fantasía sobre motivos de ópera».

En las primeras actividades de la Institución puede verse cómo las «normales» de enseñanza aparecen no combatidas, no, pero sí estrechadas por dos polos de atracción que señalan horizontes para el mañana: el analfabetismo –un setenta por ciento de analfabetos en España señala Figeroa en el discurso inaugural–, que acentuará la preocupación por la enseñanza primaria y esa «extensión cultural» que llegará a prevalecer sobre la normal enseñanza. Don **Juan Varela** da un curso extraordinario sobre literatura extranjera, y don Francisco, sobre las clasificaciones científicas después de Wolf.

En nuestro campo, destacan por su éxito las conferencias de Gabriel Rodríguez sobre música. Economista y aficionado distinguidísimo, diserta con Inzenga al piano sobre la trilogía entonces inevitable: Haydn, Mozart, Beethoven. No debe extrañarnos el contenido «programático» de dichas conferencias: era la moda entonces, y espíritu tan distinguido como el de **Amiel** llena de «argumentos» romancescos todo lo que oye: algo de esto hay en Giner, como veremos luego, pero siempre desde la altura de quien dicta en la Institución un curso completo de Estética. En 1879, además del comentario del comentario a obras como *La romanza en fa*, **Gabriel Rodríguez** dedica sesiones completas al *Don Juan* de Mozart, tema entonces singularmente «europeo», sin olvidar que el Gayarre de esos años fue intérprete del *Don Octavio*. Ya está como discípulo-amigo Manuel Bartolomé Cossío.

En Giner de 1880, rector ya de la Institución, estrecha la amistad con **Galdós**. Me interesa recordar como galdosiano la razón de esa preferencia amistosa, en contraste con cierta frialdad ante **Valera** y ante la **Pardo Bazán**, frialdad debida al «poco temperamento religioso» de ambas figuras, cosa que, al parecer, no ocurría en Galdós: no en vano dice de Churruga, el héroe de *Trafalgar*, que «era un hombre religioso porque era un hombre superior»².

² SOPEÑA, F.: «Homenaje Musical a Don Francisco Giner». *Poetas y novelistas ante la música*. Madrid: Espasa Calpe (Col. Austral), 1989, pp. 108-115.

1877.

El 28 de enero de 1877, reciente en la memoria de los madrileños el estreno de *El Anillo de los Nibelungos* en agosto de 1876, Arrieta pronuncia un discurso³ en sesión pública y solemne en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en representación de los académicos de la sección de Música. En el discurso Arrieta lamenta el abandono que sufre la ópera nacional española comparándolo con la realización del primer festival de Bayreuth. Arrieta vuelve a poner de manifiesto –como destaca Castro y Serrano en 1873– que la subvención y la protección pública contribuyen de manera decisiva al desarrollo de la obra de Wagner en Alemania, deseando que protectores y mecenas como Luis II se encuentren en España:

“Es muy duro, si bien se considera, que mientras nosotros carecemos hasta de hogar en que pueda cobijarse nuestra ópera, y de medios con que sostenerla decorosamente, disfrute la extranjera de privilegios que aseguran su vigorosa existencia.

La numerosa y creciente clase de jóvenes y distinguidos compositores, los profesores de orquesta, los cantantes, los cuerpos de coros, todos cuantos componen la gran familia filarmónica española, piden con justicia que la madre patria no los abandone por más tiempo, que los trate siquiera con el amor que trata a los extraños.

¡Qué contraste tan singular forma el desdén con que en España se mira todo lo referente á la Ópera nacional, con lo acontecido en Bayreuth el verano último con la Ópera alemana!

Aquí, dos jóvenes de gran talento, de imaginación meridional⁽¹⁾ llenos de fe, de entusiasmo y de abnegación, después de luchar con todo género de dificultades, logran poner al cabo en escena, con cuatro malos ensayos y cuatro malos trastos viejos, una ópera española en *un acto*, cada uno.

Allí con la protección de Emperadores y Reyes, de Princesas y Condesas, y con la cooperación de los primeros artistas de Alemania; con teatro hecho «a la medida de la obra» y maquinaria, decorado, trajes y juegos de luz, aguas y brumas, etc., etc., que han asombrado al mundo, después de largas temporadas de ensayos, ejecutan una monumental *Tetralogía en doce actos*.

Todo es aquí penuria y menosprecio.

Todo allí abundancia y consideraciones.

³ ARRIETA, E.: *Discurso del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído ante esta corporación en la Sesión Pública Inaugural de 1877*. Madrid: Imp. y Fund. de M. Tello, 1877. En prensa en: “Cuestiones de oportunidad. Fragmento del discurso que el señor don Emilio Arrieta leyó en la sesión pública y solemne que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 28 de enero de 1877”. *La Propaganda Musical*, III, nos. 7 (8-III-1883, pp. 1-2) y 8 (15-III-1883, pp. 58-59).

⁽¹⁾ Chapí y Bretón. [Nota de Arrieta]

Yo concibo que España pueda producir genios a lo Wagner; lo que no me pasa por la imaginación es la posibilidad de que se hallen aquí los medios necesarios, y menos aún los amigos y protectores, para la representación de obras de las dimensiones y circunstancias de «Los Nibelungos». Los aparatos, tan sólo para la conducción del gas y del agua al escenario del teatro de Bayreuth, costaron ¡¡150.000 francos!! [...]

Los innumerables y ardientes impugnadores de las teorías del soberbio privado del Rey de Baviera, que ha llevado el espanto hasta la retirada estancia del humilde aficionado con sus obras revolucionarias, deben desear que hombres de la exaltación artística de Wagner vivan en España, donde los enemigos de todo entusiasmo por las Artes abundan mucho”⁴.

Arrieta constata la enorme controversia que suscita Wagner en el mundo musical y destaca que su influencia es mayor cada día. Según el director del Conservatorio, los antiwagneristas se oponen a Wagner con sátiras y críticas, inventando frases durísimas y despreciativas; Wagner es para ellos el verdugo del Arte moderno de cuya reforma se desprende el fin de la música. Por el contrario, Wagner es un genio para los wagnerianos, es –dice Arrieta– el ídolo de los libre armonistas. Arrieta aconseja prudencia y cautela en esta cuestión porque es difícil juzgar a quien, como Wagner, rompe tradiciones y fórmulas tenidas como leyes inmutables por varias generaciones de músicos:

“La preponderancia de Wagner, que de día en día va tomando mayores proporciones en el mundo musical, avanza a los ojos de muchos, como dice Alfieri que avanzaba Saul persiguiendo a los ejércitos enemigos.

«¡Saul!... Torrente al rinnovar lell’amo
tutto inonda, scompon, schianta e travolve»

Wagner es la preocupación constante de los hombres educados a la antigua y amamantados en las obras maestras de los clásicos; y es al mismo tiempo el ídolo de los libre armonistas y libre-melodistas que se lanzan ciegos por las huellas de su idolatrado Profeta, antes de haberlo comprendido bien, y careciendo de las altas dotes que, sin manifiesta injusticia, nadie puede negarle.

Siempre que algún innovador enarbola, por decirlo así, banderín de enganche para la guerra que se propone hacer a lo ya conocido, acuden presurosos a alistarse y «a sentar plaza de genio» los necios, los presuntuosos insufribles que, a falta de mérito propio para figurar, procuran llamar la atención menospreciando lo que es digno de respeto.

No contribuyen poco esta especie de cortesanos a envenenar cuestiones que debieran tratarse con la calma y dignidad propias de hombres de ciencia.

⁴ Arrieta, Emilio: “Cuestiones de oportunidad”. *La Propaganda Musical*, III, 7, 8-III-1883, pp. 1-2.

Ningún compositor ha tenido amigos más poderosos ni enemigos más encarnizados que Wagner.

Los primeros le levantan coliseos para la representación de sus óperas; los segundos, con el látigo de sus críticas y sangrientas sátiras, procuran arrojarlo a los abismos del desprecio.

Unos ven en él al genio de la música en persona, que ha venido a entablar juicio de residencia a Mozart, Rossini, Meyerbeer y otros sublimes maestros por el tiempo que han reinado en el Arte conocido, deleitando a sus innumerables y felices subordinados con melodías «finitas», acompañadas con la «Gran guitarra», como llamó Wagner a la orquesta italiana.

Por otra parte, sus implacables adversarios no se cansan de inventar frases durísimas y despreciativas, antes hijas de la pasión que de la razón serena.

«Ricardo Wagner, dicen estos, es el enemigo común, el verdugo del Arte moderno; acomete una empresa temeraria que prueba un orgullo exaltado hasta la locura. Jamás la decepción que le espera podrá llegar a la caída que lo deseamos, a la caída completa que él se merece. Cuanto mayor sea esta caída, tanto más tendrá el mundo artístico que regocijarse. Si los principios de Wagner llegaran a prevalecer y fuesen generalmente reconocidos y adoptados como preceptos en el Arte, sería preciso exclamar al momento: *Finis Musicae*. Resistiéndose la música a Wagner, éste la ha asesinado», etc., etc. Si fuéramos a citar todas las frases curiosas que se han proferido sobre este mismo tema, sería cuento de no acabar. También el inmortal **Cisne de Pésaro** lanzó uno de sus punzantes epigramas sobre el *Tannhäuser*, cuando se ejecutó en París.

«Al cabo de diez días de mirar la partitura (decía Rossini), sin haber comprendido nada, por la circunstancia casual de ponérmela invertida la última vez, vi que había música».

Para complemento de tanto enojo, bien podían haber aplicado a Wagner sus adversarios aquellos conocidos versos de Fray Diego González en el «Murciélagu alevoso»:

«Te puncen y te sajen,
te tundan, te golpeen, te martillen, etc.»

¿Es posible juzgar con estricta justicia a quien, rompiendo seculares y veneradas tradiciones, trate de imponer fórmulas y teorías nuevas en el Arte, por levantadas que sean sus miras y poderoso su esfuerzo?

Rara vez la espada de la justicia humana viene a caer sobre la línea divisoria del bien y del mal, como dice Manzoni; y los que consideran el Arte que han cultivado durante largos años como una religión, y como leyes inmutables los preceptos científicos que aprendieron, juzgan que las innovaciones son atentados contra las leyes de lo justo y de lo bello acatadas por generaciones sucesivas. Créense, por lo tanto, ofendidos en sus más arraigadas convicciones y ofuscada la razón, subyugados por la ira, arrojan sobre el audaz perturbador, aunque merezca universal aplauso, las más duras calificaciones.

De estos ejemplos están llenas las historias de las Artes.

No siempre las opiniones de personas autorizadas suelen ser las más justas.

El estudio biográfico que hacemos de los grandes artistas, aparte de la provechosa enseñanza que de él se desprende, nos demuestra una cosa muy triste, y es, que debemos acoger con cautela las opiniones que los émulos formulan en vida acerca de sus ilustres contemporáneos que descuellan por alguna circunstancia extraordinaria.

No necesito citar en apoyo de mi observación casos sucedidos en distintas épocas, porque hartos los conocéis.

Si las opiniones emitidas por ciertos autores pasaran a la posteridad en vez de sus obras, los artistas venideros, habrán de estimarlas como expresión viva del despecho y la ignorancia”⁵.

Respecto al desarrollo del wagnerismo, Arrieta destaca que varios compositores consagrados están influidos por las ideas de Wagner y censura que, al mismo tiempo que lo critican públicamente, lo imitan en sus partituras. Entre wagneristas y antiwagneristas hay personalidades de mérito y las luchas entre ambos “partidos” recuerdan a Arrieta las controversias suscitadas en el siglo XVII en la literatura española, comparando a Wagner con Góngora:

“A lo que antes he indicado respecto al desarrollo del wagnerismo, tengo que añadir ahora que autores de merecida reputación se hallan poseídos del espíritu de las ideas de Wagner. El que no lo advierta es porque le ciega la pasión de escuela o porque hace propósito de no verlo.

Dos bandos poderosos luchan hoy con fe en el campo de los principios: uno enarbolando la bandera blanca de nuestros abuelos, otro, el estandarte rojo de los campeones del Arte del porvenir.

En ambos partidos hay adalides de talento y de nobles aspiraciones.

Todos creen tener segura la victoria.

Entre los adversarios del gran innovador hay muchos que al mismo tiempo que le combaten públicamente procuran imitarle.

Esto que no es nuevo en momentos históricos semejantes, nos trae a la memoria la época célebre en que dominó el gongorismo. Entonces también aquellos mismos escritores que dirigían candentes sátiras al autor del *Polifemo*, le imitaban en su estilo laberíntico y altisonante. Los *cultos*, nombre dado a los imitadores del gran poeta cordobés, fueron casi todos los escritores de su tiempo. Como en España apenas se concibe juzgar una obra o principio de Arte sin atacar la persona del autor, Góngora fue víctima de esta fatal cualidad que nos caracteriza.

Quevedo escribió:

«Yo te untaré mis versos con tocino,
porque no me los muerdas, Gongorilla»

El gran Lope de Vega, entre otros mil dardos emponzoñados dirigidos a Góngora, le lanzó el siguiente en el segundo terceto de un soneto:

«Aún no se le ha cerrado la mollera
Al padre de los cultos desvaríos;
Rogad a Dios que con su lengua muera»

Y sin embargo, Lope y Quevedo cayeron en el culteranismo que tan ingeniosamente criticaban.

En la epístola que al Licenciado Francisco de Rioja que escribió el primero, se leen trozos por el estilo.

«En círculos aquí vegetativos
Los Trópicos se ven y los Coluros,
Los Solsticios hyemales, los estivos, etc.»

⁵ Arrieta, Emilio: “Cuestiones de oportunidad”. *La Propaganda Musical*, III, 7, 8-III-1883, p. 2.

Quevedo decía:

«Relámpagos de risa carmesíes», etc., etc.

Si me fuera dado citar aquí ejemplos musicales wagnerianos de los detractores del autor de *Rienzi* con la misma facilidad que los gongorismos, se comprendería clarísimamente la gran relación que hay entre unos y otros, bajo el punto de vista que yo los he presentado.

El imperio de Góngora fue agitado y ruidoso, y desapareció para siempre.

¿Desaparecerá igualmente la dictadura de Wagner?

...A i posteri
l'ardua sentenza

Dejemos, pues, a los venideros tan delicada misión: ellos, exentos de las pasiones que conturban el ánimo en estos momentos de ardientes controversias sobre las nuevas teorías, pronunciarán su inapelable fallo”⁶.

Arrieta comenta las críticas realizadas a Wagner por basar su teoría del drama musical en el teatro griego y por recurrir a la mitología para la creación de una nueva ópera alemana. Si bien es cierto que la idea de Wagner de colocar la orquesta en un foso está en concordancia con su pensamiento filosófico sobre la *obra de arte total*, de manera que, situada entre el auditorio y la escena, la orquesta no llame la atención del público, es igualmente cierto que no es una idea original de Wagner⁷. En España diversos documentos del siglo XVII atestiguan que la orquesta se oculta a la vista de los espectadores y, en este sentido, Arrieta⁸ cita la dedicatoria al Almirante de Castilla que Lope de Vega escribe en la edición de *La selva sin amor* de 1630, texto citado posteriormente por Barbieri en el prólogo a la *Crónica de la ópera italiana...* de Carmena y Millán. Arrieta escribe:

“No ha faltado quien haya hecho cargos muy graves a Wagner por haber recurrido al teatro Griego y a la Mitología para la confección de la nueva ópera alemana, fundándose en que no son los elementos más nuevos, ni los más populares en Alemania, ni propios de la época presente, el teatro Griego y los asuntos y personajes míticos.

Los españoles estamos en el caso de disputar a Wagner, fundados en hechos históricos, el derecho de invención de un medio que él usó como nuevo y suyo en el teatro de Bayreuth, y al cual se ha dado suma importancia por los resultados

⁶ Arrieta, E.: “Cuestiones de oportunidad”. *La Propaganda Musical*, III, 8, 15-III-1883, p. 58 (Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 28-I-1877).

⁷ Se indica en otro lugar de esta tesis que Wagner toma la idea de ocultar la orquesta del teatro de Riga, donde había estado como maestro de capilla de 1837 a 1839.

⁸ Arrieta, E.: “Cuestiones de oportunidad”. *La Propaganda Musical*, III, 8, 15-III-1883, p. 58.

especiales que ha producido. Me refiero al procedimiento de ocultar la orquesta a los espectadores.

En la relación⁽¹⁾ que hace Lope de Vega al Excmo. Almirante de Castilla de la representación suntuosa de la égloga pastoral intitulada «La selva sin amor», después de describir minuciosamente la decoración y los diferentes juegos de la maquinaria, se lee la siguiente curiosísima noticia, que llamará grandemente la atención de los rebuscadores de datos curiosos para a historia del Arte.

«Los instrumentos, dice el Fénix de los ingenios españoles, ocupaban la primera parte del teatro⁽²⁾ [sic] sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música, las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás efectos».

No dispuso de otro modo Wagner la orquesta para la ejecución de su *Tetralogía famosa*⁹.

Sobre su opinión particular sobre la reforma de Wagner, Arrieta se escuda en su cargo de director del Conservatorio de Madrid para no pronunciarse ni a favor ni en contra, apoyándose en la posición defendida por Gevaert en el sentido de que el cuerpo docente de la Escuela de Música y Declamación no está obligado a manifestar públicamente juicios sobre las innovaciones wagnerianas, recordando que ya en el discurso¹⁰ pronunciado en la entrega de Premios y apertura del año escolar 1875/76, es deliberadamente vago sobre este particular:

“En el breve Discurso que como Director de la Escuela de música y declamación tuve el honor de leer en el acto solemne de la distribución de premios y apertura del año escolar de 1875 a 1876, juzgué conveniente y oportuno pronunciar las siguientes palabras, dirigidas a los jóvenes alumnos allí presentes:

«En los tiempos que atravesamos, es altamente necesario robustecer el criterio por medio de vastos conocimientos; templar bien las armas de combate en el fuego regenerador de los grandes modelos, y entonar el «Desperta ferro» en defensa de los buenos principios... que ya no sabemos casi dónde están».

Como lo habrán comprendido fácilmente los señores Académicos y la benévola concurrencia que tanto me honra prestándome atención, en el párrafo que acabo de citar me refería a la agitación insólita producida en el reino de la música, con la proclamación y publicación de las teorías y obras wagnerianas, por los partidarios entusiastas del gran innovador alemán.

Extraño parecerá que siendo yo catedrático de la enseñanza superior de composición y Director de la Escuela de música, emitiese mis opiniones

⁽¹⁾ Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Fray Lope de Vega Carpio, Tomo 1º. Año de MDCCLXXVI. Imp. De Sancha. [Nota de Arrieta]

⁽²⁾ Escenario. [Arrieta]

⁹ Arrieta, E.: “Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, 28-I-1877. En prensa “Cuestiones de oportunidad”. *La Propaganda Musical*, III, 8, 15-III-1883, p. 58.

¹⁰ ARRIETA, E.: *Discurso leído en la inauguración del Curso Escolar de 1875 a 1876 en la Escuela de Música y Declamación, el día 2 de octubre por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid: Ducazcal, 1875. Incluido también en *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación, aumentada con nuevos datos y documentos para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid: Imp. y Fund. de la viuda e hijos de J. A. García, 1878.

vagamente, y no rompiera lanzas por uno u otro de los sistemas que luchan acaloradamente en nuestros días.

Mi respetable y muy querido amigo Gevaert se anticipó a dar la explicación que hace al caso, en el discurso ya mencionado al principio.

«Absteniéndose de ese espíritu de negación sistemática (dice el erudito profesor) a que con tanta facilidad se inclinan los cuerpos docentes, deben los establecimientos⁽¹⁾ de esta índole *observar cierta reserva* acerca de las tentativas de innovaciones; pero cuando tales tentativas ofrezcan carácter de seriedad, esa reserva debe mostrárseles simpática. *En ningún caso está obligados* a decidirse públicamente en pro de cualquiera de las opiniones que se controvertan, porque siendo instituciones permanentes, tienen el deber de no comprometer su prestigio ni su autoridad condenándose *a priori* a inevitables reacciones, por apropiarse una infalibilidad monopolizadora que tal vez no sancionará el porvenir».

Nada más profundo y contundente que los argumentos del ilustre Director del Real Conservatorio de Bruselas sobre este particular¹¹.

Arrieta destaca que los antiwagneristas censuran la escuela *realista* de Wagner que pretende imitar todos los elementos de la naturaleza; rechazan la reforma según la cual la música se hace esclava del poema; critican lo que consideran exagerada utilización de la armonía e instrumentación y opinan que el sistema wagneriano supone convertir el Arte en Ciencia, en el que la inspiración se suple con combinaciones matemáticas que conducen al culteranismo y el churriguerismo en la música:

“Voy a terminar, que ya es hora de hacerlo. En todas partes y a cada momento se oye decir lo mucho que puede hacerse con la música, no sólo en la expresión de los sentimientos y en la pintura de épocas y lugares en que pasa la acción de los dramas, sino en la imitación de todos los elementos y seres de la naturaleza, y hasta en la Mitología con sus dioses mayores y menores y con toda clase de diablos, brujas, gnomos y gigantes.

La música, ni expresa tanto como algunos suponen, ni deja de expresar lo que otros no quieren reconocer.

Hubo un tiempo en que a la música se la trataba con mucha consideración, empleándola generalmente en hablar al corazón y despertar en él delicados sentimientos de amor, de fe religiosa, de patria, cuando no graciosos y alegres movimientos de regocijo popular.

A medida que ha progresado el Arte lírico-dramático, se la ha querido obligar a todo.

Wagner, para manejarla a su antojo y obligarla a la obediencia y a la humildad, la ha hecho esclava.

«La música, dice, es mujer y debe sacrificarse». Los de la Escuela clásica opinan lo contrario, y aseguran que la música debe siempre servir bien al sentimiento, a las situaciones, y al carácter de los personajes dentro de las reglas severas del Arte de la estética; pero que jamás debe ser esclava, y menos aún víctima sacrificada al capricho del compositor.

⁽¹⁾ Los Conservatorios. [Arrieta]

¹¹ Arrieta, E.: “Cuestiones de oportunidad”. *La Propaganda Musical*, III, 8, 15-III-1883, p. 58.

Y si el sacrificio que de ella se exige estuviera plenamente justificado, enhorabuena; pero no estándolo, como no lo está casi nunca, ¿para qué desnaturalizarla y atormentarla a cada momento?

Se empeñan los realistas en que la música ha de dejar de ser Arte para convertirse en intérprete material de cosas que no la pertenecen; y sus contrarios contestan que querer que la música lo exprese todo, desde la noción más abstracta y metafísica hasta el sentimiento más concreto; convertirla en traducción fiel y humilde esclava del poema dramático, según pretende la escuela de Wagner, es desconocer su naturaleza y lanzarla por caminos de perdición.

Pero aún es más absurdo, continúan, querer realzar su valor expresivo, mediante la proscripción de la melodía y el enaltecimiento exagerado de la armonía y de la instrumentación fantasmagórica. La melodía y el ritmo son los elementos verdaderamente expresivos, son el dibujo de la música; la armonía, la instrumentación, todos los primores técnicos y científicos del Arte musical son el colorido. Un conjunto de colores no constituye un cuadro; un conjunto de armonías tampoco forma una composición musical. La armonía y la instrumentación realzan, engalanan, acompañan y dan relieve a la melodía; pero ésta y el ritmo son el alma de la música, y ellos son los que principalmente expresan los sentimientos. Ahogar la melodía bajo una armonía intrincada y ruda y una instrumentación rebuscada; convertir el Arte en ciencia, y la inspiración musical en sabias combinaciones matemáticas, y luego empeñarse en que la música lo exprese todo, es traer a pasos agigantados el reinado del culteranismo y del churriguerismo en un Arte cuyo encanto consiste principalmente en la claridad melódica y rítmica y en la pureza armónica”¹².

En la primavera de 1877 y bajo el título de “La Naturaleza de la Música”, Gabriel Rodríguez imparte los domingos una serie de ocho conferencias en la Institución Libre de Enseñanza en las que José Inzenga ejecuta al piano algunos ejemplos musicales. Estas conferencias son citadas posteriormente por varios autores, pero ya en el transcurso de las mismas son alabadas por Saldoni, Romero, Hernando y Sos, quienes en calidad de representantes de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, felicitan a Inzenga y Rodríguez “por el servicio que con sus *conferencias musicales* en la *Institución libre* han prestado al arte”¹³. Estas conferencias son reseñadas en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, citado desde ahora como *BILE*.

A partir de la quinta, pronunciada el 13 de abril, las conferencias se centran en el tema de la unión de la música con la palabra y el drama lírico. Ese día, Rodríguez realiza una reseña histórica de diversas formas musicales desde la Edad Media, examinando luego el *madrigal* en el Renacimiento, la *cantata* como forma característica de los siglos XVII y XVIII, el *lied* alemán, la *romance* francesa, etc. Rodríguez termina la conferencia realizando algunas consideraciones sobre la conveniencia de las sociedades corales y sobre el atraso en que se hallan en España. En el transcurso de la

¹² Arrieta, E.: “Cuestiones de oportunidad”. *La Propaganda Musical*, III, 8, 15-III-1883, pp. 58-59.

¹³ “Noticias”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, I, 4, 27-V-1877, p. 24.

conferencia José Inzenga ejecuta al piano “un madrigal de Gastoldi (siglo XVI), una romanza de Campra (siglo XVII) y otras de Mozart, de Beethoven, de Donizetti y de Wagner, terminando con el adagio de una sonata de Beethoven”¹⁴.

En la sexta conferencia, celebrada el 20 de abril, Rodríguez comienza el estudio del drama lírico analizando “cómo la poesía, la música y la mímica se conciertan en él, no en mera yuxtaposición o suma de la palabra y la música, sino en verdadera e íntima fusión; lenguaje especial mediante el cual puede el hombre contemplar y sentir estéticamente objetos y efectos a la que no alcanzan, ni el lenguaje común ni la música pura: pues la expresión musical permite sentir directamente los movimientos del hombre interior, que la palabra únicamente puede describir, dirigiéndose a la inteligencia y sólo por medio de ella al sentimiento”¹⁵. Rodríguez estudia los orígenes y desarrollo histórico del género dramático, hallando sus primeros pasos en el drama litúrgico de la Edad Media; en el tránsito de los siglos XVI y XVII cita a Peri, Caccini y Rinuccini como responsables del nacimiento de la monodía acompañada; Lully y Rameau son citados como principales representantes de la ópera en Francia y finaliza explicando la reforma de Gluck.

La séptima conferencia, el 27 de abril, explica la obra de Mozart como fusión sintética de géneros y escuelas musicales. Reseña brevemente la vida de Mozart, analizando las óperas compuestas después de 1781 deteniéndose de manera especial en *Don Juan*; luego anuncia que la octava y última conferencia tiene como tema “las teorías novísimas de Wagner”¹⁶.

En la octava conferencia, el 4 de mayo, Rodríguez distingue las escuelas italiana, francesa y alemana, de las que considera a Verdi, Gounod y Wagner como sus principales representantes en 1877. El conferenciante desea la fusión de estas escuelas, fusión que –en opinión de Rodríguez– podría haber realizado Wagner “si sus facultades no estuvieran separadas de su natural dirección por sus extrañas ideas filosóficas y su concepción errónea del drama lírico”. En este sentido, Rodríguez critica el marcado carácter nacional alemán de las óperas de Wagner porque considera que el nacionalismo en el drama lírico ya no tiene sentido, propugnando un ideal artístico universal en el que deben inspirarse los músicos españoles para la creación de la ópera española. Si bien considera desacertada la teoría estética de Wagner sobre el drama lírico (léase *El*

¹⁴ “*Naturaleza de la Música* por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”. *BILE*, I, 4, 27-V-1877, p. 22.

¹⁵ “*Naturaleza de la Música* por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”. *BILE*, I, 4, 27-V-1877, p. 22.

¹⁶ “*Naturaleza de la Música* por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”. *BILE*, I, 4, 27-V-1877, p. 23.

Anillo), destaca que, en ocasiones, la práctica compositiva de Wagner no sigue su reforma, considerando *Lohengrin* como su ópera más acabada. En el transcurso de la conferencia, Inzenga interpreta dos fragmentos de *Lohengrin* indicados en la reseña que publica el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza sobre la octava conferencia:

“El período novísimo desde Mozart hasta nuestros días, se resume en el progreso realizado por las antiguas escuelas italiana y francesa, y la alemana, nacida con Weber, aproximándose las unas a las otras, y tomando cada cual de las demás los elementos que necesita para completarse. El Sr. Rodríguez comprueba esta indicación, reseñando las transformaciones sucesivas de las escuelas, en los momentos culminantes de su desarrollo, significados por los grandes compositores de nuestro siglo. El drama lírico aparece hoy representado por tres nombres principales: Wagner, Verdi y Gounod. Falta todavía un músico que complete la fusión y la constitución definitiva popular del drama lírico. Este músico podría haber sido Wagner, si sus facultades no estuvieran separadas de su natural dirección por sus extrañas ideas filosóficas y su concepción errónea del drama lírico.

El Sr. Rodríguez examina las doctrinas filosóficas y estéticas de Wagner y sus ideas sobre la unión de la letra y la música, sobre la melodía, etc, procurando demostrar que éste tiene un concepto falso del arte general; [...] la opinión de que todo lo conseguido hasta hoy, en la penosa y larga elaboración del drama lírico, vale poco o nada, siendo, por lo tanto, indispensable impulsar el arte por derroteros enteramente nuevos, impiden que las extraordinarias facultades musicales de Wagner den su fruto completo. Felizmente, es ilógico muchas veces en la composición de sus drama, y produce admirables efectos. Entre sus obras, *Lohengrin* parece la más bella al Sr. Rodríguez, y en ella es donde se aproxima más al drama lírico mozartiano.

Combate, por último, el Sr. Rodríguez la tendencia a formar arte nacional alemán, que se observa en Wagner, y toma ocasión de este punto para presentar algunas consideraciones sobre los proyectos de creación de una ópera española. Estudiando lo que ha caracterizado a las escuelas hasta ahora existentes, y el estado general hoy del arte, se ve que el ideal nacional es ya pequeño, y que nuestros músicos deben inspirarse en el ideal universal artístico, realizando el mejor drama lírico posible, sin encerrarse en fórmulas y estilos particulares.

El Sr. Rodríguez concluyó esta conferencia y la serie de las explicadas sobre el arte de la música, dando gracias al auditorio por su constante benevolencia, así en su nombre como el del Sr. Inzenga, que ejecutó al piano la marcha del segundo acto [sic] y la despedida de *Lohengrin* de Wagner; y después, el *Largo* de la cuarta sonata de Beethoven y un *minué* de Haydn¹⁷.

¹⁷ “Naturaleza de la Música por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”. *BILE*, I, 5, 17-VI-1877, p. 30.

1878.

El viernes 25 de enero de 1878 tiene lugar en el Teatro Real una función de gala organizada por el Ayuntamiento de Madrid celebrada para festejar el enlace de Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleáns. La sala del Teatro Real ofrece un aspecto brillante, “los palcos llenos de señoras con lujosos trajes escotados y elegantemente prendidas; la platea cuajada de otras muchas que ostentaban en su inmensa mayoría la graciosa y nacional mantilla blanca; los vistosos uniformes, las bandas, las cruces formaban un conjunto verdaderamente deslumbrador. La concurrencia era tan numerosa, que no sólo se hallaban llenas todas las localidades, sino que aún costaba trabajo transitar por el vestíbulo y los pasillos; y en algunos palcos se contaban por decenas los asistentes: a razón de un palco para cada 30 personas se nos dijo que se habían repartido aquellos”¹⁸. Durante los actos se interpreta la *Cantata* de Arrieta (letra del director de Instrucción pública, José Cárdenas¹⁹), dedicada al enlace real y los dos primeros actos de *Roger de Flor* de Chapí, ópera presentada con pocos ensayos que la prensa califica de wagnerista en su instrumentación:

“Pareciéonos que se resentía de la falta de ensayos, y aún que se desarrollaba de un modo lánguido, acaso porque abundan en ella largos recitados; pero en cambio encontramos algunas piezas de indudable mérito y una instrumentación algo parecida a la que emplea Wagner, manejada con mucha maestría. Repetimos, sin embargo, que es imposible juzgar de una obra musical de las condiciones de esta ópera, por una sola audición, y esa en condiciones poco favorables e incompleta, porque según tenemos entendido, todavía no está terminado el último acto. Cuando la oigamos completa y con mayor reposo del que podíamos disfrutar anoche, emitiremos nuestro juicio sobre ella”²⁰.

El 11 de febrero de 1878 se celebra el estreno absoluto de *Roger de Flor* en el Teatro Real. La ópera de Chapí, libreto de Capdepon y escrita en su estancia como pensionado en la Academia de Roma, es interpretada por la soprano Herminia Borghi Mamo, el tenor Enrico Tamberlick, el barítono Mariano Padilla y el bajo Ramón Nanetti. *El Imparcial* indica que “la música de *Roger de Flor* es del género moderno alemán, y su instrumentación²¹ parece indicar que el autor, siguiendo en este punto la conducta de la

¹⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 26-I-1876.

¹⁹ A José Cárdenas dedica Peña y Goñi sus *Impresiones Musicales*.

²⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 26-I-1876.

²¹ Luis G. Iberní destaca la influencia wagneriana en la armonía y en la instrumentación de *La hija de Jefe*, estrenada en 1876. Véase IBERNÍ, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995, p. 73.

mayor parte de los discípulos del conservatorio de Roma, ha estudiado detenidamente²² a Meyerbeer y a Wagner²³, cuyo estilo se reconoce en mucha parte de la instrumentación; en algunos puntos languidece algún tanto la acción, a causa de largos recitados, cuya reducción daría, en nuestro concepto, más vida a la obra, pero en conjunto quedamos complacidos y nos pareció que al público en general le sucedía lo mismo, siendo de esperar que aún agrade más la ópera cuando se haya oído más veces y se puedan apreciar mejor las bellezas que contiene²⁴. Asimismo, Peña y Goñi destaca la instrumentación wagneriana en el artículo publicado en *El Tiempo*²⁵ y al wagnerismo de Chapí parece referirse también Marsillach cuando señala que “en España, los pocos compositores que con tanto éxito y con un fin tan laudable se dedican a la grande ópera, siguen con fe y entusiasmo la corriente general, en términos que infunden alarma en los partidarios –que aquí abundan todavía– del absolutismo melódico, y gozo y consuelo en el ánimo de los que desapasionadamente examinan la cuestión, y en éstos como en aquellos causan asombro y sorpresa”²⁶.

A raíz del estreno de *Roger de Flor*, Barbieri y Chapí entran en una polémica que para el profesor Casares²⁷ evidencia las deterioradas relaciones personales entre Arrieta –maestro y mentor de Chapí– y Barbieri, tal como se aprecia en su correspondencia²⁸. El 18 de febrero *El Imparcial* publica el artículo de Barbieri “Carta a un joven compositor de música”, en el que critica la exuberancia, el excesivo acumulamiento de frases melódicas, de combinaciones rítmicas y de modulaciones intrincadas, la falta de claridad, la simultaneidad de ritmos, el tratamiento antioperístico de las voces y la complejidad de la orquestación de Chapí. En el artículo, extracto de una carta fechada el 18 de enero de 1877, Barbieri recomienda al joven compositor que siga en el género

²² En este sentido recordamos que Chapí estudia en Roma (1875) las partituras de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Véase Iberní, op. cit, pp. 68-9.

²³ En carta fechada en Roma el 22 de junio de 1875, Chapí comunica a Emilio Arrieta su interés por trasladarse a Bayreuth para asistir al primer festival organizado por Wagner en 1876. Chapí y Arrieta tendrán que esperar hasta el verano de 1889 para visitar Bayreuth. Véase CORTIZO, M^a E.: “El regreso a la zarzuela grande (1871-1880)”. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 1998, p. 488.

²⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 12-II-1876.

²⁵ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real”. *El Tiempo*, 21-II-1878.

²⁶ MARSILLACH LLEONART, J.: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878, pp. 125-26. En prensa en *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, p. 36.

²⁷ CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el Creador*. Madrid: ICCMU, 1994, p. 360 y ss.

²⁸ Con motivo de la concesión del pensionado de mérito a Chapí, Barbieri opta de una manera decisiva por Bretón. Desconocemos si esta decisión de Barbieri es por cuestiones artísticas o personales, dado el enfrentamiento con Arrieta.

lirico las obras de Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi... y se aparte de las influencias de Wagner, porque su música se halla todavía en tela de juicio:

“Procure Vd., pues, que sus obras se asimilen, en lo que sea justo, a las que aplaude el público en general. Si hace Vd. ópera serias, piense en *Don Juan*, *Guillermo Tell*, *Roberto el Diablo*, *Los Puritanos*, *La Favorita*, *Rigoletto*, *Fausto*, u otras por el estilo; si óperas bufas, medite sobre *El Barbero de Sevilla* o *El elixir de amor*, si óperas cómicas francesas, inspírese en *La Damme Blanche*, *Zampa* y otras; (de zarzuelas no digo nada, porque no debo ser voto en la materia); si oratorios, Händel, Haydn y Mendelssohn le llenarán las medidas del deseo; si sinfonías y oberturas, Beethoven y Weber deben inspirarle, si cuartetos y sonatas, no se canse nunca de estudiar a Haydn, Mozart y Beethoven; si melodías di camera, ahí tiene Vd. las obras del incomparable Schubert; y, en fin, si quiere Vd. conmover las masas, procure imitar convenientemente las canciones populares que se oyen por toda Europa, esas delicadas y sencillas flores cuyo exquisito perfume es grato al mundo todo.

Nutrido de tan excelente savia, debe Vd. aspirar a que las obras con que inaugure su carrera pública de compositor sean ante todo claras y expresivas para que sean generalmente aplaudidas y le den reputación; porque ésta no es fácil de adquirir, al principio, y menos aún cuando uno se hecha por el camino de eso que Vd., muy justamente llama la *pícaro novedad*.

No crea Vd. por esto que yo condeno en absoluto la música de Wagner y sus afines; tal vez sucederá con ella lo que sucedió con las reformas que Góngora introdujo en nuestra poesía; que, andando el tiempo, se deseche lo extravagante y bastardo, quedando como bueno en el arte lo bello y legítimo de que sin duda hay rasgos en sus óperas del reformador alemán: lo que si digo, y es una gran verdad, es que hoy la música de Wagner se halla todavía en tela de juicio, y que por esto un joven compositor como Vd. no debe tomarla por modelo para sus primeras obras, sino inspirarse en aquella que ha sancionado con sus aplausos la Europa entera.

Luego que Vd. haya adquirido reputación de compositor, y haya sido aplaudido generalmente, su mismo genio le hará formarse un estilo propio, o más bien, el público se encargará de indicar a Vd. con sus aplausos el camino que debe seguir. Hasta que esto suceda, creo que no debe usted meterse en honduras, ni empeñarse en ser satélite de otro, que aún no han definido bien los sabios si es un astro verdadero o una estrella errante”²⁹.

Chapí responde al escrito de Barbieri en carta fechada en Madrid el 22 de febrero de 1878, carta publicada en *El Imparcial* el lunes siguiente en el artículo “Contestación del joven compositor”. Chapí no entra en las apreciaciones vertidas sobre Wagner, pero lamenta que el escrito de Barbieri se publique sin fecha, sesgado y con numerosos cortes. Chapí posee la carta original enviada por Barbieri a París, fechada el 18 de enero de 1877; entre los párrafos suprimidos están aquéllos más halagüeños hacia la ópera del joven compositor. Chapí concluye su escrito con el dictamen emitido por el Jurado encargado examinar sus trabajos como pensionado de segundo año en Roma, jurado

²⁹ Asenjo Barbieri, F.: “Carta a un joven compositor de Música”. *Los lunes de El Imparcial*, 18-II-1878. El texto ha sido publicado por Casares Rodicio, E.: *Francisco Asenjo Barbieri 2. Escritos*. Madrid: ICCMU, 1994, p. 373-75.

nombrado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Escuela Nacional de Música y el Ministerio de Estado. Este dictamen es acordado por unanimidad por todos los miembros del jurado, entre los que figura Barbieri. Elaborado el 4 de noviembre de 1876 y publicado el 24 de ese mes, el informe destaca que “el jurado ha observado tales rasgos de verdadero genio, tan relevantes prendas de saber, de elevación de miras y de infatigable laboriosidad en el autor, que no puede menos de hacer constar con profunda satisfacción que los trabajos de que se trata, como correspondientes a un pensionado de número, son de mérito realmente extraordinario”³⁰. El escrito firmado por Barbieri se contradice, en gran medida, con el artículo publicado por *El Imparcial* y en el que, repetimos, son suprimidos varios pasajes de la carta original. Emilio Casares destaca que “esta disputa refleja que Barbieri intuía a través del lenguaje de Chapí la entrada de todo el modernismo europeo desde Meyerbeer hasta Wagner y por ello la integración en España de nuevas estéticas con las que no estaba de acuerdo”³¹.

Desde marzo de 1878, Federico García Caballero realiza para *La Ilustración* una serie de artículos bajo el título de “Verdades inconcusas”. El primero, dedicado a la música, censura que la crítica musical practicada por algunos críticos es incomprensible para la generalidad del público por el exceso de tecnicismos utilizados. Extractamos el artículo de García Caballero; dice:

“Ahí están los revisteros de música que os darán todos los días un artículo muy bonito, cuya mejor condición es la de ser ininteligible, y entre cuyas nebulosidades llegaréis a aprender que el hombre que no dedica toda su vida a la admiración de la armonía es un salvaje indigno de vivir en este mundo que sólo se alimenta de compases, se viste de papel pautado y fuma semicorcheas en pipa.[...]

Y ¡ay de vosotros, pobres aficionados, si llegáis a comprender a esos oráculos, porque analizada y despedazada la música por compases y por notas, os haría el mismo efecto que si os presentasen tendida y disecada sobre la mesa de piedra de un anfiteatro anatómico a la mujer que fue vuestro encanto!

Si llegáis a seguir tan robustas autoridades, aprenderéis pronto que Mozart, Rossini, Meyerbeer y Donizetti son unos pobres solfeantes al lado de un tal Wagner, y que el cuarteto de *Rigoletto*, el concertante de *Poliutto*, el Septimino de *La Africana* y toda la música del presente y del pretérito, vienen a ser las *folias de Patiño* comparadas con la música armónica del porvenir, que, si es música, debería lógicamente ejecutarse sobre una sola cuerda del violín, o con un solo dedo sobre el teclado del piano.

³⁰ Chapí, Ruperto: “Contestación del joven compositor. Al Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri”. *Los lunes de El Imparcial*, 25-II-1878.

³¹ Casares Rodicio, op. cit. p. 362.

¡Son mucha cosa tales críticos!”³².

En mayo de 1878 la prensa anuncia la publicación del libro de Joaquín Marsillach Leonart *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*, folleto de 148 páginas en 8º mayor, adornado con láminas y dos autógrafos que se vende al precio de diez reales en la Administración de los editores de Barcelona Texidó y Parera³³. Este es el primer libro escrito por autor español sobre Wagner y como tal, tiene una amplia repercusión en la prensa musical que posteriormente publica algunos capítulos completos y recensiones sobre el *Ensayo*. El libro lleva la siguiente dedicatoria fechada en Barcelona en enero de 1878:

“A Ricardo Wagner

Ilustre Maestro:

A nadie mejor que a Vd., que tanto y tan inmerecidamente me ha honrado con su confianza, podía dedicar estas páginas. Vd. se ha dignado aceptar de antemano mi dedicatoria y esto me hace esperar que mi modesto trabajo, puesto bajo la égida de su nombre, será leído con algún interés.

Permítame Vd., insigne maestro, reiterarle en este lugar la sincera expresión de mi respeto y el testimonio de mi admiración más profunda.

Joaquín Marsillach”³⁴.

Comienza el libro con una carta dirigida al lector en la que Marsillach cuenta su primera audición de una partitura de Wagner en Ginebra a orillas del lago Lemán. Marsillach comenta la génesis de su ensayo explicando que después de escribir un juicio crítico sobre *Rigoletto* publicado en el *Diario de Vich* en julio de 1877, la dirección del periódico le encarga la redacción de un escrito encaminado a comparar la música de Verdi y Wagner, pero Marsillach prescinde del compositor italiano y redacta su *Ensayo biográfico-crítico* del que “por dificultades imprevistas, sólo pudo publicarse en el diario de Vich una parte”³⁵. Marsillach se decide a publicar su ensayo por la novedad de un asunto apenas tratado en España y señala que su objeto es “exponer sencillamente las teorías del audaz reformador, reunir los distintos materiales que acá y allá andan dispersos sobre la mal llamada Música del porvenir, a fin de que Wagner deje de ser en

³² García Caballero, F.: “Verdades inconcusas. I ¡Maldita música!”. *La Ilustración Española y Americana*, XXI, 10, 15-III-1877, p. 175.

³³ *La Ilustración Española y Americana*, XXII, 19, 22-V-1878, p. 314.

³⁴ Marsillach Leonart, op. cit, p. 6.

³⁵ MARSILLACH LLEONART, J.: *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana por Joaquín Marsillach y Leonart representante de la Patronatverein de Bayreuth*. Barcelona: Imp. de la Renaixensa, 1879, p. VIII.

España el *bú* de los músicos”³⁶. Escrito para la prensa periódica, el *Ensayo* de Marsillach presenta un lenguaje sencillo que huye de los tecnicismos musicales, lo que suscita las simpatías de Hans von Wolzogen, como explica el propio Marsillach posteriormente:

“Cuando movido por circunstancias que no es del caso referir, resolví publicar mi *Ricardo Wagner*, no se me ocultaba lo arduo y espinoso de mi tarea al combatir de frente añejas y arraigadas preocupaciones; antes bien, convencido de que hablar de estética musical a los músicos, es con pocas excepciones, *vox clamantis in deserto*; no perdiendo de vista que, como dice Peña y Goñi, la crítica musical debe escribirse para todo el mundo menos para los músicos, rehuí las lucubraciones filosóficas, el tecnicismo, indigesto para muchos, de Wagner y Nietzsche, y fiado en el buen sentido artístico del común de las gentes, presenté a ese Wagner tan temido con sencillas vestimentas, bajo una forma comprensible para el público; y tanto es así, que el juicio que de un infatigable escritor alemán, Hans Paul von Wolzogen³⁷, ha merecido mi libro es que en él la idea wagneriana está interpretada «sobre todo de una manera conforme a nuestro público»³⁸.

Precede al ensayo de Marsillach un prólogo³⁹ epistolar de José de Letamendi fechado en Madrid el 25 de noviembre de 1877 y recogido en sus obras completas bajo el título “La aparición de Ricardo Wagner deducida de la naturaleza del arte teatral”⁴⁰. En la carta, extensa, Letamendi define el arte lírico dramático y resume la estética del drama musical propugnada por Wagner. Comenta extensamente la teoría de la *obra de arte total* y destaca que el Teatro es “un templo donde el Arte supremo, uno en su esencia, combina todos los modos de que es susceptible”. “Quedamos, pues –dice Letamendi– en que por prueba directa resulta ser el Teatro el santuario del Arte único, debiendo admitir, en consecuencia, que los diferentes resultados estéticos de la Escena no constituyen Artes distintas, sino modos diversos de ese Arte único, a quien por motivos de solemnidad de lenguaje, apellidé desde un principio Arte supremo”. En este sentido, Letamendi indica que en el drama lírico propugnado por Wagner intervienen el *modo pictórico*, el *modo escultórico*, el *metaláctico* –término con que Marsillach se refiere a la tramoya–, el *mímico* –que afecta a la acción humana– el *verbal* y el *musical*. En la expresión, Letamendi distingue la idea pura, el tono y el gesto, concluyendo que

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Redactor de las *Bayreuther Blätter*.

³⁸ Marsillach Leonart, J.: *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler...* p. 8.

³⁹ “Prólogo epistolar del Dr. Letamendi”. En Marsillach Leonart, J.: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878. pp. 11-29.

⁴⁰ LETAMENDI, José de: “La aparición de Ricardo Wagner deducida de la naturaleza del arte teatral”. *Obras Completas*, Vol. I. Madrid: Establecimientos Tuil-Leit de F. Rodríguez Ojeda, 1907, pp. 68-81.

“distintas ideas exigen tono y gesto distintos”. De esta forma “toda repetición y toda acomodación de un motivo al servicio de diversidad de frases debe quedar, en consecuencia, proscrita, como estéticamente intolerable”, de ahí que la frase del drama musical deba ser “una serie infinitesimalmente variada de formas y matices; el ideal, en fin, de la recitación espontánea”. Letamendi destaca también el papel que debe jugar la orquesta en el drama musical: la orquesta no puede ser un mero acompañante sino el “alter ego del canto” que sirva de refuerzo psicológico de la expresión, idea que Letamendi condensa indicando que debe ser la orquesta “quien se encargue de vaciar la conciencia del personaje ante el público”. “En una palabra: así ofrecerá el melodrama, como novedad y sublimidad de expresión, el que mientras un personaje dice lo que habla, la orquesta diga lo que el personaje calla en cada unidad de tiempo de expresión”.

El *Prólogo* de Letamendi es traducido al alemán en las *Bayreuther Blätter*⁴¹, donde aparece precedido de una nota aclaratoria de la redacción. Su publicación en la revista wagneriana constituye, en nuestra opinión, la mejor prueba de la importancia del escrito de Letamendi, junto con la carta de agradecimiento que Wagner escribe a Marsillach con tal motivo; en la carta, fechada en Bayreuth el 26 de septiembre de 1878, el compositor alaba el ensayo del profesor de la Universidad Central de Madrid. Esta epístola⁴² es traducida por el propio Marsillach en el periódico *El Globo*:

“Bayreuth 26 de septiembre de 1878

Señor don Joaquín Marsillach.

Estimadísimo amigo:

Mi esposa acaba de leerme la traducción de la carta-prólogo del señor Letamendi a usted: quiso el destino que no me resolviera antes de ahora a proporcionarme este placer.

Con respecto al propio trabajo de usted, siento tener que quedarme por ahora en ayunas; habré de aguardar quizás que se haga una traducción francesa, puesto que yo, con poca aptitud para aprender lenguas extranjeras, no he hallado aún ratos de ocio para tratar de cerca el español, en especial Calderón, Lope de Vega y Cervantes en su idioma original.

En mi modesta librería los tengo, aguardando que llegue la ocasión, que todavía espero, en que me sienta bastante libre para satisfacer mi ardiente deseo de conocer en su peculiar forma de expresión las obras de estos sublimes ingenios, que en la

⁴¹ Letamendi, José de: “Gedanken ubre die künstlerischen Betreibungen Richard Wagners”. *Bayreuther Blätter*, I (1878), pp. 245-263. Véase JANÉS i NADAL, Alfonsina.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983, p. 59.

⁴² La carta es conservada a la muerte de Marsillach por Cèsar Martinell. La transcripción del original alemán puede consultarse en Alfonsina Janés, op. cit, p. 60.

traducción alemana siempre me entusiasmaron. Aunque esto me ha sido imposible hasta el presente, puedo decir a usted que estas traducciones alemanas, por más que desfiguran el original, no dejaron de abrirme –dándome a conocer el espíritu español– un manantial inestimable de profundísima al par que vasta sabiduría. Hasta creo poder asegurar a usted que he penetrado en el espíritu de esos grandes poetas españoles, quizás aún más profundamente que tantos otros como tienen la dicha de haber podido estudiarlos en su lengua nativa.

Lo mismo ha vuelto a sucederme hoy, al conocer a su grande amigo y maestro Letamendi por la traducción alemana de su carta-prólogo: en ésta me está hablando el espíritu del gran Cervantes, del amable Lope. Ningún alemán, ningún francés ni italiano ha podido, en su peculiar forma de conocer y de expresarse, causarme tan hondo y grato sentimiento de admiración como este sabio, sin comparación ilustrado y genial, a quien usted tiene la dicha de llamar «su amigo». No se ofenda usted si le hablo de mi asombro ante esta manifestación, no ya de mero interés, sino de esa que yo llamaría plástica profundidad de Letamendi. La carta de éste a usted, prescindiendo de que a mi se refiere, me da, para mi juicio total del porvenir en el tiempo y en el espacio, una indicación que me complazco en acoger como sublime esperanza del desesperanzado.

¡Benditos seáis vosotros los íberos, a quienes tan lejanos nos figuramos! Que se ensañe el destino contra vosotros, abrasando y consumiendo, abrumando y sofocando, no importa: abrigáis nobles espíritus, y una profunda cultura os defenderá de la falsa civilización y sus monstruosidades, que ahora parece haber asignado el dominio intelectual del mundo a las naciones infinitamente menos bien dotadas.

Saludando a usted cordialísimamente le ruego haga sabedor al señor de Letamendi de mi profundo sentimiento de gratitud.

Suyo afectísimo,

*Ricardo Wagner*⁴³.

El primer capítulo del ensayo de Marsillach es un “Bosquejo biográfico”⁴⁴ de Wagner. La biografía de Marsillach contiene algunos errores importantes; Marsillach confunde a Schröder-Devrient con Minna Planer al señalar que Wagner “a los veintitrés años se trasladó de maestro de capilla a Riga, en donde contrajo matrimonio con la Sra. Schröder-Devrient, artista de talento; pero este enlace, efectuado impremeditadamente, le ocasionó luego serios disgustos”. Marsillach se detiene en la estancia de Wagner en París con motivo del estreno de *Tannhäuser*, episodio que contiene otro error al indicar que es la cuarta⁴⁵ representación “la verdadera causa de esta silba, famosa en los anales del Arte”. Marsillach pasa por alto la realización del primer festival en Bayreuth⁴⁶ en 1876 y concluye su biografía señalando que Wagner está trabajando “en la composición de su nueva ópera *Parsifal*”. Uno de los aspectos más interesantes de este capítulo es la

⁴³ Marsillach, J.: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

⁴⁴ Marsillach Lleonart, J.: “Bosquejo biográfico”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878, pp. 31-52.

⁴⁵ Son tres las representaciones de *Tannhäuser* en París en marzo de 1861.

⁴⁶ Marsillach le dedica un capítulo aparte, el cuarto.

caracterización que Marsillach realiza sobre Wagner siguiendo a Eduard Schuré y que precede a la biografía propiamente dicha:

“La frente combada de Beethoven tiene la fuerza del Titán y el candor del niño: la de Ricardo Wagner es más colosal y produce una impresión muy distinta. Se eleva abrupta, inaccesible y audaz como la frente del Wetterhorn cargada de tempestades, Esta frente extraña y arrogante inspira al primer momento admiración mezclada de una especie de espanto: a su aspecto, uno se encuentra en presencia de un espíritu superior creado para desafiar los obstáculos y revolver los hombres. Compréndese asimismo que no os podrá admitir como semejante suyo y que no os dejará subir a las ásperas y últimas cúspides de su pensamiento. La fuerza, la rebeldía y la magia se asientan sobre esta frente *prometeica* [sic]. En ella se lee en caracteres indelebiles: ¡Guerra a mi siglo! –Debajo de su masa enorme centellean dos ojos de un azul claro, pequeños y profundos. Habitualmente la mirada es blanda, lenta, fija, magnética; pero a menudo os alcanza de improvisto, recta como un rayo, y os atraviesa de parte a parte; entonces es muy difícil sostenerla: tanto sorprende y desconcierta. Tan pronto flota en una exaltación mística y vierte un fluido suave, como despidе todos los ardores de la pasión, de la voluntad y del genio. El rostro, surcado por líneas decisivas, es enjuto y de una palidez como nacarada, que bajo la influencia de la indignación o del entusiasmo, se colorea en un pestañear. La nariz es aguileña, dominadora; la boca sumida; los labios delgados y finos, respiran sucesivamente o a un tiempo deseo no satisfecho y la ironía penetrante. La barba, prominente y puntiaguda, lleva impresa una formidable energía. Todo lo inferior del rostro, surcado por rasgos angulosos está trabajado y torturado de pasiones. Pero cualesquiera que sean las emociones sutiles o temibles que le agiten, siempre está como sobrepujado y regiamente dominado por aquella frente, residencia de un genio vasto y espléndido. El que la haya entrevisto no la olvidará jamás. Su expresión habitual es el entusiasmo lleno de provocación; su carácter dominante, la potencia y la temeridad”⁴⁷.

Una de las finalidades del libro es la contraposición de las estéticas wagneriana e italiana en el arte lírico, tema tratado de forma especial en los capítulos segundo y tercero. “El poema musical”⁴⁸, título del segundo capítulo, está destinado a las relaciones entre música y literatura y, particularmente, a las relaciones entre texto y música en el género lírico; en palabras de Marsillach “el primer objeto de Wagner al tratar de regenerar la ópera fue el libreto”. Marsillach, censurando los *libretti* de ópera italiana, insiste en que Wagner elimina de sus óperas el elemento convencional y las concesiones al espectador, rebatiendo a Ferdinand Hiller en dos artículos publicados en la *Gaceta de Colonia* en los que el alemán opina que la música debe estar por encima del poema. Marsillach critica el papel desempeñado por el coro en la ópera italiana que –dice Marsillach– “está invariablemente vinculado a ciertos y determinados pasajes” y

⁴⁷ Marsillach Lleonart, op. cit., pp. 31-32.

⁴⁸ Marsillach Lleonart, op. cit. pp. 53-68.

también la teoría de Beauquier⁴⁹, según la cual, todo buen libreto “debe estar lleno de situaciones musicales” en las que “los actores pueden prescindir de la acción, detenerse y volver sobre sí mismos para desarrollar la pasión que les anima”⁵⁰; para Marsillach la aplicación de esta teoría al drama musical entorpece la marcha de la acción y falta a la verdad escénica. Marsillach considera necesaria y esencial la reforma de Wagner porque “el libreto era en Italia un pretexto para escribir música”, de ahí que para huir de la convención, a Wagner –dice Marsillach– “no le quedó otro recurso que escribir él mismo sus libros para sus óperas”. En cuanto al asunto del libreto y exceptuando *Rienzi*, Marsillach destaca la utilización del mito legendario de carácter nacional alemán que califica de “epopeya popular”. La parte escénica y plástica de las obras de Wagner es alabada por Marsillach, pero hace hincapié en que “las óperas de Wagner requieren para su representación gastos extraordinarios” y añade que “el gobierno alemán, que protege la inteligencia en todas sus manifestaciones, subvenciona a las empresas teatrales y éstas pueden arriesgar más a menudo sus capitales en obras costosas”. Marsillach resume el objetivo definitivo de la reforma de Wagner en dos aspectos: elevar el poema “ante todo, del abandono en que estaba sumido, a la categoría que merece por su importancia, mediante la sublimación del asunto y de los personajes; más breve: buscar un argumento que valga la pena de ser cantado, y en segundo lugar, hacer que el espectador se interese, llegue a identificarse con el poema, mediante que la acción del mismo sea una verdad”.

“La Música Teatral”⁵¹, título del tercer capítulo, aparece encabezado con una cita del primer acto de *Los Maestros Cantores* que resume el planteamiento de la reforma wagneriana en cuanto a su parte musical: “¡Ni pausas, ni florituras, ni vestigio de melodía!”. Marsillach censura el predominio de la melodía en la ópera anterior a Richard Wagner: “Lo que caracteriza a la escuela italiana es el predominio absoluto de la melodía imponiéndose despóticamente a toda la obra: libreto, acción, verdad escénica, situaciones, todo debía someterse a las recortadas y simétricas formas de la melodía”. Marsillach critica especialmente la exhibición del cantante cuando interrumpe el desarrollo dramático de la acción y propone como ejemplo la muerte de un personaje que, en medio de una escena y ante la indiferencia de los coros que lo rodean, –dice

⁴⁹ BEAUQUIER, Charles: *La Musique et le Drame*. París: Sandoz et Fischbacher, 1877, p. 43.

⁵⁰ Beauquier justifica esta postura indicando que la ópera en sí misma es un género convencional lleno de inverosimilitudes.

⁵¹ Marsillach, op. cit., pp. 69-98.

Marsillach— “no acaba de morir nunca, se incorpora trabajosamente y apoyando la siniestra mano en el suelo y agitando con la diestra el inevitable pañuelo, entona una larga melodía (final, por supuesto) que siempre es de un efecto sorprendente”. Marsillach censura, además, la realización técnico-musical de la melodía de los compositores italianos, Rossini y Mercadante, especialmente: “He aquí —dice Marsillach— un corte frecuentísimo de la melodía italiana: un periodo compuesto de dos frases de cuatro compases, completamente simétricas; estos ocho compases se repiten luego a la octava superior. Después de un corto episodio de menor importancia se vuelve a la frase primitiva, primero en la cuerda baja y luego a la octava. Sigue la escena su curso y al cabo de un ratito se vuelve a las andadas para rematar con uno de esos finales de dieciocho o veinte compases iguales y que [...] sirven para que el público conozca sin temor de equivocarse que la pieza toca a su fin y se disponga a aplaudir”. Marsillach censura la utilización de repeticiones en la ópera italiana que el crítico musical sólo justificaría si “la música no tuviese otro fin que la música”. En este sentido, Marsillach recuerda a la crítica musical que acusa a Wagner de ser demasiado realista que “el repetir por capricho, por deleitar el oído y *nada más*, es el sensualismo musical; sensualismo funesto, porque cuando hastiado ya el sentido, nos preguntamos a qué viene todo aquello, sufrimos una decepción”. Marsillach incide en que en la ópera italiana se repiten las palabras y las frases para que la melodía se grabe en la memoria del auditorio , mientras que “en las óperas de Wagner no se repiten las palabras ni las frases por mera costumbre, ni el tenor y la tiple canta según su orden previamente establecido, sino cuando según el libreto les toca hablar”. Marsillach opina que la escuela italiana se funda únicamente en la inspiración, pero le falta “otro elemento esencial del Arte, a saber, la ciencia”. Para Marsillach las formas utilizadas en la ópera italiana tienen dos defectos capitales: “un patrón cortado por la rutina, de lo cual nacieron las tradicionales formas del *dúo*, *terceto*, *concertante final*, etc., y luego las escribían de tal suerte que eran más bien un pretexto para el lucimiento de los cantantes que piezas dramáticas adecuadas al asunto”. Recuerda Marsillach que Wagner sigue las ideas de Gluck —cita el prefacio de *Alceste*— al proscribir el divismo y el lucimiento de los cantantes “haciendo que la ópera sea algo más elevado y digno que una exhibición de habilidades individuales”. En cuanto a la cuestión de la *melodía infinita*, Marsillach cita textualmente la definición de Wagner y a Peña y Goñi en su artículo “La melodía

infinita. A *Un Caballero Español*⁵², rebatiendo algunas opiniones del crítico donostiarra. Sobre el uso de la variación y el empleo de lo que denominamos técnica del leitmotiv, Marsillach destaca que Wagner posee una “*economía de composición*; no emite los motivos y los abandona luego, sino que los varía al infinito, nos los presenta bajo mil formas distintas cada vez que la situación lo exige, hasta que nos los ofrece esplendentes, claros, brillantes; con una potencia de expresión multiplicada por el interés siempre creciente en nosotros han ido despertando; en una palabra: los agota”; luego añade que el procedimiento de valerse de un mismo motivo para caracterizar los personajes o recordar situaciones anteriores sirve a Wagner para establecer “una relación íntima entre las diversas escenas⁵³, envolviendo todo el drama en una admirable red psicológica –permítaseme el vocablo– revelándonos los sentimientos ocultos de los personajes cuando la palabra no puede o no debe expresarlos. –La orquesta conspira magistralmente a este fin”. Marsillach propone algunos ejemplos de leitmotiven como el del “pacto” en *El Oro del Rhin*⁵⁴ y el de Ortruda⁵⁵ en *Lohengrin*. Marsillach comenta también la distinta función que tiene el preludio en algunas partituras de Wagner cuando éste abandona la forma de obertura potpurri en la que se presentan los principales temas de la ópera. En sus preludios, Wagner prepara la acción inmediata y en este sentido Marsillach indica que “las aperturas, los preludios de Wagner en vez de ser la olla podrida informe que hasta Fétis censura, en vez de ser un mostruario que nada justifica, puesto que estos motivos antes de ella no tiene ningún valor recordativo, es una pieza destinada a dar a conocer al auditorio el cariz general de la obra, para que al levantarse el telón tenga el ánimo dispuesto para un determinado orden de impresiones”. Sobre el concepto de *melodía infinita*, Marsillach critica el excesivo empleo del recitado en algunos dramas como *Tristán e Isolda*, de la que el catalán sólo conoce la partitura de canto y piano, por lo que confiesa que sus “juicios en este punto son algo aventurados”. También critica lo que entiende como exageraciones de Wagner, “lunares insignificantes” –dice Marsillach– entre los que están la utilización de intervalos disonantes de difícil entonación; por esta razón Marsillach considera que entre la ópera

⁵² *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, p. 107-110.

⁵³ Es decir, la utilización de *leitmotiven* sirve a Wagner para dotar de coherencia motivica a la composición al tiempo que facilita la supresión de los cortes provocados por números aislados.

⁵⁴ En este caso el leitmotiv actúa como recordatorio de una situación pasada. Así, Wotan promete entregar a la diosa Freya a los gigantes en compensación por la construcción del Walhalla; cuando los gigantes acuden a reclamar su precio Wotan vacila mientras la orquesta “le recuerda” el pacto.

⁵⁵ La función de este leitmotiv es caracterizar psicológicamente a Ortruda como un personaje maligno, tenebroso, antagónico a *Lohengrin*.

italiana y “las divagaciones sin fin del *Tristán* y del *Crepúsculo de los Dioses* existe un justo medio, y éste es el que Wagner ha sabido hallar en el *Lohengrin*”.

El cuarto capítulo tiene por título “El festival de Bayreuth”⁵⁶ y contiene tres grabados sobre el teatro de festivales. Marsillach comenta los actos de colocación de la primera piedra, la creación del Patronato, la construcción del teatro en madera con la intención de derribarlo concluido el festival de 1876 y que posteriormente se decide conservar, etc. Realiza luego una descripción detallada del teatro tomando los datos de las cartas enviadas por el Dr. Lingen –corresponsal de *El Correo de Teatros* en el primer Festival de Bayreuth– y de los artículos publicados por Armando Gouzien en *Journal de Musique*. Marsillach destaca que el propósito perseguido por Wagner en su teatro es fijar el interés del público en el drama, para lo cual, las luces de gas disminuyen de intensidad comenzado el prelude, de ahí que la platea quede “completamente a oscuras, al paso que el escenario se destaca poderosamente iluminado y atrayendo como un potente imán la atención del auditorio⁽¹⁾. Y he aquí –continúa Marsillach– una modificación que no podría adoptarse en España. En el país en donde es de buen tono llegar al teatro cuando la representación ha comenzado y levantarse antes de que haya bajado el telón por el necio prurito de darse importancia; aquí, donde las mujeres van al teatro para lucir sus trajes, sus joyas y sus encantos naturales o ficticios, no se concebiría un teatro a oscuras y sin nuestros palcos”. Las peculiares condiciones acústicas del teatro conseguidas por la utilización de un foso, son puestas de relieve por Marsillach, que comenta que en Bayreuth “todo se funde en una sola sonoridad ideal, voluptuosa y seductora; el ánimo sorprendido, no sabe de dónde provienen las armonías veladas y lejanas del acompañamiento. La sordina de la orquesta favorece la emisión del canto en todos sus matices”. Marsillach señala que la idea de ocultar la orquesta al público no es nueva y manifiesta su deseo de que se generalice esta disposición en todos los teatros: “yo tengo para mí que una vez se hubiese ensayado no podríamos tolerar la desnudez de nuestras orquestas. El principal obstáculo que tendría que venderse sería quizás la resistencia de los profesores de la orquesta a eclipsarse a la vista del público”.

⁵⁶ Marsillach, op. cit., pp. 99-113.

⁽¹⁾ Es curiosa la nota que se puso en el texto de la trilogía reimpresso con motivo del festival. Dice así: “A fin de obtener el efecto más completo en la escena, la iluminación de la sala se disminuirá tanto como sea posible, de suerte que durante la representación de los actos será imposible leer el libreto. Por consiguiente se aconseja a los espectadores que se enteren de todo el poema antes de la representación o de cada parte durante los entreactos”. [Nota de Marsillach].

El quinto y último capítulo del estudio, que lleva por título “El porvenir de la música”⁵⁷, se centra principalmente en la cuestión de Wagner en Francia que califica como “guerra”. Marsillach destaca la progresiva aceptación de las teorías de Wagner en Francia e Italia, los dos países que oponen más resistencia a la recepción de la obra wagneriana. El escrito de Marsillach da detalles sobre la negativa recepción de la música de Wagner en Francia durante el estreno parisino de *Tannhäuser* en 1861, la acogida del primer festival de Bayreuth de 1876 en los periódicos de París, etc. y destaca que a pesar de estos inconvenientes, Francia es uno de los países que cuenta con mayor número de wagnerianos, citando a Nerval⁵⁸, Berlioz, Reyer, Gasperini, Gautier, Baudelaire⁵⁹ y Champfleury⁶⁰. No obstante, Marsillach confiesa que “Wagner tiene en gran parte la culpa de la resistencia que se ha hecho a sus obras. Wagner ha sido en sus juicios sumamente apasionado”. Refiriéndose a Wagner, Marsillach concluye con una frase de Berlioz a propósito de la injusticia de que es objeto el genio en vida: “*On ne m’appréciera que lorsque je n’y serai plus... J’irai à la gloire en corbillard-express...*” (No me apreciarán hasta que deje de existir... Iré a la gloria en ataúd expres).

El *Ensayo* de Marsillach contiene un apéndice⁶¹ estructurado en cuatro partes.

La primera es una genealogía de Wagner extraída del segundo volumen de la obra de Glasenapp, *Richard Wagner’s Leben und Wirken* (Leipzig, 1877)⁶².

La segunda parte del apéndice es un catálogo de las composiciones musicales y trabajos literarios de Wagner. En la parte musical el catálogo da la fecha y lugar de estreno de todas las composiciones dramático-musicales de Wagner desde *Die Feen* hasta *Götterdämmerung*. En la parte correspondiente a la música instrumental el catálogo es muy incompleto citando únicamente tres marchas: la compuesta en homenaje al rey de Baviera, la Marcha Imperial y la Marcha del centenario para conmemorar la independencia de los Estados Unidos. Marsillach cita además los títulos de tres romanzas con poesía francesa que Wagner escribe durante su primera estancia en París. El catálogo musical menciona la casa Schott de Maguncia, Durand y Schoenewerk y C^a de París, editores en francés de la reducción para canto y piano de

⁵⁷ Marsillach, op. cit., pp. 114-127.

⁵⁸ Sobre la actividad de Gérard de Nerval véase COEUROY, André: “L’esprit française et Wagner”. *Wagner et l’esprit romantique*. París: Éditions Gallimard, 1965, p. 165-76.

⁵⁹ Véase Coeuroy, op. cit, p. 195-209.

⁶⁰ Véase Coeuroy, op. cit, p. 188-94.

⁶¹ Marsillach, op. cit., pp. 131-146.

⁶² El primer volumen de *Richard Wagners Leben und Wirken* se publica en Kassel en 1876.

Rienzi, *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*; en último lugar cita a la editorial Lucca de Milán que en 1878 tiene publicadas en italiano las cuatro óperas citadas y *Tristán e Isolda*. En lo que respecta al catálogo de obras literarias, Marsillach da el índice de los nueve tomos publicados hasta 1878 por E. W. Fritzsche de *Gesammelte Schriften und Dischtungen* (*Recopilación de escritos y poesías*). “Debe añadirse a la anterior lista—dice Marsillach— el poema de la ópera *Parsifal* que acaba de publicar Schott de Maguncia. Wagner colabora también en la revista *Bayreuther Blätter* (Hojas de Bayreuth), órgano de la Sociedad Wagner de Bayreuth que ha empezado a publicar Schmeitzner, de Chemnitz, y el número correspondiente a enero de este año, que hace poco he recibido, contiene dos trabajos del incansable autor de *El Anillo de los Nibelungos*”.

El tercer apartado del apéndice comprende dos autógrafos, uno musical y otro literario. Marsillach pide estos autógrafos al compositor en una carta reproducida por Alfonsina Janés⁶³ fechada en Barcelona el 8 de enero de 1878. En la epístola, Marsillach comunica a Wagner la próxima publicación del *Ensayo biográfico-crítico* y le pide envíe un autógrafo que sirva de portada o cierre del libro, para el que Marsillach manda grabar una copia del interior del “Bühnenfestspielhaus” reproducido en la obra de Eduard Schuré; Marsillach también indica a Wagner que el Dr. de Letamendi tiene escrito un prólogo extenso en forma de carta sobre la filosofía del Arte que —dice el crítico catalán— “es un trabajo deductivo de primer orden”. El primero de los autógrafos es un *facsimile* de los veintiséis primeros compases de la introducción (bacanal) de *Tannhäuser*, para canto y piano; el segundo⁶⁴, dedicado a Marsillach, es traducido por éste al dorso de la portada de su *Ensayo*. Dice así:

“Si se confirma que el desarrollo del arte alemán en la esfera de la poesía y de la música llama la atención y fomenta esperanzas en las naciones extranjeras, hemos de convenir en que la originalidad y el carácter invariable que ofrece este desarrollo, es lo que principalmente mueve su interés; siendo por lo tanto inoportuna cualquiera otra excitación de nuestra parte. Bajo este punto de vista creo, que nuestros vecinos, y los alemanes también, podrían procurar conocer el

⁶³ Janés i Nadal, op. cit, pp. 50-51. Alfonsina Janés indica que esta carta se conserva en el archivo Wagner de Bayreuth, archivo que asimismo conserva el telegrama que Marsillach envía a Cosima Wagner después de la muerte del maestro: “Je preds part a votre douleur; son nom ne pourra s’être comme sa vie. Marsillach”.

⁶⁴ El autógrafo de Wagner se reproduce sin numeración entre las páginas 142 y 143 del *Ensayo* de Marsillach.

estilo verdaderamente alemán, que hemos perfeccionado fielmente. -RICARDO WAGNER”⁶⁵.

El cuarto apartado del Apéndice es una bibliografía en la que Marsillach cita a F. Liszt, A. Stahr, H. von Volzogen, A. Horawitz, L. Nohl, H. Porges, F. Nietzsche, F. Glassenapp, W. Tappert, E. Dannreuther, E. Schuré, Ch. Grandmougin, M. Baumgartner y F. Florimo. “En España –dice Marsillach– un asunto que, según acabamos de ver, tanto preocupa la general atención, no había sido objeto de un tratamiento especial. En cambio, los varios artículos que han insertado nuestras revistas son generalmente notables”. Marsillach cita a Peña y Goñi y a Castro y Serrano, “el primero que entre nosotros se ha atrevido a hablar de Wagner”.

El libro de Marsillach es comentado en la prensa del momento y no deja indiferente a la crítica musical, como su mismo autor destaca al indicar que “publicado mi *Ensayo*, los periódicos lo analizaron detenidamente; poniéndose unos, los más (dicho sea para gloria de Wagner) a mi lado; combatiendo otros en cambio la idea wagneriana”⁶⁶. Antonio Fargas y Soler, crítico musical del *Diario de Barcelona*, contesta a la obra de Marsillach en *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana) al Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner por D. J. Marsillach Lleonart*⁶⁷, publicado por la imprenta de Jaime Jepús de Barcelona. Fargas y Soler redacta sus *Observaciones* meses después de la aparición del *Ensayo* de Marsillach y desiste de su publicación hasta noviembre de 1878⁶⁸, cuando unos amigos, entre los que se encuentran algunos partidarios de Wagner, le convencen de la utilidad de su publicación⁶⁹. Soler justifica la aparición de este opúsculo en defensa de la ópera italiana porque –dice– “los secuaces y aficionados a un estilo o escuela, en la música dramática, hasta ahora no negaron la valía y mérito artístico de las composiciones del mismo género, que son tenidas por obras maestras del arte, aunque pertenezcan a otro estilo que el por ellos preferido, atacándolas como a tales, sino como tipos perfectos, y respetando sobre todo el genio o

⁶⁵ Marsillach, op. cit, p. 5.

⁶⁶ Marsillach Lleonart, J.: *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana*. Barcelona: Imp. de la Renaixensa, 1879, p. 6.

⁶⁷ FARGAS Y SOLER, A.: *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana) al Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner por D. J. Marsillach Lleonart*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1878.

⁶⁸ Marsillach Lleonart, J.: *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana por Joaquín Marsillach y Lleonart representante de la Patronatverein de Bayreuth*. Barcelona: Imp. de la Renaixensa, 1879, p. 4.

⁶⁹ Fargas y Soler, A.: “Advertencia”. *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana) al Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner por D. J. Marsillach Lleonart*. Barcelona: imprenta de Jaime Jepús, 1878, [p. 4].

talento de sus autores”⁷⁰. Fargas y Soler señala que desde hace tiempo se hace “una guerra innoble a todo lo creado hasta ahora en la música dramática de todas las escuelas, excepto a la alemana; guerra que fomentan sin embozo algunos acérrimos, sino fanáticos partidarios de un estilo que ha estado en incubación durante más de treinta años, y que a pesar de la ardiente fe y entusiasmo de su iniciador hace poco tiempo que empezó a cundir y a hacer prosélitos”⁷¹. Fargas indica que el propósito de sus *Observaciones* es apuntar las contradicciones en que incurre Marsillach y rebatir el injustificado juicio realizado por Wagner sobre otros compositores. En la primera parte de sus *Observaciones*, que es la más interesante del escrito, Fargas y Soler cita a F. Marcillac⁷² e indica que Wagner es admirado como compositor, pero no como poeta. En este sentido alaba su faceta como orquestador, lo que en opinión de Fargas no es suficiente para mantener la atención de los oyentes durante toda una velada y, en consecuencia, considera que las óperas de Wagner producen fatiga. “Entiéndase –dice Fargas– que sólo hablo de la impresión general que produce en el teatro la audición de una de las óperas de Wagner; otra sería, pues la apreciación que se haría de ellas si sólo se las juzgase por ciertos fragmentos que con frecuencia se ejecutan en los conciertos, y de los cuales no puede menos de admirarse la amplia factura, la belleza melódica y la riqueza de colorido instrumental”⁷³. Concluida la cita de la *Historia de la música moderna...* de Marcillac, el escrito de Fargas rebate algunas afirmaciones de Joaquín Marsillach con una argumentación excesivamente simplista; así por ejemplo, para rebatir la afirmación de Marsillach en el sentido de que los compositores italianos escriben en pro y para los cantantes, o que determinadas arias están destinadas a proporcionar a los divos la ocasión de mostrar sus habilidades; Fargas contesta que “es un absurdo el atribuir tales procedimientos o circunstancias particularmente a las óperas de Rossini, Mercadante y Bellini”⁷⁴ y añade que “no es exacto que las piezas de una ópera sean el verdadero *pretexto* de los compositores para hacer lucir a los artistas”⁷⁵. El mismo tipo de razonamiento utiliza para demostrar que las oberturas o sinfonías de la ópera italiana no están cortadas todas por el mismo patrón, argumentando simplemente

⁷⁰ Fargas y Soler, op. cit, p. 5.

⁷¹ Fargas y Soler, op. cit, pp. 6-7.

⁷² MARCILLAC, F.: *Histoire de la Musique moderne et des musiciens célèbres depuis l'Ere cretienne jusqu'a nos jours*. París, 1876, pp. 191-199.

⁷³ Fargas y Soler, op. cit, p.11.

⁷⁴ Fargas y Soler, op. cit, p. 23.

⁷⁵ Fargas y Soler, op. cit, p. 27.

que no son idénticas “la música de la *Norma*, *Sonámbula* y *Capuletti*, como supone el señor Marsillach”⁷⁶ y “menos cierto es aún que la sinfonía, en la ópera italiana, sea un pretexto para el lucimiento de la orquesta”⁷⁷. No obstante, el escrito de Fargas demuestra que las escuelas italiana y wagneriana son irreconciliables, son dos puntos de vista distintos que parten de axiomas o principios estéticos diferentes, sino opuestos. En este sentido, Fargas muestra su absoluto desacuerdo con Marsillach en lo tocante al papel que deben desempeñar la música y el poema dentro de la ópera. “Pretender –dice Fargas– que la música dramática sólo fuese la decoración de un cuadro y el colorido del contorno, sería exigir que el arte de los sonidos no hiciese más que un papel secundario en el drama musical”⁷⁸. En cuanto a la pretensión de Wagner de eliminar ciertos convencionalismos en la ópera, Fargas argumenta que “si en el drama lírico no hubiese de ponerse en música más que lo verosímil como canto, es una verdad que la mayor parte de sus escenas no deberían cantarse” así que –continúa Fargas– “si todo lo del teatro es pura ficción y convencional cuanto pasa en él, ¿por qué no puede admitirse que el que muera de muerte violenta, sobre todo, exprese en un canto más o menos largo entrecortado y repetido, sin faltar a lo verosímil, la congoja de la agonía que puede ser más o menos larga, con tal de que haga sentir al espectador muy profundamente el tránsito de una vida que se extingue, de modo que el fingimiento le parezca una realidad?”⁷⁹. Fargas opina que si la escuela italiana se encuentra en decadencia no es porque sus principios estéticos sean erróneos –como opina Marsillach– sino porque después de Rossini, Bellini y Donizetti no existe un compositor verdaderamente genial dentro de esta escuela. En este sentido, considera ampuloso el segundo estilo de Mercadante y sobre todo el de Verdi, pese a lo cual los repertorios de los compositores italianos “se sostienen aún y continuarán sosteniéndose probablemente en adelante, hasta en la patria de Wagner donde todavía la sociedad más distinguida oye con gusto, sino con preferencia, la ópera italiana”⁸⁰. El crítico del *Diario de Barcelona* concluye su escrito mencionando el prólogo de Letamendi sin censurar ninguna de sus ideas, porque –dice– “el doctor Letamendi no vitupera a la escuela italiana, ni habla con desprecio de las producciones de la misma, ni tampoco de sus célebres compositores dramáticos”⁸¹.

⁷⁶ Fargas y Soler, op. cit, p. 20.

⁷⁷ Fargas y soler, op. cit, p.27.

⁷⁸ Fargas y Soler, op. cit, p. 16.

⁷⁹ Fargas y soler, op. cit, p. 19.

⁸⁰ Fargas y Soler, op. cit, p. 29.

⁸¹ Fargas y Soler, op. cit, p. 35-36.

En septiembre de 1878 Luis Carmena y Millán publica *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*⁸², “elegante y curioso libro, que es a la vez crónica histórica y exacta estadística, lleno de interesantes datos e ilustrado con dos láminas”⁸³. El libro de Carmena, que se vende en las principales librerías de Madrid y provincias al precio de diez pesetas, viene precedido por un prólogo de Barbieri⁸⁴ en el que destaca la antigüedad que tiene en España la práctica de ocultar la orquesta en un foso, como hace Wagner en el teatro de Bayreuth. Dice Barbieri: “El género lírico-dramático adquirió después gran desarrollo, gracias al prodigioso ingenio del célebre Lope de Vega, quien, no satisfecho con dar tan gran participación a la música en sus obras, llegó a escribir un verdadero libreto de ópera, una égloga pastoral intitulada *La selva sin amor*, que fue puesta íntegramente en música y ejecutada en el Real Palacio el año 1629. Al publicarla Lope en 1630 con dedicatoria al Almirante de Castilla, describe la máquina del teatro hecha por Cosme Lotti, ingeniero florentino que trabajaba en los jardines del rey, y dice: [...] Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro [sic] sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo de la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras, y los demás afectos”⁸⁵. Como destaca la prensa musical, Barbieri traslada esta indicación de Lope de Vega en una nota al pie “a los que ponderan la novedad introducida por Wagner el año 1876 en la colocación de su orquesta para la representación de la trilogía *El anillo de los Nibelungos*”⁸⁶.

En noviembre *La Ópera* publica un grabado⁸⁷ con el retrato de Wagner, acompañado de una biografía⁸⁸ cuyo texto es la práctica totalidad de “Bosquejo biográfico”, primer capítulo de *Ricardo Wagner, ensayo biográfico-crítico* de Marsillach⁸⁹. En su número siguiente, la revista publica el artículo “Algunos datos acerca de la escuela

⁸² CARMENA y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

⁸³ *La Ilustración Española y Americana*, XXII, 34, 15-IX-1878, p. 162.

⁸⁴ El tema principal del prólogo de Barbieri es tratar de demostrar la antigüedad de la ópera española.

⁸⁵ Asenjo Barbieri, F.: “Prólogo”. En Carmena y Millán, op. cit, p. XI.

⁸⁶ “La Antigüedad de la Ópera Española” *Crónica de la Música*, I, 3, 10-X-1878, p. 2.

⁸⁷ *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, p. 25.

⁸⁸ “Wagner”. *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, pp. 26-29.

⁸⁹ El texto publicado en *La Ópera* se corresponde concretamente con el capítulo indicado del libro de Marsillach entre sus páginas 33 a 52.

wagneriana”⁹⁰ que contiene íntegramente el capítulo quinto del libro de Marsillach titulado “El porvenir de la Música”. La publicación justifica el interés de este escrito destacando que es aún pequeño el número de críticos musicales que en España, especialmente, se atreven a dar una opinión favorable sobre la importancia de la reforma wagneriana:

“Sin duda alguna las obras literarias y musicales de Wagner han producido honda sensación en el mundo artístico-musical, y como la piedra arrojada a las tranquilas aguas de un lago, ha sido causa de infinitas ondulaciones en el campo de la crítica, que aún no permiten ver en completa transparencia la síntesis de contradictorios juicios, en especial a los que contemplan el arte como una bella creación que debe servir de recreo y no de estudio.

Como éstos son la mayoría inmensa, especialmente en nuestro país, en donde muy poco se ha debatido acerca del mérito e influjo de las obras de Wagner, aún es limitadísimo el número de personas que pueden decidirse a aventurar una opinión, por falta de elementos que den a conocer bien la importancia de la reforma wagneriana, siendo bastante crecido el de los que la creen una extravagancia.

Con el fin de proporcionar a nuestros lectores algunos materiales que den a conocer el pensamiento del renombrado reformador, y la trascendencia de sus obras de literatura musical, publicaremos algunos artículos que expongan la doctrina, así como las impugnaciones de que ha sido constante objeto.

Creemos muy oportuno comenzar nuestra tarea publicando un capítulo de la obra de D. Joaquín Marsillach Lleonart, *Ricardo Wagner*, obra la más importante que ha visto la luz entre nosotros acerca de este punto de la crítica.

El Sr. Marsillach, además de poseer muy especiales condiciones del arte y literatura musical, ha sido discípulo y amigo de Wagner, y su competencia nos puede ilustrar mucho en la materia. Notabilísima es su obra mencionada, que recordamos a nuestros lectores”⁹¹.

A finales de noviembre, *La Ópera* publica “El paraíso...perdido del Teatro Real”⁹², artículo en el que Andrés Ruigómez da cuenta de los aspectos más característicos de los habituales a esta zona del teatro. A diferencia de lo que ocurre en las localidades de butaca, en los palcos o en el vestíbulo, donde normalmente se conversa sobre política, caballos, crónicas escandalosas... de todo menos de música, en el paraíso –dice Ruigómez– “se habla de música siempre y de todo después”. La concurrencia habitual al paraíso se compone de “estudiantes, empleados de todas clases con corto sueldo, literatos, aunque era excusado decirlo, sabiendo que va allí la gente de poco dinero; artistas en general, amas de huéspedes, mamás con niñas alumnas del Conservatorio, mamás con niñas alumnas de cualquier parte y sin dote, en busca de novios; costureras ilustradas, oficiales de la guarnición, no teniendo más que la paga, de paisano por

⁹⁰ “Algunos datos acerca de la escuela wagneriana”. *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, p. 34-37.

⁹¹ “Algunos datos acerca de la escuela wagneriana”. *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, p. 34.

⁹² Ruigómez, Andrés: “El paraíso... perdido del Teatro Real”. *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, pp. 38-9.

supuesto; coristas cesantes, toda clase de excapitalistas aficionados a la música; de vez en cuando alguna dama elegante, de tapadillo (¿comprendes, Fabio, lo que voy diciendo?); paletos, criadas y soldados, con y sin distinción de higos a brevas; policía con secreto y sin él, sobre todo las noches en que se teme alguna *ovación*, y por último claqueros, nombre que, aunque no sea bonito, me parece mucho más a propósito que decir: los de la *claque*”. Riugómez destaca que el público que asiste al paraíso es muy aficionado a la ópera, siendo Verdi y Wagner su pasión; así, en las conversaciones escuchadas durante los entreactos, se discurre por los pasillos del Teatro Real “discutiendo, pero ¡con qué energía! acerca de la superioridad de la música alemana sobre la de los compatriotas de Rossini, y por ende, sobre las excelencias de la melodía, la armonía, el contrapunto y la fuga. Verdi y Wagner son los polos opuestos entre los que estas acaloradas disputas giran, no sabiéndose qué admirar más, si la buena fe con que muchos hablan de lo que no entienden, o la audacia y el convencimiento con que se imponen las más extravagantes teorías”⁹³. Precisamente, sobre el desconocimiento de los *diletantti* madrileños y según un testimonio de Peña y Goñi recogido en diciembre de 1878, algunos aficionados, pronunciando Wagner a la manera del latín eclesiástico, “dicen *Bañer*, hablando del autor de *Lohengrin*”⁹⁴.

1879.

En febrero de 1879 *Crónica de la Música* publica el artículo de Ildefonso Jimeno de Lerma⁹⁵ titulado “Wagner y su estilo”⁹⁶. Contrariamente a lo que considera una parte de la crítica musical, Jimeno opina que Wagner no es un visionario, no es un loco, ni un ignorante, e indica que la mejor prueba de su valer radica en “las grandes obras de este hombre singular”. Jimeno no considera a Wagner como el reformador de la música⁹⁷, ni el redentor del arte porque su objetivo es el mismo que el de otros compositores anteriores y, en este sentido, entiende que Meyerbeer, Rossini –en el *Guillermo Tell*–

⁹³ Riugómez, Andrés: “El paraíso... perdido del Teatro Real”. *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, p. 38.

⁹⁴ [Antonio Peña y Goñi]: “Los musicastros”. *Crónica de la Música*, I, 14, 26-XII-1878, p. 2.

⁹⁵ Jimeno de Lerma acaba de ser nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes en sustitución de Hilarión Eslava, fallecido el 23 de julio de 1878. Su recepción pública se celebra el 21 de enero de 1883. “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *Salón Romero. Almanaque musical*. Madrid. Imprenta de J. M. Ducazcal, 1884, p. 50.

⁹⁶ Jimeno, Ildefonso: “Wagner y su estilo”. *Crónica de la Música*, II, 21, 13-II-1879, p. 1-2.

⁹⁷ Jimeno destaca que está indebidamente utilizado el término de *música del porvenir* para referirse a la música de Wagner.

Weber, Beethoven, Mozart, Schumann, Chopin, etc, pretenden la misma idea que Wagner, es decir –dice Jimeno– “hacer de la melodía y de la armonía un todo tan homogéneo que no viva la una a costa de la otra, como se ve en casi todas las obras de los autores citados, incluso Rossini en su inmortal *Guillermo*; lograr que el drama lírico (los que lo cultivaron) apareciese como tal drama, sin las interrupciones convencionales a que necesariamente daban lugar las formas de las piezas hechas por un *patrón cortado* –perdónesenos la frase– y usado hasta la saciedad; dar, en fin, el sentido de la realidad y de la verdad con los colores artísticos a lo que sólo en la ilusión está basado, ésta ha sido la aspiración de esos ingenios cuyo brillo no oscurecerán, ante la historia del arte, ni nuevos elementos, ni preclaros sucesores que vengan a recoger las banderas que con tanta gloria aquellos sostuvieron”.

Jimeno continúa su artículo destacando que las obras de los compositores italianos anteriores a Wagner son similares por los procedimientos y *fattura* de las piezas, e indica cómo las formas tradicionales de la ópera italiana son utilizadas por estos compositores sin examinar su conveniencia para el drama. Así, la *romanza*, el *dúo* (*andante-allegro-coda*), el aria (*cavatina* y *cabaletta*), el *rondó*, el *concertante* final de acto, los coros y otras formas de la ópera italiana compuestas tradicionalmente siguiendo el gusto del público, ya no se utilizan en 1879 sin tener en cuenta el desarrollo dramático de la acción. Jimeno considera que Meyerbeer es el compositor que emprende la reforma del drama musical de una manera determinante y encuentra en las óperas del compositor berlinés no un mero ensayo de los principios de Wagner, sino un antecedente de su teoría sobre la *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*):

“Meyerbeer, como todo hombre de verdadero genio, comprendió, tal vez hasta sin darse cuenta de ello, que en la ópera no todo había de ser música; que en la ópera, ante todo y primero que todo, se necesitaba un verdadero poema sobre el que se modulase la parte musical, y no retazos literarios mejor o peor hilvanados, como han sido muchos de los libretos de las más celebradas óperas; idea tan natural como lógica y que ya antes que el autor de *Los Hugonotes* habían tenido Bellini, Weber y otros grandes maestros.

Meyerbeer creía que para detallar ese poema, para embellecer sus detalles, era necesario, aparte de la música, el auxilio de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, de todas las bellas artes hermanas, sin olvidar el arte coreográfico ni las demás galas con que hoy vemos exornados la generalidad de los grandes espectáculos teatrales.

El maestro berlinés, que contó con un talento inmenso, con un ingenio innegable, con favorables circunstancias para el caso y con recursos propios en el material para realizar sus deseos y poner en planta su pensamiento respecto a la manera de ser del drama lírico, redimió al propio tiempo de la esclavitud en que

venían presentándose en el teatro, no sólo las formas monótonas de las piezas, sino el secundario papel de la orquesta y del coro, que, salvo raras excepciones y en determinados y pocos casos, carecían casi de vida propia y de la importancia aneja a su gran valer y poderío.

Así vemos que, aun cuando con algunas pequeñas tendencias a lo pasado, que son como el recuerdo de lo que fue, las obras de Meyerbeer constituyen un todo homogéneo, en el que nada o poco huelga, y en el que tanto el importante recitado sostenido con igual interés entre las partes vocal e instrumental que viene a indicar el diálogo del lenguaje, como en la peroración o discurso de cada persona –usando de una metáfora a nuestro juicio necesaria- representado por romanzas, dúos, etc. y hasta las ideas emitidas por medio del coro que figura una clase o pueblo, con el concurso unos y otros de la orquesta, ejército disciplinado, garantía del armónico conjunto, y a veces institución principal que absorbe por completo la atención del espectáculo artístico, vienen a reunirse en perfecto conjunto para dar un mismo color y una misma vida al desarrollo del poema y de la concepción musical que no paraliza la acción del primero, sino que por el contrario, le presta una energía, un atractivo de que por sí solo carece.

Las obras de Meyerbeer han sido, pues, bajo este prisma, no meros ensayos, sino concepciones grandiosas, en las que prácticamente está cumplido el programa de las teorías de Wagner antes de que éste las dictara, y en la parte que esas teorías tienen de razonables.

La verdad está servida, el conveniente realismo se presenta; las artes todas contribuyen a ello, y en la musical, tan necesarias son hoy las segundas partes y el coro, como las principales y como la orquesta, que no es ya aquel inmenso guitarrón que acompaña al cantante, aunque tal vez por desgracia, no tarde en llegar el tiempo en que se pretenda que el guitarrón sea el cantante y la acompañada la orquesta⁹⁸.

Jimeno pregunta entonces “¿por qué no se llamó música del porvenir a la de Meyerbeer y por derecho de prioridad antes que a la de Wagner? ¿Qué tienen las obras de Wagner para que así hayan alborotado el mundo de las alabanzas y de los vituperios?”. Jimeno destaca que, a diferencia de otros autores como Meyerbeer, Wagner construye, “con el talento observador del filósofo, con la vasta ilustración del erudito, con el fino discernimiento del crítico”, una teoría que, sin ser patrimonio exclusivo de ningún compositor en cuanto a su paternidad original, es “el resultado del modo de sentir, de las necesidades de una sociedad o de una época, y del desarrollo progresivo del arte en sus múltiples manifestaciones”. Ésta es para Jimeno la diferencia de Wagner con otros compositores: su faceta como esteta y filósofo de la música. En palabras de Jimeno “Wagner ha sido y es, según nuestro criterio, más que artista filósofo, filósofo artista, ventaja incontrastable para dar a conocer sus ideas sobre la ciencia musical y para contribuir a su propagación y a su triunfo⁹⁹”.

⁹⁸ Jimeno, Ildefonso: “Wagner y su estilo”. *Crónica de la Música*, II, 21, 13-II-1879, p. 1-2.

⁹⁹ Jimeno, Ildefonso: “Wagner y su estilo”. *Crónica de la Música*, II, 21, 13-II-1879, p. 2.

En abril de 1879, Peña y Goñi –en calidad de Secretario de la comisión permanente nombrada por el Ministerio de Fomento encargada de establecer el diapason normal– realiza un viaje a Barcelona para vigilar el cumplimiento de los acuerdos tomados por la citada comisión. En la ciudad Condal, el crítico musical da una conferencia sobre Wagner en el Ateneo Barcelonés reseñada en *Crónica de la Música*:

“Primero recorrió el orador muy someramente las fases por que ha pasado la ópera italiana desde su origen hasta nuestros días, notando los progresos que hicieron en ella y en diversas épocas Monteverdi, Sacchini, Scarlatti, Leo, Jomelli, Durante, Cimarosa, Fioravanti, Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Luego señaló la aparición de Ricardo Wagner, detallando su biografía artística y literaria; refirió cómo se hizo poeta con la lectura de los dramas de Shakespeare, desarrollando su talento poético en la composición de tragedias, y luego cómo se convirtió en músico al oír una sinfonía de Beethoven, desplegando desde entonces su genio musical.

Siguiendo minuciosamente la biografía artística de Wagner, el Sr. Peña señaló los esfuerzos hechos por el célebre compositor alemán para plantear y desarrollar su estilo y sistema de música dramática, las contrariedades y obstáculos que se le opusieron en su camino, la fuerza de voluntad y perseverancia que hubo de oponer para vencerlos hasta que llegó la época en que merced a la poderosa protección que encontró, pudo ya desplegar a sus anchas el vasto proyecto que había concebido de crear o fundar el drama musical según su sistema.

Entró en seguida el señor Peña en consideraciones sobre cuál sea la base y el fondo de la obra de Wagner, bosquejando la esencia del argumento del *Tannhäuser*, y haciendo un análisis estético sucinto de la expresión e índole de la composición musical, análisis hecho de mano maestra y descartado del tecnicismo musical. Habló también de pasada de alguna otra de las obras dramáticas de Wagner, sin detenerse en el análisis de ellas, a causa de estar muy adelantada la hora, y puso término a su conferencia haciendo notar la equivocación en que incurren muchos al apreciar el estilo wagneriano, así como otros al juzgar del estilo puramente melódico, y encareciendo la necesidad de cultivar la idealidad y la verdadera belleza artística en la música.

La palabra fácil y elocuente del Sr. Peña arrancó un general y prolongado aplauso de sus numerosos oyentes al fin de su conferencia, que duró hora y media, y si en sus artículos insertos en la prensa periódica no hubiese demostrado ya sus vastos conocimientos, erudición y criterio artístico en la música, la conferencia de que hablamos hubiera bastado para acreditar de justa y merecida la reputación de que goza”¹⁰⁰.

Tras la conferencia de Peña y Goñi sobre la música de Wagner, surge una polémica en la que intervienen dos publicaciones, *El Coliseo Barcelonés* y *Los Teatros* en Madrid, revistas que ponen en tela de juicio la capacidad del donostiarra como crítico musical. Un párrafo publicado en *La Crónica de Cataluña*, provoca la polémica; dice así: “Una de las más eminentes plumas que en España se dedican hoy con calor y entusiasmo a la propagación de «saludables» ideas, y que ha llenado un vacío que en

¹⁰⁰ “Una conferencia sobre la música de Wagner”. *Crónica de la Música*, II, 32, 1-V-1879, pp. 2-3.

nuestro país se había notado hasta ahora en la crítica musical, es la del distinguido publicista D. Antonio Peña y Goñi, cuyos brillantes artículos «devoran» con ansia todos los que sienten latir un corazón de artista y se interesan de veras por el progreso del divino arte»¹⁰¹. *Los Teatros* comenta la noticia de *La Crónica de Cataluña*:

“No se pueden decir más despropósitos en menos líneas.

¿Qué vacío han venido a llenar los escritos del señor Peña en la crítica musical hispana, cuando, precisamente en nuestra querida patria existen plumas tan autorizadas como las de Soriano Fuertes, Barbieri, Jimeno, Oscar Camps y Soler, Saldoni, Inzenga, Parada y Barreto y algunos otros que en este momento no recordamos?

¿Qué comparación podrán tener los trabajos literarios del Sr. Peña, en calidad y en cantidad con los de los citados escritores, siendo como son, además de autorizados críticos, distinguidos maestros y eminentes compositores? [...]

A juzgar por el artículo, no ha habido en España ni periódicos artísticos ni críticos musicales hasta que el Sr. Peña y Goñi alzó el dedo: pero la verdad es que antes de que el Sr. Peña soñase con poder encontrar un «crítico» que le llamase eminencia en literatura –y en literatura «musical» nada menos- ya existían en España periódicos como *La Revista y Gaceta musical*, *Iberia musical y literaria*, *El vínculo musical*, *El arte*, *El artista*, *La Gaceta musical*, *La armonía*, *El correo de teatros* periódico musical y escénico, *La España musical*, *El Heraldo de las artes, de las letras y de los espectáculos*, *El Eco musical*, y algunos otros que no recordamos en este momento. [...] El Sr. Peña y Goñi, literato entre los músicos, y músico entre los literatos, ni es ni ha sido nunca un buen crítico, a juzgar por sus escritos, en los cuales se ve condición, pero jamás la espontánea manifestación del ingenio y del talento propio.

Esta es nuestra opinión, hija del estudio que hemos hecho de las mal llamadas críticas musicales del señor Peña y Goñi.

Se continuará, si es preciso»¹⁰².

El Coliseo y *Los Teatros* continúan la polémica; dice “Crítica de un crítico”, artículo publicado en esta última revista:

“Nuestro apreciable colega barcelonés *El Coliseo*, ha comenzado una campaña contra la usurpada reputación de crítico musical que lleva el Sr. Peña y Goñi; nosotros nos hemos ofrecido a secundarle en esta tarea, y, consecuentes con nuestra promesa, seguiremos hoy haciendo algunas observaciones, encaminadas a demostrar que el Sr. Goñi, ni es, ni ha sido nunca crítico musical en la verdadera acepción de la frase, siendo, por tanto, ridículo que algún periódico le elogie en tal concepto, y alguna corporación oficial le haya concedido un puesto que, ni por su ciencia, ni por ningún otro justo título, merece¹⁰³.

¹⁰¹ *La Crónica de Cataluña*, 21-IV-1879.

¹⁰² “Rectificación”. *Los Teatros*, II, 45, 7-V-1879, p.4.

¹⁰³ Se refiere al cargo de Secretario de la comisión nombrada según disposición del Ministerio de Fomento con el fin de establecer en España el diapason normal. Entre los miembros de dicha comisión se encuentran Castro y Serrano, Goizueta, Esperanza y Sola, Soriano Fuertes, Espín y Guillén, Beraza y Peña y Goñi como representantes de la crítica y del mundo periodístico.

¿Qué obras ha publicado el Sr. Peña y Goñi? Algunos artículos musicales que coleccionó últimamente, bajo el título de *Impresiones y recuerdos*, título que basta a demostrar la clase de críticas del Sr. Goñi, un pequeño e insustancial folleto encumbrando a Gounod, después de ponerlo por el suelo poco tiempo ha; artículos no musicales y muchas REVISTAS DE TOROS, firmadas con el pseudónimo de *El Tío Gilena*.

Sus críticas (¿?), que hemos leído atentamente, jamás hemos hallado al crítico, jamás hemos encontrado un detenido y concienzudo análisis de obra alguna, análisis en el cual el Sr. Peña hubiera podido demostrar sus conocimientos armónicos y melódicos.

Unas cuantas generalidades, de esas que está al alcance de todo el mundo, unas cuantas teorías musicales, tomadas de varios autores; mucha palabrería y poco fondo; he aquí las críticas de Peña y Goñi, individuo de la comisión encargada de plantear la reforma del diapasón normal, y uno de nuestros primeros críticos (!!!) musicales, según algunos aficionados al toreo.

Los trabajos críticos del Sr. Goñi, en su mayor parte trabajos lírico-burlescos y músico-tauromáquicos, no han de elevarle, seguramente, a la categoría de eminencia; si bien, acaso, consigan immortalizar su nombre, llegando a figurar, si continúa con tal calor y entusiasmo, en el diccionario de la fábula o de la mitología, al lado de aquellos héroes a quienes el pueblo concedió, a justo título, el calificativo de semidioses.

Por lo demás, no creemos, no podemos creer haya nadie que en serio se atreva a imaginar que el Sr. Goñi, el último de los críticos musicales (mejor diríamos crítico de todo, incluso de los circos ecuestres y plazas de toros), sea una autoridad o una eminencia, cuando no ha escrito nada formal ni serio en ningún ramos determinado del arte.

No podemos creerlo, repetimos, pero si alguno hubiere que tal pensara, le compadecemos sinceramente. Su capacidad musical, su criterio y su buen juicio, será bien poca cosa.

El talento literario del Sr. Goñi, sólo ha sido reconocido por algunos músicos, y su talento musical por algunos literatos, y por los aficionados al arte del tío Romero, Costillares y Pepe-Hillo, lo cual hizo exclamar a un amigo en cierta ocasión, y refiriéndose a dicho señor:

Con unos y otros en tratos,
músico entre literatos
y escritor entre maestros,
ni de ellos ni de los nuestros:
sólo es nada entre dos platos”¹⁰⁴.

En mayo de 1789 Javier Gaztambide publica en *Crónica de la Música* un poema bajo el título de “La música del porvenir”, sátira sobre Wagner, su música y la ópera italiana; dice:

Dijo un compositor a la Armonía:
«¡Sígueme por do quiera!
Sierva tuya ha de ser la Melodía
por mi arrogancia fiera.
Si el ama de la música la llaman

¹⁰⁴ “Crítica de un crítico”. *Los Teatros*, II, 47, 21-V-1879, pp. 3-4.

los que al simple Bellini
cual genio de primer orden aclaman,
y creen que Rossini
veía más allá de sus narices,
bien pronto, arrepentidos,
confesarán... —¡artistas infelices!
Que es la de los sonidos
ciencia tan colosal, que a la cabeza,
sólo al entendimiento
hablar ya debe. ¿No es una pobreza
servir al sentimiento,
hijo del corazón que es siempre un loco
y nunca raciocina?
Por quien soy que he de poder muy poco
si no cobran inquina
en breve, mis secuaces, mis adictos,
a la tan decantada
Melodía. ¡Infeliz! ¡en qué conflictos
te pondrán, subyugada
por armonías nuevas, inauditas,
por tan raros detalles,
que de estuco serás si no te irritas
y no vas por las calles
en busca de un mendigo que te acoja,
te cante a las viejas,
y a ser posible, de vergüenza roja
des al aire tus quejas!
Cuando al compositor no le hagan falta
poetas ni cantantes,
pues su ciencia a poner lleguen tan alta
músicos y danzantes,
que a mímicos, que todo el mundo entienda,
las óperas se fien,
¿Qué secretos habrá que no sorprenda
la ciencia en que se engríen
mis ciegos y valientes partidarios?
sencilla es la respuesta:
Las óperas... ¡sabadlo, rutinarios!
Se escriben para orquesta.
¿A merced estaremos de cantantes,
que por dar cuatro gritos
triunfan, gastan, derrochan arrogantes?
¡Guarden sus gorgoritos!
¿Seguiremos pensando en los poetas,
que atajan nuestro vuelo?
Sin sus formas raquíticas, concretas,
llegaremos al cielo.
¡La mímica ancho campo nos ofrece!
El siglo es de progreso:
Y aunque éste, en ocasiones, más parece
que marca el retroceso,
¡Adelante! ¡y a ser cosmopolitas!
¡Asombremos al mundo!

Oblíguele a llevarnos en palmitas
nuestro saber profundo.
Que si a Dios otra vez le dan antojos
de enviar más Bellinis,
y con ellos, por darnos más enojos,
también nuevos Rubinis,
veremos si es la pobre melodía
de la música el alma:
veremos si pretende en ese día
disputarnos la palma.
¡En tanto, a conquistar nuevos laureles!
¡Seguid a mi capricho!
¡Adelante, adelante, mis lebreles!
¡Nuestro es el triunfo!» –He dicho”¹⁰⁵.

En junio de 1879, la *Crónica de la Música* mantiene un pequeño debate con Oscar Comettan a raíz de tres audiciones del primer acto de *Lohengrin* dirigidas por Padeloup en los conciertos populares de París; la revista española publica dos artículos bajo el título “La cuestión Wagner en Francia”¹⁰⁶, comentados en otro lugar de esta tesis. Esta misma revista publica el artículo de Leo Quesnel titulado “La música del porvenir”¹⁰⁷, en cuya primera parte¹⁰⁸, el articulista realiza un rápido repaso por la etapa anterior a Wagner en la que Gluck supone –en palabras de Quesnel– “la concepción de una forma nueva al drama lírico, forma según la cual había de subordinarse la música a las situaciones, expresando todo lo que pueden expresar las palabras pronunciadas en la escena. Antes de Gluck, la ópera era un género no solamente bastardo, lo cual es inevitable, sino extremadamente falso y convencional, un conjunto de arias, dúos, finales, fórmulas hechas, ritornelos alegres o lánguidos con insulso acompañamiento, de algunos instrumentos. La orquesta estaba reducida a ser un guitarrón para acompañar la voz”. “Gluck –dice Quesnel– es el padre de la música apasionada, de la música verdaderamente hermana y compañera de la poesía, con la cual puede unirse en una común acción dramática”. Después de Gluck, Quesnel considera la música instrumental de Beethoven –las sinfonías especialmente– como una nueva revolución del arte musical por su orquestación; así “la voz humana –dice– encargada otras veces exclusivamente de traducir las pasiones del alma, fue desde entonces centuplicada por

¹⁰⁵ Gaztambide, Javier: “La música del porvenir. Sátira”. *Crónica de la Música*, II, 36, 29-V-1879, p. 3.

¹⁰⁶ “La cuestión Wagner en Francia”. *Crónica de la Música*, II, nos. 37 (5-VI-1879, pp. 3-4) y 39 (19-VI-1879, p. 3-4).

¹⁰⁷ Quesnel, L.: “La música del porvenir”. *Crónica de la Música*, II, nos. 38 (12-VI-1879, pp. 1-2), 39 (19-VI-1879, pp. 1-2), 40 (26-VI-1879, pp. 1-2) y 41 (3-VII-1879, pp. 1-2).

¹⁰⁸ Quesnel, L.: “La música del porvenir”. *Crónica de la Música*, II, 38, 12-VI-1879, pp. 1-2.

otras voces. Todas sus potencias fueron desdobladas, divididas, multiplicadas hasta el infinito: y se hizo una revolución comparable en sus efectos a la que el vapor introdujo en la mecánica”. A partir de la obra de Beethoven y tras el perfeccionamiento del mecanismo del piano, que trae como consecuencia el desarrollo de formas y repertorio específico, se cae –dice Quesnel– “en el extremo opuesto al de los viejos compositores. De espontánea y de exclusivamente melódica, la música pasó a ser una ciencia complicada como la mecánica, de la cual tomaba sus efectos”. Quesnel destaca esta tendencia en los compositores alemanes, mientras –dice– “los italianos eran los únicos que resistían al movimiento, sosteniendo los derechos de la melodía y oponiéndose al torrente invasor de la música instrumental. El gusto francés tenía la balanza entre las dos escuelas, distribuyendo equitativamente el dinero y las coronas entre las dos escenas líricas”.

En la segunda entrega del artículo¹⁰⁹, Quesnel realiza una pequeña reseña biográfica sobre Wagner, “a quien se llama en su país el profeta de la *música del porvenir*”, destacando la protección de Luis II de Baviera que –para Quesnel– “es la que le ha permitido tomar en el mundo musical una situación especial y aparte, separándose del público y formando, no una escuela, sino un ejército de admiradores. –Necesitó el presupuesto de la casa Real para pagar las representaciones extraordinariamente costosas de sus óperas; porque si Wagner hubiese tenido que esperar a ser comprendido y apreciado para pagar su orquesta, es probable que su pensamiento sólo hubiera podido traducirse en teorías musicales filosóficas. Hoy el profeta tiene su tribuna que nadie puede arrebatarse; ha construido en Bayreuth un teatro donde no se representan más que sus óperas, y donde todo está preparado para favorecer el efecto”. Quesnel indica que el propósito de Wagner es “hacer la expresión musical exactamente adecuada a la palabra y al pensamiento humano”; dice: “La verdad es que entre ellos [wagnerianos] una obra musical es un poema (porque no separan la música de las palabras), en el cual los actores recitan su papel con notas más o menos armónicas y acompañados por una orquesta cuyos efectos se combinan con su relato, como los coros de la tragedia griega se combinaban con los relatos de los personajes dramáticos. Ellos, según otra expresión ambiciosa del maestro, «han impulsado hacia el drama todo el torrente de la música beethoveniana». En otros términos: han vuelto a la idea primitiva de Gluck, la unión estrecha de los versos y de la música, con la diferencia de que substituyen al ritmo

¹⁰⁹ Quesnel, L.: “La música del porvenir”. *Crónica de la Música*, II, 39, 19-VI-1879, p. 1-2.

melódico, que constituye el fondo y la parte esencial de las óperas de éste, vastas y vagas armonías cuyas partes más salientes son efectos puramente imitativos o figurativos de los hechos naturales. Sin duda alguna la imitación tiene una legítima parte en la música, como la onomatopeya en el lenguaje”. En este sentido, Quesnel admite la música descriptiva de fenómenos naturales, citando la *Pastoral* de Beethoven, pero cree que “esta parte imitativa y, por decirlo así, material del arte” llega a lo grotesco en las partituras de Wagner. Quesnel resume el planteamiento teórico de Wagner sobre este tema indicando que para el compositor “la música *pura*, es decir, la música por la música, pertenece a la infancia de los pueblos; la música imitativa le sucede y marca una fase de su desarrollo; después viene la música hablada, la música que es una palabra sonora, una entonación amplia de la forma auditiva del pensamiento humano, entonación que el compositor coloca en la parte instrumental de su obra, lo mismo que en los labios del cantante”.

En la tercera entrega del artículo¹¹⁰, Quesnel destaca que Wagner se centra como compositor en “la música hablada”, en el drama lírico porque “es la forma superior y completa del arte”, comentando someramente la teoría sobre la *obra de arte total* al indicar que, según el pensamiento wagneriano, “todo arte, cuando llega a su periodo de madurez, aspira a unirse a otro arte, y no hay razón ninguna para que esta tendencia tenga límites; no es solamente la música y la poesía las que constituyen las óperas, sino además, y muy especialmente, el arte de la decoración, que la pintura está encargada de representar. Hay también la gimnástica y todos los elementos del maquinista, que ocupan el lugar del baile. ¡Cuántos caballos, guerreros, figurantes, decoraciones etc.!”.

Quesnel destaca que la puesta en escena de las partituras wagnerianas es extremadamente costosa; en palabras del articulista, “no brilla por la economía de medios, y sin querer jugar con las palabras, se puede decir que no es una música económica. Cuesta tan caro montar una obra musical de Wagner como emprender una campaña; y esta monstruosa *mise en scene* se hace para obras que son «como la melodía de la selva, de la cual no se puede desprender ni retener una pequeña parte», y de la cual solo se lleva uno a su casa un recuerdo vago y confuso. –No se puede negar que, bajo el punto de vista de la *mise en scene*, las óperas de Wagner están hechas con mucha imaginación y brillantez”. Quesnel, que considera *Lohengrin* como la ópera en que Wagner lleva más lejos la aplicación de sus doctrinas teóricas, recuerda que el

¹¹⁰ Quesnel, L.: “La música del porvenir”. *Crónica de la Música*, II, 40, 26-VI-1879, pp. 1-2.

compositor alemán es el libretista de sus propias obras, aunque valora a Wagner como un escritor ordinario y, en este sentido, cita a F. Marsillac en su *Historia de la música moderna*¹¹¹: Wagner –dice Quesnel– “a pesar de todo el trabajo que se ha tomado para hacer olvidar al músico no lo ha conseguido, y hoy día el músico es a quien se admira en sus óperas, no al poeta”.

La conclusión¹¹² de “La música del porvenir” comenta las polémicas suscitadas por Wagner en Alemania, polémicas que convierten al compositor en una cuestión de interés nacional. Wagner –dice Quesnel– “es un apóstol, un profesor de *filosofía musical*, si es permitido asociar estas dos palabras, y de filosofía musical alemana, oscura, ambiciosa, enemiga de la experiencia del sentimiento y confiada en la virtud de la abstracción. Muchos han filosofado sobre su arte; pero todavía no se había visto que despreciaran la música y que no la quisieran sino con otros títulos; nunca se había dado el caso de que pusieran por encima de la expresión directa de las afecciones o de las pasiones humanas las representaciones de los objetos o de las cosas que pueden producir esas afecciones o esas pasiones. Este procedimiento casi mecánico parece nacido de una teoría materialista del arte, y esta manera de congobernarnos, hiriendo nuestros oídos por la sensación directa de los objetos, no es menos extraña, ni (permítasenos la palabra) menos brutal que lo sería el procedimiento de un pintor que para procurarnos la sensación de la luz diera un golpe sobre el nervio óptico de nuestro ojo”. De esta forma, Quesnel desaprueba la teoría wagneriana porque la considera contraria a la verdadera naturaleza y finalidad de la música; el arte se siente y no se razona –dice Quesnel– y el placer que proporcionan las manifestaciones artísticas “lejos de ser, como pretenden los wagneristas, el lado pueril del arte, es la parte más esencial de él y nos servirá siempre en el porvenir, como nos ha servido siempre en el pasado, de criterio para juzgar el valor de sus producciones”. Quesnel entiende que Wagner carece de naturalidad en sus obras y contraviene a la naturaleza en sus teorías, pero valora positivamente la discusión por él provocada en el mundo musical porque –dice– “nos acostumbrará a hablar más seriamente de la música, y aumentará nuestra indiferencia hacia el *arieta* y toda esa música de fábrica y de factura que no tiene el sentimiento italiano ni el ingenio francés. Nos hará más inteligentes en materia de colorido instrumental, parte del arte en que pretende sobresalir”. Para Quesnel, la música

¹¹¹ Marsillac, F.: *Histoire de la Musique moderne et des musiciens célèbres depuis l'Ere chrétienne jusqu'à nos jours*. París, 1876.

¹¹² Quesnel, L.: “La música del porvenir”. *Crónica de la Música*, II, 41, 3-VII-1879, pp. 1-2.

dramática se encuentra en un periodo de decadencia porque a una etapa caracterizada por la creación (belcantismo), sucede un período de reflexión y análisis que marcan su decadencia y cuyo máximo representante es Wagner. “Confundir el arte con la filosofía, he aquí el origen y toda la razón de la música wagneriana” dice Quenel, quien concluye indicando:

“Mendelssohn se divertía mucho, dice su hijo en la biografía que le ha consagrado, con las disertaciones interminables de los filósofos sobre música. ¿Qué hubiese dicho si hubiera visto a sus colegas en el arte ponerse ellos mismos a disertar? Hubiera reconocido, sin duda, en este signo que la inspiración musical había desaparecido por un momento del mundo y que el reinado de los literatos y de los filósofos sucedía al de los músicos. Esto es, en efecto, lo que sucede hoy en Alemania; se vierten torrentes de tinta en pro y en contra de la música wagneriana. Esperamos algo todavía para juzgar con más datos”¹¹³.

En un artículo¹¹⁴ publicado en julio de 1879 en *Crónica de la Música*, Ernest Reyer realiza una comparación entre Wagner y Félicien David que destaca los caracteres antagónicos de la música y personalidad de ambos compositores:

“Al mismo tiempo que el más alemán de los compositores alemanes llena su patria y la Europa entera con su ruidosa personalidad, obteniendo por esto, ya que no por sus obras, el triunfo más brillante que un músico ha alcanzado jamás durante su vida, el poético autor de *El Desierto* abandonaba el mundo de los vivos. ¿Es acaso la ley de los contrastes la que ha hecho morir a éste en el momento mismo en que el otro llegaba al apogeo de su gloria? Nadie me querrá achacar el pensamiento de pretender establecer un paralelo entre Ricardo Wagner y Feliciano David.

Del mismo modo que sus caracteres no tenían semejanza ninguna, tampoco había entre ellos la menor afinidad como músicos. En tanto que el maestro alemán ha buscado toda su vida la lucha ardiente con su embriaguez y sus peligros, el maestro francés ha vegetado dulce y apaciblemente lejos de las agitaciones y del ruido del mundo.

Si la gloria no hubiera ido un día a sorprenderle en su retiro, nunca hubiese él caminando en su busca. Había soñado, tantas veces a la sombra de las palmeras, que la costumbre de la meditación era en él una segunda naturaleza.

¹¹³ Quesnel, L.: “La música del porvenir”. *Crónica de la Música*, II, 41, 3-VII-1879, p. 2.

¹¹⁴ Reyer realiza el artículo en 1876 con motivo del fallecimiento de David, coincidiendo con la celebración del primer festival de Bayreuth.

Y en tanto que el poeta compositor del *Lohengrin* y de los *Nibelungen* alborotaba el mundo musical con los coléricos rasgos de su pluma y la audacia de su genio, el cantor de *Laila-Roukh* contemplaba las estrellas y cogía las rosas en los zarzales de los caminos”¹¹⁵.

Entre agosto y septiembre de 1879, Peña y Goñi realiza una recensión crítica del *Ensayo biográfico-crítico* de Marsillach en el artículo titulado “Ricardo Wagner”¹¹⁶. “He aquí –dice Peña en la primera entrega del artículo¹¹⁷– un libro cuyo solo título ha de llamar la atención. Es el primero que se publica en España, dedicado a examinar la poderosa individualidad del autor del *Tannhäuser*; es el primero escrito bajo la impresión de las teorías revolucionarias del gran poeta y del gran crítico; es el primero, en fin, que intenta con extensión y copiosos datos la tarea de presentar a los músicos y aficionados españoles la individualidad tan compleja del célebre maestro sajón”. Antes de realizar ninguna valoración, Peña no escatima “elogios a quien, llevado por inclinaciones dignas de loa, ha acometido y realizado un trabajo cuyo solo título envuelve cuestiones de gran utilidad artística y de palpitante interés. –Las dificultades de esta empresa a nadie pueden ocultarse, que siempre fue en extremo arriesgado levantar bandera contra las preocupaciones de la ignorancia o la mala fe, sabiendo que la una y la otra imperan en campo dilatadísimo, como de ello pueden dar ejemplo las reñidas polémicas de que han sido objeto genios ayer despreciados y hoy por todos reconocidos”. Peña y Goñi critica el prólogo epistolar de José de Letamendi ya que para el crítico donostiarra el escrito “ostenta por regla general un estilo afectado, culterano y con pretensiones tales, que ni a Cervantes perdona el Sr. Letamendi. Y es decirlo todo. Extraño es ciertamente que quien, como el señor Letamendi, se muestra tan entusiasta de Wagner, sea tan pulcro y rebuscado, a fuerza de querer pasar por puritano, en las exterioridades de la forma, y llegue a hacer la apoteosis de ese estilo liso y peinado, fruto del artificio y negación de la naturalidad”.

En el segundo capítulo, “El poema musical”, Peña y Goñi encuentra a Marsillach “excesivamente wagnerista, traspasando los límites de la conveniencia, en cuestión que se presta a grandes estudios, y que no puede ni debe juzgarse bajo el orgulloso punto de vista que envuelve al autógrafo de Wagner colocado a la cabeza del trabajo del Sr. Marsillach. –Las censuras a los *libretti* convencionales y absurdos que han dado

¹¹⁵ Reyer, E.: “Feliciano David”. *Crónica de la Música*, II, 10-VII-1879, p. 1.

¹¹⁶ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, II, nos. 48 (21-VIII-1879, pp. 3-4), 49 (28-VIII-1879, pp. 3-4), 50 (4-IX-1879, p. 3) y 51 (11-IX-1879, pp. 2-3).

¹¹⁷ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, II, 48, 21-VIII-1879, pp. 3-4.

margen, sin embargo, a bellísimas creaciones, está en su punto y hasta insiste demasiado en ellas el Sr. Marsillach”. En lo tocante al libreto, Peña y Goñi no comparte la opinión de Marsillach y señala que “el teatro es y será siempre pura convención; su existencia se basa en las concesiones del espectador, y será, por ende, difícilísimo someterlo a un materialismo que lo mataría. Téngalo presente el señor Marsillach, y crea que las ideas de Beauquier, discutibles en extremo en su esencia, se fundan en necesidades imperiosas que afectan al organismo vital del arte, necesidades que Wagner reconoce, a pesar suyo, cuando su numen musical le lleva, por ejemplo, a la grandiosa, a la sublime explosión del acto primero de *Lohengrin*. –Entre los libretos de los maestros italianos y los poemas de *Tristan* y *Meistersinger*, existe un término medio, aún no hallado, pero que un talento ecléctico, un genio vigoroso hallará un día. Y ese día se conocerá la gigantesca huella de Wagner y se apreciarán los grandes beneficios que sus revoluciones han de proporcionar al arte”. Además, Peña y Goñi destaca que Wagner utiliza los convencionalismos de la ópera tradicional cuando le interesa:

“Dice Beauquier que todo buen libreto debe estar lleno de situaciones musicales; y llama así «a la parte de la obra literaria en la que, habiendo llegado los sentimientos de los personajes a cierto grado de exaltación, los actores pueden prescindir de la acción, detenerse y volver sobre sí mismos para desarrollar la pasión que los anima».

El Sr. Marsillach se ríe de este párrafo, y hace muy mal. Este párrafo es el final del primer acto de *Lohengrin*, y de ningún modo el chabacano *espera que te lo diré cantando*, del prólogo del Sr. Letamendi.

Confiamos en que no han de ocultarse a la penetración del Sr. Marsillach nuestras ideas respecto a este asunto, por más que la índole de este trabajo no nos permita darles la amplitud y desarrollos debidos¹¹⁸.

En la segunda entrega del artículo, Peña se centra en el capítulo tercero, *La Música Teatral*, señalando que “es un estudio apasionado de la debatida cuestión sobre el predominio de la melodía en la composición musical. El Sr. Marsillach encabeza este capítulo con la siguiente cita de *Los maestros cantores de Nuremberg*, de Wagner: «¡Ni pausas, ni florituras, ni vestigio de melodía!». Por esta cita puede darse idea de las que resplandecen en esta parte de la obra del Sr. Marsillach. Sus catilinarias contra los compositores italianos, revelan desde luego los manantiales en que se ha inspirado para escribir la obra, y en cuanto a la decantada cuestión de la melodía infinita, el Sr. Marsillach se ve precisado a citar textualmente la definición de Wagner, que deja el

¹¹⁸ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, II, 48, 21-VIII-1879, p. 4

asunto tan a oscuras como al principio”¹¹⁹. Una parte importante del artículo la dedica Peña y Goñi a rebatir las opiniones de Letamendi y Marsillach sobre Gounod, uno de los músicos preferidos del donostiarra.

Peña y Goñi hace una breve reseña de los capítulos finales en la tercera entrega¹²⁰ del artículo. Sobre el quinto y último capítulo, “El porvenir de la música”, Peña comenta que “contiene también detalles curiosos y dignos de ser conocidos respecto a la guerra sin tregua que la Francia hizo siempre a Wagner, guerra de la cual, sea dicho de paso, tomó últimamente el autor de *Lohengrin* una venganza innoble con su tragedia burlesca titulada *Una capitulación*¹²¹, escrita y representada cuando los prusianos sitiaban a París”. Peña da cuenta del apéndice recogido en el libro de Marsillach y sobre el catálogo musical comenta: “Haremos observar al Sr. Marsillach que entre las obras musicales se nota la omisión del oratorio *La cena de los Apóstoles*, composición importante que ha tenido la fortuna de reunir los sufragios de varios públicos italianos”.

En la cuarta y última entrega, Peña y Goñi realiza un juicio general sobre el libro de Marsillach:

“En nuestro concepto, el vacío más importante que ofrece dicho trabajo, es la falta de apreciaciones individuales. Sea escasez de conocimiento del conjunto de la obra wagneriana, bajo el doble punto de vista de las teorías estéticas de Wagner y su aplicación en las maravillosas creaciones del gran maestro, o sea temor infundado, el señor Marsillach acude raras veces a su propio criterio, incurriendo en el defecto de dejarse guiar demasiado por opiniones ajenas, por las de Schuré, sobre todo, que no pueden aceptarse en general sin gran reserva.

De aquí resulta el fondo excesivamente optimista que campea en el libro, fruto de una crítica poco depurada, puesto que los argumentos que se desarrollan en pro se hallan en mayoría y los argumentos en contra se dirigen tímidamente a detalles de escasa importancia o a cuestiones muy debatidas y abandonadas.

Esa importancia que proviene de un juicio independiente, y se impone tanto más cuanto más se origina, del libre examen de opiniones encontradas, se echa de menos en el trabajo del Sr. Marsillach, impetuoso desahogo de una naturaleza entusiasta por la verdad y el arte, primera conmoción de un espíritu joven y fogoso que, fascinado por los resplandores de un genio potente, ha ido demasiado lejos en su admiración irreflexiva, se ha dejado llevar por un impulso noble sin cuidarse del estilo, sin cuidarse de la conveniencia o inconveniencia de ciertas apreciaciones personales que se dirigen a inmortales genios, sin cuidarse del equilibrio juicioso que la crítica debe elegir en asuntos muy complejos y de inmensa trascendencia, dichoso de haber contribuido, con la impremeditación del catecúmeno, a la glorificación de su ídolo, a la glorificación de Ricardo Wagner.

¹¹⁹ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, II, 49, 28-VIII-1879, p. 3.

¹²⁰ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, II, 50, 4-VII-1879, p. 3.

¹²¹ *Eine Kapitulation* (WWV 102) escrita a comienzos de noviembre de 1870 en pleno conflicto franco-prusiano.

Por eso el que busque en la obra del señor Marsillach una idea exacta, una apreciación justa del estilo y tendencias reformadoras del gran maestro, verá quizá defraudados sus deseos; pero en cambio hallará detalles curiosos y llenos de interés en lo que atañe a la parte histórica, biográfica y bibliográfica, y no faltarán momentos en que, subyugado por la emoción, por la fe ciega y el honrado celo del Sr. Marsillach, siga al joven wagnerista con atención creciente y se deje tal vez arrastrar por su entusiasmo.

La obra es sumamente interesantísima y digna de los mayores elogios bajo el punto de vista biográfico, y contiene una promesa como trabajo crítico. Esa promesa se realizará muy pronto, lo esperamos, porque no está lejos el día en que el señor Marsillach caminará solo por el campo del wagnerismo, sin necesidad de extender las manos pidiendo auxilio a este o al otro autor, y con la firmeza y la convicción de quien no ha de menester encauzar las corrientes de su espíritu, desvaídas o perturbadas por la reunión de corrientes ajenas.

Entretanto, séanos permitido felicitar sinceramente al Sr. Marsillach por su obra primera, por varios conceptos instructiva e interesante, y séanos permitido felicitarle con tanta más cordialidad, cuanto el joven y entusiasta escritor ha llevado a cabo un trabajo único en su género en España, trabajo para el cual ha tenido el Sr. Marsillach necesidad de robar algunas horas a la difícil carrera que, según noticias, estudia con tanta brillantez.

El Sr. Marsillach es como un cantante que hace su debut, y cuyas facultades se entrevén a través del orgasmo que le domina. Saludemos al escritor que promete, saludemos a la juventud, saludemos al entusiasmo noble y puro, a la buena fe, al amor al arte. ¡Cuesta tanto trabajo encontrarlos hoy día!”¹²².

El 14 de octubre de 1879 se abre la temporada 1879/80 con José Fernando Rovira como nuevo empresario del Teatro Real. Rovira realiza importantes mejoras en el teatro¹²³ ocupándose “con una extraordinaria actividad en dar cima a todas las obras de ornamentación y reparo que tanta falta hacían ya en la sala y dependencias de tan importante localidad”¹²⁴. El empresario contrata a un elenco de artistas en el que destacan Giussepina de Reszke, Sofía Sclachi-Lolli, Julián Gayarre, José Kaschmann, Francisco Uetam y Giussepina Pasqua¹²⁵. La de 1879/80 es una temporada atípica pues en el podio de director figuran Barbieri, Bretón, Manuel Pérez y Franco Faccio, uno de los primeros wagnerianos italianos y profesor de armonía, contrapunto y fuga del Conservatorio de Milán desde 1868¹²⁶. La contratación de Faccio es alabada por Peña y

¹²² Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, II, 11-IX-1879, pp. 2-3.

¹²³ Entre ellas un techo pintado por Francisco Sans y reformas en el decorado de la sala. *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 30-IX-1879, p. 186.

¹²⁴ *Zampa*: “Revista musical”. *Los Teatros*, II, 61, 28-VIII-1879, p. 2.

¹²⁵ “Teatro Real”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 35, 22-IX-1879, p. 183.

¹²⁶ *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 95.

Goñi que, en una biografía publicada en *La Ilustración*¹²⁷, destaca su amistad con Boito¹²⁸ “el distinguido traductor de los poemas líricos de Wagner, partidario entusiasta del maestro de Leipzig, y profundo compositor, autor de *Mefistófele*”. Recordamos que Peña y Goñi conoce a Faccio en el verano de 1878 en el certamen celebrado en París durante la Exposición Universal, en el que Faccio, al frente de la orquesta de la Scala de Milán, obtiene un gran éxito en los conciertos realizados en el Trocadero y en la Sala Ventadour. En el artículo Peña y Goñi destaca que “Faccio es wagnerista, pero su wagnerismo afecta tan sólo a las ideas propias e individuales del compositor, sin sobreponerse jamás, ni influir en lo más mínimo, en los deberes del director de orquesta, al cual sirven de norte las leyes del más honrado y puro eclecticismo”¹²⁹.

A mediados de octubre de 1879, *La Crítica Teatral* publica sin firma la primera parte de un artículo titulado “Apuntes acerca del drama musical. Algo relativo a la llamada ópera española”¹³⁰. El escrito, que da algunas pautas a los poetas españoles para realizar libretos en castellano, pone de relieve que la división tradicional en escuelas italiana y alemana ya no existe gracias a la obra de Meyerbeer y Wagner, al que considera “redentor” del libreto. Respecto al asunto del drama musical, el anónimo articulista recomienda los argumentos históricos, fantásticos y mitológicos; en estos últimos destaca como modelos que deben ser estudiados *Tannhäuser* y *El anillo de los Nibelungos*:

“Por la marcadísima tendencia, aunque en opuesta dirección, marcada en las obras de Bellini, Donizetti, Rossini y Verdi, por ejemplo, con relación a las de Gluck, Mozart, Meyerbeer y Wagner, pudo admitirse el deslinde de campos justo, motivado, definido, entre las escuelas italiana y alemana: de este modo contribuyeron ambas escuelas con sus sublimidades y sus exageraciones al mejoramiento del arte lírico, al perfeccionamiento del drama musical; esta división fue necesaria, hoy día ya no existe: la robustez armónica, la *filosofía* severa de la música alemana, templada al suavísimo calor de la brillantez de la melodía italiana, han dado lugar al género único, a la sola escuela verdadera; llámasela de Meyerbeer si se atiende al fusionista de la música, llámasela de Wagner si se atiende al redentor del libro; ya se dé la preferencia al fundador ya al

¹²⁷ Peña y Goñi, A.: “Franco Faccio”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 42, 15-XI-1879, pp.107 y 310.

¹²⁸ Faccio y Boito concluyen sus estudios de composición en el Conservatorio de Milán en 1862, ambos con premio extraordinario. Después recorren varios países europeos y fruto de su colaboración es la composición de *Amleto*, basado en el Hamlet de Shakespeare, con libreto de Boito y música de Faccio estrenado en el teatro Carlo Fenice de Génova en 1865.

¹²⁹ Peña y Goñi, A.: “Franco Faccio”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 15-XI-1879, p. 310.

¹³⁰ “Apuntes acerca del drama musical. Algo relativo a la llamada ópera española”. *La Crítica Teatral*, I, 6, 14-X-1879, pp. 4-6.

perfeccionador del *género único*, que sacrifica las rancias preocupaciones, y da la *verdad dramática*, en definitiva”¹³¹.

A finales de noviembre de 1879, *La Crítica Teatral* comienza a publicar un estudio realizado por Franz Liszt sobre la obertura de *Tannhäuser*. El escrito es completado con un prólogo¹³² de Joaquín Marsillach, traductor del artículo, en el que recuerda la amistad que une a Wagner y Liszt especialmente desde que Wagner, “desterrado a causa de sus opiniones políticas, calurosamente sostenidas defendiendo barricadas por las calles de Dresde, halló hospitalario refugio en casa del ilustre pianista predilecto de la fortuna y de todos admirado; y lo que vale aún mucho más, halló en Liszt quien con su posición y su poderoso influjo le facilitara el camino escabroso y difícil de la gloria y de la fortuna. Estos rasgos de abnegación casi romántica, no son tan frecuentes que no merezcan mención especial”. No obstante, Marsillach destaca que el estudio sobre la obertura de *Tannhäuser* se publica por primera vez en 1843 en *Journal des Débats*, época en la que Wagner no es íntimo amigo de Liszt¹³³ ni su pariente, circunstancia que –dice el catalán– “conviene tomar en cuenta para comprender los abonados requisitos de imparcialidad que ofrece el trabajo que presento a mis lectores”. Marsillach alude también brevemente al estudio de Liszt *Lohengrin et Tannhäuser* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1851), redactado en un estilo lleno de metáforas e imágenes simbólicas y estudio citado como modelo de crítica musical por Baudelaire, Gasperini, Reyer, Schuré, Vander Straeten y el propio Marsillach¹³⁴. El testimonio de Marsillach revela que la obertura de *Tannhäuser* es siempre una partitura de éxito que obtiene “siempre todos los sufragios”, hasta el del francés Oscar Comettant, crítico antiwagnerista amigo de Marsillach. Como justificación para traducir el escrito de Liszt, Marsillach tiene “en

¹³¹ “Apuntes acerca del drama musical. Algo relativo a la llamada ópera española”. *La Crítica Teatral*, I, 6, 14-X-1879, p. 5.

¹³² Marsillach Leonart, J.: “La Sinfonía de *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”. *La Crítica Teatral*, I, 7, 23-XI-1879, pp. 6-7.

¹³³ Los primeros encuentros entre Wagner y Liszt son de carácter puramente social. En su primer encuentro, en noviembre de 1840, Wagner se siente “francamente aburrido”. Posteriores encuentros durante el invierno de 1842 en Berlín con motivo de un concierto de Wilhelmine Schröder-Devrient, tampoco son relevantes en la relación entre ambos compositores y sólo a partir de 1848 y el posterior destierro de Wagner se acrecienta su amistad. Véase BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon)* © by Gustav Lübbe Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988). Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996, p. 403.

¹³⁴ Marsillach comenta que agotada su edición, pudo adquirir un ejemplar de *Lohengrin y Tannhäuser* en Berlín “procedente de la rica biblioteca musical del difunto Dr. E. Otto Lidner”. También indica que posteriormente adquirió otro ejemplar para un amigo suyo.

cuenta el éxito por todo extremo brillante que la sinfonía del *Tannhäuser* ha alcanzado tantas veces en Madrid”. La traducción de Marsillach de “La sinfonía del *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt” está fechada en Madrid en octubre de 1879 y es publicada en *La Crítica Teatral* en tres entregas. Reproducimos íntegramente este texto incluyendo algunas notas al pie que aclaran algunos términos poco utilizados que podrían tomarse como erratas:

“La sinfonía de esta ópera extraordinaria es por sí sola una producción no menos admirable. En ella se condensa toda la idea del drama; dos cantos, el de los peregrinos y el de las sirenas, se nos proponen como dos miembros que hallan al final su ecuación. Al principio aparece el tema religioso pausado, profundo, con lentas pulsaciones, según conviene al instinto del afecto más grande y bello del corazón humano; pero paulatinamente van invadiéndole las insinuantes modulaciones de voces que respiran una languidez enervadora, voces llenas de narcotizantes delicias, pero febriles y agitadas: ¡mezcla provocativa de delectación y deshacimiento¹³⁵! Por encima de esta espumosa e hirviente marejada, que sube sin cesar, elevándose las voces de Tannhäuser y Venus; a un tiempo que las llamadas de las sirenas y las bacantes, cada vez más sonoras e imperiosas, elevan la agitación al mayor grado, sin dejar en silencio una sola cuerda, y haciendo resonar las fibras todas de nuestro ser. Las notas vibrantes y suspirosas, ora gimen, ora dominan en desordenada mudanza hasta que la inmensa aspiración al infinito, el tema religioso, vuelve de grado en grado, se apodera de todos estos sonos y timbres, los funde en una suprema armonía y despliega en todo su vasto cruzamen las alas de un himno triunfal.

Esta grandiosa composición forma un todo sinfónico tan completo, que se la puede considerar como una pieza independiente de la ópera. Antes de reunirse en su inmensa confluencia los dos pensamientos capitales que en ella se desenvuelven, exprimen, por decirlo así, todo su contenido, con furia uno de ellos, y con un ascendiente tan decisivo el otro, que acaba por absorber el mismo espacio, como irrupción invencible. Son tan característicos estos temas, que llevan en sí todo el valor afectivo que se exige a las ideas musicales encomendadas a la sola instrumentación; pintan con tan vivos colores las emociones que interpretan, que no hay la menor necesidad, para comprender su naturaleza, de un texto explicativo, y es inútil conocer la letra que después se les adapta. Pretender que este conocimiento es indispensable para la inteligencia de la sinfonía, sería imitar a aquellos de quienes dice Shakespeare que quieren «blanquear la azucena, pintar la violeta, dorar el oro...» o asemejarse, cuando menos, a ciertos autores chinos que para fijar las intenciones de sus escritos, creen útil acotar al margen de sus libros: *pensamiento profundo... metáfora... alusión*, etc., etc., cada y cuando se van produciendo en el texto. Músicos y escritores pueden en Europa esperar más de la sagacidad del público, de la elocuencia de su propio arte y de la claridad de su locución. Esto sentado, abstenerse de separar alguna vez la sinfonía del *Tannhäuser* de su ópera por temor de que quedara incomprensible o falta de interés, sería abrigar escrúpulos análogos a los de los letrados del Celeste Imperio; la intensidad de su colorido expresa harto sensiblemente las pasiones que la animan, para percatarse de semejante recelo.

Wagner nos hace sentir la fascinación de las sirenas por medio de unos diseños rítmicos y armónicos repartidos entre las violas, los violines en la cuerda segunda

¹³⁵ En sentido figurado desasosiego, inquietud.

(distribuidos en varios papeles) y los instrumentos de viento (*pianissimo*), acentuados por leves toques de platillos, y divididos en períodos bruscos y en grupos de notas ascendentes, cual una espiral esténica¹³⁶. Estos diseños, perdidos y recobrados muchas veces, formando inextricables lazadas, resaltan en un tejido casi nunca interrumpido de trémolos y trinos, con rápidas y frecuentes modulaciones; siendo tan nuevo el efecto que se produce, y de una sonoridad tan lánguida y apasionada, que el abundoso repertorio de música de la misma índole ya existente, no ofrecía aún, a nuestro juicio, una imagen tan sorprendente y atrevida de los provocantes atractivos del sensualismo, de sus arrastres vertiginosos y de sus diamantinos centelleos. Deslízanse allí notas que silban al oído, como ciertas miradas tornasolan a la vista: duraderas, penetrantes, despojadoras... ¡pérfidas! Bajo el afelpado de su ficticia mansedumbre se sorprenden acentos despóticos y se siente convelerse la cólera. Acá y allá saltan del arco quiebros de violín como chispas fosforescentes, y la vuelta de los platillos nos estremece como el eco lejano de una orgía que se ha convertido en salvaje. Acordes hay de desatentada embriaguez, que nos recuerdan que para las Cleopatras la crueldad no deslucía la magnificencia de sus festines, que no se negaban a hermanar las sacudidas del amo, con las de los espectáculos sangrientos, y que sabían asociar bárbaros placeres a las desabridas emociones que emanan de la Belleza. La presencia de las ménades con su girar vertiginosos en la gruta de Venus, confirma en seguida aquella idea; y al sugerirla es cuando esa expansión del placer, llegada de esta suerte a su mayor energía, se distingue originariamente de todas las composiciones que tantas veces han intentado pintarla. Cuando estas agitaciones deliciosas y perturbadoras consiguen arrastrar el ánimo de esta suerte, se ha rebasado ya la esfera de las tentaciones vulgares. Wagner quiso representarnos las atractivas y tiránicas seducciones de la Madre Reina de los amores; pero en vez de contentarse con motivos fáciles y libres, como la mayor parte de esos cuyo numen queda satisfecho con los gustos y tendencias que se revelan en las escenas de Rubens y Téniers, acertó a descubrir la indefinible sutileza de los amortiguados acentos que reinan en la corte de Cytarea; recinto en el que muy pocos penetran, iniciados por las Gracias y conducidos por un cortejo que les brinda la copa del deleite, y en ella enajenamientos raros y fatales, sí, pero nunca groseros. Sólo un talento alemán que tuviera algo de la intuición universal que mostró Shakespeare, podía, por decirlo así, empaparse de tal suerte en los mismos jugos de la antigüedad y sentirse inspirado por estímulos tan diferentes de las tibias efervescencias del Norte.

El Amor carnal está representado con esas fruiciones vehementes y delicias refinadas que ni a imaginar alcanzan las organizaciones obtusas, frías e incultas; pero en las que sueñan y corren afanosas en su busca las naturalezas enérgicas que anhelan algo más que vulgares sensaciones: naturalezas sublimes y a las veces delicadas, que prodigan a la ventura y sin tasa la sabia de su exuberante vida, dejando que sin ningún dique se desborden sus pasiones torrenciales, mientras no encuentran un cauce tan ancho y profundo que baste a contener sus olas revueltas, rugientes y nunca apaciguadas. Precisamente en la obra de Wagner es de admirar que el vigor de las pinceladas jamás desentona su morbidez: caracteres que era difícil mantener juntos, y cuya sola asociación, sin embargo, podía interpretar los impetuosos y enfermizos trastornos cuyo secreto quiere el hombre arrancan a los deseos sin ternura.

En medio de esta armonía que embota por la copia de sonidos sutiles, delicados, tenues, imperceptibles, y abrasadores, como los lazos y ataduras del deleite; mientras estamos sumidos en esta misma armonía que, extravasándose¹³⁷, se

¹³⁶ Estenosis significa estrechez o estrechamiento de un orificio o conducto. El Diccionario de la Real Academia Española no recoge el adjetivo como tal.

¹³⁷ Extravasarse: salirse un líquido de un vaso, derramarse.

desparrama centelleante cual un destello más y más deslumbrador, despiértanos como de improviso un dramático interés cuando el sentido, de vago que era, se resuelve en dos frases melódicas, una de las cuales nos hiere como un grito de placer, como un clamor, mezcla de triunfo y de reto, y la otra nos arrulla como el reclamo articulado de una voz fascinadora después de abrazos prodigados en silencio.

Para desplomarse majestuosamente de tan resplandecientes esferas de goces y de delectación, el músico había de elevarse hasta una altura poco común. Era de temer que el motivo religioso, absorbido ya una vez por ese susurro de notas que rozan el oído como hálitos inflamados, halagan y trastornan el cerebro y estimulan los nervios como promesas fabulosas o incomprensibles hechizos, al alzarse nuevamente faz a faz de tanta delirante alucinación, de tanto voluptuoso deliquio¹³⁸, pareciese frío, descarnado, árido, sombrío, tan huero como lo sería una negación ante la realidad de una dicha; era de temer, decimos, que este motivo no fuese más que una especie de recurso gastado, de contraposición vulgar o de contraste brusco, pero poco concluyente. Nada de esto ha sucedido. No se presenta el santo motivo como un rígido maestro, imponiendo silencio a los licenciosos cuchicheos que se rebullen en ese antro de terribles placeres, ni menos aún queda en su presencia asombrado y solo; sino que llega límpido y sosegado a señorearse de todas estas cuerdas, cuya resonancia forma un cebo tan llamativo; aprópiaselas una a una, por más que se defiendan con desesperado encarnizamiento; siempre plácido y reposado, dilata sus dominios a despecho de toda resistencia, trasformando y asimilándose los contrarios elementos. Las masas de ardientes sonidos se desprenden hechas trizas: trizas que forman disonancias ingratas, hasta hacérsenos repulsivas como perfumes en descomposición; hasta que gozosos vemos que se funden en la augusta magnificencia del Cántico, que inunda con su pompa la anterior atractiva suntuosidad, fulgurando la proporción que se despliega a la manera que un manto de liquefacto sol, o parecido a una inmensa corriente que arrastrase por entero nuestra alma y nuestro ser hacia un [i]océano de gloria!

No ignoramos que el relato de las impresiones que ciertas obras producen no satisface, ni mucho menos, a la crítica que las juzga, ordena y clasifica; y en este punto estamos muy lejos de invalidar sus decisiones, conociendo como conocemos los inconvenientes que consigo traen el juzgarlas, antes bien con arreglo a las ideas que sugieren, que según las que en realidad expresan. Es éste un escollo del que no se libra una parte del público ilustrado, así se explica que lleguen a ser prontamente ensalzadas obras que no pasan de medianas, y que se aprecien poco otras de gran valía, pero que, por tener más profundidad que superficie, exigen para ser comprendidas un saber más sólido y un dominio más completo del conocimiento de las diversas formas del arte. Hoy día hay en el público un buen número de espíritus cultos que, no ciñéndose a experimentar un placer indefinido, una conmoción suave y cadenciosa, gozan interpretando por medio de pensamientos análogos el sentido de cualquier clase de música; pero por esta vía a las imaginaciones vivas y sensibles así les es fácil completarla como desnaturalizarla. Por poco que no las dirija, y refrene una ciencia sólida y un sano conocimiento de las nociones fundamentales del arte, el acierto o el error en sus concepciones sólo dependen del acaso. Siempre que en vez de estimar la perfección de la forma y la bondad de los procedimientos peculiares de un compositor, a la vez que la elevación o la gracia de los afectos por él representados, nos basta recrearnos en las ideas que nos sugiere con la elección del asunto o su oportunidad, es fácil verse conducido a los juicios más infundados. Así, pues, no nos consentiremos hablar en el nombre de nuestra admiración particular, de nuestras preferencias personales ni de nuestras íntimas simpatías. Y de aquí no se infiera que nos rehusemos el

¹³⁸ Desmayo, desfallecimiento.

derecho de sentir las, prescindiendo de las reglas de que echa mano la crítica; porque el artista, no por ser artista deja de ser hombre, y en este concepto sigue formando parte del público que se deja llevar de las primeras impresiones. Confesamos que tendríamos por dura y desagradable su condición si se viese privado de gozar antes de criticar, de deleitarse en el embeleso que produce una obra de arte sin haber pesado su aprobación por gramos y escrúpulos, si no pudiese entregarse a sus propios ensueños al contemplar las tentativas de las imaginaciones juveniles para agradecer luego la ocasión de estos ensueños. Olvidar esa sorpresa, ese inesperado apoderamiento de un encanto que todavía no ha sido analizado, olvidar esa transmisión de los irreflexivos estremecimientos de la muchedumbre, sería quizás perjudicial para el crítico, que sólo con menoscabo de sí mismo puede ser completamente extraño a aquellos hechos, obligado como está a explicarse más tarde sus impresiones con mayor claridad que en primer momento. Sabemos, a pesar de todo, que esta clase de admiración contaminada nunca debe salir de la esfera de la propia conciencia, y que sería ocioso hablar de ella al público. En efecto; por una parte sería una supererogación encomiar las obras justamente aplaudidas; y por otra, la verdad es que contra los éxitos de las obras adocenadas que se adaptan a sus gustos pasajeros, solamente pueden oponerse paliativos: se combate el síntoma, pero no el mal; por manera que hastiado el público de una forma, adopta otra, de mérito igual, si no inferior.

Nos extendemos tanto en el examen de la nueva ópera de Wagner, porque estamos convencidos de que entraña un principio de vitalidad y de distinción que algún día será universalmente reconocido. Las innovaciones que contienen fueron extraídas de las verdaderas fuerzas del arte, y como legítimas conquistas del ingenio, todas ellas están justificadas. Así, contrayéndonos a la sinfonía, obsérvese que en vano se buscará un poema sinfónico más conforme con las reglas de los modelos clásicos, ni más perfectamente lógico en la exposición, desarrollo y desenlace de las proposiciones. Su ordenación es precisa y clara como la de los mejores modelos de este género, y más que la de ellos rica.

Los dieciséis compases iniciales proponen la primera mitad del tema religioso, en *mi mayor*, formando cadencia sobre la dominante en el registro interior de los clarinetes, trompas y fagotes. Modulan admirablemente la segunda parte los violoncellos, a los cuales, en el noveno compás, se agregan los violines. Los instrumentos de metal repiten *fortisísimo* el tema por entero, en el mismo tono, aunque con un ritmo que resulta algo más movido; gracias a unos tresillos de corcheas y a un constante diseño diatónico descendente formado por tresillos de semicorcheas. Ese ritmo de tresillos continúa *mezzoforte*, *diminuendo* y *piano* durante los diez y seis compases siguientes, en los que los instrumentos de metal acaban la segunda parte del tema religioso; pero el diseño de semicorcheas se repite únicamente a cada segundo compás, acomodándose de esta suerte la disminución del ritmo con la de sonoridad. Reprodúcense íntegros, pero casi apagados, los once primeros compases, y termina el exordio por una inversión del acorde de séptima disminuida.

Empieza el *allegro* insinuando el tema provocativo y voluptuoso, al cual se sobrepone acto continuo un miembro de frase rítmica que le sirve de corolario y que se desenvuelve en todo lo restante de la sinfonía, no desapareciendo hasta la repetición final del tema religioso. Después de unos treinta compases ocupados por los diseños que ya mencionamos al hablar del carácter que Wagner ha dado a la fascinación de las sirenas, se desenvuelve de todo en todo el tema simplemente indicado al principio de esto *allegro*, distribuyéndose, por debajo de un trémolo de violines, entre las violas y los clarinetes, hasta trocarse luego en un episodio de transición, cuyo *crescendo* lleva, como por un conductor eléctrico, a una melodía en *si mayor* (dominante) de más de veinte compases; melodía de aristas escuetas

que ataca *fortissimo* toda la orquesta⁽¹⁾. Esta melodía remata en la explosión de la frase corolaria escalonada en tres acordes ascendentes, cuya báquica disonancia aturde los sentidos. Retornan seguidamente los anteriores diseños *pianissimo*, hasta la aparición de una melopea en sol mayor⁽²⁾ confiada primero al clarinete, luego a un violín en la cuerda de los sonos armónicos más agudos, y seguida, por fin, de los caprichosos arabescos del motivo voluptuoso ejecutado por la viola, y que envolviéndose como de una penumbra en un trémolo de violines, se disipa en *fa sostenido*. Comparece al punto el motivo de transición que antes condujo a la melodía en *sí*. Especie de alarido luctuoso, que ahora, por una progresión cromática sobre un pedal de *fa sostenido*, lleva también a la misma melodía, pero entonada esta vez sobre la tónica.

La coda reúne los principales diseños de la entrada del *allegro*, y la frase corolaria, repetida por última vez, se precipita por una escala cromática descendente sobre un pedal de *sí*, llegando ya el frenesí a lo sumo. Al llegar a este punto, el diseño de semicorcheas, oído anteriormente con el tema religioso, se presenta otra vez sobre aquel acorde disonante que notamos al principiar el movimiento vivo a cuatro tiempos (*mi, sol, la sostenido y do sostenido*, pero esta vez sobre el *sí pedal*) y trepa por aceleradas diversas posiciones de dicho acorde, sin pausa ni interrupción alguna, hasta precipitarse en *decrescendo* y cadenciar al tono de *mi*. En esta tonalidad comparece de nuevo, y como espontáneamente, todo el tema religioso, aunque aumentado (dos compases de cuatro tiempos en vez de uno de tres por cuatro), conducido sobre las oleadas de ese diseño singularmente apasionado que corre sin cesar cual un río de fuego. Al cabo de sesenta compases de este ritmo, comienza de nuevo el tema más amplificado aún (tres compases de cuatro tiempos por uno de tres por cuatro), ejecutado *fortissimo* por todos los instrumentos de metal y de viento. Así, pues resulta que la peroración está en relación de simetría con el exordio. No obstante, este epílogo, gracias por un lado al acrecentamiento del tema en una proyección tan gigante, que hasta ahora no se conoce un solo ejemplo análogo en ninguna obra, gracias también, por otro, a la aceleración rítmica no acostumbrada del acompañamiento, centuplica la impresión que produjo el exordio, llegando a aquella imponente manifestación de la grandiosidad de una idea a la par que de los recursos de un arte, por la que las obras maestras alcanzan la admiración de la posteridad.

Aunque ya hemos hecho notar cuán profundamente ha impreso el autor del *Tannhäuser* en las pasiones personificadas de Venus un carácter en armonía con esa Grecia tan hermosa como amada, repetiremos una vez más que no es preciso conocer la ópera, las aventuras del caballero Tannhäuser ni el mito de *Dama Venus*, tan donosamente introducido en el mismo corazón de la Edad Media, para comprender el drama musical de esta sinfonía. Lejos de ser una especie de extenso prelude que dispusiera el alma para las emociones del espectáculo que va a ofrecérsele: introducción obligada, prólogo solemne, pero breve, que únicamente fijará el ánimo del auditorio en la esfera de los afectos que han de impresionarle; lejos asimismo de ser algo parecido a esos trozos de orquesta que, contengan o no algún motivo de la ópera que anuncian, no pasan de ser una parte integrante del todo, ora transportando al espectador al lugar de la escena, en medio de los montes y de las místicas contemplaciones que inspiran, en una naturaleza alpina en donde creeríase aspirar la fragancia del serpol y del tomillo, ora despidiendo un siniestro fulgor, indispensable para dar verdadero carácter al cuadro, o dejando oír un quejido profético cuyo recuerdo suspende el espíritu entregado a sus fugaces

⁽¹⁾ “Canta esta melodía *Tannhäuser* en el primer solo al ensalzar las glorias de Venus”. [Liszt]

⁽²⁾ “Confiada en la ópera a Venus”. Llamo la atención de mis lectores sobre esta breve melopea porque la juzgo una de las frases más inspiradas de Wagner, tanto, que pocas veces la pasión podrá encontrar acentos tan profundos y cálidos por decirlo así. (N. del T).

alegrías: esa sinfonía es un poema basado en el mismo asunto de la ópera, y tan completo como ella. Sobre un solo pensamiento ha creado Wagner dos distintas obras, las cuales, como quiera que son igualmente inteligibles, perfectas e independientes entre sí, no inducen el riesgo de que al separarlas pierdan en lo más mínimo su significación. Están ligadas por la identidad de su sentido y de su expresión; pero justamente en virtud de esta misma identidad no se reclaman ni se precisan para mutuamente explicarse. Si fuese menester un hecho, una prueba en corroboración de nuestro aserto, diríamos que hemos hecho ejecutar esta sinfonía y ha sido admirada y aplaudida con entusiasmo, sin que ninguno de los ejecutantes, ni el mismo público que la aplaudía, conociese el asunto ni la partitura de la ópera. Por lo que seguros estamos de que, hoy por hoy, para que esta sinfonía quede inscrita en el catálogo de las piezas que no pueden prescindir de ejecutar las grandes instituciones, no es de temer que transcurra todo el tiempo que fue necesario para que los ejecutantes no rasgasen como inejecutables los cuartetos de Mozart, y para que las obras maestras de Beethoven no fuesen tenidas por innovaciones extravagantes.

Parécenos que confirma nuestra opinión de que Wagner, a despecho de sus propias teorías, antes bien se sintió inclinado a componer una bella obra sinfónica que atento a acomodar su prólogo a su drama, la infracción de las reglas de la perspectiva acústica –permítasenos la frase- al desenvolverse con tanta amplitud un tema que ha de reaparecer inmediatamente. En efecto; el *crescendo* que lleva al canto de las sirenas mucho antes de que principie el drama, no puede admitir ya el más leve *rinforzando*; y siendo así, las leyes de la gradación indispensables para el efecto escénico, quedarían del todo quebrantadas, si, pronunciaba ya de una manera tan vigorosa la última palabra de la tragedia que va a representarse, no viniesen el aparato, la danza y la voz humana a disfrazar aquella dificultad, suministrando con su prestigio, su ayuda y su arte un nuevo estímulo de la curiosidad; si no viniesen a dar nuevo realce a los apasionados, impetuosos arranques de la orquesta, acallando en el público la necesidad de reposo, que principalmente sienten los más conmovidos, y reanimando el interés, punto menos que agotado”¹³⁹.

Marsillach concluye el artículo señalando que casi todos los críticos que posteriormente se ocupan de la obertura de *Tannhäuser* siguen las opiniones de Liszt, dando algunas citas de Gasperini, Baudelaire, Filippo Filippi y Eduard Schuré. Por último, Marsillach destaca el carácter popurrí de la obertura de *Tannhäuser*, característica que aparta a esta partitura del prelude utilizado por Wagner en obras posteriores. No obstante, Marsillach considera que la obertura de *Tannhäuser* es una partitura característicamente wagneriana por su armonía, procedimientos e instrumentación, a pesar de que no cumple la función asignada por Wagner a este tipo de composiciones como preparación del drama musical:

¹³⁹ Marsillach Lleónt, J.: “La Sinfonía del *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”. *La Crítica Teatral*, I, nos. 7 (23-XI-1879, pp. 6-7), 9 (7-XII-1879, pp. 1-4) y 10 (25-XII-1879, p. 3).

“Para concluir, sólo me permitiré una aclaración acerca de un punto en el que insiste Liszt, aclaración necesaria en los tiempos que alcanzamos, cuando son tantos los que discurren de Wagner sin conocerle, tantos los que le rechazan por espíritu de escuela. –Es innegable que la sinfonía del *Tannhäuser* no está ideada con rigurosa sujeción a los principios de su autor, lo cual no debe extrañar, una vez que Wagner ha procedido en sus ideas por un incesante progreso, y al escribir esta ópera no habían llegado todavía a su completa y definitiva evolución. Esto sentado, podrían los antiwagneristas venir y decirnos con ciertos visos de fundamento: «Concedido: la sinfonía del *Tannhäuser* es una pieza admirable, unánimes y justos los aplausos que se la tributan; pero su autor, al componerla, fue inconsecuente con sus teorías; el público aplaude la obra de Wagner, pero no aplaude el wagnerismo». Vistos cae el reparo a primera vista. La sinfonía del *Tannhäuser* no es ciertamente wagneriana en el fondo; ni en el fin que guiara al compositor; porque, como observa Liszt, no es un prelude destinado a preparar el ánimo del auditorio, sino una obra completa e independiente, reflejando, es cierto, el carácter del mismo drama; pero que sin riesgo alguno puede andar por estos mundos de Dios, como en faz y en paz viene haciéndolo, sin que hasta ahora haya dejado de verse bien recibida y agasajada por do quiera. Pero por la forma, por los procedimientos y mecanismos, por lo técnico y material, esta obra es completamente wagneriana. Y como quiera que el éxito no podrá depender de la finalidad de la obra, de su mayor o menor adecuación a la ópera, ni de su conformidad con las teorías del autor (cosas todas ellas que al público le tienen sin cuidado mientras oiga la sinfonía aislada), resulta especioso en sumo grado el argumento aducido. Esto sentado, si el público acepta tan libre y espontáneamente la obra, ¿qué fue de aquellas disonancias espeluznantes, modulaciones inverosímiles, trompas y redobles espantables? ¿Qué se hizo de la decantada ausencia de melodía, qué de la olla de grillos, ensalada de cangrejos, insípido parloteo de gorriones; qué del *wagnerium tremens*, *filoxera wagnatrix*, etc., etc. con que intentaban aterrorizar a todo el orbe terráqueo los fariseos de la ingenua melodía, los detractores de ese *bu* de la música, de ese furibundo iconoclasta, de ese ostrogodo incendiario y procaz llamado Ricardo Wagner? Fuese todo en humo...”¹⁴⁰.

En diciembre de 1879 la prensa musical anuncia que “el distinguido musicólogo D. Joaquín Marsillach acaba de publicar, en un elegante folleto, la contrarréplica a las observaciones del crítico catalán Sr. Fargas, sobre la ópera italiana y el drama musical de Wagner. –El Sr. Marsillach sale valientemente a la defensa de las teorías y procedimientos del apóstol del porvenir, y refuta las ideas contrarias del Sr. Fargas. Ha sido una polémica muy interesante”¹⁴¹. Marsillach, denominándose a sí mismo representante del Patronatverein de Bayreuth, responde al escrito de Fargas y Soler en la *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de*

¹⁴⁰ Marsillach Leonart, J.: “La Sinfonía del *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”. *La Crítica Teatral*, I, 10, 25-XII-1879, pp. 3-4.

¹⁴¹ “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 66, 25-XII-1879, p. 4.

*la ópera italiana*¹⁴², folleto de 47 páginas editado conjuntamente por Antonio de San Martín (Madrid) y Texidó y Parera (Barcelona). En la *Contrarréplica*¹⁴³, firmada en Madrid en febrero de 1879, Marsillach se disculpa por la tardanza de la contestación porque, explica, la época de impresión del libro coincide con su traslado a Madrid en el cual –dice el crítico– “anduve atareado muchos días”¹⁴⁴. Marsillach confiesa sentirse desencantado con el escrito de Fargas por sus “vaciedades y sutilezas”¹⁴⁵, aunque retóricamente dice no poner en tela de juicio la reputación del crítico *Diario de Barcelona*. Marsillach recuerda a Fargas que la obra de Wagner es bien conocida en Alemania y repasa los estrenos de *El holandés errante* y *Tannhäuser* por diversas ciudades de Europa y América como prueba de que es un repertorio aceptado. Respecto a los libretos de ópera, “negar que en Italia –dice Marsillach– se subordinaba el poema a la música hasta tal punto que, por ejemplo, Bellini hizo escribir a Romani cinco distintas veces el *aria final* de *La Straniera* (Pougin, Bellini; París, 1868, p. 74) es negar la luz del día”¹⁴⁶; luego añade que “haciendo servir –como dice Filippi– la misma cabaleta así para el furor de Orestes como para el amor filial de Eneas es como se escriben óperas en quince días y el público aplaude... digo, aplaudía que era una gloria”¹⁴⁷. Marsillach cita a Rossini¹⁴⁸, Bellini¹⁴⁹ y Verdi¹⁵⁰ como ejemplos de autores italianos que reutilizan música en varias de sus óperas, de forma que una misma partitura sirve de base a situaciones dramáticas completamente diferentes; Marsillach propone estos ejemplos “para que se vea que los caracteres, las situaciones, el colorido eran para la escuela italiana un mito”¹⁵¹. Marsillach insiste en que el poema, la acción preconcebida y desarrollada con entera independencia, debe fijar el carácter de la música en el arte lírico-dramático y, en este sentido, duda “que nadie pueda tomar por lo serio el

¹⁴² Marsillach Lleonart, J.: *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana por Joaquín Marsillach y Lleonart representante de la Patronatverein de Bayreut*. Barcelona: Imp. de la *Renaixensa*, 1879.

¹⁴³ En el ejemplar consultado por nosotros en la Biblioteca Nacional puede leerse una dedicatoria de Marsillach a José Inzenga en la que se declara su admirador y amigo. La dedicatoria está firmada en Madrid el 18 de junio de 1880.

¹⁴⁴ Marsillach Lleonart, op. cit, p. 4.

¹⁴⁵ *Íbidem*, p. 7.

¹⁴⁶ *Íbid*, p. 12.

¹⁴⁷ *Íbid*, p. 14.

¹⁴⁸ Los ejemplos son numerosos. Marsillach recuerda que Rossini convierte uno de los coros de *La Donna del lago* en un himno a Pío IX; dos arias de *Matilde di Shabrán* las utiliza posteriormente en el *Conte Ory* y en *Semiramis*. Para *El Barbero de Sevilla*, Rossini utiliza una obertura compuesta para *Aureliano in Palmira*.

¹⁴⁹ Bellini utiliza en *La Straniera* y *Capuletti ed i Montecchi* sendas partituras de *Adelson e Salvini*.

¹⁵⁰ Verdi reutiliza música compuesta para *I Lombardi* en *Jerusalem* y *Aroldo*.

¹⁵¹ Marsillach, J. *Contrarréplica*... p. 15.

entusiasmo del Sr. Fargas por los libretos italianos, porque nadie es capaz de leer un solo acto sin que se subleve todo su espíritu artístico ante aquella serie de coros, cavatinas, dúos y otros retazos mal zurcidos y peor coordinados, sin acción, incongruentes, metrificados según las reglas¹⁵² de una tradición esterilizante y tiránica¹⁵³. Citando a Biaggi¹⁵⁴ y Zanolini¹⁵⁵, Marsillach mantiene su opinión de que el lucimiento de los cantantes es el objeto de muchas partituras de ópera italiana; en idéntico sentido se pronuncia sobre la decadencia de la escuela italiana, recordando a Fargas que, exceptuando un escogido número de obras de Donizetti o Bellini, las óperas de Mercadante, Paccini, Ricci, Fioravanti, Pedrotti, Maza, Apolloni, etc. están olvidadas y son sustituidas por las de una nueva generación de músicos, entre los que cita a Gounod, Thomas¹⁵⁶, Saint-Saëns, Massenet, Berlioz, Rubinstein, Boito y el propio Wagner. Marsillach rebate la afirmación de Fargas en el sentido de que Wagner no es un compositor insultado y, en tono irónico, pregunta si el crítico del *Diario de Barcelona* “trata de sostener una formal polémica o de burlarse de los lectores”¹⁵⁷. Como demostración, Marsillach cita el *Diccionario* de Wilhelm Tappert¹⁵⁸ y entresaca algunos términos utilizados para calificar a Wagner o su música de “*brutal, absurdo, wagneropsia, vándalo, Cagliostro, Berlioz y Wagner son dos enfants terribles*⁽¹⁾, *trivialidad* (de Hanslick), *caricatura de la música, Don Quijote, S. M. Wagner I, gran sofista* (de Scudo), *maestro de escuela, Shah de Bayreuth, renegado, charlatán, loco, monstruo musical (Los maestros cantores), caos* (de Fétis), *vampiro de la ópera, galimatías, concilium Bayreuthianum, ignorante por excelencia, escamoteador, eunuco rabioso (!!!), nebulosidad, Heliogábalo musical, música gatuna, epidemia wagneriana, amazona del porvenir* (la ilustrada esposa de Wagner), *plagiario de Berlioz* (?), *Philoxera wagnatrix, despreciable bávaro, Marat de la música, etc, etc*”¹⁵⁹. Marsillach

¹⁵² Sobre este particular Marsillach comenta que la alteración del acento prosódico en la ópera italiana es mucho más frecuente que en los dramas de Wagner. Marsillach, J.: *Contrarréplica...* p. 21 y 22.

¹⁵³ Marsillach, J. : *Contrarréplica...* p. 18.

¹⁵⁴ Biaggi, A.: *Nueva Antología*, vol IX, p. 456.

¹⁵⁵ Zanolini, A.: *Biografía di Rossini*. Bolonia, 1875, p. 171.

¹⁵⁶ *Mechachis*: “Celebidades. Mr. Ambrosio Thomas”. *La Caricatura*, II, 48, 23-IX-1885, p. 6.

¹⁵⁷ Marsillach, J. : *Contrarréplica...* p. 34.

¹⁵⁸ TAPPERT, W.: *Ein Wagner lexicon*. Leipzig, 1879. La traducción del título completo es: *Diccionario-léxico wagneriano de mala educación, que contiene las expresiones despreciativas, rencorosas, groseras y calumniosas que se han empleado contra el maestro R. Wagner, sus obras y sus discípulos por sus enemigos y detractores, reunidas en horas de ociosidad para esparcimiento del ánimo*.

⁽¹⁾ Esta ocurrencia y alguna otra de las que cito es del célebre Scudo, del mezquino, testarudo y rencoroso Scudo («*étroit, têtu et rancunier*»), como le llama un compatriota suyo; del que llamó «charlatán» a Berlioz. ¡Así son ellos de cultos y corteses!. [Nota de Marsillach].

¹⁵⁹ Marsillach, J.: *Contrarréplica...* pp. 34-35.

corrige a Fargas sobre la autoría del término *música del porvenir* y cita al mismo Wagner en *Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la Musique; par Richard Wagner*¹⁶⁰, texto utilizado en 1874 por Peña y Goñi para desmentir este mismo aserto a Barbieri; en este sentido dice Marsillach: “una de dos: o el Sr. Fargas se hace solidario con la calumnia, o habla de Wagner sin datos”¹⁶¹. Entre los wagneristas más ilustres cita a Schumann¹⁶², Liszt, Bülow, Wolzogen, Nohl, Raff, Nietzsche, Gautier (Théophile), Nerval, Berlioz, Champfleury, Baudelaire, Reyer, Joncières, Schuré, Grandmougin, Gouzien, Gasperini, Filippi, Boito; en España destaca a Clavé, Pedrell, Chapí, Peña y Goñi, Castro y Serrano y Miquel y Badía¹⁶³. Marsillach considera que para divulgar la necesidad de la reforma wagneriana en España, es más necesario “evidenciar los defectos de la escuela italiana que ponderar las excelencias del sistema de Wagner (por la sencilla razón de que a éste le falta en España la única piedra de toque adecuada: la escena)”¹⁶⁴. Marsillach pide que no se condene a Wagner sin oírle ni se utilice su carácter, “un tanto altanero y exclusivista”¹⁶⁵, para criticarlo, “que al fin y al cabo –dice Marsillach– en las circunstancias por que él ha pasado muy pocos hubieran procedido de distinta manera”¹⁶⁶. Concluida la *Contrarréplica*, aparece en *La Academia*¹⁶⁷ un artículo firmado por *Antonio Fajas y Ferrer* (pseudónimo de Antonio Fargas y Soler) que obliga a Marsillach a realizar un “Post-Scriptum” que rebate las ideas de Fargas y donde Marsillach expresa su deseo de no continuar la discusión, ya que considera que sus polémicas “no reportan provecho para el Arte ni lucimiento personal”¹⁶⁸.

En respuesta al escrito de Marsillach, Antonio Fargas y Soler escribe la *Contestación a la Contrarréplica de D. Joaquín Marsillach y Leonart a mis Observaciones en*

¹⁶⁰ WAGNER, R.: *Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la Musique*. París: librairie Nouvelle, 1860, p. XX.

¹⁶¹ Marsillach, J.: *Contrarréplica...* p. 36.

¹⁶² Se señala en varios lugares de este trabajo cómo la música de Schumann es considerada como wagnerista por la crítica musical.

¹⁶³ Marsillach, J.: *Contrarréplica...* p. 37 (nota al pie).

¹⁶⁴ Marsillach, J.: *Contrarréplica...* p. 37.

¹⁶⁵ Marsillach, J.: *Contrarréplica...*, p. 41.

¹⁶⁶ Marsillach, J.: *Contrarréplica...* p. 41.

¹⁶⁷ *La Academia*, 7-XII-1878.

¹⁶⁸ Marsillach Leonart, J.: *Contrarréplica...* p. 47.

*vindicación de la ópera italiana*¹⁶⁹. Fargas lamenta las valoraciones de tipo personal vertidas en el escrito de Marsillach, al que aconseja mayor mesura y cortesía, de ahí que el crítico del *Diario del Barcelona* se muestre molesto con lo que el joven wagnerista califica en su *Contrarréplica* de “vaciedades y sutilezas”, refiriéndose a las *Observaciones*. Fargas replica a Marsillach que sí comprende las ideas de Wagner, pero no entra a discutir su sistema porque –dice Fargas– “siendo nuestro principio la tolerancia con todos los estilos de música, dejamos al tiempo y al mundo musical que decidan y establezcan la predilección entre ellos”¹⁷⁰. La música de Wagner es más “tolerable” para Fargas cuando se interpreta en los conciertos –como arreglos instrumentales– y, por lo tanto, desposeída de sus connotaciones dramáticas, es decir, como música pura. Opina, además, que la propagación del estilo de Wagner puede ocasionar un retroceso en la música dramática porque “si la obra de Wagner llega a hacer numerosos secuaces, imitadores de su estilo dramático, será probable que la mayor parte de ellos caerán en el ridículo con las aberraciones, que no podrán menos de producir talentos de menos fuerza e imaginaciones menos vigorosas, que quieran engolfarse en la melodía infinita. El pronosticado retroceso en la música dramática sería, pues, la parodia generalizada del estilo de Wagner, en nuestro pobre concepto”¹⁷¹. Fargas opina que el verdadero genio necesita pocos años para que se acoja universalmente su obra, lo contrario que sucede con la producción de Wagner que “para lograr su propagación en la patria de su autor fue necesario se publicasen *150 libros u obras literarias especiales* que la recomendasen”¹⁷². Sobre la difusión de la música de Wagner, Fargas recuerda a Marsillach que, con excepción de Alemania, las partituras wagnerianas representadas en los teatros extranjeros son “las composiciones de un estilo menos radical”¹⁷³, representaciones que no se hubieran realizado sin la previa publicación y audición de fragmentos en arreglos instrumentales. En este sentido, Fargas recuerda a Marsillach la mala acogida de Wagner en Francia y el éxito dudoso de las representaciones en Italia e indica: “por más que se esfuerce el Sr. Marsillach en acumular fechas de las representaciones de las óperas de Wagner en todos los países del mundo, incluso el Gran Mogol, si tanto quiere, es lo cierto que fuera de Alemania,

¹⁶⁹ FARGAS Y SOLER, A.: *Contestación a la Contrarréplica de D. Joaquín Marsillach y Leonart a mis Observaciones en vindicación de la ópera italiana*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1879.

¹⁷⁰ Fargas y Soler, A.: *Contestación a la Contrarréplica...* p. 6.

¹⁷¹ Fargas y Soler, op. cit, p. 8.

¹⁷² Íbidem.

¹⁷³ Íbidem.

donde bastante costó el propagarlas, hasta ahora el éxito de ellas es todavía dudoso en otros países, si exceptúan muy pocas obras”¹⁷⁴. Por el contrario, Fargas recuerda a Marsillach que la ópera italiana sigue vigente en los teatros de Francia, Inglaterra, Alemania, Rusia, España, Portugal, Francia y América, teatros en los que las partituras de Wagner programadas son, en la mayoría de los casos, sus primeras óperas románticas. Fargas acusa a Marsillach de hacer un uso interesado de las citas (ocultando premeditadamente otros testimonios de los mismos autores citados favorables a la ópera italiana) y rebate los argumentos de Marsillach referentes al libreto de Romani sobre la *Straniera* de Bellini* y la sinfonía de *El Barbero* de Rossini*, pero comparte su opinión sobre *Jerusalem* de Verdi por considerar este arreglo y similares como “trabajos desgraciados que desnaturalizan completamente las obras primitivas”¹⁷⁵. No obstante, Fargas considera que “los escasos y aislados ejemplos citados por el Sr. Marsillach, no son más que excepciones e insuficientes para deducir y aseverar que los caracteres, las situaciones y el colorido eran un mito para la escuela italiana”¹⁷⁶. Conforme a la estética del *bel canto*, Fargas considera la melodía como principal elemento de la imaginación del compositor y en este aspecto la escuela italiana es, para Fargas, superior a Wagner. Por otro lado, Fargas argumenta que la ópera italiana progresa en la instrumentación y en la riqueza armónica de forma independiente a la música de Wagner, considerando a Meyerbeer el responsable de esta influencia¹⁷⁷. Si bien admite que Wagner es insultado, Fargas recuerda a Marsillach que el mismo compositor es prolijo en los insultos a Rossini, aunque no insiste en este aspecto porque considera que se aparta de la crítica artística y –dice Fargas– “sería degenerar la polémica en chismografía”¹⁷⁸. Fargas entiende que *música del porvenir* y *obra de arte del porvenir* son conceptos equivalentes, lo que en su opinión demuestra que el mismo Wagner crea el término. Fargas considera posible la fusión de los sistemas propugnados por Wagner y los compositores italianos si Wagner no pretendiese “destruir todo lo existente en la música dramática para imponer sus sistema”¹⁷⁹. En este sentido considera la posición wagneriana excesivamente intransigente porque –dice el crítico del *Diario de*

¹⁷⁴ Fargas y Soler, A.: *Contestación a la Contrarréplica...* p. 9.

* Según Marsillach Bellini reutiliza en *La Straniera* un número de *Adelson e Salvini*.

* Marsillach dice que Rossini utiliza en *El Barbero de Sevilla* la obertura de *Aureliano in Palmira*.

¹⁷⁵ Fargas y Soler, op. cit, p. 11.

¹⁷⁶ *Íbidem*.

¹⁷⁷ Fargas y Soler, op. cit, pp. 19-20.

¹⁷⁸ *Íbidem*, p. 21.

¹⁷⁹ *Íbidem*, p. 22.

Barcelona– “adoptar por enseña del wagnerismo: *el que no está conmigo está contra mí*, es en nuestro concepto una orgullosa pretensión, por no llamarla herejía artística, que sólo puede proferirla un wagnerista intransigente, un radical intolerante, porque al paso que con esta parodiada divisa se viene a proclamar a Wagner el predestinado, Salvador infalible de la música dramática, se lanza el dictado de enemigos de éste a todos los que no se acojan a aquella enseña”¹⁸⁰. Sobre la importancia de la ópera italiana, Fargas destaca su influencia en el desarrollo y progreso del género dramático en otros países y la considera principal responsable de la generalización del gusto musical en el mundo: “¿cree el Sr. Marsillach que es esto poco?”¹⁸¹. Fargas se declara ecléctico en cuestiones musicales y reconoce su agrado ante las composiciones de Wagner por él escuchadas, al tiempo que vaticina que el compositor alemán pasará a la posteridad¹⁸². El crítico del *Diario de Barcelona* concluye el escrito realizando una comparación entre los polemistas en la que Fargas propone como último argumento de su verdad su experiencia y madurez. Para nosotros, este testimonio y la polémica en sí misma pone de relieve la diferencia generacional que existe entre los dos polemistas: Marsillach (1859), más joven y miembro de la generación modernista, asume la reforma de Wagner; Fargas (1813), miembro de la primera generación romántica, es partidario de la tradición italiana:

“Permítasenos, para concluir, hacer un parangón entre los dos que hemos terciado en esta polémica. De una parte un joven, no sabemos si imberbe o barbudo, pues que no tenemos el gusto de conocer al Sr. Marsillach, que para ensayarse en la crítica y literatura musical no sólo levantó una bandera exclusivista de propaganda y encomio de la idea wagneriana –y en esto no hay nada que decir, porque estaba en su derecho– sino que para hacer buena la obra de Wagner dio el grito de abajo la ópera italiana, pretendiendo desterrarla del teatro, so pretexto de ser antiestética, antifilosófica, etc, etc, menospreciando y escarneciendo las obras de la misma escuela, y deprimiendo y desdorando a los célebres compositores que la llevaron al apogeo; empleando para ello una acritud del lenguaje inusitado hasta ahora ni aún por los más contrarios a dicha escuela y rechazando con una intolerancia, propia de los más acérrimos y obcecados wagneristas, las opiniones de los afectos y adictos a la ópera italiana, pero sin haber probado lo que se propuso. De otra parte inicia la polémica un escritor encanecido, sin títulos, es cierto, que le den autoridad, pero que entusiasta y admirador de la escuela de música y compositores por el primero combatidos y desdeñados, tiene el valor de salir a la defensa de una y otra, respetando las afecciones y simpatías de su adversario para otras escuela, pero que en el ataque y en la defensa ha usado de un lenguaje cortés y comedido, y una tolerancia que no ha mostrado el primero”¹⁸³.

¹⁸⁰ Fargas y Soler, A.: *Contestación a la Contrarréplica...* p. 22.

¹⁸¹ Fargas y Soler, op. cit, p. 24.

¹⁸² Fargas y Soler, op. cit., pp. 24-25.

¹⁸³ Fargas y Soler, op. cit, pp. 25-26.

1880.

En febrero de 1880 *Crónica de la Música* anuncia que “el *Ensayo biográfico crítico sobre Ricardo Wagner*, de nuestro colaborador D. Joaquín Marsillach, publicado hace menos de dos años, ha sido traducido al italiano¹⁸⁴ por el Caballero Daniele Rubbi, y se está imprimiendo¹⁸⁵ ya en Milán con notas del célebre crítico musical Filippo Filippi. Es tanto más de notar este hecho, cuanto que se trata precisamente de una obra en que se combate enérgicamente la escuela italiana”¹⁸⁶.

En abril de 1880 Joaquín Marsillach publica en *Crónica de la Música* el artículo anteriormente comentado: “La Sinfonía del Tannhäuser juzgada por F. Liszt”¹⁸⁷. El artículo está dedicado –dice– “a mi distinguido amigo D. Juan Fastenrath”¹⁸⁸, autor de una obra publicada desde 1873 en varios tomos sobre historia, arte y literatura germanos titulada *La Walhalla y las glorias de Alemania*, escrito que contribuye de forma notoria a la difusión de la cultura alemana en España. Marsillach publica nuevamente el artículo a raíz de la interpretación de la partitura en el cuarto concierto de primavera celebrado por la Sociedad de Conciertos en el Príncipe Alfonso el 14 de marzo de 1880: “Y en

¹⁸⁴ MARSILLACH LLEONART, J.: *Ricardo Wagner. Saggio biografico critico di Giachino Marsillach Leonart. Versione dallo spagnolo e prefazione di Daniele Rubi. Secondo Viaggio nelle regioni dell’Avenire, note ed appendici del Dott. Filippo Filippi. Coi disegni del Teatro di Bayreuth, ritratto ed autografi di Wagner*. Milán: Tip. L. F. Cogliati, 1880. (Reimpresión en Milán: L.F. Cogliati, 1881).

¹⁸⁵ La traducción del libro de Marsillach se publica en Milán a finales de 1880.

¹⁸⁶ *Crónica de la Música*, III, 75, 26-II-1880, p. 4.

¹⁸⁷ Marsillach y Leonart, J.: “La Sinfonía de Tannhäuser juzgada por F. Liszt”. *Crónica de la Música*, III, nos. 81 (8-IV-1880, p. 2), 83 (22-IV-1880, pp. 2-3), 85 (6-V-1880, p. 2).

¹⁸⁸ Juan Fastenrath nace el 3 de mayo de 1839 en Remscheid, ciudad alemana de la Renania del Norte-Westfalia. Es hijo único de un negociante acomodado que en 1847 se traslada a Colonia donde Fastenrath cursa sus primeros estudios. A partir de 1856 prosigue sus estudios en las universidades de Bronn, Heidelberg, Munich, Berlín y París. En ellas estudia jurisprudencia con Vangeron, Mittermayer, Stahl y Beseles e Historia e Historia del Arte con Häusser y Springer. En el “collège de France” asiste a las lecciones de Laboulaye y en la Sorbona es discípulo de Saint Marc de Girardin. Fastenrath es un extraordinario políglota y además del alemán domina el castellano, francés, italiano y latín, idiomas en los que escribe tanto en verso como en prosa. En 1860 recibe el grado de doctor *juris* por la Universidad de Berlín y ese mismo año es nombrado auscultador del foro de Colonia, cargo que desempeña durante un año y medio hasta que abandona la carrera jurídica. Antes de 1873 Fastenrath visita España en dos ocasiones, concretamente Toledo, Córdoba, Córdoba, Sevilla, Zaragoza y Madrid. A petición de varios poetas y otras personalidades el Ayuntamiento de Sevilla le nombra hijo adoptivo de la ciudad en 1869. Así mismo es nombrado miembro de las Academias de Córdoba y Zaragoza. Juan Fastenrath, estudioso de los *Siglos de Oro* españoles, es nombrado en Madrid miembro de la Real Academia Española y de la Academia de la Historia. Fastenrath publicó cinco tomos dedicados a la literatura española en los que dedicaba una parte importante a los romances históricos especialmente en el titulado *Ramillete de romances españoles*. El gobierno español concede a Fastenrath dos grandes cruces una de ellas a petición de Ferrer del Río, Núñez de Arce, Hurtado, Carreras y González, Aguilera y otros escritores.

esta ocasión –dice Marsillach– en que el público de Madrid, como tantas otras veces, acaba de aplaudir la sinfonía de *Tannhäuser* bajo la inmejorable dirección del Sr. Vázquez, no me ha parecido fuera de propósito traducir las páginas que Liszt destina al examen de esta admirable página”¹⁸⁹.

En julio de 1880 *Crónica de la Música* publica “La Música dramática”¹⁹⁰, un escrito de Wagner reproducido anteriormente en *Revue Musicale Belge* y *El Teatro*. Se trata del estudio *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*¹⁹¹ (*Sobre la utilización de la música en el drama*), escrito redactado el verano de 1879, en el que Wagner proclama la superioridad de la música dramática sobre todas las demás. Para Wagner la composición musical debe cumplir dos requisitos esenciales: expresión y unidad. En cuanto a la expresión musical y recogiendo ideas ya establecidas en *Música del porvenir*¹⁹², Wagner destaca las diferencias existentes entre música sinfónica y música dramática, criticando la utilización de la forma sonata en la obertura *Eleonora* de Beethoven, quien –dice– “vuelve a la primera parte de su composición con los cambios de tonos habituales, sin notar que el auditorio, accesible a las influencias dramáticas, descubriría que semejante repetición, está en oposición del drama”. Wagner considera agotada la forma clásica de la sinfonía después de Beethoven y (creemos que refiriéndose a Brahms) censura a los compositores que pretenden “representar la herencia de Beethoven”. A pesar de que los poemas sinfónicos de Liszt y Berlioz traspasan los esquemas clásicos del género sinfónico, Wagner entiende que la música, de inspiración poética, no puede seguir bajo el molde de la forma sinfónica tradicional ni de la sinfonía programática¹⁹³ y, en este sentido, considera que el drama musical es la única forma que expresa los sentimientos y que resuelve favorablemente el problema de las expectativas generadas por el oyente.

¹⁸⁹ Marsillach y Leonart, J.: “La Sinfonía de *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”. *Crónica de la Música*, III, 81, 8-IV-1880, p. 2.

¹⁹⁰ Wagner, R.: “La música dramática”. *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, pp.1-2.

¹⁹¹ En GSD, vol. 10, p. 229.

¹⁹² En GSD, vol 7, pp. 121-180.

¹⁹³ Ernest Newman rebate el argumento de otros autores en el sentido de que el resultado lógico de la teoría wagneriana debería plasmarse en el poema sinfónico o sinfonía programática. Wagner entiende que la música debe definir para el oyente la “emoción indefinida” que provoca. La sinfonía clásica no resuelve este problema porque –en palabras de Wagner– “daría lugar a sentimientos y expectativas que despertarían en el oyente la inquietante pregunta del «por qué», la cual el mismo músico era incapaz de responder de manera satisfactoria”. Wagner no admite que ese algo sea un programa: “Un programa – dice– que más bien provoca, en vez de acallar, la engorrosa pregunta «por qué», no puede, por consiguiente, expresar el significado de la sinfonía: sólo la hará la acción dramática, representada escénicamente”. Wagner, R.: *Zukunftsmusik*, en G. S., vol. VII, pp. 128-29. Véase NEWMAN, Ernest (Martín Triana, J. M^a trad): *Wagner el hombre y el artista (Wagner as Man and Artist* © by Johathan Cape Ltd., Londres, 1969). Madrid: Taurus ediciones, 1982, p. 257.

Wagner proclama el *drama musical* como la obra de arte más perfecta, cuya antítesis es la antigua ópera porque, compuesta de pequeños fragmentos (arias, etc.) carece de unidad¹⁹⁴. Wagner destaca que la unidad en sus obras dramáticas se consigue con la utilización de “temas principales” (*leitmotiven*) que, como en la sinfonía, “se chocan, se cambian, renuevan su forma, se separan y reúnen”. Wagner concluye el artículo con una reflexión sobre los conservatorios¹⁹⁵ y los jóvenes compositores que tratan de imitarle. Reproducimos el texto publicado en *Crónica de la Música*:

“He dicho antes de ahora que existen ciertas diferencias esenciales entre la música sinfónica y la composición dramática, esto es, entre la música puramente orquestal, y la que se combina con el drama. Este principio me parece demasiado importante, y creo, por lo tanto, que merece un examen profundo, sobre todo para disipar los errores de que, en mi concepto, adolecen algunos compositores dramáticos.

Como ejemplo de la diferencia que existe entre los géneros musicales de que me ocupó, citaré desde luego un ejemplo importante en la historia del arte, a saber, el de que Beethoven siempre audaz en sus sinfonías, se mostró vacilante y tímido en su ópera *Fidelio*. Aquel hombre tan eminente, aquel gran reformador de la música sinfónica, no se hallaba en su centro al consagrarse a la música dramática.

Los límites estéticos de la música sinfónica son las columnas que dan la firmeza, la consistencia y las proporciones indispensables a su grandiosidad. Beethoven vacilaba en cambiar las formas fundamentales de la sinfonía, tal como lo había hecho Haydn, del mismo modo que vacila un arquitecto al mover las columnas de un edificio.

La forma de música llamada *sinfonía* se ha desarrollado por el ritmo del baile. En su origen excluye lo patético, lo dramático, de manera que las complicaciones más activas de los temas sinfónicos no son jamás análogas a la acción dramática, y pueden ser consideradas exclusivamente como combinaciones de medida de un baile ideal, independiente de la poesía o de la versificación. Carecen de objeto y de desenlace. Jamás dos melodías totalmente distintas han sido colocadas en oposición; por grande que parezca el contraste, son recíprocas, como los géneros masculino y femenino de una misma especie.

Creo poder afirmar que cualquiera que intente introducir música en la tragedia o emplearla con éxito brillante, tendrá presente ciertas condiciones, contrarias a las de la escuela sinfónica. Compositores de talento para la orquesta, que han procurado traspasar las barreras tradicionales de la música instrumental, han conseguido bosquejar con la música la acción dramática indicada en el título de su obra. Los que tal han hecho no han sido soñadores. Los caprichos de Berlioz, por ejemplo, toman proporciones físicas y fisiológicas, sobre todo cuando los reproducen el genio y la habilidad artística de Liszt; de tal manera, que parecen sus discípulos hallar en ellos un género de composición completamente nuevo. Natural era que les extrañase la elasticidad con que la música comenzaba a ceder a la presión de la acción dramática.

Antes, la obertura de una ópera o de un drama lírico era en ella lo único que representaba la música sinfónica. Pero al emplear este procedimiento los

¹⁹⁴ Para Wagner, esta es la razón por la que Beethoven “desdeña los estrechos límites de los fragmentos de la ópera, ofreciéndole como ofrecía la sinfonía más ancho campo a su pensamiento musical”.

¹⁹⁵ Wagner propone la creación de escuelas libres para estudiar su música aunque no tiene esperanza de que esto se produzca en Alemania.

compositores usaban la mayor discreción. Beethoven, por ejemplo, después de un efecto puramente teatral, en medio de la obertura de *Eleonora*, vuelve a la primera parte de su composición con los cambios de tonos habituales, sin notar que el auditorio, accesible a las influencias dramáticas, descubría que semejante repetición está en oposición con el objeto del drama. Weber en su obertura del *Freischütz* es más consecuente. Cuando los compositores comenzaron a imaginar las palabras y los gestos y a expresarse por medio de recitados instrumentales, y cuando los críticos protestaron de su horror contra esta disolución de la forma, fue necesario reorganizar diversos elementos y darles una forma nueva. Esta forma nueva es el drama musical, forma que difiere tanto de la antigua ópera, como de la sinfonía clásica.

La música moderna ha introducido tanta novedad en los temas y en la armonía y tantos efectos teatrales, que sólo un Beethoven hubiera podido añadir motivos interesantes al repertorio de la sinfonía clásica. Pero después de un serio y sincero examen, no puedo creer que la musa [música] sinfónica haya ganado mucho por los esfuerzos de sus modernos discípulos. Ante todo, protesto contra la pretensión que tienen esas sinfonías de representar la herencia de Beethoven, porque aún cuando hayan podido apoderarse de sus melodías, no han podido asimilarse la esencia y el espíritu que hay en ellas. Pero no es fácil para los discípulos de nuestros Conservatorios comprender la diferencia que existe entre las sinfonías clásicas y las de los compositores llamados clásicos. Su instrucción, en lo que concierne a las formas estéticas, consiste en aprender de memoria algunos nombres sin poder adquirir el juicio exacto que nace de la comparación.

Los compositores a quienes aludo y a los cuales puede llamarse clásico-románticos, difieren del conjunto de los músicos que hacen piezas para conciertos, en que aprovechan ciertas melodías que pertenecen propia y exclusivamente a la música *di Camera*, y que han sido concebidas hace mucho tiempo en un retiro artístico. Las que antes se empleaban para los conciertos u otras composiciones análogas sirven en la actualidad como sinfonías.

En nuestros días, las tranquilas pinturas de género, las exposiciones locales se han puesto en música, justificándose a los ojos de algunos por la impresión de extraños objetos instrumentales que nos sorprenden.

Las anteriores observaciones pueden servir para establecer la siguiente proposición; a saber: que la música instrumental, no satisfecha de hallarse bajo la tutela de la forma tradicional de la sinfonía, ha buscado **formas poéticas**; por más que se haya tratado de corregir esto, no se ha conseguido resucitar la forma clásica, y se ha juzgado necesario darle una nueva forma fundiéndola en un nuevo molde. Si el nuevo camino es aumentar los recursos de la exposición musical, esto ha demostrado también que si semejantes recursos se aumentaran, la música volvería naturalmente al drama como su único recurso, sin lo cual llegaría a un caso desastroso.

Con arreglo a la estética, la unidad es el elemento más importante de una obra de arte, de suerte que es difícil definir con palabras esta unidad abstracta, cuya falsa interpretación ha provocado con frecuencia graves errores.

Donde hay que buscar una verdadera definición es en la misma obra de arte, porque la obra de arte debe a su unidad las proporciones simétricas que llaman nuestra atención y despiertan nuestra simpatía. Esta perfección se observa en la representación de un drama; y por lo tanto no vacilo en proclamar el drama como la obra de arte más perfecta. Su antítesis es la antigua ópera, porque queriendo utilizar el drama, la ópera no llegaba a ser esta unidad esencial, sino pequeños fragmentos separados, conocidos con el nombre de *arias*. Como resultados hallamos en la ópera fragmentos separados con poco desarrollo, y que por un resumen superficial de los temas principales y accesorios, dan la idea de la forma

de un movimiento sinfónico, pero sin que exista entre ambos elementos la menor relación. He aquí por qué razón Beethoven desdeña los estrechos límites de los fragmentos de la ópera, ofreciéndole como ofrecía la sinfonía más ancho campo a su sentimiento musical.

La forma nueva de la música dramática exige para ser una obra de arte la misma unidad que la sinfonía clásica; y la música no tiene esta condición más que cuando se une íntimamente con el drama, formando con él un todo completo. De semejante unidad resulta una obra de arte, cuyas partes constituyentes son los temas principales, que lo mismo que en la sinfonía, se chocan, se cambian, renuevan su forma, se separan y se reúnen.

Pero el orden en que todo esto se verifica está dirigido en el drama musical por la acción dramática, mientras que en la sinfonía no tiene más dirección que la del tema o motivo. Por mi parte, creo haber señalado en mis obras dramáticas los principios estéticos que he adoptado.

Sé que en las escuelas de música se hallan los discípulos muy prevenidos en contra de la oscuridad de mi estilo; pero veo también que los jóvenes compositores, después de examinar rápidamente mis partituras, tratan de imitarme antes de comprenderme. Era necesario, para que mi música pudiera ser estudiada y comprendida, que se crearan **escuelas libres**, lo cual no espero que suceda en Alemania, por más que me sonríe la esperanza de verlas fundar algún día en Inglaterra o en América. Mientras esto sucede, y como complemento de lo que llevo indicado, señalaré qué es lo que los jóvenes compositores deberían estudiar y asimilarse en mis obras musicales.

Desde luego, recomiendo a los que han estudiado en la escuela de los romántico-clásicos, que eviten en sus primeros ensayos lírico-dramáticos los efectos instrumentales y armónicos inusitados, sin que su empleo sea justificado por un motivo suficiente. Nada mortificaba tanto a Berlioz como los músicos que sometían a su examen partituras excéntricas, con la esperanza de que los elogiase el autor de la *Noche del sábado*. Por mi parte, no he conocido a ningún compositor que no haya exigido de mí un aplauso a sus excentricidades, de lo que he deducido que no han notado el cuidado siempre creciente que tengo de evitar armonías o modulaciones inútiles.

Me parece que hay en mis obras muchas cosas contra las cuales protestan los profesores, y, sin embargo, parecerían sencillas a un público imparcial. Si me cediesen sus cátedras los que protestan, se asombrarían probablemente al verme recomendar a los discípulos que usasen con moderación de los efectos armónicos. La primera regla que indicaría sería esta: «No abandonéis jamás un tono mientras podáis decir en él cuanto tengáis que decir». Si se siguiera esta regla, podríamos esperar oír sinfonías dignas de aplauso en vez de las que oímos, que constituyen, por regla general, verdaderas aberraciones»¹⁹⁶.

El 2 de diciembre de 1880, J. Caliche envía desde París una carta a *Crónica de la Música* en la que realiza una reseña bibliográfica del recientemente publicado *Glinka según sus Memorias y su correspondencia* de Octavio Fouqué¹⁹⁷. El articulista destaca la trascendencia del libro de Fouqué dada la importancia adquirida por la moderna

¹⁹⁶ Wagner, R.: "La música dramática". *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, pp. 1-2.

¹⁹⁷ Fouqué, como redactor de *Le Menestrel* de París, asiste a un ciclo wagneriano que se realiza en Munich en septiembre de 1881 y en el que se representan todas las óperas de Wagner desde *Rienzi* hasta *Tristán e Isolda*.

escuela rusa y “el incremento –dice Caliche– que han tomado no hace muchos años los estudios críticos sobre las nacionalidades musicales”. El libro de Fouqué establece algunos paralelismos y diferencias entre la escuela rusa y Wagner; en este sentido destaca que ambos repertorios son desconocidos prácticamente en Francia y, a pesar de que la escuela rusa no abandona las formas tradicionales de la ópera, ambos repertorios asignan un papel más importante a la orquesta. Como conclusión, Caliche considera que España y Francia deben conocer más a Glinka y Wagner “para seguir con fruto el moderno progreso musical”:

“La aparición de un libro sobre asunto musical es siempre un acontecimiento en la esfera del arte, y mucho más si el libro se titula *Glinka, según sus Memorias y su correspondencia*, por Octavio Fouqué.

La importancia de la moderna escuela rusa, que representa un progreso indudable, y el incremento que han tomado no hace muchos años los estudios críticos sobre las nacionalidades musicales, acentúan de un modo extraordinario la trascendencia del libro a que me refiero, y justifican la precipitación con que apenas hojeado voy a dar una idea de él a los lectores.

De la misma manera que Wagner se va haciendo su camino progresivo, y sus obras salvan las fronteras de Alemania para invadir la Italia, la Inglaterra y otras naciones, pero sin lograr entrar en Francia, donde la preocupación de un falso patriotismo le tiene cerradas las puertas, Glinka con su ópera *La vida por el Czar*, y otros compositores distinguidos, han regenerado, digámoslo así, la música rusa, han formado escuela, muy semejante por cierto a la de Wagner, y han empezado a extender por todas partes sus ideas, casi sin que Francia se aperciba de ello y sin que el público francés dé su *exequatur* de una manera directa a las nuevas tendencias y a las nuevas obras. [...]

Al hablar de Glinka, M. Fouqué no se limita al papel de biógrafo, sino que describe con perfecta claridad las diferentes fases psicológicas por las cuales pasó el maestro ruso antes de emprender su primera obra. Después explica detalladamente cómo Glinka llegó a concebir la idea de una música nacional, apropiándose las formas de las canciones populares para dar a su obra el carácter esencial que quería imprimirle.

A esta fuente vivificadora de las canciones populares hay que acudir siempre cuando se quiera crear una música nacional. ¿No lo prueba suficiente el hecho de que dos hombres tan separados materialmente como Glinka y Wagner, profesen en este punto iguales teorías? [...]

Las teorías de la nueva escuela rusa son menos exclusivas que las de Wagner. Como éste, los compositores rusos quieren que la música dramática sea la expresión exacta de los sentimientos que animan a los personajes, y aun la traducción fiel de las palabras a que acompaña; como Wagner, desean que la misión de la orquesta no se limite a sostener las voces; pero se separan del gran apóstol del porvenir en que quieren conservar la forma establecida, en que transigen algo con el estilo italiano, y no se creen autorizados para romper abiertamente con la tradición, cosa reservada siempre a los genios. [...]

Mucho podría escribir sobre el nuevo libro de M Fouqué, porque es un arsenal de inspiraciones, pero no me incumbe hacer un estudio acabado, sino hilvanar una sencilla noticia bibliográfica. Sacaré, sin embargo, una consecuencia exacta para

los franceses, y creo que también para los españoles: que para seguir con fruto el moderno progreso musical necesitamos conocer algo más a Glinka y a Wagner”¹⁹⁸.

A principios de diciembre, el número 116 de la *Crónica de la Música* reparte entre los suscriptores que prefieren música difícil, cuatro páginas de la “*Gran marcha del Tannhäuser*, del maestro R. Wagner”, indicando que las obras de la sección difícil son propiedad y se venden en la casa de “D. Antonio Romero y Andía, Preciados, 1”¹⁹⁹; la partitura se completa con dos páginas repartidas en el número siguiente²⁰⁰.

Joaquín Marsillach envía a *Crónica de la Música* una serie de artículos a raíz del estreno en Barcelona de *Mefistófele* de Arrigo Boito el 1 de diciembre de 1880 en el teatro del Liceo. En la ópera intervienen Faccio como director –amigo y colaborador habitual de Boito– Virginia Ferni en el papel de Margarita, Barbaccini (Fausto), Maini (*Mefistófele*), Maccaferri (Marta) y Stecchi (Naque): “El teatro del Liceo estaba lleno completamente, como pocas veces se ha visto”²⁰¹. Marsillach recuerda que el éxito de *Mefistófele*²⁰² se produce tras revisar la partitura²⁰³ para su estreno en Bolonia, la ciudad –dice– “que marcha al frente del movimiento musical de Italia, la primera en acoger benévola las grandes producciones de los maestros extranjeros, sin temer el progreso, que es la luz, acababa de abrir los brazos nada menos que al mismísimo Wagner, aplaudiendo sin reserva el *Lohengrin*, en noviembre de 1871, como lo ha hecho también con otras obras de Wagner y de otros maestros más o menos inficionados de wagnerismo”²⁰⁴. Asimismo, Marsillach destaca que Boito es el traductor al italiano de los poemas de *Rienzi* y *Tristán e Isolda* publicados por la casa Lucca.

En la tercera parte del artículo²⁰⁵, dedicada a la música de *Mefistófele*, Marsillach señala que la primera impresión que produce en el espectador el *Mefistófele* es la de ser algo nuevo, algo que se separa de lo que está acostumbrado a oír en el Liceo.

¹⁹⁸ J.C.: “A orillas del Sena”. *Crónica de la Música*, III, 116, 9-XII-1880, pp. 5-6.

¹⁹⁹ “Sumario”. *Crónica de la Música*, III, 116, 9-XII-1880, p. 1.

²⁰⁰ “Sumario”. *Crónica de la Música*, III, 117, 16-XII-1880, p. 1.

²⁰¹ Marsillach, J.: “Cartas Musicales”. *Crónica de la Música*, III, 9-XII-1880, p. 116.

²⁰² *Mefistófele*, estrenada el 5 de marzo de 1868 en la Scala de Milán dirigida por el propio Boito, es un rotundo fracaso.

²⁰³ Tras la muerte de Mariani, la dirección del teatro Comunal encarga a Boito que corrija *Mefistófele*. Boito suprime un acto entero, un intermedio sinfónico con coros que describen la batalla entre el Emperador y el pseudo-Emperador, parte del primer diálogo entre Fausto y Wagner, el canto *Incubus, Beelzebub inferni ardentis monarche*, la parodia del *Miserere* en el *Sábado romántico*, una parte de la *Nenia* o canto elegíaco de Margarita y parte del diálogo en prosa que sigue.

²⁰⁴ Marsillach, J.: “Arrigo Boito y su *Mefistófele*”. *Crónica de la Música*, III, 116, 9-XII-1880, p. 4.

²⁰⁵ Marsillach, J.: “Arrigo Boito y su *Mefistófele*”. *Crónica de la Música*, III, 118, 23-XII-1880, p. 2.

Examinada en conjunto y prescindiendo de ciertos detalles, *Mefistófele* posee para Marsillach el sello de la originalidad²⁰⁶ sin recordarle “ni remotamente a Rossini, a Meyerbeer a Gounod ni a Wagner”. No obstante, Marsillach admite que “el autor ha leído atentamente a Wagner”, refiriéndose a la utilización del metal que hace Boito, especialmente en el prólogo de la ópera. Sobre el episodio instrumental que precede al cuarteto entre Fausto, Mefistófele, Margarita y Marta en el jardín, al principio del acto segundo, Marsillach opina que es “la perla de la partitura” y añade: “por un ritmo sincopado primero, por la bellísima frase intermedia, y por las notas entrecortadas después, produce un efecto sensual tan vivo, que para encontrar algo parecido sería preciso acudir a ciertas páginas poco conocidas del *Tristán* o de la *Walkiria* de Wagner”²⁰⁷. Por último, Marsillach insiste en la originalidad del estilo de Boito, aunque admite que el compositor italiano asimila la teoría de Wagner en el modo de conducir las voces, en la importancia concedida al elemento dramático, en la activa intervención de la orquesta y en la construcción general de la ópera. Tras comentar brevemente el *Epílogo* que pone fin a la ópera con la muerte de Fausto, Marsillach indica:

“Termina la ópera con el radiante motivo final del Prólogo, digna coronación de una obra tan valientemente concebida y ejecutada con tal independencia, que lleva impreso el sello de una poderosa individualidad artística.

Sólo por un notorio espíritu de injusticia ha podido negársele esta cualidad, atribuyéndole una filiación que en absoluto no tiene. Boito es hoy día en Italia el más firme y decidido partidario y propagandista de las ideas de Wagner, de quien viene a ser una especie de apóstol. Como apóstol quiere decir casi siempre mártir, Boito se ha visto por esta razón censurado con acrimonia, con verdadero ensañamiento por sus propios compatriotas. Sin embargo, en estas acusaciones ha habido más malignidad que justicia. Ciertamente es que Boito ha hecho una activa propaganda wagnerista; que ha traducido el libreto de *Rienzi* para ser representado en Italia, y que ha dado una excelente traducción del *Tristán é Isolda*, del mismo Wagner; cierto, también que en el *Mefistófele* se deja ver la influencia marcadísima del maestro de Bayreuth, sobre todo en el modo de conducir las voces, en la importancia concedida al elemento dramático, en la activa intervención de la orquesta, y en la construcción general de la ópera que se emancipa resueltamente de todo convencionalismo, pero lo que de aquí se deduce es, no que la ópera sea enteramente wagneriana, sino que el autor, al separarse de todos los maestros italianos para acercarse mucho a Wagner, no llega a confundirse con éste, sino que de él toma mucho bueno y al asimilárselo constituye una nueva personalidad. Para muchos, en oyendo algo nuevo, algo que se aparta de lo trillado y rutinario, en seguida se ha de clamar a voz en grito: ¡*Wagner!*”

²⁰⁶ En este punto Marsillach discrepa completamente con otros críticos que advierten en la obra de Boito la influencia de varios compositores, principalmente la de Wagner.

²⁰⁷ Marsillach, J.: “Arriego Boito y su *Mefistófele*”. *Crónica de la Música*, III, 119, 30-XII-1880, p. 2.

Tal es mi franco y leal sentir con respecto a Boito su *Mefistófele*. Atendido el deplorable estado del drama lírico en Italia en los tiempos modernos, conceptúo de importancia suma la aparición en ese hermoso cielo, tan esplendente un día, de un astro que lejos de ser un perturbador cometa o una estrella fugaz, pueda estar destinado a imprimir un nuevo rumbo al actual orden de cosas. Y efectivamente; cuando se considera que el *Mefistófele* es la primera obra de un autor, y que este autor es aún relativamente joven, es lícito, sin pecar de optimismo, esperar grandes cosas; y ¡ojalá que no esté lejano el día en que con razón podamos repetir aquella conocida frase:

*¡No se ha perdido aún la Italia musical!”*²⁰⁸.

El 30 de diciembre la prensa anuncia la aparición de la edición italiana²⁰⁹ del *Ensayo biográfico-crítico* de Marsillach:

“Lujosamente editada por la librería Dumolard, de Milán, se ha publicado ya la traducción italiana del ensayo biográfico-crítico sobre *Ricardo Wagner*, de nuestro redactor D. Joaquín Marsillach, quien ha revisado y aumentado en muchos puntos su obra. Acompañan a la edición italiana multitud de notas y comentarios del célebre crítico Filippo Filippi, sumamente lisonjeros para el autor español.

No carece ciertamente de significación el hecho de reproducirse en Italia, y bajo la salvaguardia de un nombre tan respetable como el de Filippi, un libro en el cual se combaten sin ninguna timidez los fundamentos de la escuela italiana”²¹⁰.

La traducción al italiano del *Ensayo biográfico-crítico* es comentada por Marsillach en un artículo publicado poco después en *El Globo* (marzo de 1881), artículo que indica que a los pocos meses los editores italianos preparan una nueva edición económica de la versión italiana²¹¹. A raíz de la primera edición italiana, Hans von Wolzogen²¹² envía una carta donde el director de las *Bayreuther Blätter* expone a Marsillach lo que considera “errores de interpretación” contenidos en su *Ensayo*, comunicándole el envío de una copia de *Los maestros cantores* a cambio de los cuatro ejemplares de la edición italiana recibidos; Wolzogen expresa también su satisfacción ante las próximas representaciones de *Lohengrin* en Madrid:

²⁰⁸ Marsillach, J.: “Arrigo Boito y su *Mefistófele*”. *Crónica de la Música*, III, 119, 30-XII-1880, pp. 2-3.

²⁰⁹ Marsillach Lleonart, J.: *Ricardo Wagner. Saggio biografico critico di...Versione dallo spagnolo e prefazione di Daniele Rubi. Secondo Viaggio nelle región dell’Avenire, note ed appendici del Dott. Filippo Filippi. Coi disegni del Teatro di Bayreuth, ritratto ed autografi di Wagner*”. Milano: Tip. L. F. Cogliati, 1880. (Reedición, 1881).

²¹⁰ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 119, 30-XII-1880, p. 5.

²¹¹ Marsillach, J.: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

²¹² Marsillach comenta que esta carta no es “de Wagner (quien está sumamente ocupado y bastante achacoso para poder escribir largamente) sino de persona muy allegada a él, que vive en su compañía, de un *alter Wagner*, en una palabra”. Marsillach, J.: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

“Señor y amigo mío: hemos recibido los cuatro ejemplares de la edición italiana de su Ricardo Wagner, y dándole a usted las gracias, el maestro le remite a usted en cambio un ejemplar de *Los maestros cantores*. No siéndole fácil leer el libro de usted, por desconocer la lengua italiana, yo he tenido este placer y le he dado cuenta después de mis impresiones. Estas han sido tan satisfactorias, que me creo en el deber de indicarle a usted algunos pequeños errores que se han deslizado en la parte puramente biográfica. [...]”²¹³

Si ahora me permite usted indicarle lo que me ha parecido errores de interpretación, le diré que cuando encontrándose Wagner en París quiso comunicar sus ideas a algunos amigos, tenía que hacerlo forzosamente, dando a esta comunicación la forma enteramente personal de una Carta; Ricardo Wagner no ha pensado nunca ni por asomo en preparar y congraciarse con el público de ningún país, y no ha dado importancia alguna a sus éxitos mientras su obra y su idea no han podido ser vistas con entera claridad. Asimismo no se ha presentado nunca como reformador de la ópera; y si se limita usted a la interpretación que usted mismo supone, de que su arte se refiere a la tragedia antigua mucho más que a ninguna otra manifestación artística, estará usted en lo cierto.

En esto mismo hallará usted la clave de la parodia²¹⁴ que escribió Wagner después de la guerra, y que se dirigía mucho más a los alemanes que a los franceses.

Esta parodia procede de Aristophanes [sic]; y pregunto yo ahora, ¿se le ha ocurrido a nadie acusar a Esquilo de falta de generosidad por haber puesto en escena la derrota de los persas y de Jerjes fugitivo? Por ventura, ¿no tendían los griegos el sentimiento de las conveniencias sociales?

Yo creo, mi querido amigo, que desde el momento en que usted mantenga al maestro Wagner, en el lugar que le ha asignado, la consecuencia será que ciertas personalidades muy incompletas por más de un concepto, como Verdi, Meyerbeer y Gounod, quedarán fuera de cuenta. Esos señores son ilustres compositores de óperas, que tienen derecho a la inmortalidad en tanto que la ópera es imperecedera.

Yo entiendo que la causa de la gran confusión que reina aún con respecto al maestro Wagner, consiste en que sus obras se representan en teatros de ópera, en donde, a corta diferencia, hacen el mismo papel que los mármoles de Phidias [sic] en el Museo Británico. A partir del *Buque fantasma* [sic], no pertenecen ya a estas escenas, y su mismo autor estaba tan convencido de ello, que con grande asombro de sus amigos ha demostrado una absoluta indiferencia por la propagación del *Tannhäuser* y del *Lohengrin*. Por la misma razón se ha engañado el señor Filippi en el sentido que atribuye a la exclamación de Wagner en el palco de Bolonia; yo nunca le he oído renegar del *Rienzi*²¹⁵; si lo ha hecho, no habrá sido a título de ópera, porque precisamente la ha considerado siempre como una ópera pasable, y ha aconsejado su representación en diferentes teatros.

²¹³ Marsillach corta el texto en este punto.

²¹⁴ Se refiere a *Una Capitulación. Eine Kapitulation* (WWV 102) en GSD vol. 9, p. 5-50. Sobre las opiniones de Wolzogen indica Marsillach: “Algún otro punto, como el que se refiere a la *Parodia*, que Wagner quiere excusar en *Los Persas*, de Esquilo, podría discutirse; pero no me parece oportuno hacerlo en las columnas de un diario”. Marsillach, J.: “A propósito de *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

²¹⁵ En la conclusión del artículo comenta Marsillach: “no es la declaración menos curiosa de esta carta la que se refiere al *Rienzi*, acerca de cuya ópera es muy general la creencia de que Wagner ha renegado de ella como obra de exiguos méritos. –El mismo Filippi, en una nota a mi libro, refiere que encontrándose en Bolonia cuando se representó allí el *Rienzi*, con asistencia de Wagner, invitado expresamente por el municipio, entró un momento a saludar a Wagner y a su esposa en el palco que ocupaban durante la representación. Al empezar el tercer acto, el famoso acto de la trompetería y de las grandes sonoridades, Filippi se despidió del maestro, quien mirándole con expresión de envidia, le dijo: -¿Se vá usted ya? ¡Qué feliz es usted!”. Marsillach, J.: “A propósito de *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

Cuando se haya llegado a representar sucesivamente todos sus dramas en el teatro de Bayreuth, será posible darse cuenta de su idea y de su obra. La repulsión que sintió tan pronto hacia todo el mundo artístico contemporáneo, provenía de la fuerza latente que sentía en sus adentros para producir obras que no habían de encontrar asilo en este mundo. Pero ya comprendo que hoy no sea posible apreciarlas debidamente, por la simple lectura o por representaciones no adecuadas al espíritu de esas obras.

También me gustaría saber por qué conceptúa usted el poema del *Parsifal* inferior a los que le precedieron.

Y he aquí mucho y poco, acerca de este capítulo, que era tan difícil tratar someramente como profundizar en una carta; tengo la seguridad de que una conversación nos pondría pronto de acuerdo, y espero tenerla, sea en Bayreuth, sea en Andalucía.

La proximidad de las representaciones del *Lohengrin* en Madrid y del centenario de Calderón, nos han causado gran satisfacción. En esta coincidencia habría materia para un interesante paralelo entre el último gran autor dramático popular y el desarrollo que en sus *Autos sacramentales* ha dado a los *misterios*, y el poeta de *El Anillo de los Nibelungos* y fundador de las representaciones de Bayreuth. Yo, que antes de haber sido el amigo y confidente de Wagner fui su sincero admirador, recuerdo perfectamente que cuando por primera vez leí el poema de *Lohengrin*, me chocó el carácter de la autoridad real, y recordé los reyes de Calderón, o mejor dicho, la idea que la antigua España asociaba a la monarquía.

Reciba usted con los cordiales saludos de Ricardo Wagner, el testimonio, etc”²¹⁶.

1881.

A principios de enero de 1881 Ramón Gil Osorio y Sánchez escribe en *Crónica de la Música* un artículo bajo el epígrafe de “Opiniones Musicales”. En su conclusión²¹⁷, Osorio censura la tendencia de los compositores a realizar música descriptiva. “El verdadero campo de la música –dice– no es la idea sino el sentimiento, no es el concepto puro, sino la pasión, los movimientos espontáneos y las suaves y santas efusiones del entusiasmo y no las inspiraciones de la inteligencia que exigen fórmulas expresivas completas, y que necesitan una determinación tan acabada y definitiva como sólo pueden proporcionársela la poesía y la ciencia, es decir, el maravilloso instrumento de la palabra”. Osorio opina que la melodía y la armonía son los dos factores esenciales de la música y, citando a Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven, señala que ningún compositor prescinde de ambos elementos hasta Wagner. Partidario de la música absoluta, Osorio censura la dependencia que la música de Wagner tiene del poema, considerándola como *materialista* y alejada del carácter esencialmente *idealista* que –en

²¹⁶ Marsillach, J.: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

²¹⁷ Ramón Gil Osorio y Sánchez: “Opiniones Musicales”. *Crónica de la Música*, IV, 121, 13-I-1881, p. 2.

su opinión— tiene la música. De este modo, las doctrinas de Wagner y sus partidarios son para Osorio contraproducentes; sus óperas, un continuo recitado monótono:

“De aquí la inutilidad de los esfuerzos de Wagner y de sus discípulos, y el resultado contraproducente de sus doctrinas. Proponiéndose hallar en el sonido una representación completa de la realidad y dar a la música una absoluta independencia²¹⁸ de las demás artes, han logrado reducir más su esfera de acción y aumentar su dependencia de la poesía. Suprimidas las arias, los dúos, los finales, la ópera se convierte en un recitado monótono y continuo, interrumpido de vez en cuando por los acentos del coro o de la marcha, donde la orquesta ensordece el aire con los prodigios de una instrumentación menos rica en levantadas inspiraciones que en inesperados efectos.

Sentimos carecer de espacio suficiente para discutir este punto, el más interesante de todos los que se ofrecen actualmente a la consideración de la crítica. Contra esas tentativas audaces a que hemos aludido apenas sí se necesita invocar otra cosa que su misma esterilidad. Por mucho que se pretenda desnaturalizar el divino arte de Meyerbeer jamás se conseguirá despojarle del carácter idealista que le distingue, bastante a hacerle traducir en notas armoniosas el mundo de inagotables aspiraciones que el hombre lleva en el fondo del alma y cuya expresión no se obtiene con el lenguaje material, sino que busca uno más vaporoso aunque sea menos inteligible; pero incapaz de desarrollar un solo pensamiento concreto, una sola idea determinada.

Alguien lo ha dicho: el campo de la música comienza allí donde acaba el de la poesía: hipérbole admirable, que puede servir de fórmula en estas discusiones y de final a este trabajo”²¹⁹.

Bajo el título de “Ricardo Wagner” M. Sologuren escribe un artículo en el que considera a Wagner un genio de la música sin “duda de ninguna clase”. Sin embargo, opina que Wagner no es un revolucionario de la música porque su reforma está presente en la obra de Gluck, Beethoven, Weber y Berlioz. El artículo incluye una breve biografía sobre el compositor y, declarándose admirador de Wagner, Sologuren concluye lamentando el exceso de amor propio y falta de modestia del compositor:

“Mucho se ha escrito sobre la personalidad, el talento y las obras del gran apóstol de la música del porvenir, pero todavía se puede escribir algo más.

¿Es Ricardo Wagner un compositor genio? Sí; no hay duda de ninguna clase. La grandeza de sus obras, las grandilocuentes manifestaciones de su ciencia y la acertada aplicación que ha dado a sus teorías sobre el drama musical, demuestran de un modo evidente que es un gran compositor.

Pero ¿es Ricardo Wagner el músico revolucionario de que tantas veces se nos ha hablado, el reformador atrevido del arte, que proclaman sus ciegos y aun a veces inconscientes partidarios? De ningún modo.

La reforma y la revolución que se atribuye a Wagner, la vemos nosotros en Beethoven, en Gluck, en Wagner, en Berlioz. A Wagner sólo pueden

²¹⁸ Pensamos que se trata de una errata: léase dependencia.

²¹⁹ Ramón Gil Osorio y Sánchez: “Opiniones Musicales”. *Crónica de la Música*, IV, 121, 13-I-1881, p. 2.

corresponderle ciertos desarrollos atrevidos y grandes, y ciertos otros, pueriles y verdaderamente raros. La revolución musical viene iniciada, más que eso, realizada, desde Beethoven.

Wagner es músico y literato, poeta en ambos conceptos. En 1838 se trasladó de Leipzig a París, y entonces fue cuando empezó a dudar seriamente entre las dos vocaciones que sentía.

De 1839 a 1842 vivió en París como pudo, escribiendo artículos y algunas ligeras páginas de música, que le producían muy poco. El editor Mauricio Schlesinger, se declaró su Mecenaz; pero no pudo sacarle de la oscuridad.

Lo mismo escribía Wagner entonces un artículo para la *Revue et Gazette Musicale*, que arreglaba para flauta o para cornetín los cinco actos de cualquiera ópera editada por Schlesinger.

Ya existía por aquella época la partitura del *Rienzi*, pero sin poder salir de la cartera. La del *Buque fantasma* [sic], la escribió por entonces Wagner, mientras pasaba todo género de disgustos, sinsabores y necesidades.

Del recuerdo de estos tres años, de la intransigencia musical que entonces reinaba en Francia, haciendo imposible darse a conocer a nadie por mucho talento que tuviera, data el odio hacia Francia, que tantas veces ha manifestado Wagner en sus escritos, y que todavía no se ha extinguido.

Trasladóse Wagner a Dresde, y enseguida empezaron los ensayos del *Rienzi* en el Teatro Real de aquella ciudad.

Dresde, vio nacer, pues, *Rienzi* en 1842, *El buque fantasma* en enero de 1843 y el *Tannhäuser* el 21²²⁰ de octubre de 1845. El entusiasmo y la adoración de Alemania de que tanto se habla, no nacieron entonces; vinieron mucho después.

Rienzi no obtuvo en el resto de Alemania el éxito que en Dresde. *Tannhäuser* dejó frío al público alemán.

Las esperanzas que empezó a concebir Wagner con su *Rienzi* quedaron casi desvanecidas y volvió el maestro a experimentar disgustos y contrariedades. Hasta en su matrimonio tuvo poca fortuna.

Con estas impresiones se lanzó Wagner al campo de la política siguiendo la corriente revolucionaria y batiéndose en las barricadas por la libertad. Tampoco consiguió nada; la libertad triunfante le desterró de su patria.

Mientras Wagner se refugiaba en Francia, Liszt le prestó grandes auxilios e hizo más todavía, trabajó por la rehabilitación en Alemania del nombre y de las obras del proscrito.

Cansado de París, donde se repetía para Wagner la época anterior, se trasladó el maestro a Zurich y allí compuso el *Lohengrin* y otras muchas obras de diferente importancia.

La exaltación al trono de Baviera del joven rey Luis II, facilitó a Wagner su regreso a Alemania.

¿Qué ha hecho desde entonces, entre los muebles dorados del palacio de Baviera y en medio de las fiestas de la corte? *Los maestros cantores*, *Tristán e Isolda*, *Rheingold*, obras inferiores indudablemente a *Lohengrin*.

Al pasar de la desgracia a la fortuna, Wagner perdió algo del artista para ganar mucho del gran señor.

Su carencia absoluta de modestia y su abundancia de amor propio, le llevaron a excesos tan grandes como artista y como cortesano, que, si no justificaron, disculparon al menos ciertos juicios que se extendieron sobre las facultades mentales del maestro, juicios condensados en un estudio que el Dr. Puschmann publicó hace ocho o nueve años en una revista de Berlín.

²²⁰ El estreno tuvo lugar el 19 y no el 21 de octubre de 1845.

«Después de mi no puede haber progreso musical, porque mis obras representan el mayor grado de perfección que puede obtenerse». Esto ha dicho Wagner con otras palabras en una de sus obras y esto le ha hecho mucho daño.

¡Cuánto celebraríamos los que no somos sus contrarios, sino sus admiradores, que no hubiese escrito el desdichado prólogo²²¹ a sus obras completas (Leipzig 1871)²²².

A principios de marzo de 1881 aparece en las páginas de *La Correspondencia Musical* una carta de Camille Saint-Saëns²²³ dirigida a Hippeau, director de la *Renaissance musicale*, en la que Saint-Saëns renuncia a colaborar con la revista por el tratamiento privilegiado recibido por Wagner, en detrimento de otros autores de la escuela francesa como Gounod. Saint-Saëns comenta la situación del wagnerismo en Francia, cambiada considerablemente en los últimos años, criticando duramente la acogida de *Fausto* de Gounod en Alemania. Si bien se considera partidario de Wagner en contra de Brahms o Verdi, jamás –dice Saint-Saëns– “a favor de Alemania contra Francia”:

“Estimado colega:

Cuando hace algún tiempo solicitasteis mi colaboración para la *Renaissance musicale* os contesté afirmativamente, a condición de que vuestro periódico fuese por completo el órgano genuino de la escuela francesa moderna y de que las cuestiones relativas a las escuelas extranjeras no fuesen tratadas más que en segundo término y a título de noticias, añadiéndoos que abrigaba el intento de separarme de vos de un modo ruidoso si notaba un proceder distinto.

He recibido vuestro programa y me veo precisado a separarme de vos desde el primer número de vuestra publicación. En la quinta línea de dicho programa, leo el nombre de Wagner y busco en vano el de Gounod, el cual no brilla más que por su ausencia. Escribís en letras de oro en lo alto de vuestra bandera el *Tannhäuser*, al lado de los *Troyanos* y no tenéis sitio para el *Fausto*. Nadie ignora que el autor de *Tannhäuser* ha sentido en el alma la acogida que Alemania ha hecho al *Fausto*, y que sus adeptos muestran hacia esta obra el más soberano desprecio. Vese aquí esa desagradable coincidencia.

Un periódico musical, órgano de la escuela francesa moderna, no puede olvidar los servicios que Gounod ha prestado a dicha escuela, ni la lucha tan prolongada, y al fin victoriosa que esta famosa partitura ha sostenido en Francia y en todo el mundo. Semejante olvido constituye una ingratitud y una traición a la causa que se pretende servir. ¿Habéis pensado en ello? Creo que no, y por eso esto en el caso de hacerlos notar, y de no internarme con vos en un camino por el cual marcharíamos juntos sin duda, pero no con idéntico paso.

¡Ah! Hubo un tiempo, no muy lejano de nosotros, en que era laudable ser wagnerista. Ricardo Wagner era desconocido en Alemania más que en otras partes. Su nombre significaba progreso, audacia, batalla librada a la rutina. Su causa era la

²²¹ Wagner escribe el prólogo a su *Gesammelten Schriften und Dichtungen* el 22 de mayo de 1871, día de su cumpleaños. Los nueve primeros tomos de su *Recopilación de escritos y poesías* aparecen entre 1871 y 1873, pero el volumen décimo se demora hasta 1883.

²²² Sologuren, M.: “Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 126, 17-II-1881, pp. 1-2.

²²³ Retrato en: “Celebridades. Saint-Saëns”. *La Caricatura*, II, 60, 17-XII-1885, p. 6.

de todos los que piensan, que ven y que esperan. Su música era la *Música del porvenir*.

La situación de las cosas ha cambiado de un modo singular.

Alemania ha adoptado las obras de Wagner, las ejecuta de continuo, y las difunde por todo el mundo.

De todos los puntos del globo han acudido a Bayreuth con objeto de presenciar las representaciones de la *Tetralogía*. Donde quiera que hay alemanes, se organizan comités Wagner que dan conciertos, reúnen fondos para la obra de Bayreuth, y ejercen presión para hacer ejecutar en los teatros la Obra del Maestro. La *Música del porvenir* será pronto, si esto continúa, la *Música del pasado*. Ricardo Wagner ha conquistado el mundo, pero no ha conquistado la Francia. El maestro no se conforma con esto; lo cual comprendo perfectamente, y los alemanes inteligentes harán cuanto puedan para realizar dicha conquista. Que trabajen cuanto quieran, pero que soliciten el concurso de otros y no el mío para ayudarles.

Estaré hasta donde se quiera a favor de Wagner contra Brahms, a favor de Wagner contra Verdi; a favor de Alemania contra Francia, jamás. Mis predilecciones musicales no me harán olvidar nunca que si el arte no tiene patria, los artistas la tienen, y que no conviene a la Escuela francesa colocarse en Francia bajo la protección de un extranjero.

Recibid, etc.

C. SAINT-SAËNS²²⁴.

La epístola dirigida por Saint-Saëns al fundador de la *Renaissance Musical*, provoca una polémica en la prensa parisiense. *L'Art Musical* publica varios artículos comentados en *La Correspondencia Musical*:

“Mr. Saint-Saëns, poseído de santa cólera, presenta su dimisión -anticipada- de redactor de la *Renaissance Musical* porque esta publicación inserta en su programa el nombre de Ricardo Wagner y no el de Gounod, y termina su arenga con unas variaciones sobre la *Marsellesa*, del efecto más cómico que imaginarse pueda.

La carta en cuestión debería ser parafraseada en tres columnas.

Pero existe otra parte que no carece de interés. El director de la *Renaissance Musical* ha contestado a Saint-Saëns, por medio de otra carta, con objeto de manifestarle que si el nombre de Gounod no figura entre los maestros a quienes la redacción trata de inmortalizar, debe considerarse el caso como un descuido.

En resumen: el director de la *Renaissance Musical* y Camilo Saint-Saëns, que se ven indudablemente todos los días, habrían podido decirse todo eso. Pero han preferido escribirse. La carta reclamo ha fulgurado de uno a otro polo. La cosa no está mal pensada, pero es de un cómico verdaderamente sublime²²⁵.

La Correspondencia Musical aclara que, antes de la carta de Saint-Saëns, *L'Art Musical* se ocupa del compositor francés en un estudio sobre la escuela musical moderna. La revista española traduce las siguientes frases de *L'Art Musical* “que nos sirven –dice *La Correspondencia*– para poner de manifiesto la falta de autoridad con el que el famoso organista de la Magdalena se ha atrevido a impugnar la legítima

²²⁴ “Una carta de Camilo Saint-Saëns”. *La Correspondencia Musical*, I, 10, 9-III-1881, p. 5.

²²⁵ “La Carta de Saint-Saëns”. *La Correspondencia Musical*, I, 11, 16-III-1881, p. 5.

influencia que en todo el mundo musical ejerce el incomparable e inspirado autor de *Lohengrin* y de los *Nibelungen*”:

“Nadie puede dudar de nuestro deseo de ver renacer el teatro lírico, escena útil entre todas, y de aplaudir a la juventud musical francesa.

Pero nos parece que esta juventud se deja absorber demasiado por un cúmulo de individualidades que se aprovechan de todas las ventajas y se labran, en suma, un presente muy desahogado.

Se nos ha ocurrido esta idea después de la lectura de algunos artículos recientemente publicados, y del anuncio de un nuevo órgano destinado a la defensa de la desdichada juventud musical.

Justo y bueno es condolerse; tener lástima de los desdichados, aunque sean músicos, es digno de los corazones sensibles. Sin embargo, no se ha de llorar siempre la suerte de los mismos individuos.

Veamos qué motivos tienen para lamentarse los jóvenes compositores, cuya horrible situación se deplora sin cesar.

He aquí, ante todo, la gran víctima, el más infeliz de todos los músicos desgraciados de los tiempos pasados, presentes y futuros: Mr. Camilo Saint-Saëns, genio desconocido, compositor sin rival, ante el cual no se abre ningún teatro, etc., etc.

Nos parece, sin embargo, que Mr. Saint-Saëns no es tan digno de lástima como se supone.

La Ópera Cómica ha representado su *Princesse Jaune*, capricho bastante indigesto, que no pudo sostenerse en el cartel, ni ha merecido los honores de la *reprise*.

¿Quién tuvo la culpa de ello?

Para proporcionarle una revancha, el Teatro Lírico representó *Le timbre d'argent*, ópera que, si bien tiene algunas condiciones, carece de cohesión, de unidad y de todo cuanto es indispensable para producir un éxito.

Finalmente, el Ministerio de Bellas Artes, queriendo favorecer a Mr. Saint-Saëns, dio 20.000 francos al gran teatro de Lyon, para que pusiese en escena el *Etienne Marcel*; pero esta nueva ópera no ha podido encontrar un director parisien bastante convencido de que sea una obra maestra que mereciese los gastos de una reproducción.

¿Quién tiene la culpa de ello?

Mr. Saint-Saëns, tres veces juzgado en el teatro, no ha podido obtener jamás en él un triunfo decisivo²²⁶.

El artículo publicado por *La Correspondencia Musical* concluye con unas palabras de agradecimiento a *L'Art musical* indicando que “el arte debe gratitud eterna a nuestro colega de París, que indirectamente ha tomado la defensa del músico tudesco. —¡*L'Art musical* ha vengado a Wagner!”.

El viernes 18 de marzo de 1881 se estrena en el teatro Apolo *Los amores de un príncipe* de Tomás Bretón. La zarzuela de Bretón tiene una excelente acogida entre el público y la prensa madrileña, salvo una excepción censurada por Peña y Goñi en la

²²⁶ “La Carta de Saint-Saëns”. *La Correspondencia Musical*, I, 11, 16-III-1881, p. 5.

“Revista de teatros” publicada en *La Correspondencia Musical*. Peña y Goñi desaprueba el libreto, pero elogia la música que ostenta –dice– “riqueza y variedad de ritmos y armonías, y conceptos e ideas de subido valor dramático, que son alicientes del moderno estilo”. Por esta razón, Peña no entiende que el crítico musical S. “haya lanzado desde las columnas de un diario madrileño, las más acerbas e injustas censuras contra el Sr. Bretón y la música por éste escrita para *Los amores de un príncipe*”; el Sr. S. considera que la zarzuela de Bretón cae en “lucubraciones wagnerianas”:

“Para que pueda tenerse relevante idea de las condiciones críticas del señor S., de sus profundos conocimientos en materia de arte, de su imparcialidad y de su criterio, bastará que reproduzcamos los principales párrafos de su artículo que más directamente afectan a la música de *Los amores de un príncipe*.

Allá va el primero:

«Toda la obra de arte disfruta de una publicidad que la entrega de lleno al juicio desapasionado de todo el mundo; pero la estrenada anoche tenía un juez, como pocos, competente y que formaría pobre idea del gusto artístico de un pueblo capaz de prodigar ruidosa ovación a una partitura como la de *Los amores de un príncipe*. Este juez era Rubinstein²²⁷ que, en el palco, escuchaba con sonrisa benévola y casi lastimosa las lucubraciones wagnerianas del Sr. Bretón».

Los lectores calificarán como les parezca la conducta de un juez que se ampara en testimonio ajeno para dar fuerza a su opinión y va a buscar ese testimonio en un gran artista extranjero que ha sido colmado recientemente de satisfacciones en España y a quien el Sr. S. trata de presentar gratuitamente como despreciando el arte español en la persona de uno de los más distinguidos maestros de nuestra juventud musical, honrado hace muy poco con el premio extraordinario de Roma.

La adulación extemporánea del Sr. S. hacia Rubinstein habrá halagado muy poco a éste, si es que ha tenido el mal gusto de dársela a conocer.

Pero vamos a lo que afecta a las opiniones musicales del Sr. S.

Inmediatamente después del párrafo más arriba copiado, hállase el siguiente, corto pero sustancioso:

«Como hemos dicho, la obra del compositor salmanquino [sic] no logra salirse ni en un solo momento de los límites de lo vulgar y cae en muchos casos dentro de lo malo».

¿En que quedamos? Dícenos antes el Sr. S. que Rubinstein escuchaba con sonrisa benévola y casi lastimosa las *lubricaciones wagnerianas* de Bretón, y ahora nos sale el mismo Sr. S. con que la obra del compositor salmanquino no logra salirse de lo vulgar.

Nosotros hemos creído que lo caracterizaba a las *lucubraciones wagnerianas* era la extravagancia, lo raro, lo ridículo, la imitación de la mueca de Wagner, pero nunca lo *vulgar*.

El Sr. S. parece opinar de modo distinto, y no es extraño, porque sus conocimientos y criterio deben estar calcados en la contestación al célebre ¿qué es ángulo? de un cuento muy conocido.

He aquí la peroración del Sr. S.:

²²⁷ Anton Rubinstein visita Madrid en una gira de conciertos interrumpida al recibir la noticia de la enfermedad de su hermano Nicolay, que fallece pocos días después en París. “Nicolás Rubinstein”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

«Empieza aquello por no realizar los fines propios de la música dramática. Las concepciones melódicas del Sr. Bretón y la instrumentación en que ha pretendido darlas forma, no se adaptan nunca a la situación que marca el libro; no logran añadir un solo matiz a los escasísimos que contiene el drama que están llamados a expresar. Exenta la melodía de la espontaneidad y del sentimiento que solamente en lo original se descubren; calcados los motivos en esa música de siempre que a nada se parece y que de nada se diferencia; violentados los giros musicales hasta el punto de pasar bruscamente y sin preparación de un ritmo lento y pensado al más vivo y vertiginoso; difusa y oscura la instrumentación, basada siempre en tonos bajos y lúgubres, y llena toda la obra de entonaciones difícilísimas, de esas que encomendadas a cantantes y coros de zarzuela, son capaces de hacer sufrir al oído menos delicado, no merece ciertamente esa obra las frases de alabanza que con inconsiderada ligereza la prodigan los periódicos».

¡Un modelo de literatura y de crítica! «Exenta la melodía de la espontaneidad... ritmo lento y pensado (!!!)... instrumentación *basada* en tonos bajos (!!!!!)... llena la obra de entonaciones difícilísimas (?)...»

Nuestra enhorabuena al Sr. Bretón”²²⁸.

Con motivo del estreno de una *Marcha* de Pedrell en el tercer concierto de la serie de la Sociedad de Conciertos, el 20 de marzo en el Príncipe Alfonso, la crítica musical señala su influencia wagneriana en las sonoridades y la instrumentación. La obra es acogida con frialdad por el público de Madrid; dice *El Globo*:

“Para que nada faltara, entre la obertura de *Rosmunda* [sic], de Schubert, y la obertura de *Rienzi*, de Wagner, había en el programa entre otras obras [...] un *adagio* de Haydn [...], y una *marcha* que no debe dar la medida del talento de su autor, el señor Pedrell, si son como imaginamos, merecidos los elogios que a una le tributan cuantos han tenido la fortuna de escuchar algunas de sus composiciones más importantes. No es bien que un compositor de las dotes y de la alteza de concepción, que al señor Pedrell se atribuyen, se dé a conocer con una marcha, y más aún si la marcha es de tales condiciones que, a pesar de sus sonoridades en el estilo de Wagner inspiradas y de su instrumentación, no sin cierto arte distribuida, parece indicar que no son las regiones donde intenta penetrar, lugar propio del compositor que pide carta de naturaleza en el mundo del arte. Presentárase con otra obra, y el señor Pedrell tuviera la acogida que sus inteligentes admiradores le han augurado. Lo ruidoso de su marcha contrastó con el silencio con que fue recibida, y nosotros, que hemos de oír otras obras de este compositor, suspendemos hoy nuestro juicio, deseosos y casi seguros de tributarle en otra ocasión los aplausos que ayer le negó el público que asiste a estas artísticas solemnidades”²²⁹.

Crónica de la Música destaca que la marcha de Pedrell es poco original en los procedimientos y en su estilo: “en este punto –dice la revista– imita resueltamente a Wagner, y como le faltan al autor las grandes alas del maestro de Bayreuth, no puede

²²⁸ Peña y Goñi, A.: “Revista de teatros. Apolo. *Los amores de un Príncipe*”. *La Correspondencia Musical*, I, 12, 23-III-1881, p. 2.

²²⁹ “Sociedad de Conciertos III”. *El Globo*, 21-III-1881.

sostenerse en el aire y se cae pesadamente. Se le ve la intención y el buen deseo, pero no el acierto. Fue la única obra que no se aplaudió el domingo”²³⁰. *La Correspondencia Musical*, sin embargo, critica la actitud del público y considera que la *Marcha de Pedrell* merece una mejor acogida:

“Una pregunta para terminar: ¿La *marcha* del maestro Pedrell merecía la acogida que el público la dispensó? La consideramos injusta y exagerada: afortunadamente para el autor, ocasión tendrá en breve de darse a conocer en otros géneros y conseguirá hacerse aplaudir. Esta es la opinión de cuantos han tenido ocasión de oír las obras que tiene presentadas a la Sociedad, y otras que ha terminado últimamente”²³¹.

El 24 de marzo de 1881 se estrena *Lohengrin* en el Teatro Real de Madrid. El estado de expectación que provoca el proyecto de la empresa del Teatro Real al anunciar la representación es enorme. La totalidad de las publicaciones consultadas, no sólo las especializadas en música y otras artes, sino también la prensa diaria, se hace eco de este acontecimiento artístico. Sinopsis argumentales, partituras de algunos de los números más populares de la obra, comentarios críticos sobre *Lohengrin*, valoraciones estéticas sobre la producción de Wagner en general y de *Lohengrin* en particular, biografías sobre el compositor, reseñas y críticas al estreno, etc., llenan las páginas de las publicaciones periódicas como se señala detenidamente en otro lugar de esta tesis. Como anécdota señalamos aquí que un periódico de París recoge la noticia de que la primera representación de *Lohengrin* es un éxito completo bajo la dirección de Camille Saint-Saëns, a lo que la *Crónica de la Música* responde que “si se tratara de un periódico andaluz le llamaríamos: ¡guazón!”²³². Entre los artículos publicados destacamos la serie firmada por José Muñiz Carro titulada “*Lohengrin*, drama musical de Ricardo Wagner”²³³ (*Crónica de la Música*) y la de Peña y Goñi “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”²³⁴ (*La Correspondencia Musical*). Aquí damos cuenta

²³⁰ E. M.: “Los conciertos de primavera”. *Crónica de la Música*, IV, 181, 23-III-1881, p. 2.

²³¹ “Tercer Concierto del Príncipe Alfonso”. *La Correspondencia Musical*, I, 12, 23-III-1881, p. 4.

²³² “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 5.

²³³ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, nos. 128 (3-III-1881, p. 1-3), 131 (23-III-1881, p. 1-2), 132 (30-III-1881, p. 1-2), 134, (13-IV-1881, p. 3), 135 (20-IV-1881, p. 1-2).

²³⁴ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, nos. 13 (31-III-1881, p. 1-3), 14 (6-IV-1881, p. 1-2), 18 (4-V-1881, p. 1-3) 20 (18-V-1881, p. 1-2) y 23 (8-VI-1881, p.1-2).

someramente del contenido de estos artículos porque son tratados en otro lugar de esta tesis.

La primera parte²³⁵ del artículo de Muñiz Carro está dedicado al poema de *Lohengrin*; en ella Muñiz cita las principales fuentes utilizadas por Wagner para escribir el libro, dando cuenta del argumento de la partitura. En la segunda entrega²³⁶, Muñiz habla de los personajes de *Lohengrin* y sus caracteres, del papel desempeñado por el coro (tratado como un personaje más) y, finalmente, del estilo del poema de *Lohengrin*, destacando el uso de la asonancia y otros recursos estilísticos del alemán medieval empleados por Wagner. La tercera parte²³⁷, dedicada a la primera representación en Madrid, es el más crítico y completo de todos los artículos localizados sobre el estreno en el Teatro Real. Las entregas cuarta²³⁸ y quinta²³⁹ del artículo están dedicadas a la música; Muñiz destaca que, contrariamente a otras partituras de Wagner, todos los críticos coinciden en señalar que *Lohengrin* es un “drama que se puede sostener ventajosamente” en cualquier teatro y, también, que es la ópera de Wagner más comprensible para un público acostumbrado a la ópera italiana. Muñiz comenta luego el preludio, los motivos (*leitmotiven*) de Ortruda, *Lohengrin*, de la prohibición..., las relaciones existentes entre orquestación y caracterización de personajes y, para concluir, destaca la influencia de *Lohengrin* en la obra de otros compositores.

En la primera parte²⁴⁰ de “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista” Peña y Goñi destaca que “la primera representación del *Lohengrin* ha revestido en la corte de España todos los caracteres de un verdadero, de un gran acontecimiento artístico-musical, y por tal concepto la fecha del 24 de marzo de 1881 constará entre las memorables”. Peña critica al hipotético antiwagneriano que conozca la partitura de Wagner únicamente a través de la reducción para canto y piano, que considera insuficiente, al tiempo que juzga *Lohengrin* como “la más perfecta y la más humana, por decirlo así de todas las creaciones del porvenir”. Peña conoce las traducciones francesas de “las más importantes obras literarias del maestro, y en verdad, debo

²³⁵ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 128, 3-III-1881, p. 1-3.

²³⁶ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, p. 1-2.

²³⁷ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 1-2.

²³⁸ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 3.

²³⁹ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*”. *Crónica de la Música*, IV, 135, 20-IV-1881, p. 1-2.

²⁴⁰ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, pp. 1-3.

confesarte que sus lucubraciones filosóficas se pierden con frecuencia en un tejido de metáforas aéreas, de sofismos sutilísimos y de argumentaciones sibilíticas, que sumen a cualquiera en un mar de confusiones”. Siguiendo a Gasperini, que es “quien más asequible ha hecho a la generalidad del vulgo, el pensamiento concreto de Wagner sobre el alcance y condiciones del drama musical moderno”, Peña y Goñi expone la teoría de Wagner sobre la ópera, recogida en *Ópera y Drama*, donde el compositor atribuye al poema y a la música un carácter masculino y femenino respectivamente. Peña recuerda que, contrariamente al papel preponderante asignado por la ópera italiana a la música, Wagner considera la música (mujer) únicamente como una parte constitutiva del drama lírico, como un medio y no un fin en sí mismo. La trascendencia de la reforma reside en la importancia que Wagner concede al poema (hombre):

“Os obstináis (habla Wagner) en ver el fin de la obra, en lo que no representa, en lo que no es sino uno de los medios: la música, mientras que el verdadero objeto del arte, el drama, es para vosotros un simple medio. ¡Error, error fatal, que paraliza todo y condena a un olvido precoz tantos genios desconocidos! [...]

¡Y siempre lo mismo! Hace más de ciento cincuenta años que el poeta no tiene iniciativa alguna, no tiene ninguna influencia, ni en la elección de los asuntos, ni en el desarrollo de los caracteres, ni en la contextura de las situaciones; está por de pronto a las órdenes del músico después de los cantantes de toda clase y categoría. ¿Qué importa que se le oiga, desdichado, qué importa que se distinga o deje su obra de distinguirse? ¿No es acaso él el que remienda, ajusta, quita o añade, el que debe tener incesantemente a su servicio lista la inspiración y despierta la rima?

Todo el fundamento de la gran revolución wagneriana, el cisma todo que la llamada música del porvenir ha introducido en el campo del arte tiene su punto de partida en la preponderancia que Wagner quiere para el poeta. [...]

«La música es mujer, es *amor*, y su única misión es amar, abandonándose sin reserva al elegido. La mujer no adquiere el completo desarrollo de su ser hasta el momento mismo en que se entrega; semejante a la ninfa de las aguas, errante en el silencio de los bosques, no tiene alma sino desde el día que es amada. Debe sacrificarse, es su ley, su destino; jamás supo amar aquella cuyo amor no llegó hasta el sacrificio».[...]

Oye ahora a Wagner, aplicando rigurosamente a la música lo que acaba de decir de la mujer.

¿La música italiana? ¡Prepárate! «Una cortesana que no tiene de la mujer más que los sentidos». Respira un frasco de sales inglesas, vuelve en ti del síncope que semejante atrocidad te habrá producido, y sigue escuchando.

¿La música francesa? «Una coqueta sin corazón que no busca más que la admiración y el amor».

¿La música alemana? «Una beata llena de escrúpulos y henchida de virtud, atiborrada de dogmas y fórmulas, perfectamente fría, por otra parte, y estéril».[...]

Conocida la mujer, falta hace que conozcas al hombre”²⁴¹.

²⁴¹ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, pp. 2-3.

La segunda parte del artículo²⁴² de Peña y Goñi versa sobre el papel asignado por Wagner al poema en *Ópera y Drama*. Peña destaca que la teoría de Wagner en este punto continúa la reforma propuesta por Gluck en el prólogo de *Alceste*:

“Sólo el poeta, dice Wagner, puede fecundar la música; de este abrazo amoroso surge la obra de arte musical bajo su forma más abundante, bajo su más acabada forma.

Ahí lo tienes clara y terminantemente expresado. El poeta es el rey, el movimiento, el dueño del hogar, el intérprete más claro y directo del drama. La música es la esposa fiel y necesaria, todo abnegación y virtud, forma delicada que satura el lecho conyugal de los encantos y atractivos inherentes a la naturaleza femenina.

Entregada incondicionalmente al hombre, a este toca penetrar en los secretos arcanos de su temperamento, en los mil y mil matices de su sensibilidad, en los misterios que encierra su alma inmaculada y hacer de ella compañera inseparable, gozando con su dicha en los días de ventura y siendo firme sostén y amparo decidido en los dolorosos azares de la adversidad.

¿Pero son nuevas acaso estas ideas del autor de *Lohengrin*? ¿Pueden calificarse desde luego como teorías refractarias a los tiempos presentes? ¿Tienen algo de común con la música del *porvenir*?

Quien tal piense, y tú eres seguramente del número, se equivoca completamente. Son ni más ni menos que una paráfrasis, que una ampliación de las doctrinas sentadas por Gluck hace más de un siglo, en su célebre y nunca bastante bien ponderado prefacio del *Alceste*.

Estoy seguro de que ni tú, ni la inmensa mayoría de los anti-wagneristas, conocéis ese admirable documento, faro luminosísimo que mostró el primero a la música dramática su verdadero camino, evangelio del arte que aún rige y regirá siempre sus destinos, sus aspiraciones y su ideal.

Helo aquí. Fíjate bien en él, y admira sin reservas el genio colosal del que así supo asentar sobre fundamentos indestructibles el edificio de una estética invulnerable.

Habla Gluck:

«Cuando emprendí la tarea de poner en música la ópera *Alceste*, me propuse evitar todos los abusos que la vanidad mal entendida de los cantantes y la excesiva complacencia de los compositores, habían introducido en la ópera italiana, convirtiendo el más pomposo y bello de los espectáculos, en el más fastidioso y ridículo: Traté de reducir la música a sus verdaderas funciones, las de *secundar la poesía para fortificar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción y enfriarla con adornos superfluos; creí que la música debía añadir a la poesía lo que añaden a un dibujo correcto y bien compuesto, la vivacidad de los colores y la feliz armonía de las luces y las sombras que sirven para animar las figuras sin alterar sus contornos*. Me he guardado muy bien, por tanto, de interrumpir a un actor en el calor del diálogo para hacerle esperar un fastidioso *ritornello*, o de detenerlo en mitad de su discurso sobre una vocal favorable, sea para desplegar en un largo pasaje la agilidad de su hermosa voz, sea para esperar que la orquesta le diese tiempo para tomar aliento y ejecutar una *fermata*.

²⁴² Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 14, 6-IV-1881, p. 1-2.

»He creído también que la mayor parte de mi trabajo debía reducirse al hallazgo de una bella sencillez, y he evitado hacer alarde de dificultades a expensas de la claridad; no he dado precio alguno al descubrimiento de una novedad, a menos que la situación la reclamara naturalmente, y estuviese ligada a la expresión. *No hay, en fin, regla alguna que no haya sacrificado de buen grado a favor del efecto*».

¡Eso debía escribirse, exclama entusiasmado Reyer, en letras de oro y fijarse a la puerta de todos los teatros donde entren compositores; en las paredes de todos los conservatorios donde salgan cantantes!»²⁴³.

En el proceso de recepción de la música wagneriana en Madrid hay una componente generacional que afecta a compositores, crítica y público. En este sentido, tras citar el prólogo de *Paris y Elena* de Gluck, donde el compositor se queja de la mala acogida de su reforma entre los aficionados²⁴⁴, dice Peña y Goñi:

“¡Oh Gluck inmenso, oh Gluck incomparable! Que bien conocía el autor de *Orfeo* a los anti-wagneristas de ayer, de hoy, de mañana y de todos los tiempos, edades, sexos y categorías! ¡Y cómo abunda en Madrid esa plaga insoportable de *soi disant* aficionados, que sin saber, ni entender una palabra de música, sin estar permanentemente dentro de la atmósfera artística, en contacto continuo con un arte que son incapaces de conocer, refractarios a toda idea de buen gusto y de progreso elemental, se erigen en jueces del genio o del talento pronunciando *ex cathedra* fallos absurdos e irritantes, hablando de lo que no entienden, a conciencia de que no lo entienden y haciendo entre los ignorantes y los reaccionarios por sistema una propaganda artera, nociva, criminal!

A este número pertenecen, sobre todo, esos aficionados antiguos (¡y tan antiguos!), que fundan toda su sabiduría en la frecuencia con que asisten al Teatro Real.

—Hace más de veinte años que no falto a una ópera, dicen.

—¡Qué tiempo tan mal empleado! He contestado a más de uno»²⁴⁵.

Del testimonio de Peña y Goñi se desprende que la comprensión y aceptación de las últimas partituras de Wagner en 1881 afecta a una minoría que diversos escritos califican de secta. En opinión del crítico donostiarra “tiene razón Gounod cuando dice que el fallo definitivo del provenir, está compuesto de una superposición de minorías. La masa general del público y esa colectividad de semi-sabios como la llama Gluck, será siempre, como lo ha sido en todas ocasiones, opuesta a toda idea de progreso racional, por más que se revuelva a la hora presente en su propia esterilidad y en su

²⁴³ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 14, 6-IV-1881, pp. 1-2.

²⁴⁴ Los “medio-sabios”, “los doctores del gusto” en palabras de Gluck.

²⁴⁵ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 14, 6-IV-1881, p. 2.

propia impotencia”, de ahí que “los adeptos de Wagner, bajo la misma dirección del maestro, formen una reducida escuela aparte, una especie de *Sancta sanctorum* donde sólo los iniciados tienen entrada, donde la ciega sumisión de los elegidos no tiene nada que envidiar al *perinde ac cadaver* de San Ignacio de Loyola”²⁴⁶.

La tercera parte de “Wagner y el *Lohengrin*...”²⁴⁷ no aparece hasta principios de mayo, un mes después, debido a las vacaciones de Semana Santa y al estado de salud de Peña y Goñi, que sufre una pertinaz afección de garganta²⁴⁸. El crítico trata de la fusión de música y poema en los dramas de Wagner citando textualmente al compositor, destacando la importancia asignada por Wagner al elemento psicológico en partituras como *Tristán e Isolda*, en la que –dice– Wagner se “ha colocado fuera del alcance público”:

“Vamos a ver de qué modo el gran maestro trata de la fusión íntima de las dos artes hermanas. [...] He aquí sus precisas palabras:

«La prodigiosa popularidad de la música en nuestra época, el interés siempre creciente que todas las clases sociales prestan a los géneros de música más profundos, el afán cada día más manifiesto de convertir la cultura musical en parte esencial de la educación, todos estos hechos, claros, evidentes, incontestables, atestiguan a la vez dos cosas: 1ª, que el desarrollo moderno de la música ha respondido a una necesidad profundamente sentida de la humanidad, y 2ª, que la música, a pesar de la oscuridad de su lenguaje, según las leyes de la lógica, se deja comprender necesariamente por el hombre, con un poder victorioso que esas mismas leyes están lejos de poseer.

»En presencia de tal novedad, que sería ocioso desconocer, no quedaban a la poesía más que dos caminos para su desarrollo: o tenía que pasar de una manera completa al campo de la abstracción, de la pura combinación de ideas, de la representación del mundo por medio de las leyes lógicas del pensamiento, y esa obra pertenece a la filosofía y no a la poesía, o debía fundirse íntimamente con la música, con esa música cuya potencia infinita nos ha revelado la sinfonía de Beethoven.

»La poesía hallará sin fatiga este medio, reconocerá que su secreta y profunda aspiración es la de resolverse finalmente en la música, en cuanto vea en la música necesidad que sólo la poesía puede a su vez satisfacer. [...]»²⁴⁹.

»Porque es necesario que el poeta construya su poema de manera que penetre hasta en las fibras más delicadas del tejido musical y que la idea que expresa se resuelva enteramente en el sentimiento. La única forma poética aplicable aquí, es aquélla en que el poeta en vez de describir sencillamente, ofrece de su objeto una representación real y que impresione los sentidos; esta forma es el drama.

²⁴⁶ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 14, 6-IV-1881, p. 2.

²⁴⁷ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 18, 4-V-1881, p. 1-3.

²⁴⁸ “Noticias. Peña y Goñi”. *La Correspondencia Musical*, I, 17, 27-IV-1881, p. 5.

²⁴⁹ Peña corta el texto en este punto.

»En el momento en que se representa con la realidad escénica, el drama despierta en el espectador un interés profundo hacia una acción que se realiza a su vista, que es, en la medida de lo posible, una fiel imitación de la vida humana. Este interés eleva ya por sí mismo los sentimientos de simpatía hasta una especie de éxtasis en el cual el hombre se entrega sin resistencia a la dirección de las nuevas leyes por las cuales se hace tan maravillosamente asequible».

De tal manera explica el autor de los *Nibelungen* el consorcio de los elementos poético y musical en el drama.

Ya hice observar, antes de emitir estas opiniones de Wagner, que serían para ti de difícil deglución y muy apropiadas para producirte una gastralgia crónica. No soy de los que las encuentran claras y expresivas, *tant s'en faut*, como dicen los franceses; pero en medio de los densos nubarrones de lenguaje que cubren como fuerte nublado las ideas del filósofo, no hay duda acerca de los nobles propósitos que animan al artista en pro de la emancipación del poeta, aherrojado hasta ahora por las arbitrarias, por las autocráticas leyes de un convencionalismo musical absurdo a todas luces.

Y que la tendencia del arte a este fin, altamente favorable para su porvenir, es manifiesta, pruébanlo suficientemente los trabajos de Berlioz, de Meyerbeer (notablemente en *El Profeta*), de Gounod en su *Fausto* y de Verdi en su *Aida*.

Que Wagner haya ido demasiado lejos al dar al elemento psicológico una importancia excesiva que paraliza la acción e infiere una herida mortal al drama, como sucede en el *Tristan et Iseult* [sic], no prueba más sino que al dilatar sus ideales, se ha colocado fuera del alcance público, al par de los grandes innovadores que, en la contemplación de esferas desconocidas, se elevan a una altura por lo común vedada a esa masa común llamada vulgo.

Pero mientras las generaciones venideras depuren esos ideales, mientras la superposición de minorías de que habla Gounod establezca la solidez o falsedad de las doctrinas wagnerianas en toda su amplitud de fondo y de detalles, hay que elogiar sin reservas la digna perseverancia, la tenacidad admirable de un artista cuyo objeto es elevar a su arte y hermanar y completar las tendencias afines de dos elementos, el poético y el musical, que han vivido a expensas el uno del otro y de un modo anormal, antiestético y depresivo²⁵⁰.

El resto de la tercera, cuarta²⁵¹ y quinta²⁵² parte del artículo de Peña están dedicadas a valorar y analizar el *Lohengrin* como se recoge en otro lugar de esta tesis. *La Correspondencia Musical* realiza una mención especial a este estudio sobre el *Lohengrin* en un artículo resumen de 1881 publicado en el último número del año²⁵³.

En septiembre de 1881 *La Correspondencia Musical* publica una carta de Liszt fechada en 1849 y dirigida a un destinatario que no se cita, pero que probablemente reside en París. En la carta Liszt explica la intención de Wagner de presentar *Lohengrin* en uno de los teatros de Londres con el propósito de preparar una futura representación

²⁵⁰ Peña y Goñi, A.: "Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista". *La Correspondencia Musical*, I, 18, 4-V-1881, p. 1-2.

²⁵¹ Peña y Goñi, A.: "Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista". *La Correspondencia Musical*, I, 20, 18-V-1881, p.1-2.

²⁵² Peña y Goñi, A.: "Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista". *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p.1-2.

²⁵³ "A nuestros lectores". *La Correspondencia Musical*, I, 52, 28-XII-1881, p. 1.

en París. Recordamos que el 9 de mayo de 1849, tras el levantamiento de Dresde, Wagner tiene que huir de la ciudad y a través de Chemnitz²⁵⁴ llega a Weimar, donde Liszt le ayuda proveyéndole de documentación falsa. Después de la publicación de la orden de arresto contra Wagner en *Dresdener Anzeiger*, Wagner emigra a Suiza y llega a Zurich el 28 de mayo, donde es acogido por Alexander Müller. En los meses siguientes Liszt realiza algunas gestiones para presentar alguna partitura de Wagner en París. “Liszt –comenta Wagner– creía haber abierto los caminos para una cierta divulgación de mi música en París gracias a su acuerdo con el director de los Concerts de St. Cécile allí existentes entonces, el señor Seghers”²⁵⁵. Wagner parte para París en los primeros días de febrero de 1850 por insistencia de Minna y Liszt, pero a pesar de las gestiones de Liszt y otros amigos para representar alguna de sus óperas en la capital de Francia, Wagner no consigue ningún resultado positivo. Creemos que en este contexto se enmarca el documento publicado en *La Correspondencia Musical*:

“Richard Wagner, maître de chapelle á Dresde, est ici depuis hier; c’est un homme de génie admirable, oui, d’un «génie si trépantique», comme il convient á ce pays; enfin, une nouvelle et brillante apparition dans l’art. Les récents événements á Dresde lui ont imposé une résolution, á l’exécution de laquelle je suis fermement décidé á concourir de toutes mes forces: après nous être concertés longuement tous les deux, voici ce que nous avons imaginé et ce qui doit se réaliser á tout prix: d’abord, nous voulons faire triompher une grande musique d’un genre héroïque et magique dont la partition est achevée depuis un an (*Lohengrin*). Peut-être cela pourrait-il se faire á Londres? Charley, par exemple, pourrai lui être bien utile dans cette entreprise. Si l’hiver suivant, Wagner venait á Paris, avec ce succès derrière lui, les portes de l’Opéra s’ouvriraient á lui et á n’importe quelle oeuvre qu’il apporterait. Je n’ai pas besoin, j’espère, d’entrer dans de longues explications détaillées vis-à-vis de vous; vous me comprenez, et vous nous informez si, actuellement, il y a á Londres une scène anglaise (l’Opéra Italien ne pourrait convenir á notre ami), et s’il a quelques chances de succès pour une grande et belle oeuvre du maître. Répondez-moi aussitôt que possible; plus tard, c’est-à-dire vers la fin du mois, Wagner passera á Paris. Vous le verrez et il vous entretiendra personnellement sur la direction et l’extension de tout le projet, et il sera profondément reconnaissant de chaque faveur accordée”²⁵⁶.

[Traducción]

²⁵⁴ Véase WAGNER, R (Gregor Dellin, ed. y Mayo Antoñanzas, trad): *Mi vida. (Mein Leben* © by Paul List Verlag in der Süwest Verlag GmbH & Co. KG, München, 1963). Madrid: Turner Música, 1989, p. 374 y ss.

²⁵⁵ Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Ediciones Turner, 1989, p. 394.

²⁵⁶ “Recortes. Una carta de Liszt”. *La Correspondencia Musical*, I, 38, 21-IX-1881, p. 4.

“Richard Wagner, maestro de capilla en Dresde, está aquí desde ayer; es un hombre de carácter admirable, sí, de un «carácter muy incisivo», como conviene a este país; en fin, una nueva y brillante aparición en el arte. Los recientes acontecimientos en Dresde le han impuesto una resolución, a la ejecución de la cual estoy firmemente decidido a apoyar con todas mis fuerzas: después de habernos concertado largamente los dos, he aquí lo que hemos imaginado y lo que se debe hacer cueste lo que cueste: en primer lugar, queremos hacer triunfar una gran música de un género heroico y mágico de la cual la partitura está acabada desde hace una año (*Lohengrin*). ¿Quizás se podría hacer en Londres? Charley, por ejemplo, podría ser bien útil en esta empresa. Si el invierno siguiente Wagner viniese a París con este éxito tras él, las puertas de la Opera se le abrirían sin importar la obra que aportase. No tengo necesidad, espero, de entrar en largas explicaciones detalladas cara a cara con usted; usted me comprende, y nos informará si, actualmente, hay en Londres un escenario inglés (la Opera Italiana no podría convenir a nuestro amigo), y si hay posibilidades de éxito para una grande y bella obra del maestro. Respóndame tan pronto como le sea posible; más tarde, digamos que hacia el final del mes, Wagner pasará por París. Usted le verá y el le hablará personalmente sobre la dirección y la extensión de todo el proyecto, y será profundamente reconecedor de cada favor acordado”.

En octubre de 1881 Joaquín Marsillach publica en *Crónica de la Música* un artículo dedicado a Liszt, en cuya primera entrega²⁵⁷ recuerda que “siendo director del teatro de Weimar, hizo poner en escena *Tannhäuser* y *Lohengrin*, de Wagner, de quien se declaró protector y apóstol de su música. Hoy es su más fiel amigo y entusiasta partidario”. Más adelante, Marsillach comenta que Liszt “hoy, a pesar de su edad, trabaja con indecible ardor en la propaganda de sus ideales, dividiendo el tiempo entre la música y su gran amigo Ricardo Wagner, en cuya casa de Bayreuth pasa largas temporadas”. En la segunda entrega del artículo²⁵⁸, Marsillach destaca la faceta de Liszt como escritor musical y opina que en este aspecto “no se conoce quien pueda competir con él, como lo prueban el libro sobre *Lohengrin* y *Tannhäuser*; dos tomos que escribió sobre Goethe y Wagner; sus interesantes artículos sobre estética musical, publicados en las más afamadas revistas alemanas y francesas, su monografía de Chopin, que es un precioso estudio escrito con todo el cariño de un amigo y la inspiración de un poeta, y otras obras notables por todos los conceptos”. En su faceta como compositor Liszt es para Marsillach “partidario acérrimo de la escuela musical moderna, a cuya cabeza figura hoy Wagner”, censurando la opinión de Marmontel, que en su biografía sobre Liszt “critica su afición a lo que ha dado en llamarse wagnerismo”.

²⁵⁷ J[oaquín] M[arsillach]: “Liszt”. *Crónica de la Música*, IV, 162, 26-X-1881, p. 2.

²⁵⁸ J. M.: “Liszt”. *Crónica de la Música*, IV, 163, 2-XI-1881, p. 3-4.

En noviembre de 1881 y por encargo de Benito Zozaya, Peña y Goñi comienza a publicar en *La Correspondencia Musical La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. La intención de Zozaya es –en palabras de Peña– “sacar de la oscuridad que desgraciadamente los rodea; los nombres de todos los que [...] han contribuido a la gran obra de nuestra transformación musical en el drama lírico, poner de manifiesto los trabajos llevados a cabo, las obras compuestas, sus vicisitudes y destino, trazar biografías de los maestros, citar a los poetas, artistas diversos, ejecutantes, protectores, a todos, en fin, los que de algún modo contribuyeron entonces y pueden contribuir ahora al fin común, a la trabajosa labor de la creación de la ópera española”²⁵⁹. En la primera parte de la obra Peña y Goñi plantea la pregunta de si realmente existe la ópera española: “¿Existe la Ópera española? No; la Ópera española no existe; la Ópera española no ha existido nunca. Voy a probarlo”²⁶⁰. Peña y Goñi cree necesario examinar los caracteres de nacionalidad musical que distinguen a Italia, Francia y Alemania y realiza un breve repaso por la historia del género dramático en los tres países para argumentar su respuesta negativa. Peña y Goñi destaca la influencia wagneriana en los compositores de la nueva escuela francesa citando a Massenet y Saint-Saëns; en Alemania cita a Mozart, Schubert, Beethoven, *Der Freischütz* de Weber y por último a Wagner:

“Un cambio brusco y radical se opera en el arte germánico, preparado de antemano por los trabajos de los grandes sinfonistas. La influencia italiana termina para siempre, y la nueva escuela ostenta principios que destruyen y condenan todas las leyes estéticas del arte ultramontano.

Después de Weber, un artista excepcional, poderoso, soberbio, audaz, nutrido en las doctrinas filosóficas de Schopenhauer, adepto de Gluck y sucesor del autor de *Oberon*, se presenta en la escena del arte, apóstol de una nueva escuela, con aspiraciones sobrehumanas y propósitos extraordinarios.

Quiere reformar la ópera de un modo inusitado, pretende reunir en ella todas las bellas artes; poeta, escribe sus libretos; músico, da rienda suelta a las ideas revolucionarias que bullen en sus imaginación; en lugar de óperas en cuatro actos, compone óperas en cuatro días; inventa la melodía infinita, fustiga a los maestros más eminentes y celebrados, y da margen a una celebridad ruidosa.

Gritos de entusiasmo y alaridos de indignación, le rodean a cada instante, le ensalzan hasta las nubes, los unos, le arrastran por tierra, los otros, pero él sigue impávido su obra, y esa obra se infiltra lentamente en todas partes, y sus emanaciones hacen presa en todos, como las hojas del célebre manzanillo.

²⁵⁹ Peña y Goñi, A.: “La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos. Prólogo”. *La Correspondencia Musical*, I, 45, 9-XI-1881, p. 2.

²⁶⁰ Peña y Goñi, A.: “La ópera española desde su origen hasta nuestros días”. *La Correspondencia Musical*, I, 46, 16-XI-1881, p. 2.

¿Hay necesidad de nombrarlo? Ricardo Wagner es el genio poderoso que hoy agita exclusivamente el arte musical, y cuya última palabra, el *Parcival* [sic], se espera con interés ansioso, representante único hoy de la ópera alemana; el cetro de la música nacional se halla en sus potentes manos, y sea cual fuere la suerte que el porvenir reserve a sus obras, no es menos cierto que la impulsión dada por Wagner al arte patrio, constituirá una de las más curiosas y brillante páginas de la historia de la ópera alemana²⁶¹.

En la siguiente entrega del artículo Peña y Goñi destaca la transformación producida en Alemania en la formación de la ópera nacional en el periodo de unos cincuenta años. Así, de ser una nación deudora de las óperas y gustos italianos y franceses, la aparición de Wagner hace que la ópera alemana adquiera un papel predominante, siendo patente su influencia en todas las naciones de Europa:

“Mientras Italia y Francia caminan al mismo tiempo, con singulares bríos, al desarrollo y progreso de la ópera nacional, Alemania duerme, mecida por los austeros cantos de la reforma; pero la educación musical, los trabajos colosales del gran cantor de Santo Tomás, en Leipzig, y el carácter serio y estudioso del pueblo germánico, incuban lentamente la formidable explosión moderna. Italia se enseñoorea en todo el país; Mozart mismo no puede eximirse de la influencia italiana en sus inmortales obras maestras; la sinfonía nace con Haydn y adquiere con Beethoven proporciones ideales, Weber da el primer grito de independencia en Berlín, Meyerbeer corre a Italia, con el objeto de asimilarse a Rossini, escribe en París su *Roberto el Diablo*, *Los Hugonotes* y *El Profeta*, y poco tiempo después se oyen, como preparativos del combate, las marchas guerreras del *Rienzi*, en Dresde. La nueva doctrina aparece con el *Tannhäuser*; crujen los cimientos del arte al paso formidable del Ante-Cristo [sic], estalla la revolución y Wagner se eleva como inmensa serpiente que atrae y devora a las incautas aves musicales de todas las naciones. Tal es el estado actual del arte en Alemania, en cuanto a la ópera nacional se refiere. Se mantuvo de limosna durante siglos, y hoy parece dominar al mundo entero; privada de nacionalidad hasta hace poco, su nacionalidad se impone hoy a la atención general, y es objeto de admiración y respeto universales. ¡Qué transformación tan radical en el cortísimo espacio de cincuenta años!”²⁶².

En diciembre de 1881, con motivo del estreno de *Herodías* de Massenet en el teatro de la Moneda de Bruselas, A. León escribe un artículo que critica las opiniones publicadas en *Le Figaro* que atribuyen a la nueva ópera del compositor francés la influencia wagneriana:

“Consignemos aquí una frase de *Figaro*.

²⁶¹ Peña y Goñi, A.: “La ópera española desde su origen hasta nuestros días”. *La Correspondencia Musical*, I, 46, 16-XI-1881, p. 3.

²⁶² Peña y Goñi, A.: “La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos”. *La Correspondencia Musical*, I, 47, 23-XI-1881, p. 2.

Dos espectadores suben juntos, y uno de ellos dice al otro:

–Massenet es de la escuela de Wagner, ¿no es verdad?

–Según y conforme. Va a misa, pero no comulga.

Algo hay que aceptamos en el sentido de estas palabras. Massenet estudia y sigue las corrientes modernas del arte, prescindiendo de añejos patrones y tratando de llevar la verdadera expresión del drama musical a todas las manifestaciones de sus obras, especialmente a la instrumentación. En este concepto, va a la misma misa que Wagner, y aún creemos que confiesa, pero no comulga, ni aún se acerca al altar. Al contrario, se mantiene bastante retirado.

Pero si se quiere dar a entender con la frase del *Figaro*, que Massenet sigue en absoluto las tendencias de Wagner, aunque no llegue al ideal de éste, nuestro apreciable colega francés se equivoca de medio a medio. Más bien que las de Wagner, sigue Massenet las huellas de Gounod, y esto que indicamos cuando se puso en escena en Madrid su *Roi de Lahore*, podemos repetirlo hoy con más seguridad, después de estrenado su *Herodías*, según los juicios y noticias que recibimos directamente de la capital de Bélgica”²⁶³.

1882.

El 14 de enero se estrena en el Teatro Real *Mitridate*, ópera en tres actos, letra de Mariano Capdepon y música de Emilio Serrano. *El Imparcial* señala que “una ópera que se canta en italiano, que desarrolla un episodio de la historia antigua y nacional del Ponto, y que además, en su desarrollo musical, adolece de una combinación del estilo wagneriano, con reminiscencias de las melodías italianas, no sabemos por qué razón ha de llamarse ópera española”:

“La riqueza instrumental y armónica de la partitura planteaba, desde luego, para el Sr. Serrano un arduo problema, que ha resuelto en parte muy satisfactoriamente, y que resolverá, estamos seguros de ello, en sus producciones sucesivas. De la división de las voces en los coros a la división por masas corales, no va más que un paso, y la mucha instrumentación y los variados y complicados efectos de la sonoridad moderna, llevan como por la mano a los *divisis* y parlantes instrumentales, donde la melodía puede y debe estar en alto y el bajo, o donde el acorde es melódico y la melodía armonizada, sin interrupción y sin fin como *melodía infinita*. Los coros a cuatro voces de Sebastián Bach, en el siglo pasado, y las óperas de Wagner, en nuestros días, dan una idea de esta tendencia superior de la música.

El maestro D. Emilio Serrano ha aceptado, como era de necesidad absoluta, estos adelantos de la música moderna y siquiera en varios números de su ópera prepondera el diseño melódico de la escuela italiana, con acompañamiento lleno y robusto, en otros dominan los *divisis*, apartándose en los coros del unísono, que tan mal se presta a la expresión del sentimiento. Como ejemplos, recordamos el primer tiempo del *aria* de tenor de del primer acto: *Degli anni unci piú teneri*; el coro de

²⁶³ León, A.: “*Herodías*. Ópera nueva de Julio Massenet”. *Crónica de la Música*, IV, 171, 28-XII-1881, p. 4.

conjurados del acto segundo, de ritmo muy vivo y original, y el coro del tercer acto en el *rondó* cantado por Monina.

No pecaremos de severos diciendo que el Sr. Serrano se ha dejado seducir de los efectos del estilo wagneriano y se ha excedido en la sonoridades, abusando con exceso de los fuertes. La voz aparece muchas veces ahogada, los esfuerzos de los cantantes han de ser violentos y el ruido a veces resulta atronador, siendo difícil percibir la armonía. El afán del maestro de demostrar sus conocimientos, que son por cierto profundos en los secretos de la composición y de la orquesta, le ha hecho agobiar con detalles y lujo de tonos los temas más sencillos de la melodía: tiene así su ópera un carácter general de música sabia. Y esto, que el público perdona a Wagner por la celebridad de su nombre, produce cierto frío y prevención cuando se trata de un maestro que empieza”²⁶⁴.

El 8 de febrero de 1882 *La Correspondencia Musical* publica el artículo de Barbieri “La Verdad en su lugar”, fechado el 2 de febrero. El escrito aparece como réplica a un suelto publicado en *El Liberal* que reseña una reunión en el restaurante Fornos de Madrid, donde Emilio Lestellier²⁶⁵, primer tenor del Teatro Real, obsequia con un banquete a algunos representantes de la prensa, entre los que se encuentran Escobar de *La Época*, Solsona, de *La Correspondencia de España*, Val, de *El Globo*, Zozaya, de *La Correspondencia Musical* y Castro y Blanc, de *El Liberal*. En el transcurso de la velada, el crítico de este último periódico, Alonso de Beraza, dice “que la educación musical del público de Madrid había hecho notables progresos, que sólo hace diecisiete años que Barbieri hizo una especie de tímido ensayo ejecutando en los conciertos de verano un andante de Haydn, y ahora prepara la Sociedad de conciertos para esta primavera la Sinfonía de Beethoven”²⁶⁶. Barbieri contesta a este párrafo recordando los conciertos organizados en marzo de 1859 en el teatro de la Zarzuela y los organizados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en el Salón del Conservatorio donde –dice Barbieri– “tomé a mi cargo también la dirección de la parte coral, dando al público algunas obras importantes, entre las cuales se contaron el célebre coro a voces

²⁶⁴ “Sección de espectáculos. Teatro Real”. *El Imparcial*, 15-I-1882.

²⁶⁵ Emilio Lestellier nace en Lyon en 1853 y en su Conservatorio realiza sus primeros estudios. En 1872 es admitido en el Conservatorio de París donde durante dos años recibe clases del tenor Roger. Al concluir sus estudios es contratado por el Teatro Real de la Moneda de Bruselas donde debuta el 8 de octubre de 1874 en la ópera *Charles VI*. Permanece en Bruselas hasta 1876 pasando luego a Milán donde destaca en *La Favorita*. En 1877 marcha a América donde interviene en el estreno de *Aida* en Montevideo y Buenos Aires. Entre 1878 y 1882 Lestellier canta en Nápoles, Turín, Venecia, Milán, Génova, Bolonia, Lyon y Madrid. “Nuestros Grabados”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 6, 15-II-1882, p. 99.

²⁶⁶ *El Liberal*, 31-I-1882 (p. 3).

solas de A. Thomas, intitulado *El Tyrol* y la marcha del *Tannhäuser*, primera obra de Ricardo Wagner que se ha oído en Madrid y que yo mismo traje de Alemania”²⁶⁷.

La gran novedad anunciada para la temporada de primavera por la Sociedad de Conciertos dirigida por Vázquez es el estreno de la 9ª *Sinfonía* de Beethoven y con tal motivo Jorge Vinent publica un artículo en la *Crónica de la Música* el 8 de febrero que lleva por subtítulo “el atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod”²⁶⁸. Wagner²⁶⁹ retoca la 9ª *Sinfonía* de Beethoven para su interpretación en la antigua Ópera de Dresde el 5 de abril de 1846 y no respeta la partitura original al pie de la letra –dice Gregor Dellin– “para hacer resaltar los temas de los movimientos”²⁷⁰. En opinión de Vinent lo hace con el objeto de dar unos efectos que Beethoven “no pudo soñar siquiera, porque no tenía entonces en la orquesta los elementos que después han venido a prestarle mayor brillantez. En este concepto, y dado que lo ha hecho con cierta sobriedad, limitándose a introducir cornetines en un pasaje que lo requiere, no podemos censurar el llamado atrevimiento de Wagner; antes bien lo creemos justificado, puesto que no traspasa los límites que deben estar vedados a un compositor respecto de otros”. En este sentido, Vinent se muestra conforme con los cambios realizados por Wagner y discrepa con la opinión de Gounod quien, a raíz de la interpretación de la 9ª *Sinfonía* con las correcciones de Wagner en la primavera de 1871 en Londres, dirige una carta al crítico antiwagnerista Oscar Comettant en la que censura estos cambios. La carta de Gounod, fechada en Londres el 6 de mayo de 1871, es traducida por Vinent y dice así:

“Londres 6 de mayo.

Mi querido amigo: El número correspondiente al 1º de este mes del periódico musical inglés *The Orchestra* contiene un artículo titulado *Rescoring Beethoven* (Beethoven reinstrumentado).

Aunque estoy de acuerdo con muchas de las reflexiones del autor de este artículo, me dispensaréis haga algunas observaciones que acaso no carezcan de interés.

²⁶⁷ Asenjo Barbieri, F.: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia Musical*, II, 58, 8-II-1882, p. 3.

²⁶⁸ Vinent, Jorge: “La *Novena Sinfonía* de Beethoven. El atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod”. *Crónica de la Música*, V, 8-II-1882, pp. 1-3.

²⁶⁹ Wagner escribe en *Mein Leben* sobre el éxito alcanzado por su interpretación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven el Domingo de Ramos de 1846 y en tres artículos anónimos publicados en *Dresdener Anzeiger*: “Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden” (“Informe sobre la interpretación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven en Dresde en el año 1846”; en GSD vol.2, p.65) en los que prepara al público para una partitura que hasta entonces se tiene como imposible de interpretar y surgida de un supuesto trastorno mental.

²⁷⁰ GREGOR-DELLIN, Martin (Mayo Antoñanzas A. F. trad): *Richard Wagner (Richard Wagner © by Piper & Co. Verlag, München, 1980)*, Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música (Vol. 1 y 2), 1983, p. 178.

No conozco la *Novena Sinfonía* con coros de Beethoven, *según la ha arreglado* Wagner, *sino como la escribió Beethoven*, y confieso que me basta. He oído y leído mucho esta obra gigantesca, y jamás he experimentado ni en la audición ni en la lectura deseo alguno de correcciones.

En principio, por muy Wagner que se sea, y aunque se llegara a ser otro Beethoven (lo cual no sucederá, como no habrá otro Dante ni otro Miguel Ángel), no admito que haya quien se arrogue el derecho de corregir a los maestros. No se redibujan ni se repintan las obras de Rafael ni de Leonardo Vinci, porque, además de presuntuosa temeridad, sería una calumnia sustituir un toque extraño al de los grandes y potentes genios que, supongo, sabían lo que hacían y por qué lo hacían.

Pero, viniendo al caso particular de la sinfonía con coros, no veo en manera alguna en qué pueda fundarse la pretensión de alterar el texto. En primer lugar, en lo que concierne a la parte puramente instrumental de la obra, es decir en los tres primeros tiempos y el principio muy desarrollado del cuarto, Beethoven muestra un conocimiento tan profundo, maneja los recursos de la orquesta, los timbres y los relieves de los diversos instrumentos, de un modo tan prodigioso, que no comprendo que se pueda pensar un momento ni siquiera en emitir opinión acerca de ello.

Para esto es preciso ser Mr. Wagner, que da lecciones a todo el mundo, a Beethoven como a Mozart y a Rossini. He oído la *Novena Sinfonía* dirigida por Mr. Habeneck, el ilustre fundador y director de orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. El único cambio, no del texto, ni de la instrumentación, sino de expresión que éste sabio director se permitió, es un *mezzoforte*, en lugar de un *forte*, en el gran unísono de los instrumentos de cuerda, que acompaña con las sextas y las terceras del paso melódico del *scherzo*. Este ligero cambio tenía por objeto no sepultar bajo la potencia de un número considerable de instrumentos de cuerda, la sonoridad de las flautas, de los clarinetes y de los fagotes, a quienes está confiado el dibujo melódico bajo el cual ruge la continua energía del ritmo principal.

En cuanto a la parte vocal (solos y coros) que termina esta obra incomparable, sublime, única por su majestad, niego absolutamente que ejecutantes y el público hayan pronunciado contra ella decisivo e irrevocable *non possumus*.

El *non possumus* es la frase de todos los primeros desalientos, se ha pronunciado a la primera aparición de todas las obras innovadoras.

Se le ha opuesto a las sinfonías de Beethoven cuando empezaron a conocerse en Francia; se ha dicho de las obras de Meyerbeer, *Roberto el diablo*, *Los hugonotes*, *El Profeta*, y recientemente, en Alemania mismo, de las últimas obras dramáticas de Ricardo Wagner, que artistas y coristas declararon imposibles de aprender y de cantar. Se ha dicho, y muchas personas lo dicen todavía de los últimos cuartetos de Beethoven.

El tiempo acaba por allanar las dificultades, y en esto, como en otras muchas cosas, lo que ayer parecía imposible es sencillísimo hoy.

La parte vocal de la *Novena Sinfonía* es ciertamente de una ejecución difícil, y la manera como está escritas las voces exige aptitud y conocimientos musicales muy superiores al de la generalidad de los cantores y coristas.

Debo decir, sin embargo, que, contra los asertos de la crítica que combato, he oído en 1842 en Viena, bajo la dirección de Otto Nicolai, la sinfonía con coros, ejecutada por 1.200 músicos (unos 450 instrumentistas y 750 voces), y que esta ejecución fue admirable bajo todos los puntos de vista; conjunto, firmeza, precisión en los ataques en los tiempos y en el ritmo, exactitud perfecta y observación de colorido hasta en las notas más agudas y en los pasajes más escabrosos. Verdad, es, que en Alemania, el registro y el timbre de la voz de sopranos se prestan con singular facilidad a atacar y sostener las notas elevadas, lo que en arte explica la

superioridad de la ejecución relativamente a la exactitud y la pureza de la entonación, pero conviene añadir que el conocimiento de la música, tan extendido en la educación alemana por la práctica obligatoria de la lectura musical en las escuelas, no contribuye poco a la seguridad de la ejecución. [...] ²⁷¹

Si se quiere demostrar, por tanto, que la parte vocal de la sinfonía con coros, es perfectamente ejecutable aunque como decía Rossini, esté *mal dedeada* ²⁷² para las voces, es preciso habérselas con coristas y cantores que, no sólo tengan buenas voces, sino que además sepan leer la música; y debe confesarse que esta última condición se cumple de un modo muy insuficiente en Inglaterra.

Sea como quiera, no toquemos a las obras de los grandes maestros, que tocar a ellas es un ejemplo de atrevimiento e irreverencia peligroso, por cuya pendiente no habría razón para detenerse. No pongamos las manos sobre esas de gran raza, cuyas nobles líneas, severa estructura y majestuosa elegancia debe contemplar sin velo alguno la posteridad. Recordemos que vale más dejar a un gran maestro sus imperfecciones, si las tiene, que imponerle las nuestras.

CÁRLOS GOUNOD ²⁷³.

A esta carta de Gounod, que para Vinent “hubiera debido contener por lo menos algunas palabras de discusión, en vez de limitarse a generalizarse” ²⁷⁴, contesta anónimamente un crítico inglés en un artículo publicado en el *Monthly Musical Record*. Este trabajo sostiene la validez de las correcciones de Wagner, considerando que pronto serán “tan indispensables para la buena ejecución de la sinfonía con coros, como la instrumentación de Mozart para la del *Mesías* de Haendel”. August Manns ²⁷⁵, director de la orquesta del *Crystal Palace*, contesta al crítico incógnito, reforzando la opinión de Gounod en un escrito resumido por Vinent en el que Manns consigna las alteraciones propuestas por Wagner:

“1º Modificaciones en la expresión, a fin de que resalte mejor el elemento melódico.

2º Adicciones de trompa y cornetines en la melodía del *scherzo* a los instrumentos de madera empleados por Beethoven (partitura Breitkopf, última edición, pág. 77).

3º Transposición a la octava superior de algunas frases de flauta y violín en el *scherzo* (pág. 91).

4º Cambio del diseño melódico de los instrumentos de viento en los conocidos ocho compases del primer allegro, en dobles corcheas con sincopados (páginas 19 a 53).

5º Cambio en la parte del solo de tenor en el paso del final en *si mayor* (pág. 264).

²⁷¹ Corte de Jorge Vinent.

²⁷² Dedeo: agilidad y destreza de los dedos al tocar un instrumento; digitación.

²⁷³ Vinent, Jorge: “La *Novena Sinfonía* de Beethoven. El atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod”. *Crónica de la Música*, V, 177, 8-II-1882, pp. 1-2.

²⁷⁴ Vinent, Jorge: “La *Novena Sinfonía* de Beethoven. El atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod”. *Crónica de la Música*, V, 8-II-1882, p. 2.

²⁷⁵ Sir August Friedrich Manns (Stolzenberg, 1825; Londres, 1907). Director y violinista alemán que en 1854 se establece en Londres, donde funda los conciertos del Crystal Palace.

Después de haber demostrado en pocas palabras la imposibilidad de establecer un paralelo entre la instrumentación de Haendel, muy incompleta bajo el punto de vista moderno, y además forzosamente secundaria en una obra como el *Mesías*, y la de una sinfonía de Beethoven, sobre todo la sinfonía con coros, Mr. Mannz [sic] responde en estos términos a Wagner:

1º Las modificaciones de expresión no es necesario especificarlas, porque los directores de orquesta que tienen el talento y el saber necesarios para desempeñar su cargo, comprende bien que muchas partituras de los maestros antiguos exigen estas modificaciones a causa del gran número de instrumentos de cuerda que es preciso emplear en los vastos salones modernos de conciertos.

2º Rechazo en absoluto la idea de reforzar con trompas y cornetines los instrumentos de viento madera, cuando Beethoven les confía una melodía, porque el colorido clásico de la obra tomaría un carácter vulgar, sino desaparecería por completo⁽¹⁾.

3º Me repugna la transposición a una octava superior de la flauta y de los primeros violines en algunas de sus frases, porque no me cuidó de introducir en una sinfonía de Beethoven esas sonoridades equívocas, debidas a la falta de afinaciones, que tan mal efecto hacen en las obras de muchos compositores contemporáneos, habituados a exigir demasiado de la habilidad de los ejecutantes.

4º Los cambios propuestos de los ocho compases de instrumentos de viento son inadmisibles, y el análisis de Wagner falso. Lo que principalmente caracteriza estos ocho compases de un ritmo tan patético, es la imitación rigurosa tonal y métrica de las cuatro primeras notas del motivo.

Las alteraciones verdaderamente extraordinarias que se ha permitido Wagner, que implican una supresión de partes, destruyen casi por completo este carácter tonal y métrico.

5º El pensamiento de modificar la parte del *solo* de tenor en el paso en *si mayor* del final debe haberse ocurrido a Wagner en algún festival alemán de hace mucho tiempo, en que los solos eran cantados por aficionados. El paso de que se trata es, sin duda alguna, incómodo, pero hay numerosas pruebas de que no es incantable.

Mr. Mannz concluye diciendo que nadie tendrá jamás autoridad bastante para corregir a Beethoven, sobre todo tratándose de instrumentación sinfónica.

En absoluto es verdad y estamos conformes con Gounod y con Mr. Mannz. Pero en casos concretos determinados no hay más remedio que repetir: *E pur si muove*.

Consagraremos más atención a este asunto cuando oigamos a la Sociedad de Conciertos de Madrid en la ejecución de dicha obra, aunque suponemos que no será el maestro Vázquez, quien siga la versión, digámoslo así, de Wagner²⁷⁶.

El 23 de marzo de 1882, en carta remitida desde Roma a *La Ilustración Española y Americana*, el Conde de Coello realiza un artículo²⁷⁷ sobre la *Herodiade* de Jules Massenet (representada en ese momento en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas y

⁽¹⁾ Este es sin duda el paso al que alude Gounod hablando de Habeneck. Donde el fundador de la Sociedad de Conciertos de París, respetuoso con el pensamiento del maestro, se contentaba con variar la expresión ligeramente. Wagner añade instrumentos de metal. No es completamente exacto decir que este es el único paso que Habeneck se prometió modificar. Suprimió además dos repeticiones del scherzo que, después han sido restablecidas por Mr. Deldevez. [Nota de Vinent].

²⁷⁶ Vinent, Jorge: "La *Novena Sinfonía* de Beethoven. El atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod". *Crónica de la Música*, V, 177, 8-II-1882, pp. 2-3.

²⁷⁷ Conde de Coello: "Carta de Roma". *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 13, 8-IV-1882, pp. 221-223.

la Scala de Milán) y la *Regina di Saba* de Karoly Goldmarck (en cartel en los teatros de Bolonia, Turín y Roma). Coello destaca que las producciones de Wagner “fantásticas y extrañas, pero marcadas por el sello de la inspiración y del genio, dan la idea del idealismo germánico, al propio tiempo que la de este espíritu revolucionario que en las artes, como en la política, preside a la época presente”. Luego recuerda que Wagner escribe parte de *Parsifal* en Palermo y más adelante considera sendas óperas de Massenet y Goldmarck “como un género intermedio entre la escuela de Wagner y la antigua escuela italiana”.

El 29 de marzo de 1882 *Crónica de la Música* comienza el artículo “Ópera o drama musical”, fechado en Bayreuth el 30 de agosto de 1876, escrito que recogemos de manera incompleta porque aún no hemos consultado los nuevos fondos de esta publicación localizados recientemente por el Doctor Sobrino. El autor del artículo, uno de los asistentes al primer festival escénico de Bayreuth y al estreno de *El Anillo de los Nibelungos*, establece una comparación entre los creadores de la monodía acompañada y la reforma wagneriana:

“Una voz viene a dejarse oír acerca de la fiesta teatral de Ricardo Wagner, voz que será justa con su significación, ética, estética y poética. En este examen se pondrán de manifiesto la esencia y la trama que han servido a la poderosa construcción del drama musical. Ricardo Wagner es, como músico, una aparición artística demasiado significativa, para que podamos excusarnos de examinar su acción; y al influjo de su personalidad se achacan tantas tormentas de la inteligencia, que nos es forzoso aclarar su propia manera de ser. Los trabajos de este hombre quieren ser juzgados desde un punto de mira más elevado que el de las actualidades musicales, a fin de que, la influencia que en nosotros pueda ejercer la simpatía o antipatía hacia personas y cosas, no sea parte a engañarnos en lo que se refiera al *matador* de la música dramática de los alemanes. Así pues, para poder abarcar y reconstruir con cierta energía la obra más poderosa que jamás se ha puesto en escena en teatro alguno; para poderla apreciar de un modo objetivo y para probar aquí lo que ayer me probó la audición del *Rheingold*, necesito hacer algunas aclaraciones sobre las tendencias con que fue creciendo la ópera durante tres siglos. Conservarse neutral en esta cuestión, parece que está absolutamente prohibido. El mismo Wagner ha declarado muchas veces que en *El Ring des Nibelungen*, esta trilogía original de un lenguaje cantado, ha dicho su última palabra, y el mundo musical y amante de las artes, interesado hasta el extremo por anuncios innumerables veces repetidos y esperando con más ansiedad de año en año, va por primera vez a ver desenvolverse delante de sí, los principios del tan esperado *arte del porvenir*.”

Lo que Wagner pretende de la ópera de nuestros días, hace 300 años fue propuesto como su problema. Los primeros ensayos de música dramática, datan del año 1580. Tratábase de que la música, encerrada entonces exclusivamente en el servicio de las iglesias, saliese de allí y generalizándose, diese acceso a la expresión de las pasiones humanas.

Estos ensayos de unión con la tragedia de los antiguos, que yacían en el espíritu de la edad del renacimiento, fueron fortalecidos por los esfuerzos de aquel noble toscano que, estando la ópera en su cuna, buscó en ella el campo propio para la musical expresión dramática en lo característico y en lo patético. Entonces nació en Florencia, no solamente la ópera, sino una forma del arte, que únicamente creo poder señalar con exactitud con el nombre de drama musical. Y no ya porque sus inventores asignasen a la música un papel subordinado a la palabra hablada y a la poesía, sino más bien porque este género, en su valor intrínseco musical, puede considerarse como padre y predecesor del drama musical de Ricardo Wagner.

A causa de lo poco común que es el estudio de la historia de la música, sorprenderá esto a muchos lectores y aun a muchos jóvenes wagneristas, pero nada exagero, teniendo en cuenta naturalmente, los grados de desenvolvimiento musical en el siglo XVI y XVII.

Los primeros wagneristas del Arno hace tres siglos, y el wagnerianismo del Ilm realizado en nuestros días, no solamente coinciden en los principios establecidos para la música dramática, sino que caen en los mismos errores. El parecido es aún mayor. Los innovadores musicales de entonces también tenían por necesario ilustrar sus obras con largos comentarios insertos al principio de las mismas, y hacerlas accesibles al vulgo, con escritos sueltos. Y si el wagnerianismo de nuestros días alaba los adelantos de un maestro que, a favor de lo característico y lo dramático decreta la abolición de la ópera antigua y de la melodía cerrada que a ella va unida, Caccini en su *Nuove musiche*, impreso hace 275 años, nos dice exactamente lo mismo cuando se gloria de que, por amor a la fuerza y a la verdad de la expresión dramática ha tenido cuidado de mostrar, en sus nuevas composiciones, cierto noble deprecio hacia el canto, y por la misma razón no ha tenido miedo a las disonancias²⁷⁸.

En su número de 29 de marzo *Crónica de la Música* publica una anécdota sobre la opinión de Auber acerca de *Tannhäuser*, siguiendo a un periódico italiano y señalando que “un maestro tan maestro como Auber, es imposible que haya dicho tal cosa”²⁷⁹. La anécdota, recogida posteriormente en *La Correspondencia Musical*²⁸⁰, se narra en estos términos:

“Se discutía un día delante de Auber sobre el valor de *Tannhäuser*. Unos lo elogiaban exageradamente y otros lo criticaban con saña.

Auber que había escuchado con gran seriedad exclamó de pronto:

–Wagner es un músico de gran talento y su partitura tiene hermosas páginas, pero me hace el mismo efecto que un libro escrito sin puntos ni comas desde el principio hasta el fin. No se sabe donde tomar los alientos”²⁸¹.

En abril de 1882 Joaquín Marsillach redacta “La historia de *Lohengrin*, (Carta íntima) A D. Antonio Peña y Goñi”²⁸², escrito publicado en la *Ilustración Artística* con

²⁷⁸ “Ópera o drama musical”. *Crónica de la Música*, V, 184, 29-III-1882, pp. 1-2.

²⁷⁹ *Crónica de la Música*, V, 184, 29-III-1882, p. 7.

²⁸⁰ “Opinión de Auber sobre la música de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, IV, 193, 11-IX-1884, p. 4.

²⁸¹ *Crónica de la Música*, V, 184, 29-III-1882, p. 7.

motivo del estreno de *Lohengrin* en Barcelona (17-V-1882) e incluido en el folleto²⁸³ que publica la empresa del teatro Principal, repartido entre los asistentes a la representación. Marsillach dedica este escrito a Peña y Goñi “por ser tú en España – dice– el primero y más esforzado propagandista de las doctrinas wagnerianas”²⁸⁴. Marsillach constata la influencia de *Lohengrin* en las óperas de otros compositores al indicar que *Lohengrin* es una ópera “en la cual han bebido muchos maestros que hoy gozan de universal y merecido renombre, y que nos parecieron originales porque desconocíamos el modelo en donde aprendieron muchos de sus más oportunos detalles”. Marsillach indica que la repetición de “ideas melódicas” (leitmotiven) es utilizado en 1882 como procedimiento mnemotécnico por la mayoría de los compositores, pero entiende que “Wagner lo ha empleado por primera vez, desarrollándolo hasta elevarlo a sistema, pues antes que él, sólo accidentalmente, y como por intuición, lo había usado algún compositor moderno”²⁸⁵. Marsillach señala algunas analogías entre el prelude instrumental de *Aida* y de *Lohengrin* y, ayudándose de una reducción para piano, destaca también la influencia de Wagner en el final del primer cuadro de *Aida*; así en el pasaje en que la protagonista exclama *L’insana parola*, se parece al dúo de amor de *Lohengrin* cuando Elsa dice *L’asil che tu lasciasti*²⁸⁶: dos frases muy parecidas, con la cabeza del motivo idéntico desde el punto de vista melódico, con un acompañamiento sincopado similar y escritas en la misma tonalidad, *mi menor*. Marsillach establece otra comparación entre el primer coro interno del primer acto de *Don Carlos* de Verdi y el coro nupcial de *Lohengrin*²⁸⁷ en los que el motivo rítmico base es similar; también señala el parecido entre el acto segundo de *Lohengrin* –cuando Elsa se presenta en el balcón del palacio– y la escena de la ventana en la conclusión del tercer acto de *Fausto* de Gounod: para Marsillach “es el mismo estilo, el mismo lenguaje, el mismo colorido instrumental”²⁸⁸. En el dúo de amor del tercer acto de *Lohengrin* se halla el germen de

²⁸² Marsillach, J.: “La historia de *Lohengrin*, (Carta íntima). A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, pp. 131, 134 y 135.

²⁸³ MARSILLACH LLEONART, J.: *La historia del Lohengrin por Joaquín Marsillach, ilustrada con un somero examen de la Reforma de Wagner, por F. Liszt*. Barcelona: establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y C^a, 1882.

²⁸⁴ Marsillach, J.: “La historia del *Lohengrin*. (Carta íntima). A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, 131.

²⁸⁵ Marsillach, J.: “La historia del *Lohengrin*. (Carta íntima). A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, 131.

²⁸⁶ Acto III, escena segunda. WAGNER, R. (versione ritmica italiana di Salvatore de C. Marchesi): *Lohengrin. Opera romantica in tre atti*. Milán: Ricordi, 1982 (reimp), p. 52.

²⁸⁷ Acto III, escena primera.

²⁸⁸ En esta cita Marsillach sigue a Filippo Filippi.

muchas ideas utilizadas por Gounod²⁸⁹ en *Fausto* y, sobre todo, en *Romeo y Julieta*, “como son la frase inicial en *mi mayor* y la otra en *do: di, non t’incanta*”²⁹⁰. Marsillach destaca la influencia de Wagner en el *Mefistófele* de Boito en el que el tañido de las siete trompas celestiales está tratado en toda la partitura como el toque de los trompeteros del heraldo en *Lohengrin*. Sobre el final del prólogo de *Mefistófele*, Marsillach destaca el parecido con la plegaria²⁹¹ del Rey Enrique que precede al desafío entre *Lohengrin* y Federico, de tal forma –dice Marsillach– que “a mí, ejecutando al piano el prólogo del *Mefistófele* ante personas muy conocedoras de la obra, por chanza se me ha ocurrido alguna vez sustituir todo aquel fragmento por el de Wagner, sin que nadie echara de ver el engaño”²⁹². Finalmente comenta la influencia de Wagner en *Samson y Dalila* de Saint-Saëns, donde la escena entre los dos protagonistas “está construida exactamente como la mentada escena de amor entre Elsa y *Lohengrin*”. Con esta enumeración, Marsillach pretende demostrar que Wagner, a pesar de la oposición hecha sobre él, ejerce sobre sus contemporáneos una influencia a la que no pueden sustraerse los compositores dramáticos; esta circunstancia –comenta Marsillach– “es una ventaja para el público, que al oír esta ópera no podrá, en buena ley, afectar extrañeza”.

Marsillach continúa su artículo comentando la historia de la génesis de *Lohengrin*, indicando que el primer contacto de Wagner con el tema del Santo Graal, el ciclo del Rey Artus y los caballeros de la Tabla redonda, tiene lugar en París en 1841. Los trabajos como maestro de la Capilla Real de Dresde para estrenar *Tannhäuser* hacen que los médicos recomienden a Wagner pasar el verano de 1845 en el balneario de Marienbad, donde Wagner traza el plan completo de *Lohengrin* y *Los maestros cantores*. De vuelta a Dresde y estrenado *Tannhäuser* (19-X-1845), Wagner escribe el poema de *Lohengrin* en el invierno de 1845²⁹³ a 1846 y este mismo año, mientras

²⁸⁹ Las apreciaciones de Marsillach sobre la influencia de *Lohengrin* en las composiciones de Gounod provocan la respuesta de Modest Vidal quien escribe los artículos “Ricart Wagner” (*La Ilustració Catalana*, III, p. 182) y “R. Wagner – C. Gounod” (*La Ilustració Catalana*, III, p. 202) en defensa del músico francés. Véase Alfonsina Janés, op. cit, p. 55.

²⁹⁰ Marsillach, J.: “La historia del *Lohengrin*. (Carta íntima). A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, 131.

²⁹¹ Acto I, escena tercera.

²⁹² Marsillach, J.: “La historia del *Lohengrin*. (Carta íntima). A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, 131.

²⁹³ El 17 de noviembre de 1845 Wagner recita la composición poética ante un grupo de amigos en Dresde. Bauer, op. cit, p.410.

veranea²⁹⁴ en Grossgraupen (en los sitios reales de Pirna y Pillnitz), bosqueja a grandes rasgos la composición musical, empezando por el tema del Santo Graal. En 1847, Wagner se muda al antiguo palacio de Mariolini (Marcolinische Palais en la Friedrichstadt de Dresde) donde termina la composición de *Lohengrin*. “Son curiosos – dice Marsillach– los siguientes datos²⁹⁵ que constan en el primer borrador de la obra, propiedad hoy de Liszt. El día 9 de septiembre de 1846 empezó Wagner a componer el acto tercero, que quedó concluido el 5 de marzo de 1847²⁹⁶. Siguió a este el acto primero, empezado el 12 de mayo y concluido el 8 de junio del mismo año. El 18 de este mes empezó el acto segundo, que concluyó el 2 del inmediato agosto. Finalmente, el preludio quedó escrito el 28 de agosto de 1847”.

El artículo de Marsillach continúa haciendo historia de la primera representación *Lohengrin*. A principios de 1848 se pone en estudio la partitura para ser representada en el teatro de Dresde y Wagner dirige algunos ensayos, incluso se llega a ejecutar el final del primer acto en un concierto celebrado el 22 de septiembre de 1848 para conmemorar el tercer centenario de la fundación de la Capilla Real. Sin embargo, los acontecimientos políticos impiden el estreno: un nuevo ministro de Sajonia suprime la subvención del Teatro Real y desestima el proyecto de Wagner de crear un Instituto musical; Wagner se coloca del lado revolucionario cuando estalla el levantamiento de Dresde en mayo de 1849 junto al arquitecto Semper, el filólogo Kochly y el director del teatro de la ópera Roeckel, quien pasaría trece años encarcelado tras el levantamiento. Entonces Wagner se refugia en Zurich, donde sabe que es reclamado en Dresde, pero – señala Marsillach– “como las cárceles estaban repletas de individuos sospechosos, entre cuya clase le había inscrito la policía, y Wagner tenía aún metido en el cuerpo el susto mayúsculo, quiso curarse en salud, de manera que lejos de aceptar tan galante invitación prefirió comer el pan del destierro”. En el verano de 1850, Weimar celebra el aniversario del natalicio de Heder y de Goethe. Liszt consigue que se acepte *Lohengrin* para ser representado el día del natalicio de Goethe y, junto con el director artístico

²⁹⁴ La estancia de Wagner en Gross-Graupa (al sureste de Pillnitz) comienza en mayo de 1846 y se prolonga tres meses. Bauer, op. cit, p. 410.

²⁹⁵ Estos datos se han contrastado con la documentación bibliográfica consultada. Véase, v.gr., Bauer, op. cit, p. 410 y Gregor Dellin, op. cit, p. 185 y ss.

²⁹⁶ De vuelta a Dresde y basándose en los esbozos realizados en Grossgraupen, Wagner comienza la composición de *Lohengrin* en septiembre de 1846 empezando por el tercer acto, pero este trabajo es interrumpido por la adaptación de la *Iphigénie en Aulide* (1774) de Christoph Willibald Gluck cuya primera representación dirige Wagner el 22 de febrero de 1847.

Eduard Genast²⁹⁷, prepara la representación siguiendo minuciosamente las instrucciones escritas enviadas por Wagner. *Lohengrin* se estrena el 28 de agosto de 1850 en el teatro de Weimar en una ejecución en la que intervienen Aghte (Elsa), Fastlinger (Ortruda), Karl Beck (*Lohengrin*), Feodor Milde (Telramondo) y Höfer (Rey Enrique). Marsillach comenta el éxito de *Lohengrin* desde su primera representación y destaca que los profesores de la orquesta “regalaron una batuta de plata a su director Liszt, entre las aclamaciones entusiastas del público”. No obstante, Wagner —exiliado de Alemania—no puede escuchar su ópera hasta once años después, en una representación celebrada en el teatro Imperial de Viena el 15 de mayo de 1861.

Marsillach hace un repaso de la difusión de *Lohengrin* por los principales teatros de todo el mundo. Según los datos aportados por Marsillach, tras el estreno en Weimar *Lohengrin* se presenta en 1853 en Wiesbaden; en 1854 en Leipzig, Schwerin, Frankfurt, Darmstadt, Breslau y Stettin; en 1855 en Colonia, Hamburgo, Praga, Hannover y Riga; en 1856 en Wurzburg y Karlsruhe; en 1858 en Munich, Sondershausen y Viena; en 1859 en Mannheim, Berlín, Dresde y Dusseldorf; en 1860 en Königsberg y Dantzig; en 1862 en Róterdam; en 1863 en Graz; en 1866 en Buda-Pesth; en 1867 en Dessau; en 1868 en Kassel, Baden-Baden, San Petersburgo y Londres; en 1869 en Gotha y Stuttgart; en 1870 en Brunswich, Bruselas, Copenhague y Haag; en 1871 en Bolonia; en 1872 en Nuremberg y Florencia; en 1873 en Berna y Milán; en 1874 en Estocolmo y Stralsund; en 1875 en Dublín y Boston; en 1876 en Lemberg, Trieste y Basilea; en 1877 en San Francisco, Nueva York, Turín, Salzburgo, Crefeld, Melbourne, Magdeburgo y Temesár; en 1878 en Barmen, Roma y Görlitz; en 1879 en París (acto 1º) y Altona; en 1880 en Venecia y Génova; en 1881 en Amberes, Niza, Madrid, Nápoles y Liverpool. Marsillach comenta que estando en Viena el 18 de octubre de 1881 asiste a la representación número cien de *Lohengrin* en el Teatro Imperial de Viena y destaca también las representaciones modelo de *Lohengrin* realizadas en Alemania, citando concretamente las celebradas en Munich (16 de junio de 1867) y Weimar (22 de junio de 1870).

²⁹⁷ Franz Eduard Genast (Weimar, 15-VII-1797; Wiesbaden, 3-VIII-1866). Cantante, actor, compositor y director artístico. Hace su debut en 1814 en Weimar con el papel de Osmin en *El Rapto en el serrallo* de Mozart; en 1828 está como director de teatro en Magdeburgo y a partir de 1829 es contratado de por vida en el Hoftheater de Weimar; en 1833-35 trabaja allí también como director artístico de ópera. A través de correspondencia Wagner trata con él la puesta en escena de *Lohengrin* en Weimar bajo la dirección musical de Liszt. Wagner alaba el trabajo de Genast en el estreno de *Lohengrin*, pero el 22 de mayo de 1851 Wagner escribe a Liszt que Genast “ha caído en la rutina” y que es necesario dotar a Weimar de un director artístico adecuado. Véase Bauer, op. cit, p. 309.

Marsillach conoce cerca de treinta obras y folletos que se ocupan de *Lohengrin*. No cita las alemanas, las más numerosas, porque su enumeración –dice Marsillach– “no me parece que pueda ser de grande utilidad”. Entre las escritas en francés e italiano cita el estudio de Liszt *Lohengrin et Tannhäuser* (Leipzig, 1851) cuya edición francesa está agotada en 1882, pero todavía –dice Marsillach– “pagándolo a buen precio, puede encontrarse algún ejemplar”. Marsillach califica de notable el capítulo que Edouard Schuré inserta en el tomo segundo de *Le drame musical* y el juicio crítico sobre *Lohengrin* incluido en el libro de Filippo Filippi *Musica e musicisti* (Milán, 1876). Otros escritos citados por Marsillach son *Il Lohengrin di Ricardo Wagner* de Zuliani (Roma, 1880), *Wagner e il Lohengrin* de Cardona²⁹⁸ (Nápoles, 1881), *A propósito del Lohengrin* de Montanaro (Nápoles, 1881), *Le théâtre de Bayreuth et la Réforme musicale de R. Wagner* de Margarita Albana Mignaty (Florencia, 1873) y *Lohengrin, instrumentation et philosophie* de Edouard Vander Straeten (París, 1879). Del poema de *Lohengrin* Marsillach cita las siguientes traducciones: una francesa en prosa (*Quatre poèmes d’opéra...*, París: Librairie Nouvelle, 1860) y otra en verso de Ch. Nutter (París: Dentu, 1870), traducción utilizada para la partitura francesa de *Lohengrin*; en italiano destaca la realizada en verso por Marchesi, que es la utilizada para cantar la ópera en italiano (Milán: Lucca), y, en español, la publicada por Benito Zozaya en Madrid en 1881. Finalmente, destaca que la ópera es cantada en húngaro, en inglés (Londres) y en ruso (San Petersburgo) bajo la traducción de Swanzow. Marsillach tiene noticias de más de ciento cuarenta arreglos, fantasías y transcripciones sobre motivos de *Lohengrin*, para piano y varios instrumentos, entre los que destaca los de Saint-Saëns, Raff, Liszt, Cramer, Krüger, Leybach, Voss, Lickl y Burgmüller. Asimismo, Marsillach conoce dos parodias sobre la ópera (una de Suppé) y un álbum humorístico de caricaturas realizado en Berlín por Hoffmann, concluyendo el artículo con unas palabras de despedida a Peña y Goñi.

El 17 de mayo *La Correspondencia Musical* publica un artículo de Emilio J. Gamborg Andresen dedicado a Johan Severin Svendsen (Oslo, 1840; Copenhague, 1911), compositor que da a conocer la Unión Artístico-Musical en el verano de 1881 en

²⁹⁸ Traducción en Cardona, E.: “Wagner y el *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, nos. 32 (15-III-1883, p. 5-12), 33 (1-IV-1883, pp. 8-10) y 34 (15-IV-1883, pp. 5-8).

los conciertos del Buen Retiro a través de sus *Rapsodias noruegas*. El artículo de Gamborg Andresen destaca que en el otoño de 1871, Svendsen –recientemente casado en Nueva York– viaja a Kassel en donde el compositor noruego traba “íntima amistad con Ricardo Wagner”²⁹⁹.

El 24 de junio de 1882 fallece en Frankfurt el compositor y director del Conservatorio de Frankfurt Joachim Raff³⁰⁰, miembro de la Neudeutsche Schule³⁰¹ (Nueva Escuela Alemana) que apoya periodísticamente el estilo de composición de Wagner en la *Neue Zeitschrift für Musik*. En un breve artículo necrológico publicado por *La Correspondencia Musical*, leemos que “Joaquín Raff ha figurado dignamente entre los más decididos y fervientes partidarios de Ricardo Wagner y escribió en su defensa una obra titulada la *Cuestión Wagner*”³⁰². También la *Ilustración Artística* dedica un breve párrafo a la memoria de Raff que destaca que “Wagner ha perdido con él uno de sus más fieles y apasionados admiradores”³⁰³.

El 2 de julio de 1882 publica su primer número *Notas Musicales y Literarias*³⁰⁴, revista semanal dirigida por Felipe Pedrell. De carácter wagneriano, la revista indica sus intenciones en el primer artículo de la revista, firmado por *Tibaldo* (Pedrell), que comienza: “Es la hora de la segunda hora del arte”. En el escrito, *Tibaldo* bosqueja “en impresiones personales los efectos de la presente hora climatérica del arte. –En el punto y hora de la primera vida del arte, pongo por caso, Wagner y un tratado de alta filosofía me enamoran, allá por diciembre. –En cambio, en la hora de la vida actual del arte [...] me humanizo, escucho los *píos, píos* de las golondrinas que no han emigrado, y comprendo a Suppé, dios chiquito de la Sinfonía de verano, o leo a Pérez Escrich, otro

²⁹⁹ Gamborg Andresen, E. J.: “Juan Severino Svendsen”. *La Correspondencia Musical*, II, 72, 17-V-1882, p. [5?].

³⁰⁰ Joseph Joachim Raff (Lachen, 27-V-1822; Frankfurt, 24-VI-1882). Entre 1849 y 1853 asistente de Franz Liszt en Weimar; en 1856 marcha a Wiesbaden y en 1877 es nombrado director del conservatorio superior de Frankfurt, cargo que ocupa hasta su muerte.

³⁰¹ Durante la primera asamblea de músicos de 1859 en Leipzig, un grupo de compositores reunidos en torno a Franz Liszt, considerados como la vanguardia musical, se adjudica el nombre de Nueva Escuela Alemana en oposición al grupo influenciado por el estilo de los clásicos vieneses (Mendelssohn, Schumann y Brahms). Especialmente en la *Niederrheinische Musikzeitung*, dirigida por Ludwig F. Ch. Bischoff, aparecen ataques a los “músicos del porvenir”, contra los que Hanslick dirige también varios artículos en Viena. El grupo de la Nueva Escuela Alemana, en la que se encuentran entre otros Wagner, Liszt, Hans von Bülow, Petter Cornelius y Joachim Raff constituyen en 1861 la Allgemeiner Deutscher Musikverein, en cuya revista, la *Neue Zeitschrift für Musik*, Joachim Raff, Richard Pohl, Carl Friedrich Weitzmann, Franz Brendel y Felix Draeseke escriben varios artículos contrarios a la facción encabezada por Brahms, defendiendo el drama musical, el poema sinfónico y la música programática como géneros musicales. Véase, Bauer, op. cit, pp. 508-09.

³⁰² “José Joaquín Raff”. *La Correspondencia Musical*, II, 79, 5-VII-1882, p. 5.

³⁰³ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 28, 9-VII-1882, p. 218.

³⁰⁴ Barcelona: Imprenta *La Renaixensa* (C/ Xuclá, 13, bajo), 1882.

dios chiquito también, dios de la novela de verano [...]. Comprendo todo esto [...] pero lo que no comprenderán VV. es, que, arrastrado por no sé qué estafalarío quijotismo, quisiera revelarme como un loco contra ese estado de cosas, y me gustaría empeñar ruda batalla conmigo mismo y contra algo que protesta allá en el fondo del alma, algo que me hace sudar por dentro [...] –Quisieran, ahora saber VV. qué es lo que me hace sudar por dentro. Pues sudo de angustia por lo que callo, porque temperatura obliga, porque el arte está de bromita. Mi voz por ejemplo, al hablar de *El Amigo Manso*, de la *Entrega de Granada*, o del *Parsifal*, haría el efecto de una voz clamando en pleno desierto... veraniego. No sería escuchada: hay que callarse; ya lo he dicho, temperatura obliga... –Ya vendrán los desahogos artísticos formulados en palabras y en dichos y en apreciaciones y en genialidades y hasta en críticas, si la crítica no te espanta; vendrán... cuando el tiempo refresque”³⁰⁵. En el segundo número de la revista, Pedrell –bajo el pseudónimo de *Un músico viejo*– comienza la publicación del artículo “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”³⁰⁶, partitura estrenada recientemente en el teatro Principal de la Ciudad Condal (17 de mayo). En “La ópera *Lohengrin* en Barcelona” Pedrell refunde el opúsculo redactado en Madrid con motivo de su estreno en la capital, escrito atribuido entonces al doctor Letamendi³⁰⁷. En su primera entrega³⁰⁸ Pedrell recuerda que el artículo es de actualidad porque en Barcelona se discute todavía sobre el éxito y mérito de *Lohengrin*, partitura en la que “aparece en su plenitud la gran individualidad de los tiempos modernos”. Pedrell destaca que en la cuestión wagneriana no cabe un término medio: “o eres de los nuestros, o anatematizas a Wagner”, dice Pedrell, y al tiempo que censura la posición de Francia frente a Wagner –no obstante su influencia en los compositores franceses– Pedrell se pregunta si España adoptará una posición similar a la francesa:

“El eco de las controvertidas trompetas del *Lohengrin* no se ha extinguido.
Se discute todavía y se comenta a Wagner.
Este artículo no ha perdido su actualidad.
¿Saben mis lectores que es lo que sucedió en Madrid cuando se estrenó el
Lohengrin?”

³⁰⁵ Tibaldo: “Notas semanales”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 1, 2-VII-1882, p. 2.

³⁰⁶ Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, nos. 2 (9-VII-1882, p. 3), 3 (16-VII-1882, pp. 4-5), 4 (23-VII-1882, p. 4), 6 (6-VIII-1882, p. 4), 7 (13-VIII-1882, pp. 3-4) y 8 (20-VIII-1882, pp. 4-5).

³⁰⁷ Pedrell, F.: PEDRELL, F.: *Jornadas de Arte (1841-1891)*. París: P. Ollendorff, 1911, p. 168.

³⁰⁸ Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 2, 9-VII-1882, pp. 2-3.

Que en Madrid como en Barcelona se dio el caso raro de un señor empresario que instruido con el ejemplo que nos da desde hace tiempo Italia, la nación más refractaria, hasta ahora, a *cierta* clase de música, y empeñado en darnos cosa nueva, acabando con el empalagoso repertorio que los organillos y las maritornes³⁰⁹ saben de memoria, se atrevió a *hacer* arte, como suele decirse, pero arte verdadero, arte por todo lo grande, presentando sobre la escena una obra de Wagner ¡de Wagner! Santígüese VV., de este llamado *músico del porvenir*, demagogo musical, antecristo de no sé adivina qué juicio final del arte (con *obligado* de trompetas), de ese terrible agitador de la masa de público que encuentra en el teatro de la ópera moderna la plena, plenísima satisfacción de sus aficiones musicales. Caso raro, atrevido, digno de mención en los anales de nuestra patria, no muy turbulenta en materia de arte, presentar sobre la escena de las *maculadas Traviatas y Normas y Adalgistas* y demás familia, una de las obras del músico revolucionario, en la cual, se asegura (y yo lo creo, ¡qué diantre!) aparece en su plenitud la gran individualidad de los tiempos modernos, el *Lohengrin* nada menos, obra que... (¡lo digo, que lo digo, vamos!) ha sido aclamada por los que, soñando en cosas mejores, han experimentado honda tristeza mediando sobre los resplandores de talco de la ópera moderna.

Una de dos, lector amigo: aquí no hay término medio. O *eres de los nuestros*, o anatematizas a Wagner porque crees que esa ópera, la ópera que, con rara excepciones, hemos oído hasta ahora, es la perfecta y genuina expresión de la cultura general y estética de nuestros tiempos, la ópera, en fin, de esos *clowns* sentimentales de la música teatral, los *barítonos* y los *bajos*, los *tenores* que tú y yo conocemos por los serios disgustos que nos han dado.

¡Creo, como un amigo mío, que un tenor me ha de matar! Pero esto no viene al caso.

¿Qué sucederá, decía el anónimo autor de un folleto publicado en Madrid cuando apareció en aquel campo de Agramante de la filarmonía el *terrible, tres veces terrible Lohengrin*?

¿Qué sucederá? Traslado la palabra al anónimo autor.

El os lo dirá mejor que yo; él cree que las controvertidas *trompetas del Lohengrin* saben a gloria. En materia de gustos... los hay que merecen *trompetadas*.

Ahí va la del anónimo autor.

Tema sin variaciones que puede ejecutarse a telón corrido antes de una representación del *Lohengrin*.

«¿Qué sucederá?» se lee en el folleto del anónimo autor. «Que van a reñir cruda y empeñada batalla esa reina del día, la ópera adoptada por la moda, y el drama musical, hijo de ese arte llamado del porvenir; que se nos presenta una ocasión, única quizá, para que sepamos distinguir entre lo verdadero y lo falso, como si se nos dijera en sustancia: aquella ópera, cuerpo enfermo, se dispone a ponerse frente a frente del drama musical, cuerpo sano, y aquella realidad grosera que a todos nos ahoga, ha de ser vencida por el ideal a que todos aspiramos».

«Mucho decir es esto⁽¹⁾ ¿Pero que sucederá, repito de nuevo, si, tomando ejemplo de lo que acontece en Francia, país de ridículas intransigencias y de susceptibilidades exclusivistas por extraordinaria manera, asoma por ahí alguno de esos prejuicios que se repiten en aquella nación cada vez que se pone en tela de juicio alguna obra de Wagner, tomando por lo serio discusiones de todos conocidas, empedradas de graciosos equívocos o calumnias intencionadas que se propalan sobre la mal llamada música del porvenir, después de dos docenas de años?».

³⁰⁹ Moza de servicio, ordinaria, fea y hombruna, por alusión a la moza de la venta de *El Quijote*.

⁽¹⁾ Y lo mismo yo, permitiéndome poner algunas *notas* al margen del folleto. [Nota *Un músico viejo*].

«No lo espero porque en esta nuestra hidalga castellana tierra, tierra de tradicional nobleza, cuando se da hospedaje a un extraño, aunque éste sea enemigo, le abrimos de par en par las puertas de nuestros hogares, y cuando este extraño es un artista, si no olvidamos que el arte no tiene patria, tampoco ignoramos que los artistas la tienen; no la envidiamos por esto, antes bien sabemos loarla en nombre de ese mismo artista cuya misión es paz, amor fraternidad, sacerdocio de la religión universal de los corazones que sienten, creen y esperan⁽²⁾».

«No lo espero, además, porque esa cuestión de despecho francés no nos atañe, como tampoco que el genio de Wagner no haya sido proclamado en París (buena falta le hace a Wagner), y que, en fin de cuentas, prueba una vez más que el público de París, con el destierro de las obras de Wagner de sus escenas musicales, no ha dejado de ser influido, poderosamente influido, por dichas obras, y si no díganlo esos *Dioses menores* de la música de los que Francia presenta gran abundancia, hoy como ayer, hoy convirtiéndose en *segundas partes* del mismo Wagner, y ayer, formado esa falange de talentos musicales, talentos de asimilación ocupando los escasos vacíos que los creadores de su escuela han dejado libres a largos intervalos; todo ese desfile brillante, en fin, que desde Lully alcanza a Meyerbeer, pasando por Gluck, Piccini, Spontini, Cherubini, Rossini, etc., etc., etc.»³¹⁰.

En la segunda entrega³¹¹ de “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”, Pedrell se muestra convencido de que en España *Lohengrin* tendrá una buena acogida y no seguirá el ejemplo francés. Después, Pedrell comienza un repaso por la Historia de la Ópera en la que observa que este género es un arte convencional que, desde sus inicios en la Cameratta florentina, abusa de la virtuosidad y se complace en los *lunghi giri di voce*, lo que desde el punto de vista de la verdad dramática es un defecto que persiste a lo largo de tres siglos:

“No sucederá esto aquí, no; y, para esperar que no suceda, para confiar en el buen sentido musical de nuestro público, para que se sepa que entre nosotros no existen las dos clases de críticas, parásitos del nombre de Wagner (si existen quiero ignorarlo por hoy), la crítica que se divierte diciendo sandeces, y la crítica que tiene miedo de lo nuevo; para que no se ignore que cuando una idea ha sido combatida, y puesta en tela de juicio una obra con el mismo encarnizamiento durante treinta años, hay que confesar que en aquella idea debe haber algo y aún mucho de verdad y que en aquella obra debe encontrarse una vitalidad singular; para que, en fin,

⁽²⁾ Me parece muy bien: pero yo trasladaría ese párrafo a un compositor de primera línea que dijo de Verdi... no lo digo. Si lo dijera se creería que el dicho de Cambroune debía aplicarse a todos los que han formado la *escuela francesa*. Si la *ingratitude* francesa quedara mal parada, el orgullo nacional, en cambio, podría darse por satisfecho, ya que según parece *no le conviene a la escuela francesa colocarse bajo la protección de un extranjero*. [Nota *Un músico viejo*].

³¹⁰ *Un músico viejo*: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 2, 9-VII-1882, pp. 2-3.

³¹¹ *Un músico viejo*: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 3, 16-VII-1882, p. 4-5.

oigamos con calma, formemos juicio sin sugerencias de ideas falsas y gocemos de esa solemnidad artística en las serenas esferas de la contemplación, que es la que conviene a las cosas de arte; para todo esto ha emprendido *un músico viejo* la tarea de decir algo, muy poco, poquísimamente de lo mucho que ha sentido y pensado ante una obra tan extraordinaria; y aunque músico y músico viejo (no de los que hacen oficio), ha de intentarlo sin hablar para nada de corcheas, estilo fugado, ni modulaciones enarmónicas.

Tenemos aún tiempo de sobra de aquí a que se levante el telón, y previa la venia del lector, si le parece bien, podemos hablar, así en globo, de algunas cosas que conviene saber, mientras suenan las tres campanadas de costumbre.

Todo gran arte es producto espontáneo de imperiosa necesidad, hijo del concurso del pueblo y de una clase superior. ¿Qué se dirá del arte de las fastuosidades modernas, arte nacido en los salones de unos príncipes italianos, especie de academia (*la Camerata*), mezcla abigarrada de sabios y músicos literatos? Que aquel arte es una fantasía o un capricho señorial.

Pues este fue el origen de la ópera, no de la imperiosa necesidad que hace las grandes cosas, o del impulso soberano del alma, único que crea el arte viviente.

Sonará la época del Renacimiento revelando al mundo tesoros de poesía y de ciencia, rico legado de la antigüedad griega y romana. Una generación ardiente, poseída de la sed del saber, se abalanza sobre los escritos de Platón y Aristóteles, y, comentándolos, buscando las nociones del arte entre los antiguos, quiere averiguar el secreto de aquella música antigua que debió haber producido efectos sorprendentes, cuando inventó la sublime mitología de Orfeo.

Pero los músicos de aquella época se figuraron que la tradición helénica flotaba todavía entre el laberinto de sus enrevesada estética, inspiradora de las combinaciones técnicas más exageradas, y no notaron que un abismo separaba el poeta antiguo del poeta de su tiempo: aquél, acompañándose sencillamente con la lira, simbolizaba todo el genio griego en la unión de las tres Musas hermanas y primitivas, Poesía, Danza y Música; y éste, pobre inspirador de un grupo de cuatro o cinco jóvenes cantores que, cuaderno en mano, entonando arcaicos melosos madrigales erizados de cánones y fugas, parecía lamentar la separación de las tres Musas que no debían reconciliarse en mucho tiempo.

Los gustos clásicos de los príncipes florentinos acentuaron, sin embargo, de un modo rápido pero contradictorio, los progresos del arte. Buscando la monodía antigua, surgió inopinadamente la cantinela moderna, pero inficionada por el gusto madrigalesco de la época; quisieron imitar el recitado griego, y apareció el *recitativo secco* que no tiene nada que ver con aquel.

De este origen inmotivado y sin espontaneidad de la ópera data la imperfección misma del género, y todas las aberraciones que caracterizan su historia. Desde la aurora de este arte convencional, nótese bien, la música italiana, ayer como hoy, muéstrase rica en sus cualidades sobresalientes; pero abusa de la virtuosidad, complácese en los *Lunghi giri di voce* y tiende a exagerada expresión de los sentimientos.

Sin negar las bellezas parciales y numerosas que abundan en la ópera, desde la época de los monodistas florentinos hasta nuestros días, es preciso convenir en que, lo que ha hecho equívoca y perniciosa su influencia no es la carencia de talento o el genio derrochado en ella, sino que, por su origen, por su naturaleza, ha favorecido la amalgama de artificios vulgares con las más altas aspiraciones del alma, protegiendo la confusión disolvente de instintos nobles e instintos inferiores de la naturaleza humana, lo falso ha engendrado lo feo y la mentira la corrupción. Se priva, pues, de toda libertad de juicio quien acepte la ópera contemporánea como mal necesario, como género consagrado por el tiempo o como convención útil; distinguirá, desde luego, ente lo verdadero y lo falso, entre los generosos esfuerzos

las cobardes complacencias, entre los impulsos serios y los gustos frívolos, quien se coloque bajo el punto de vista de la verdad dramática, la dignidad humana o el arte elevado a sus más alta manifestación. Cesarían de todo punto las discusiones que nos agitan, considerando que hay una cosa más peligrosa que lo malo, y es la mezcla de lo malo y lo bueno, por lo primero, se ha dicho, corrómpense solamente las almas vulgares, por lo segundo se inficionan las almas buenas.

Este defecto capital de la ópera contemporánea ha persistido impávidamente durante tres siglos, y durante las variadas etapas de su historia vense confundidos esfuerzos sinceros y perfeccionamientos graduales con errores crasísimos³¹².

En la tercera parte del artículo³¹³, Pedrell considera la reforma de Wagner como continuación y consecuencia de la obra de Gluck, en la que encuentra la remoción completa y profunda de los tres elementos constitutivos del género: aria, recitativo y coro. Pedrell destaca aspectos esenciales de la reforma gluckiana como son la sujeción de la música al texto en pos del realismo o veracidad (verdad dramática), la reunión de las artes, la novedosa utilización del coro como un personaje más que interviene directamente en la acción, el uso moderado de la ornamentación, etc.:

“Dos maravillosos instintos producen, sin embargo, dos reformas capitales teniendo a la elevación de la ópera, al arte completo, a la verdad suprema. ¿Qué es la reforma de Wagner? Consecuencia de la de Gluck: remoción completa y profunda de los tres elementos constitutivos del género. El *aria*, esencia del canto popular, sentimiento lírico que vuelve sobre sí repitiéndose, transfórmase en manos de los dos reformadores, apareciendo al lado de la acción misma del drama que marcha directamente a su fin sin expansiones líricas; desaparece el *recitativo secco*³¹⁴, todo lo que hay de más monótono en ese género híbrido llamado ópera, y adquiere toda su importancia el *Coro*, masa vocal que ni es ni el pueblo verdadero ni el pueblo ideal, y que no tiene nada que ver con aquel antiguo coro griego, consejero inteligente de la acción, revelador a veces del sentimiento íntimo de los personajes. Hemos estado repitiendo durante trescientos años que los maestros y príncipes florentinos, creadores de la ópera moderna, lo tomaron todo de los griegos, porque era moda entonces, y porque todavía nos parece en la actualidad que el abolengo nos honra, sin pensar que los griegos sabían unirlo todo, el gesto a la palabra, la pantomima al canto, cuando nosotros, separándolo todo y destrozando el símbolo sacro de aquel pueblo, la lira y el tirso³¹⁵, hemos esparcido por la escena todos los *disjecta membra poetae*. La ópera pues, según el cortesano de Luis XIV, ha sido y es todavía para muchos el país extraño, Jauja ridícula, donde las gentes habían cantado y andan y gesticulan bailando, haciendo las tres cosas a la vez cuando no tienen ganas de bailar, de cantar o de gesticular.

³¹² Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 3, 16-VII-1882, p. 4.

³¹³ Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 4, 23-VII-1882, p. 4.

³¹⁴ Recordamos que Gluck elimina en su reforma el acompañamiento con bajo continuo y el recitativo seco prefiriendo en su lugar la utilización de recitativos acompañados (habitualmente sección de cuerda).

³¹⁵ Vara enramada, cubierta de hojas de hiedra y parra, que suele llevar como cetro la figura de Baco-Dionisos y que usan los griegos en las fiestas dedicadas a este dios.

La reforma de Gluck acabó con el cantor a la moda⁽¹⁾ y con la idolatría del canto por el canto. Asoma el drama musical y desaparecen las bufonadas de la ópera; ensánchase las formas, compenetradas de la mayor cantidad de verdad posible, y el drama abre resueltamente los horizontes sin fin de la libre melodía. Se podía ir más lejos todavía; se podía dar a cada acto y al drama entero toda la cohesión y unidad que Gluck dio a las escenas capitales de sus últimas óperas; se podía hacer brotar toda la tragedia de una sola idea; podía variarse infinitamente aquella libre melodía, reuniendo en ella todas las formas precedentes, arrastrando tras ella todas las riquezas de la armonía; tal ha sido la obra y la reforma de Ricardo Wagner, consecuencia directa de la de Gluck; y diciendo esto así, claro está que en Wagner no hay revolución, sino consecuencia. El principio del drama musical, expuesto lúcidamente en la dedicatoria del *Alceste*, va desde Gluck hasta Wagner, desde el clásico de 1776 hasta el romántico de 1848.

Las peripecias que la ópera ha atravesado durante aquel período, los compositores que se colocan entre Wagner y su gran precursor, han contribuido a desarrollar los recursos de la orquesta, pero no han hecho adelantar un paso al drama musical.

Mozart, el más fecundo, el más impresionable y el más universal de todos los músicos, no añadió nada a la estructura de la ópera; puso en ella todo el fuego de su alma; llegó en el *Don Juan* a lo sublime del drama, pero no se libró del convencionalismo, aunque aquella delicada armonía de su estro no se debilitara jamás.

¿Y Rossini, qué hizo? Hemos de decirlo con toda franqueza, si su época musical señala la exuberante eflorescencia del género, señala asimismo la profunda decadencia y abandono del drama musical. Parecerá profanación lo que voy a escribir⁽¹⁾, mas yo no transijo con la amalgama de lo malo y de lo bueno, la he considerado antes perniciosa, peor que la amalgama de lo malo solo, como no transijo tampoco en que un hombre como él, bien dotado y de mirada artística penetrante, se deje arrastrar por la idolatría del gusto reinante, coja las riendas de ese carro de su gloria musical, especie de mascarada artística, y desde allí insulte hasta la befa al ultrajado drama musical. A Rossini no le ha importado nada la marcha del drama, y es por esto porque no convence a nadie más que en una obra de su repertorio. El *Barbero* es él, es Rossini en fotografía; en *El Barbero* se puede señalar nota por nota lo que ha sentido y creído en arte ese humorista italiano, el *Aretino* de la música. —«Olvidemos el drama musical», parece que dice en sus obras; sepamos divertirnos y no nos demos ninguna pena yendo a caza de combinaciones y efectos nuevos: con algunas concesiones recíprocas, cada uno podrá hallar en mis óperas todo lo que mejor le acomode: tú, público inteligente, sonríe y acepta ese *mal necesario* llamado ópera; vosotros, tenores y *primas donnas*, si queréis *fermatas* y vocalizaciones peligrosas, las hallaréis en abundancia en mis composiciones, tú, amigo libretista, escíbeme cuatro ineptias y no te metas en honduras: lo que vale la pena de escribirse en verso lo diremos cantando, y rueda la bola”³¹⁶.

⁽¹⁾ El cantor a la moda no ha sido destronado todavía. Cuando aparece sobre nuestras escenas me dan ganas de gritar: ¡abajo el embaucador! ¡muera el derecho divino del cantor á la moda! El *bel* canto no me inspira ningún respeto: es el arte de tocar el clarinete que cada cantor lleva en la garganta: arte que se aprende como lo aprende el clarinetista. Me dirán que detrás del cantor hay un alma: no es de cántaro la que se esconde detrás del clarinetista. Abajo, pues, los privilegios, cesen los embaucadores, acabe la frase artística. [Nota Un músico viejo]

⁽¹⁾ Tienen la palabra los fanáticos adoradores de la música del *mio tempo*. [Nota Un músico viejo]

³¹⁶ Un músico viejo. “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 4, 23-VII-1882, p. 4.

En la cuarta entrega de “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”³¹⁷ Pedrell destaca que el código de la ópera italiana es propio de la generación pasada y, “todavía”, de muchos de sus coetáneos. Para los partidarios de la música de Rossini, la función de la música es provocar placer al oído a través de una melodía agradable, de ahí que la ópera sea un espectáculo de moda y –dice Pedrell– “una especulación financiera para mayor agrado y diversión del público”. Dejando aparte a Weber, que compone melodías inspiradas en el canto popular, Pedrell se pregunta si existe una tendencia que amalgame las de Gluck (*seria*), Mozart (*inocente*) y Meyerbeer (frívola). Pedrell destaca que esa tendencia ecléctica es la dominante en 1882 y está representada en Meyerbeer como ejemplo paradigmático. En la obra de Meyerbeer, Pedrell encuentra asimilación y no fusión, porque Meyerbeer yuxtapone los estilos francés, italiano y alemán. Pedrell destaca que Meyerbeer pasa por ser el más dramático de todos los compositores modernos, opinión nacida –dice Pedrell– “de la falsa educación que la ópera ha dado a la estética contemporánea, de la ignorancia crasa de cierta crítica y de esa confusión misma de todos los géneros”:

“Este lenguaje, en boca de Rossini, no deberá parecernos extraño cuando de ese género falso hemos deducido la estética que ha sido el código de la generación de nuestros padres y es todavía el de muchos de la nuestra. Diré que se engaña quien no defina la ópera una explotación de las artes de la pantomima, la poesía y la música en provecho de cierto placer que nos causa la melodía que agrada al oído, y se canta por lo bajo al salir del teatro. –Bueno, ¿y qué? Dice la mayoría del público, esto nos divierte y no queremos otra cosa. –Cierto, pero que se confiese entonces que la ópera no es más que una diversión, un espectáculo de moda, y no se hable jamás de gran arte, ni de drama musical: ¿cómo se quiere que sea arte verdadero el que solamente tiene por objeto una sensación exclusiva? ¿Se tiene en cuenta para nada la armonía de nuestro ser y esa aspiración constante del alma, encanto realizado por el arte para domar las fuerzas rebeldes o enemigas?

Tiene de bueno la música, ha dicho un escritor, que no se puede mentir con ella, lo que quiere lo expresa con franqueza; –quiero expresar al hombre– nos dice la noble melopea de Gluck y de Beethoven: –soy la voz del alma y expreso lo que siento, –nos dice la melodía del tierno Mozart; –tomo la melodía como un placer, y esto me basta, –añade Rossini. Vez, pues, las tres tendencias que se reparten la historia de la ópera: la tendencia seria, la tendencia inocente, la tendencia frívola: Gluck, Mozart y Rossini.

Dejando aparte a Weber, inspirado poeta-músico que señala una reacción contra Rossini, oponiendo a la melodía mundana de éste la melodía popular bañada en su frescura primitiva, se preguntará si existe entre los géneros indicados otra tendencia característica amalgama de todos ellos. Sí existe, es el género dominante en la actualidad, y el que mejor lo representa es Meyerbeer, genio dotado de un talento de asimilación prodigiosa, pero desposeído de nacionalidad y de originalidad que

³¹⁷ Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 6, 6-VIII-1882, p. 4.

hace conocer los grandes maestros desde los primeros compases de sus obras. He dicho asimilación y no fusión, fusión de dos tendencias, porque no hay fusión donde aparece mezcla extraña de géneros heterogéneos; no hay fusión, como la hay en las últimas obras de Gluck y en el *Don Juan* de Mozart, donde se emplean todos los estilos, se pasa bruscamente de una canción francesa a un ruidoso o rebuscado efecto de orquesta y se acaba por un aria a la italiana. Meyerbeer, sin embargo, pasa por el más dramático de todos los compositores modernos, opinión nacida de la falsa educación que la ópera ha dado a la estética contemporánea, de la ignorancia crasa de cierta crítica y de esa confusión misma de todos los géneros que, dicho sea de paso, en ninguna obra, como en la de Meyerbeer, aparece tan caracterizada, si no se supiera que el secreto del maestro, secreto de sabio y de sabio ecléctico, es el efecto por el efecto, temperamento musical extraordinario, sí, pero que no persigue jamás la visión del ideal interior, doblegándose siempre ante la tiranía de las convenciones, y, lo que es peor todavía, ante la tiranía de la moda.

Si pudiéramos desprendernos por un momento de nuestros hábitos, sacudiendo la indolencia complaciente que nos hace aceptar como naturales las convenciones más extrañas, observaríamos, desde luego, que en la ópera, género falso y corruptor del gusto, caben todos los *quid pro quo* y todas las concesiones antiartísticas, y no podríamos menos de reconocer que, en efecto, sobre las escenas de nuestros teatros de música se han dado cita todos los géneros y todos los gustos, apareciendo continuamente lo sublime al lado de lo ridículo. Del ideal humano nadie se ha acordado, digo mal, se nos ha dado su caricatura. ¿Qué es, sino, el hombre de *libretto*, tipo sin ninguna clase de nobleza, enteco o estúpido?

Se ha dicho, y con gran razón, que la ópera de nuestros tiempos es una especulación financiera para mayor agrado y diversión del público, especulación que ha traficado indignamente con el interés que el espectáculo nos inspira y con el deseo secreto alimentado por la sed de ideal que el drama realista de nuestros días no puede satisfacer, y que se busca instintivamente en la música.

Pero lejos de esa esfera existe un arte único, arte superior, que toma por égida el ideal humano. La confusa aspiración de la poesía hacia la música y de la música hacia la poesía, dos hermanas divinas separadas violentamente largo número de años, la poesía que evoca y vivifica, la música que ennoblece y transfigura, aquella aspiración pasando un día del estado de instinto al de voluntad consciente, tal es el arte de que poco ha os hablaba: dos corrientes poderosas que separadas de su lecho común por diques formidables rompen un día las barreras y se vuelven a unir con toda la furia de los elementos desencadenados³¹⁸.

Pedrell destaca en la quinta entrega³¹⁹ del artículo que la propuesta teórica de Wagner para el drama musical considera la música como medio y no como fin (como postulan formalismo y belcantismo), de ahí que en las partituras de Wagner Pedrell encuentre unidad profunda entre el elemento poético y el musical. Para Pedrell el Formalismo es el responsable de la separación de poesía y música; su reconciliación es la reforma fundamental del sistema wagneriano, sistema que, en opinión de Pedrell, aparece con más o menos claridad desde las primeras obras de Wagner. Pedrell considera que la

³¹⁸ Un músico viejo: "La ópera *Lohengrin* en Barcelona". *Notas Musicales y Literarias*, I, 6, 6-VIII-1882, p. 4.

³¹⁹ Un músico viejo: "La ópera *Lohengrin* en Barcelona". *Notas Musicales y Literarias*, I, 7, 13-VIII-1882, pp. 3-4.

crítica española está desacertada tratando cuestiones de escuela y lamenta la posición adoptada por ciertos músicos al juzgar la obra wagneriana, gentes de oficio –dice Pedrell– “empeñados en creer que se trataba de una música diferente y más enrevesada que la que habían aprendido allá en sus mocedades, música que podía turbar la calma olímpica de sus cómodas posiciones conquistadas... sudando *solfas*”:

“Voluntad consciente, intensidad, energía redoblada, tanto más fatal cuanto más larga ha sido la separación y más resistentes los obstáculos que han estorbado su desarrollo; tal es este arte que ha restablecido el drama musical sobre su base; arte que ha creado un organismo viviente, arte que no toma, como la ópera, el fin por el medio y el medio por el fin; arte, por último, que ha sometido la orquesta a la escena, ha devuelto a la personalidad humana su espontaneidad y su independencia y ha dicho a los sonidos: recibid la impulsión de los gestos, de las palabras, de los movimientos intensos; sed el alma de la acción... Este es el drama de Wagner, drama que no ha destruido más que convencionalismos y preocupaciones; drama que no ha necesitado inventar una música nueva (lo cual conturbó en un principio y aún conturba todavía a alguna gente de *semicorcheas*); drama, en una palabra, que no es revolución, sino consecuencia, hecho sencillo, pero trascendental, de un músico moderno que ha sido el primero en poner su arte, al servicio de la invención poética más atrevida, haciendo entrar en el drama musical personajes y caracteres enteramente nuevos en el dominio de la poesía.

Unidad profunda del elemento poético y del elemento musical; si la música da al drama su espíritu y le comunica su poder, el drama preside y manda a todas las formas musicales.

Toda la cuestión está aquí. Las mil y una sandeces que se han inventado contra un hecho que no tiene en sí nada de sorprendente, si se considera dentro de la ley de todo progreso humano, se estrellan contra la lógica de los principios y el hecho mismo de sus consecuencias. Decidme, ahora, si la crítica no ha estado torpemente desacertada sacando a relucir cuestiones de escuela que nada tienen que ver con la cuestión principal, haciéndose intransigente y pronunciando anatemas que han hecho reír al público ilustrado. Decidme también si no es digna de lástima la posición, ridícula en que se han puesto ciertos músicos, gentes de oficio, empeñado en creer que se trataba de una música diferente y más enrevesada que la que habían aprendido allá en sus mocedades, música que podía turbar la calma olímpica de sus cómodas posiciones conquistadas... sudando *solfas*.

Las fórmulas estéticas que tratan de reducir los fenómenos del arte a reglas inmutables, son impotentes e inútiles en el drama musical de Wagner: desaparecen los accidentes técnicos y el lenguaje del convencionalismo, la armonía no domina en tiranía, como cree la muchedumbre, todo es melodía, escuchadlo bien todo, y, desde la primera frase hasta la última, oídla en cada voz del acompañamiento, en cada acento rítmico y hasta en los silencios mismos. Se asiste en este drama a un orden de concepciones que son un mundo, una trama delicada e invisible lo une todo; una idea domina constantemente, y esta idea, creedlo, es de una importancia capital en la historia del arte y del pensamiento humano. ¿Queréis formularla? Pues resumidla en dos palabras y presenciad, como os he dicho, la reconciliación de dos musas primitivamente unidas, dos hermanas divinas, la Poesía y la Música. El formalismo, la superstición de la letra, el espíritu de sistema, montañas de libros y legiones de pedantes las separaron violenta y bruscamente, y los que pretendieron

unirlas en la ópera pusieron un abismo entre ellas, salvo las grandes excepciones que prepararon el advenimiento del moderno drama musical.

No es mi ánimo escribir la biografía de Wagner ni decirnos en qué momento poesía y música, brotando sucesivamente en el mismo individuo y desarrollándose aisladamente, se unen para no separarse jamás. Diríase que los principios artísticos de Wagner surgen de ese instinto irresistible que atrae ambas formas, marchando a la par en todas circunstancias, tendiendo a unirse indisolublemente en un mismo artista y en un mismo ideal. Tal es la gran originalidad de Wagner. No se trata de un músico simplemente, pues los que le conocen como músico solamente no pueden juzgar de su obra. Para apreciar en su valor lo atrevido de sus concepciones, no se ha de olvidar que, a la vez que gran músico, es gran poeta, y que en su individualidad extraordinaria músico y poeta sueñan, conciben, trabajan y crean juntos, no sabiendo dónde acaba el poeta, o dónde comienza el músico.

Lo que se ha llamado sistema wagneriano, y que no es más que la aplicación inteligente del genio de la música al genio del drama, aparece, con más o menos claridad y decisión, desde sus primeras obras³²⁰.

En la sexta y última entrega³²¹ de “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”, Pedrell comenta someramente la producción wagneriana enfatizando los aspectos en que *Rienzi*, *El holandés errante* y *Tannhäuser* acercan a Wagner a su ideal de drama musical que, para Pedrell, se encuentra realizado en *Lohengrin*³²². De esta partitura Pedrell destaca la belleza del argumento, su riqueza melódica, la unidad de concepción y estilo y, por último, la utilización del coro y de la orquesta:

“*Rienzi* es obra juvenil, desigual, pero llena de fuego y virilidad. Las alas del genio de la inspiración del *Lohengrin* y del *Tristán*, han acariciado la frente del músico-poeta en todos los pasajes no influidos por la tentación de ciertos éxitos contemporáneos a la aparición de aquella obra; en la escena de la conjuración, en la plegaria de *Rienzi*, en la excomunión y en toda aquella entonación heroica de la melodía, poderosamente acentuada por la riqueza del colorido instrumental. En *Rienzi*, el maestro no tiene todavía plena conciencia del ideal que persigue, pero lo presiente.

Vedlo acentuado en *El Buque Fantasma* donde desaparecen para siempre, y de un solo rasgo, convenciones y cantantes de ópera. Todos los personajes se mueven, habla y viven en este drama, desde el positivo, jovial y rudo *Daland* hasta los marineros; todo el mundo presenta su rasgo individual característico, desde la exaltada *Senta* hasta la nodriza regañona. Sencillez, concentración en la acción, dos o tres escenas decisivas, sin *sorpresas*, *golpes de teatro*, o complicaciones de acontecimientos exteriores. ¿Y qué decir del personaje principal, del misterioso marino, extraño fantasma de la imaginación popular, destacándose sobre los tenebrosos horizontes de los mares del Norte ¿Qué pasión y qué dolores trágicos animan el fondo humano y eterno de aquella figura?

³²⁰ Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 7, 13-VIII-1882, p. 3-4.

³²¹ Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 8, 20-VIII-1882, pp. 4-5.

³²² Llamamos la atención sobre este hecho porque en 1886 Pedrell opina que es *Tristán e Isolda* el drama que mejor sintetiza el estilo de Wagner.

Aparece el *Tannhäuser* en la obra del músico, y la forma se depura y perfecciona acentuándose la aplicación decidida e inteligente del genio de la música al genio del drama.

El maestro domina completamente su ideal cuando aparece en sus obras esa creación que se llama *Lohengrin*, transformación profunda, elevación súbita, mejor dicho, y poderosa expresión del genio viril aclamado por toda Europa.

Ved en cada uno de sus dramas todo un mundo de ideas altamente poéticas y esencialmente musicales: la sed de lo infinito en *El Buque Fantasma*; dos mundos en lucha, el antiguo y el nuevo, el pagano y el cristiano, Venus y María en el *Tannhäuser*. ¿Y en el *Lohengrin*?

Lohengrin es el drama del amor hacia lo ideal, revestido de los esplendores del mito caballeresco. Su esencia es la fe, lazo etéreo destruido por la duda. El alma humana presiente ese ideal llegado de una esfera desconocida y de una región impenetrable: llámese Eva, Pandora, Psiquis; llámese Elsa, como en la obra del maestro, el alma humana querrá penetrar el misterio rasgando ese velo más delicado que el velo de la vida o el velo del amor, el *velo del ideal*.

Oíd la música del *Lohengrin*, y olvidad, os ruego, lo que acabo de deciros, pues es empeño inútil daros una idea de lo que es la obra; oíd la música del *Lohengrin*, y todas aquellas armonía *feroces* y extrañas de que os han hablado se endulzarán de repente; todo aquel tejido de elementos heterogéneos se desembrollará fácilmente; se aclararán las tinieblas de aquella ciencia, que no es ciencia sino inspiración, y se amortiguarán aquellos *choques violentos* de tonalidades múltiples; hallaréis una melodía, sí, una melodía hija de aquella inspiración que ha sido tocada por el *quid divinum*; experimentadlas, y os sentiréis transportados a aquellas alturas inefables que raramente atraviesa el genio humano: la música del *Lohengrin*, como toda música inspirada, se apoderará de vuestra alma abriéndoo de par en par las puertas de mundos nuevos e inexplorados; conmovidos, subyugados poderosamente, exclamaréis, como exclamáis siempre ante el prestigio de la belleza: *por aquí ha pasado el genio*.

Dos admirables cualidades avaloran el mérito del *Lohengrin*, composición que el mundo musical aclama como la obra maestra de Wagner; la belleza del argumento y la riqueza melódica impregnada de dulzura. El carácter esencialmente rítmico de la obra produce en el alma del oyente como arrobos místicos de una armonía superior. La unidad de concepción y estilo son asimismo tan perfectas, que se pregunta uno si las palabras han sido hechas para la música o la música para las palabras. Diríase, en efecto, que las palabras, dictadas por no se adivina qué expresión poética, se han hecho melodía ellas mismas. El canto parece la versificación de la tragedia, y lejos de poner obstáculos a la marcha de la acción, la realza y la acentúa poderosamente: téngase presente toda la escena II del tercer acto entre Elsa y *Lohengrin* cuando dice éste:

Cessaro i canti alfin! ...Che soli siasmo
La prima volta é questa, o mio tesor!...

Los coros no son esas masas inertes que maniobran a la señal del director de escena; son individualidades impresionables y flexibles, siempre en movimiento, manifestándose desde el simple apóstrofe hasta la expansión lírica: óigase el coro dramático que precede y acompaña la llegada del héroe, coro a ocho partes, enteramente fundido en la acción, grito de transporte que exclama:

*Miracol!...si, miracol portentoso [...]*³²³

³²³ Corte de Pedrell.

Salute, o santo messo del Signor,

y dígase si en la historia de la ópera se encuentra una página tan extraordinaria como esta y de un efecto escénico tan grandioso.

En cuanto a la orquesta, nótase en toda la obra la división intencionada que el compositor ha hecho de la orquesta en tres grupos de instrumentos diferentes, los de cuerda, los de madera y los de metal, que apropian el carácter de sus timbres variados al de las situaciones y al de los personajes, todos los motivos del drama musical parecen encerrados en un nudo melódico cuyos hilos, armónicos y flexibles, se desparraman por todo el drama confluyendo siempre al tema religioso del Santo Graal [sic], en cuyo fondo de oro destaca la figura de *Lohengrin*, la atmósfera etérea que la circunda, la silenciosa y santa soledad abandonada por la región de fuego de las pasiones terrestres³²⁴.

Con motivo del estreno de *Parsifal* en Bayreuth (26-VII-1882), la prensa española publica gran cantidad de artículos sobre la nueva producción de Wagner. Joaquín Marsillach, que acude a Bayreuth como corresponsal de la revista *Arte y Letras*, remite una serie bajo el título de “Peregrinación a la Meca del Porvenir”³²⁵. En la primera correspondencia, fechada en Salzburgo el 23 de julio de 1882³²⁶ –antes de la primera representación– Marsillach destaca que Wagner lleva a cabo la creación de una forma nueva en el *Drama Musical*, forma esencialmente *ideal* que encuentra la expresión acabada y completa de sus teorías en *Parsifal*. En este sentido, Marsillach opina que es un error considerar a Wagner como un reformador de la ópera y de la música: “nunca ha sido éste su propósito, sépase de una vez: Wagner ha intentado crear un drama ideal y de un efecto completamente desconocido hasta el día, por medio del armónico concurso de todas las artes enfocadas, por decirlo así, sobre un asunto humano y comprensible hasta las inteligencias más rudas e incultas”. Marsillach explica las características del drama wagneriano y destaca la idea de *Gesamkunstwerk* que contrapone a la ópera, género en el que “a las otras artes se las trataba muy imperfectamente, reduciéndose todo en puridad a un pretexto, a una ocasión si se quiere, para hacer música”. Otras características de la producción wagneriana destacadas por el crítico catalán son la utilización del mito popular como asunto, el nuevo estilo de canto, el papel de la orquesta y la utilización del leitmotiv. Wagner utiliza el mito popular como asunto para sus dramas “por ser el mito –dice Marsillach– una forma poética, ideal, espontánea,

³²⁴ Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 8, 20-VIII-1882, pp. 4-5.

³²⁵ Marsillach, J.: “Peregrinación a la Meca del Porvenir”. *Arte y Letras*, I (1882), pp. 10-11 y 17-22.

³²⁶ MARSILLACH LLEONART, Joaquín: *Parsifal. Peregrinación a la meca del porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, pp. 5-13.

común a todos los pueblos e inteligible fácilmente, como conviene a un poema que debiendo ser cantado, no puede fiar en la clara percepción lógica tanto como el drama recitado”. En cuanto al estilo de canto, Marsillach señala que “Wagner prescinde del lucimiento personal de los *cantantes*, y quiere que la frase musical sea apasionada y expresiva del estado moral del *personaje*”. Sobre la utilización de la orquesta y el leitmotiv, Marsillach resume la propuesta de Wagner indicando que el compositor “redime a la orquesta de su papel de mero acompañante armónico, para hacer de ella el fondo del cuadro, que nos revela por variadísimos procedimientos los motivos íntimos de la acción, los móviles más recónditos del personaje, y provoca, por medio de la repetición y encadenamiento de ciertos motivos, reminiscencias lógicas que hacen más y más clara la acción”. Marsillach considera a Wagner como un genio que como todos “los hombres de talento original suelen ser algo extravagantes”; el testimonio de Marsillach revela que Wagner es un autor consagrado y aceptado por la generalidad de la crítica y, en este sentido, Marsillach destaca que “pasó ya, por fortuna, la hora de la polémica”. El crítico catalán enfatiza la destreza técnica de Wagner y en este sentido – dice Marsillach– es “cierto que Wagner es el compositor más correcto de nuestros días y que, contra la opinión de algunos, en sus obras más intrincadas no hay una disonancia, una resolución, ni un pedal, ni un retardo, ni una nota de paso que no esté plenamente justificada según los principios más puros de la ciencia del contrapunto”. Marsillach, que ha escuchado en Alemania *Lohengrin* y *Los maestros cantores*, recuerda al concluir el artículo la invitación de Cosima para que asista al estreno de *Parsifal*, invitación realizada en el otoño de 1881 en su primera visita a Bayreuth “cuando –dice Marsillach– los rigores del invierno daban a la ciudad un aspecto solitario y nada atractivo”.

La segunda carta enviada por Marsillach a la revista *Arte y Letras* está fechada en Bayreuth el 31 de julio de 1882³²⁷. En ella, Marsillach realiza una valoración de *Parsifal* después de pasar “horas enteras delante de la partitura” y tras asistir a tres representaciones. Marsillach confiesa que no puede apreciarse el último estilo de Wagner sin una preparación y conocimiento previo del asunto; en este sentido, la idea generalizada en 1882 es que las partituras de Wagner “sólo podrán ser apreciadas en un círculo limitado de seres escogidos y de una superior cultura...”. El crítico catalán no

³²⁷ Marsillach, J.: *Peregrinación a la Meca del Porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, pp. 13-30.

comparte esta idea, pero si así fuese –dice Marsillach– “¿qué importaría? ¿Acaso estaba abierto a todo el mundo el Santuario del Graal? En su recinto sólo eran admitidos los hombres puros y vírgenes de mundanas influencias, y al santo festín sentábanse únicamente los seres elegidos. Los que merezcan ser de este número regocíjense con su buena suerte y alaben a Wagner con el corazón reconocido”. Si para Marsillach el poema de *Tristán e Isolda* es “la epopeya conmovedora del amor humano”, *Parsifal* es la “sublime y consoladora emanación del amor divino”, por lo que opina que Wagner pretende realizar en Alemania una restauración del drama religioso, encontrando en *Parsifal* una afinidad con los misterios de la Edad Media y “más aún con ciertos Autos sacramentales de nuestro Calderón”. Wagner basa el asunto de *Parsifal* en las leyendas de Perceval y el Santo Graal cuyo templo se levanta en Monsalvat (Mons salvationis), situado –dice Marsillach– “según unos en la India, y según otros en la España septentrional y en el lugar de la provincia de Álava que hoy llaman Salvatierra”. Marsillach presenta a los personajes de la última partitura de Wagner y describe algunos episodios característicos. En la primera parte del acto primero, Marsillach destaca el preludio, la oración de la mañana (Gurnemanz y dos escuderos), la llegada de Kundry (trae un bálsamo para aliviar la herida de Amfortas), el relato de Gunemanz (refiere el origen de la Orden, la caída de Amfortas y la pérdida de la lanza) en el que “se entrelazan los motivos que en toda la obra simbolizan el Graal, Kundry, los sufrimientos de Amfortas y el maleficio de Klingsor” y, por último, el encuentro de *Parsifal* con Gurnemanz y la mutación de escena que conduce a los dos personajes desde el bosque sagrado hasta el templo del Graal. En la segunda “escena” del acto primero, ya dentro del templo y conocida como *La Consagración del Graal*, Marsillach comenta la marcha religiosa, el coro de niños, la adoración del Graal y la santa Cena. Marsillach comenta cómo en el acto primero aparecen ya los principales temas guía o leitmotiven que forman el armazón melódico de la obra y destaca los del Graal, de la Santa Cena, de la queja de Amfortas, de *Parsifal*, de Klingsor y de Kundry. Este último motivo –dice Marsillach– “consiste en un diseño ingrato, una especie de espiral insultante de notas que hieren al oído como una blasfemia. Los dos motivos del Santo Graal son amplios y expansivos como la Misericordia divina. El de Amfortas, por el contrario, lleva impreso el sello de una angustia indecible, de un remordimiento pertinaz, y contrasta con las consoladoras armonías del lago sagrado. Un volumen podría escribirse para poner de manifiesto el ingenio inagotable con que Wagner

combina estos temas de mil maneras según la situación, ora apuntándolos no más, como una borrosa reminiscencia, ora desarrollándolos en toda su plenitud”. En el segundo acto, Marsillach destaca el “canto lento, cadencioso, tentador y tan impregnado de voluptuoso sensualismo” de las muchachas-flores, hechiceras que aparecen en el jardín que sustituye al castillo encantado de Klingsor. Luego destaca la belleza poética de la escena en la que Kundry trata de seducir a *Parsifal*, considerándola el pasaje más inspirado del poema “por la energía del verso, por el atrevimiento de las imágenes y por la gradación con que por un lado se desencadenan todas las malas pasiones de Kundry y por otro se va revelando la iniciación mística de *Parsifal*”. Sin embargo, Marsillach entiende que desde el momento en que *Parsifal* rechaza a Kundry “el interés musical decae algo, y parece que la acción debería correr con mayor rapidez a un desenlace; pero no es esto debido a que musicalmente este trozo sea inferior a los anteriores, sino a la duración excesiva de una escena reducida a dos solos personajes. El drama impone a Wagner estos escollos, y él, por otra parte, no es hombre que use de muchos miramientos con las facultades perceptivas del público, que se resistirán siempre a ciertas tiranías”. En el primer “cuadro” del acto tercero, conocido como escena del *Viernes Santo*, se produce el encuentro de Gurnemanz (eremita, retirado en una choza) y *Parsifal*. *Parsifal* se prosterna y adora la lanza santa, Gurnemanz unge al protagonista como Rey del Graal mientras Kundry –dice Marsillach– “cual otra Magdalena, lava sus pies y llora arrepentida los extravíos de su vida pasada”. Según Marsillach, “Wagner ha tratado estas escenas con un arte tan exquisito, las ha realizado con una instrumentación tan rica y delicada, que todo este cuadro es una filigrana de amor y de ternura”. A medio día, Gurnemanz reviste a *Parsifal* con el traje de Caballero y, acompañado de Kundry, le conduce al templo. En opinión de Marsillach el fragmento sinfónico que acompaña esta mutación tiene un carácter más tétrico que el del primer acto, porque “a los dolores acerbos de Amfortas se agrega ahora la pena de la muerte de Titurel causada por la desobediencia del hijo, y en las frases lúgubres y discordantes de la orquesta, se adivinan las indecibles torturas de aquel hombre desdichado, revolviéndose desesperadamente contra su cruel destino”. En el último “cuadro” del acto tercero, de nuevo en el templo del Graal, Marsillach destaca la marcha fúnebre que acompaña al féretro de Titurel “al compás de un coro mesurado, en el que parece que la música ha cubierto sus graves armonías con un fúnebre crespón”.

En la tercera carta enviada por Marsillach a la revista *Arte y Letras*, fechada en Bayreuth el 4 de agosto de 1882³²⁸, el crítico confiesa que “si abrigaba aún algunas dudas acerca de la bondad de la teoría de Wagner llevada hasta el último extremo, estas dudas han desaparecido después de la audición de *Parsifal*”. Para Marsillach, el último estilo de Wagner representado en *Parsifal* ofrece dos dificultades para el público general. La primera reside en la construcción de la frase melódica que, por estar subordinada a la frase literaria, se presenta subdividida en pequeños fragmentos o ideas musicales que se corresponden con cada frase poética, de forma que exceptuando algunos pasajes sinfónicos de carácter descriptivo, no existe en *Parsifal* ningún período musical largo que abarque una serie de pensamientos ensartados en una sola melodía como ocurre en la ópera romántica. “Bien se ve –dice Marsillach– que comparando este procedimiento resulta más difícil para el compositor y para el público. ¡Era tan cómodo eso de ir siguiendo un cantable que apenas anunciado se deja casi adivinar!”. La segunda dificultad para el público apuntada por Marsillach reside en la vaguedad de la tonalidad, en el continuo modular a tonos inesperados³²⁹, en la indeterminación de la cadencia, en la riqueza armónica, etc, que mantienen al oyente en un estado de desasosiego y en un deseo no satisfecho de reposo; Marsillach destaca que sólo el hábito puede hacer desaparecer este inconveniente para el oyente. Por el contrario, la orquestación de Wagner constituye para Marsillach un elemento importante que atrae la atención del oyente, considerando la utilización del metal³³⁰ como prueba de su maestría en la instrumentación de *Parsifal*. En la orquesta de Wagner –dice Marsillach– “no se nos presentan individualizados los instrumentos, sino fundidos siempre en proporción variable. Era muy fácil, por ejemplo, dar carácter bélico al relato de Radamés cuando exclama: *Nel fiero anelito di nuova guerra*, acompañando sus frases con un diseño seco de cornetines. Era muy cómodo eso de saber que para expresar la agitación bastaba poner un trémolo de contrabajos, para el amor un cantable de viola, para dar sabor pastoril acudir al oboe; y haber convenido en tener calcificados los efectos

³²⁸ Marsillach, J.: *Peregrinación a la Meca del Porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, pp. 30-35.

³²⁹ “A cada nuevo orden de sentimientos que se manifiesta en los personajes, la música se muda en una nueva tonalidad, y sólo así puede expresar los matices inasequibles del pensamiento, el flujo y reflujo incesante de las pasiones, y no de ninguna manera concretándose a las gastadas leyes de tónica y dominante”. Marsillach, J.: *Parsifal, peregrinación a la Meca del Porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, p. 31.

³³⁰ En el final del acto primero, Marsillach destaca el nuevo efecto de sordina utilizado por Wagner en las trompas mientras sugieren el tema de *Parsifal*. Marsillach, op. cit, p. 21.

instrumentales”. Sin embargo, continúa Marsillach, “no es así como Wagner entiende el verdadero valor expresivo de la orquesta. Para él no hay instrumentos individualizados que sirvan para un caso determinado: la ley suprema que le rige es que *todo* puede servir para todo según las circunstancias; y así es como obtiene esa unidad admirable en que se armonizan todos los timbres, y en que no se oyen nunca los instrumentos aislados, y siempre se oye el *instrumento orquesta* con una riqueza sin igual de matices. Con todo eso, *ellos*, es decir, los que buscan el carácter bélico en un toque de cornetines, son los que acusan a Wagner de emplear procedimientos groseramente imitativos”. Marsillach pone de relieve en la conclusión del artículo que *Parsifal* es la partitura de Wagner más en sintonía con sus ideas teóricas sobre el drama musical y, en este sentido, Marsillach establece que la distancia entre *Lohengrin* y *Parsifal* es similar a la que existe entre *Rienzi* y *Lohengrin*. El drama musical –dice Marsillach– en *Lohengrin* “está sólo en embrión, en el *Parsifal* lo tenemos ya completamente desarrollado en todas sus partes y sin una sola inconsistencia”. Marsillach termina el artículo indicando que “las mismas atenciones del Maestro para conmigo me impiden darme el gustazo de ser indiscreto acerca de los breves momentos de cordialísimo trato, que no han hecho más que acrecentar en mí un afecto tan grande por el hombre, que sólo puede igualarse a la admiración que siento por el artista”.

El 30 de julio, coincidiendo con la primera representación pública³³¹ de *Parsifal*, *Notas Musicales y Literarias* dedican íntegramente su número 5 a la nueva partitura de Wagner. En el encabezamiento de este número leemos:

“La publicación de nuestra Revista coincide hoy con la fecha de representación de la *Fiesta Escénica de Estreno* titulada *Parsifal*, ópera que se ejecutará esta noche en el teatro de Bayreuth.

Nada estará más conforme con la idea que las *Notas Musicales* representan que el asociarnos, en nuestro modesto círculo, a una manifestación artística tan importante; dedicando el presente número exclusivamente a la *Fiesta Escénica de Estreno* y al gran maestro Ricardo Wagner.

La personalidad musical de Wagner es profundamente germánica; su filiación directa nace de esas grandes premisas artísticas que se llaman Bach, Beethoven y Weber; la gloria del maestro, al igual que la de Calderón, la Shakespeare, la de Miguel Ángel, es una de aquellas que la humanidad entera tiene derecho a apropiarse. Del conocimiento y del estudio de Wagner no debe eximirse quien posea una mediana educación musical. Wagner constituye uno de esos episodios

³³¹ Las dos primeras representaciones, el 26 y 28 de julio, se reservan a los miembros del Patronato de Bayreuth.

grandiosos, no muy frecuentes, en la historia de la música y de la literatura moderna.

Este sistema que empleamos hoy con Wagner, asociándonos modestamente a la celebración de la *Fiesta Escénica de Estreno del Parsifal*, lo pondremos en práctica periódicamente con alguno o algunos de esos grandes compositores, acerca de los cuales cunden en España y en otras naciones ideas incompletas, por más que sus producciones no sean aquí y en otras partes del todo desconocidas.

Por hoy réstanos sólo enviar el testimonio de nuestra admiración y nuestro cordial aplauso al maestro, a los artistas y a los patrocinadores de la *Fiesta Escénica de Estreno*.

LA REDACCIÓN³³².

En el primer artículo³³³ –tratado en otro lugar de esta tesis– la revista reproduce un escrito publicado en la *Revista Germánica* que informa sobre las mejoras producidas en Bayreuth desde la realización de los primeros festivales de 1876, dando algunos datos biográficos sobre algunas personalidades relacionadas con el estreno de *Parsifal*, concretamente Paul von Joukowsky, Engelbert Humperdinck y los hermanos Max y Gotthold Bruckner, de Hamburgo.

El segundo artículo es un resumen del argumento de *Parsifal* y un breve comentario sobre el significado simbólico de la partitura, publicado en las *Hojas de Bayreuth* (*Bayreuther Blätter*); en el escrito se contraponen el mundo *apolíneo* (bien-cristianismo), representado por *Parsifal* y el Graal, y el *dionisiaco* (mal-paganismo), representado en Klingsor; en la explicación Kundry aparece como la personificación del mito femenino que participa de una doble naturaleza (cristiana/pagana, bien/mal):

“El primer acto se inaugura con una escena de bosque, delante del Gralsburg, con vista hacia el Waldesee. Transfórmase luego esta decoración con un panorama cambiante: las montañas y peñascos del N. de España desfilan ante nuestros ojos: por oscuros senderos y sombrías cavernas caminan *Parsifal* y *Gurnemanz* hasta que la decoración se cambia en una portentosa sala abovedada de tres naves, o sea el interior del Gralsburg. Una misteriosa oscuridad reina en este recinto que es el oratorio de los caballeros. Por lo alto de la bóveda penetra la luz; cantos y tañidos de campanas se oyen a lo lejos: este último efecto es llevado a cabo en una especie de plano vertical inventado para ello por Ricardo Wagner, y salido de los talleres de Steingraeber. Los efectos de luz, en esta escena, realizanse por medio de lámparas eléctricas, construidas con arreglo a los dibujos de Joukovsky.

El segundo acto supera, si cabe, al anterior. La vivienda subterránea del mágico Klingsor encubre la decoración de un jardín mágico, lleno de flores exóticas y dominado por la terraza del castillo encantado, cuyo aspecto es deslumbrador. Esta última escena ocupa el escenario en toda su extensión. De los arbustos en flor brotan doncellas encantadas, cuyos trajes especiales no sin dificultad han admitido

³³² *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 1.

³³³ “*Parsifal*. La nueva ópera de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 2.

las artistas, por la misma razón que el maestro ha querido quitar a este episodio toda semejanza con el *ballet*. De repente al jardín sucede un desolado desierto.

En el tercer acto aparece una tupida floresta donde brota un manantial, y, a la izquierda, por bajo una encina inmensa, la cabaña del ermitaño *Gurnemanz*. Este cuadro es sorprendente, y la escena de la conversión bautismo de *Kundry*, raya al más alto punto de poesía. Sigue luego, en una preciosa decoración movable, *Parsifal* errante en el Gralsburg.

Explicando el sistema de Wagner y la dirección del drama por el camino del símbolo y del misticismo decían las *Hojas de Bayreuth*:

En *Parsifal* se encuentran frente a frente dos elementos que son los dos polos y el eje del drama: Monsalvat, el santo asilo del Gral, y el palacio encantado de Klingsor. Allí, el centro de salvación; aquí, la personificación del mal: allí el cristianismo; aquí el paganismo; entre estos dos polos el hombre (*Parsifal*) y la mujer (*Kundry*).

Sencillo de corazón aquél, esforzado en la lucha, alma caída ésta, instrumento de maldición terrible; arrojados uno y otro de un polo a otro polo por un sentimiento de error o de esperanza, de dolor o de aspiración, hasta que suena para ambas personificaciones la hora de redención...

Para penetrar profundamente el sentido alegórico de la concepción de *Kundry*, conviene remontarse a los mitos más antiguos de todos los países y de todas las tradiciones, desde la Kali de la India hasta la Herodías de principios de nuestra era, pasando por los Dioses primitivos de las antiguas leyendas alemanas y escandinavas, en donde figura, anterior a todo nombre, el nombre oscuro *Hel*.

Kundry es la personificación del mito femenino: sirve a *Klingsor*, (espíritu de tinieblas) lo mismo que a *Gral* (asilo de luz) ora obscurecida como *Hel*, ora iluminada por la influencia del Gral.

El carácter, el aspecto, el traje mismo de *Kundry* aparece personificado en todo el drama: su cinturón de pieles de serpiente (la serpiente mencionada en todas las tradiciones, en la Biblia, en las epopeyas índicas, griegas y escandinavas); la expresión de su fisonomía «de un moreno rojizo, ojos negros y escudriñadores», ora brillando con mirada fiera, ora inmóviles como los de un muerto, fatídica su sonrisa, maldecida desde su origen...

El personaje retratado en *Parsifal* no es menos extraordinario. El *Parsifal* de la leyenda³³⁴ se ha convertido en el drama de Wagner, descomponiéndose en dos nombres persas *Parsi-Fal* o *Fal-Parsi*, es a saber, puro, sencillo, siendo la sencillez y la pureza las dos alas místicas del alma, como nos lo enseña la *Imitación de Cristo*. Los otros personajes del drama son: *Amfortas*, cuya herida hecha por la lanza misma que atravesó el costado de Cristo, mana sangre continuamente y *Titirel*, que después de muerto se levanta de la tumba bendiciendo a los asistentes³³⁵.

El tercer escrito publicado en el número 5 de *Notas Musicales y Literarias* es un extracto del artículo XI, tomo sexto de *La Walhalla y las glorias de Alemania* de Juan Fastenrath³³⁶, dedicado a Wolfram de Eschembach y al poema de *Parsifal*. Fastenrath,

³³⁴ Véase en este mismo número de la Revista la idea primitiva de la leyenda del *Parsifal*, en el notable artículo de D. Juan Fastenrath. [*Notas Musicales y Literarias*]

³³⁵ “Idea del argumento del *Parsifal* y significación de este melodrama”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 2.

³³⁶ FASTENRATH, Juan: *La Walhalla y las Glorias de Alemania*, t. VI. Madrid: imprenta de Aribau y Compañía, 1881.

alemán nombrado hijo adoptivo de Sevilla, pone de relieve las relaciones de España con la leyenda del Santo Graal: España –dice Fastenrath– “nuestra querida España, fue el país privilegiado, la tierra escogida para ser la patria de la caballería eclesiástica, la patria de los caballeros del gral, los *templarios*”. Fastenrath destaca que el poema de Wolfram de Eschenbach contrapone a sus dos protagonistas: *Parsifal* (el hijo de Dios) y Gawein (el hijo del mundo); dice:

“¡Plaza al héroe de los héroes de La Walhalla! ¡Descubríos ante la figura sublime del cantor de lo eterno, *Wolfram de Eschenbach*, que, sin ser un asceto, se remontaba a las alturas de lo sobrehumano, a las regiones del místico *gral*⁽¹⁾ ese símbolo cristiano de la Redención, esa piedra fina caída del cielo como la piedra negra en la *Kaaba* de la Meca!

Más de seis siglos se han sepultado ya en ese abismo del tiempo que se llama *pasado*, y en ese mar sereno y luminoso que se llama la *Historia* desde que el castillo perfumado de poesía, la Wartburg, hospitalaria corte del generoso Landgrave Herman de Turingia, vio reunirse en sus espléndidas salas un círculo brillante de bardos tudescos, entre los cuales sobresale el gran épico *Wolfram de Eschenbach*, que en la Wartburg cantaba sus composiciones líricas; allí concibió su *Parcival*, que terminó hacia los años de 1215, bebiendo allí también inspiraciones para su *Willehalm*. [...] ³³⁷

En toda la Edad media no hay ningún bardo alemán que pudiera compararse con el poeta contemporáneo de los Hohenstaufen, Barba-Roja y Federico II, el caballero religioso y vate profundo *Wolfram de Eschenbach*, que cual hijo genuino de Baviera, reuniendo en su persona elementos caballerescos y populares, laicos y eclesiásticos, tenía por única riqueza el arte que le dio Dios, por única fuente de su sustento, el canto, respirando sus poemas la fresca atmósfera del bosque y de las montañas, y siendo la gloria de su vida una sin igual epopeya, *Parcival*. [...]

Wolfram de Eschenbach es el último gran poeta de la literatura universal que no sabía leer ni escribir; pero en vez de un obstáculo, fue eso para él una ventaja, concediéndole una sin igual fuerza, libertad e independencia. [...]

Su patria fue *Eschenbach*, una pequeña ciudad de altos muros situada cerca de Ansbach (Baviera). No se sabe cuándo la luz del cielo haya herido sus ojos, ni cuándo los haya cerrado para siempre. Vivió en Wildenberg, que probablemente es el Wehlenberg de hoy, próximo a Ansbach. Allí parece que vivió con su esposa y su hija. [...]

El monumento que en 1861 le dedicó en Eschenbach el rey Maximiliano II de Baviera en forma de una fuente, no es sino un testimonio del amor resucitado de nuestro pueblo a los poemas del mayor bardo alemán de la Edad media, que nos conducen a un mundo lleno de maravillas, en las regiones del *gral*, sagrado, aquella reliquia del paraíso, aquel jaspe caído de la corona de Luzbel de que, según un mito cristiano cultivado en España y representado por la poesía francesa y alemana, se hizo el vaso peregrino de José de Arimatea, en que el Señor en la cena ofreció su cuerpo a sus discípulos, y en que fue cogida la preciosa sangre del Redentor cuando murió en la cruz. Aquel vaso sagrado es, pues, el símbolo de la redención de la humanidad por la sangre de Jesucristo..., y para que ese *gral* fantástico conserve su fuerza peregrina, cada Viernes Santo una blanca paloma baja del cielo

⁽¹⁾ *Gral* significa vaso. [Nota de Fastenrath]

³³⁷ Las supresiones indicadas en este artículo con puntos suspensivos entre corchetes son de *Notas Musicales y Literarias*.

para llevar la hostia al vaso sagrado, que ora están llevando los ángeles ora las vírgenes. [...]

Durante muchos años el *gral* trasladado al Occidente por José de Arimatea, flotaba en los aires, no existiendo sobre la tierra ningún hombre digno de guardarlo, hasta que Titurel, el legendario hijo de un legendario rey cristiano de Francia, fue llevado a Salvatierra (Alava) donde en un monte inaccesible llamado *Monslavaje* erigió un asilo para las guardas de *gral* y un templo que recuerda al Nuevo Jerusalén del Apocalipsis para el vaso sagrado. España, nuestra querida España, fue el país privilegiado, la tierra escogida para ser la patria de la caballería eclesiástica, la patria de los caballeros del *gral*, *los templarios*, que alimentándose sólo con el maná nuevo, la hostia, y teniendo por rey a Titurel, vivían una vida caballeresca santificada por la fe cristiana.

¡Quién pudiera describir las bellezas del templo del *gral* y del castillo de Titurel! La cima del Monsalvaje era un gran ónice brillante como la luna. Un día halló Titurel trazada en el llano del monte, como por una mano invisible, la planta del castillo y del templo. [...]

Toda la fábrica estribaba en columnas de bronce, consistiendo las bóvedas de zafiro de color de cielo, en que cual estrellas brillaban los carbunclos, encontrándose en medio una vidriera de esmeralda con el Cordero y el estandarte de la cruz. Todos los altares eran zafiros azules, extendiéndose sobre éstos cubiertas de terciopelo verde. En la cúpula se vieron el dorado sol y la blanca luna representados por diamantes topacios, de modo que el templo brillaba con esplendor peregrino, así la noche como el día. Las ventanas eran todas de cristal y de berilio claro, templando su luz intensa los cuadros formados de variadas piedras preciosas que se vieron en ellas. El pavimento era de cristal.[...]

Los techos de las torres y del templo eran de oro y adornados con esmalte azul. En el medio del templo, debajo de la cúpula, se encontraba una miniatura brillante del templo entero, un tabernáculo donde se guardaba el sagrado *gral*. [...]

Címbalos de oro anunciaban las siete horas de oración, amonestando al rey y a los templarios a que aspirasen a la corona del cielo. El emperador Carlos IV imitó la maravillosa fábrica del templo de Titurel en la capilla de la Cruz que aún existe en el castillo de Karlstein cerca de Praga.

Wolfram de Eschenbach enlazó en su epopeya *Parcival* el mito peregrino del *gral* con la leyenda británica del *rey Artus y de sus doce Pares*; pero ésta no forma sino las hojas verdes en cuyo centro brilla la purpúrea flor, el mito del *gral*. [...]

La epopeya *Parcival* nos conduce a un mundo donde, como en la España de la Edad Media, los cristianos y los moros vivieron juntos aprendiendo a apreciarse los unos a los otros. Gahmuret, el príncipe cristiano de Anjou, entró al servicio del califa de Bagdad, y se casó con la reina de los moros, Belakane. Pero sediento de hazañas, la abandona y desembarca en Sevilla. Después, gana en un torneo la mano de la reina de Valois, la bella Herzeloide, nacida de la estirpe real de los guardas del *gral*, y se enlaza con ella, aunque le duele el pensamiento de que por aquel matrimonio se haga infiel a su noble esposa, la mora Belakane. Habiendo sabido el peligro en que se encuentra su dueño el califa de Bagdad, no vacila en socorrerle, pero pierde la vida, y poco después la reina Herzeloide da a luz un niño. Este es nuestro *Parcival*, el protagonista del poema.

Herzeloide renuncia a la corona y educa a su niño en la soledad del bosque, para apartarle de la caballería, tan funesta para el malogrado Gahmuret. Complácese el niño en hacer saetas con que mata los canoros pájaros; pero después de haber dado muerte a uno de los pobres cantores del bosque, derrama lágrimas de arrepentimiento. Estas fueron sus primeras lágrimas, este fue su primer dolor. Viéndolo su madre, quería ésta matar los pájaros porque arrancaban lágrimas a los ojos del dulce niño. Pero éste pide paz para ellos, y la madre le besa diciendo:

«¿Cómo debería yo romper el mandamiento de paz del Altísimo Dios? ¿Deben los pájaros perder por mi su alegría?» –«¿Qué es Dios?» pregunta el niño. Y le responde su madre: «Es más lúcido que el claro día, y no obstante, ha tomado figura humana. A él has de dirigirte en tu amargura, pues él es fiel. Pero hay también un infiel que es el señor del infierno. De él debes apartar tus pensamientos, y guárdate también de las vacilaciones de la duda».

El niño ya se había hecho adolescente, cuando un día escuchó golpes de herradura. «¿Es ese el diablo que inspira tanto temor a mi madre?» piensa el joven. «Quisiera pelear con él». Pero ante sus ojos aparecen tres caballeros armados y montados en soberbios caballos, y al joven le parecía que cada uno de los tres caballeros era Dios. Ya ha conocido su verdadera vocación, que no puede ser otra que la brillante caballería. Ansía volar en seguida a la pelea, a la corte del rey Artus, a la flor de toda Caballería. No pudiendo su madre vencer su afán, le viste como a un loco con un saco y un pile de becerro, esperando que vuelva pronto cuando se vea objeto de burlas a causa de su traje. Pero a él, que es el tipo de un soñador joven germano, no le importa que su primera salida en el mundo sea la de un loco. La fiel madre le ve partir, pero no puede soportar la pena: cae al suelo, y sus ojos se cierran para siempre.

El esforzado joven llega a la corte del rey Artus, donde el anciano caballero Gurnemanz le enseña las leyes de la noble Caballería, amonestándole además se guarde de vanas preguntas.

La primera hazaña del joven es la liberación de la reina Konduiramur. Se casa con ella; pero poco tiempo después sale para volver a ver a su madre, cuya, muerte ignora, y llega al castillo del *gral*. ¡Qué pompa tan inaudita, qué vírgenes tan hermosas, qué caballeros tan brillantes, qué luz y qué piedras tan peregrinas se presentan a sus pasmados ojos! Pero en medio de tanta magnificencia se anida el pesar más profundo: el rey Amfortas está herido por una lanza, y todos están llorando. El inocente joven lo oye y lo ve todo; pero obedeciendo al pie de la letra los mandamientos de etiqueta convencional, no deja hablar a su corazón sensible; no pregunta la causa del dolor al noble rey que le regala su espada; no pregunta qué es el *gral*, ni quien es aquel rey anciano, Titurel su bisabuelo; ni quien es el rey enfermo; Amfortas, su tío. La cena con que le obsequian es la más espléndida, y no menos espléndido el lecho en que descansa por la noche.

Al día siguiente ve desierto el castillo; y al partir le maldice una parienta suya, a quien no reconoce, Sigune, pues hubiera salvado a Amfortas y conquistado en seguida el reino del *gral* si hubiese preguntado. Soñando continúa su camino el joven, hasta que ve tres gotas de sangre en la nieve, que le hacen pensar en sus dulce esposa Konduiramur que había abandonado, y en las tres lágrimas de ésta, en dos lágrimas que se vieron en sus ojos y en la que se vio en su barba. Se queda sumergido en sus sueños hasta que un caballero de la corte de Artus, Gawein, le cubre las gotas de sangre. Y ya quiere el Rey recibirle en el seno privilegiado de sus caballeros, cuando aparece Kundry, la mensajera del *gral*, para maldecirle. Entonces Parcival renuncia a la caballería mundana de la tabla redonda para dedicarse al *gral* sagrado, pero desconfiando de sí propio, desesperando de Dios y entregándose a las dudas, sale de la corte y vaga por el mundo durante cinco años. [...]

El Viernes Santo un caballero peregrinante le amonesta para que crea en la fidelidad de Dios, y le conduce a un ermitaño, Trevrizente, que es el tío de Parcival, y que le explica la verdadera esencia de Dios y del *gral* diciendo que este último no podría conquistarse por el orgullo ni por la duda, sino por la humildad, y que ésta no cuadrarse del todo con el amor mundano, y que por lo tanto, el rey del *gral*, Amfortas, que un día llevaba por divisa suya el amor hubiese de sucumbir en la lid, siendo herido por una lanza envenenada, la misma que Parcival vio en el

castillo, y que de aquí en adelante Amfortas hubiese de vivir como enfermo una vida triste que se prolongase por la vista cotidiana del *gral* hasta que viniese un caballero que preguntase por la dolencia del rey y por el *gral*. [...]

Parcival abandona al ermitaño cual hombre convertido.

La confianza en Dios penetra en su pecho, y le anima el afán de conquistar la orden de Caballería más alta: la eclesiástica. Entre tanto, le brinda su gloria la caballería mundana: ve un castillo encantado por el mago Klingsor, cuyo encanto ha de romper Gawain³³⁸, y ve a los caballeros que salieron para librar a los moradores del castillo; pero él pasa indiferente y severo: no le importa la gloria terrestre. Sin quererlo y sin saberlo, tropieza después con el caballero mundano Gawain, que se había propuesto también conquistar el *gral*, y entonces Parcival le vence, superando en su persona la caballería eclesiástica y espiritual a la mundana.

Después de otra lucha sostenida en pro de Gawain, Parcival fue recibido en la *Tabla Redonda de Artus*. Pero la caballería terrestre no le basta: aún no ha encontrado su alma lo que anhela. Sale, pues, y sostiene una lucha con un héroe pagano, en que reconoce a su medio hermano Feiretiz, el hijo de Belakane. Y la misma mensajera del *gral*, que antes le maldecía, vuelve para anunciarle que, gracias a su purificación, era llamado a llevar la corona de la salud humana como rey del *gral*. Entra, pues, otra vez en el misterioso castillo de Titurel, pregunta por las dolencias del rey Amfortas, y ora delante del *gral*; y de improvisto un esplendor peregrino ilumina al rey, que radiante de hermosura florida, se levanta del lecho del dolor. Parcival toma posesión del reino del *gral*, y vuelve a encontrar a su fiel esposa Konduiramur (que entre tanto había dado a luz dos niños), en el mismo sitio en que había visto en la nieve las tres gotas de sangre. Después manda coronar a su hijo menor, Kardeis, como rey de sus estados mundanos, reservando el reino eclesiástico del *gral* para su hijo mayor, *Lohengrin*. Y manda una inscripción del vaso sagrado que de aquí en adelante los caballeros del *gral*, no han de permitir que se pregunte por éste. Por eso *Lohengrin*, que fue mandado a Amberes en una barca tirada por un cisne para ser esposo de la reina de Brabante, había de abandonarla para siempre y volver al *gral* cuando le preguntaba por su misteriosa estirpe.

La epopeya de Wolfram, que nos abre los tesoros de su hermosura peregrina sino a quien lee detenidamente y más de una vez, tiene dos protagonistas: el hijo de Dios, el profundo Parcival, y el hijo del mundo, el galán Gawein. Ambos representan los dos hemisferios del mundo caballeresco, ambos son amigos, y aunque el poeta ofrece la palma a Parcival, no condena por lo tanto a Gawein, quizá porque en su propio pecho habrá algo de ambos, reuniéndose en él la Caballería alta y la Caballería mundana³³⁹.

El número 5 de las *Notas Musicales y Literarias*³⁴⁰ recoge el extracto de una carta de Richard Wagner a Hans von Wolzogen fechada en Palermo en marzo de 1882 traducida por Hulda Meister y publicada en la *Revista Germánica y La Correspondencia*

³³⁸ Gawan, Gawain o Gauvain en francés, es en el poema de Wolfram von Eschenbach un héroe caballeresco representante de la sociedad cortesana y sobrino del rey Arturo. En *Parsifal* de Wagner, es un caballero del santo Grial que, contraviniendo las órdenes del rey, marcha a buscar ayuda para Amfortas, pero no aparece más en la obra.

³³⁹ Fastenrath, J.: "El gran épico lírico Wolfram de Eschembach". *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 3-5.

³⁴⁰ "Las fiestas escénicas en Bayreuth. Extracto de una carta de Ricardo Wagner a Hans de Wolzogen". *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, pp. 5-6.

*Musical*³⁴¹, escrito que reproducimos en otro lugar de esta tesis. También publica un “ramillete de juicios, críticas, opiniones, dichos y ocurrencias en pro y en contra” de la cuestión wagneriana, donde Pedrell recoge testimonios de Camille Saint-Saëns, Joaquín Marsillach, Franz Liszt, Edouard Schuré, Friederich Nietzsche, Friederich von Hausegger, Ferdinand Hiller, Juan Fastenrath, Filippo Filippi, Antonio Peña y Goñi, Richard Wagner, Eduard Hanslick, Carlo Magnico y otros anónimos:

“Lo raro lo quimérico son cosas esenciales al arte, hasta cierto punto; pero la cuestión es saber qué dosis de cosas raras y quiméricas puede soportar el público de Francia; pocas, sin duda, en el país de Voltaire y Moliere: cuantas veces se ha querido cargar la dosis, la indiferencia del público ha sido el condigno castigo. Ahora bien, lo extraño y lo quimérico forman la esencia de las obras de Wagner. Es muy extraña la preocupación de mezclar en una misma acción el paganismo y el cristianismo; son muy extrañas, asimismo, todas esas pasiones extranaturales, el amor de *Tristan é Iseo* exasperado por un filtro y degenerando en histerismo ninfomaniaco; el amor prehistórico de Siegmundo y Sieglinda; es muy rara, en fin, aquella orgía que descansa en la prosa de todos los días... En Francia el sentido común no pierde jamás sus derechos.

CAMILO SAINT-SAËNS.

Es, hasta cierto punto, el *Colon de la música*. Wagner no es, ni pretende ser un creador sino un regenerador del arte; Wagner no es el Colon de la Historia, sino el de la tradición: es el Colon de la *Atlántida*, en cuyo cerebro calenturiento las palabras del venerable anciano hicieron brotar un nuevo mundo. La Atlántida de Wagner es el arte griego: el que despertó en su mente la idea de un nuevo mundo, fue ese genio colosal, inmenso, sublime, incomparable que se llama Beethoven.

JOAQUÍN MARSILLACH.

Hoy como en otro tiempo, te estoy sometido, querido Wagner, y te venero como habría venerado, si viviesen, a Shakespeare o al Dante.

LISZT.

A los que preguntasen a Wagner quien le ha hecho poeta, podrían contestarles: la antigua poesía popular.

EDUARDO SCHURÉ.

Para que un hecho sea grande deben reunirse dos condiciones: la grandeza del sentimiento en los que lo realizan y la grandeza del sentimiento en los que lo presencian... ¿Dónde hay hoy día hombres como Wotan?³⁴² ¿Dónde hay hombres que renuncien el poder sabiendo que el poder es malo? ¿Dónde hay seres que, como Brunehilda, sacrifiquen todo su saber por el amor? Y ¿dónde hay entre vosotros (a sus contemporáneos) Sigfridos? ¿Os atreveréis a dirigir vuestra mano a los astros de esa gran bóveda de hermosura y de bondad, diciendo: es vida nuestra la que Wagner ha trasladado a las estrellas?

³⁴¹ Wagner, R (Hulda Meister, trad): “Las fiestas escénicas en Bayreuth. (Carta de Ricardo Wagner a Hans de Wolzogen)”. *La Correspondencia Musical*, II, 73, 24-V-1882, pp. 3-4.

³⁴² Personaje de los *Nibelungen*. [*Notas Musicales y Literarias*]

Profesor NIETZSCHE.

Mientras el pensamiento de Wagner sigue las profundidades del filósofo Schopenhauer, su corazón late por Schiller. Sigfrido y Brunehilda son figuras que han brotado de aquel corazón ardiente, y ante el amor de esa pareja se derriba el mundo de dioses del pensamiento de Schopenhauer, aniquilándose a sí propio.

DR. FEDERICO DE HAUSEGGER.

Hay que recordar a cierta crítica que se ocupa superficialmente de las obras de Wagner las palabras que Goethe dijo a su discípulo Eckermann: «Si fuese yo joven y atrevido pecaría contra todos los caprichos técnicos empleando alteraciones y asonancias, según me conviniesen, pero trataría de dirigirme luego a lo principal y de decir cosas *tan buenas*, que todo el mundo había de estar dispuesto a oírlo y a aprenderlo de memoria».

ANÓNIMO.

Si hasta Dios en el cielo se dignase decirme eso es bueno⁽¹⁾, contestaría yo: «Te veneraré siempre, padre mío, pero esta vez te equivocaste tú mismo».

FERNANDO HILLER, *Cartas a una anónima*.

En Colonia se ha inventado el mote de música *del porvenir*, siendo el autor de aquella expresión, destinada a ridiculizar el sistema de Wagner, el profesor Bischoff, director de una revista musical... Desde Colonia levantaré yo mi voz, por desautorizada que sea, para celebrar la potencia creadora del Colón de la música... ¿qué compositor, qué poeta ha creado tipos tan notables, tan ideales como la *Senta* y el *Holandés vagante*, *Isabel* y *Tannhäuser*, *Elsa* y *Lohengrin*, *Tristán* y *Marke*, *Juan Sachs*, *Brunehilda* y *Sigfrido*, esos caracteres de que brota un torrente de elevación moral y que se nos van apareciendo cada vez más vivificados y depurados por un sentimiento más sublime y más puro?

JUAN FASTENRATH.

Sin Wagner y sin *Lohengrin* tal vez hoy no existirían Gounod ni el *Fausto*, ni *Romeo y Giulietta*, ni tantas obras de otros autores que nos han parecido una revelación, cuando no eran sino ecos, imitaciones, productos y corolarios de aquella música.

FILIPPO FILIPPI.

Que Wagner lleve a cabo su revolución, que sus idas prevalezcan; a pesar de ello, jamás podrá romper con las cualidades rítmicas de la melodía, y si dentro de los fueros que la música inventa, crea, modifica y embellece la expresión melódica, habrá llegado a conseguir que sea un hecho la melodía infinita de *baile*, pero jamás la melodía infinita. –La melodía de baile idealizada llama Wagner a las sinfonías de Beethoven, conténtese él con idealizarla en la ópera y no pida más a su inmenso talento.

PEÑA Y GOÑI.

Los maestros de mi educación han sido el arte y la vida.

RICARDO WAGNER.

⁽¹⁾ La música de los *Niebelungen*. [*Notas Musicales y Literarias*]

Espero que se me perdone, teniendo en cuenta las circunstancias en que han sido escritas estas páginas... clamaban los corifeos de la música del porvenir; acababan de aparecer las sinfonías con programa de Listz, como último grito de guerra; la música se hallaba despojada más completamente que nunca de toda importancia propia, de todo valor intrínseco y exclusivo, y ya no se la presentaba al oyente más que como medio de evocar visiones en su imaginación. Después han aparecido también *Tristan e Iseo*, *El Anillo de los Niebelungen*, y la doctrina de la *melodía infinita*, es decir, la carencia de la forma erigida en principio: la embriaguez del opio en el canto y en la orquesta, para cuyo culto especial se ha levantado un templo en Bayreuth.

EDUARDO HANSLICK.

El *Lohengrin* tiene un hijo maravilloso, el *Fausto* de Gounod.

CARLO MAGNICO.

El error de la ópera, como género artístico, consiste en que un medio (la música) se emplea como fin, y el fin (el drama) como medio.

RICARDO WAGNER.

La soberbia escena amorosa de la *Walkiria*⁽²⁾ me ha hecho exclamar muchas veces que los que amaban como los personajes de los más célebres dúos de otras ópera no conocían el amor.

ANÓNIMO³⁴³.

El sexto y último artículo publicado por el número 5 de las *Notas Musicales y Literarias* es una carta de Anselmo Barba fechada en Ginebra el 27 de julio de 1882 en la que el organista y compositor cuenta sus primeras impresiones sobre el viaje que realiza para asistir a las representaciones de *Parsifal* en Bayreuth y en la que confiesa su vivísimo deseo “de conocer a ese hombre singular”³⁴⁴.

El 2 de agosto *La Correspondencia Musical* ofrece algunos detalles sobre la primera interpretación de *Parsifal* celebrada exclusivamente para los miembros de la Sociedad de Patronos de Bayreuth indicando que, ante la imposibilidad de dar más detalles sobre la ejecución de *Parsifal*, da “a conocer, por vía de preparación, el argumento de la última obra del gran músico alemán que atrae en estos momentos la atención de todo el mundo filarmónico”:

“Amfortas, seducido por Kundry, que se ha presentado a él bajo la forma de Herodías (la judía errante) al servicio del mago Klingsor, ha perdido la lanza con la cual le ha herido el nigromante. Amfortas no podrá curarse y purgar su pecado, hasta que «un hombre inocente y puro le haya tocado nuevamente con la lanza de

⁽²⁾ En los *Niebelungen*. [*Notas Musicales y Literarias*].

³⁴³ “La polémica wagneriana”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, pp. 6-7.

³⁴⁴ Barba, A.: “Notas de un viaje a Bayreuth”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 7.

Cristo». Al empezar el drama, Gurumans [sic], uno de los caballeros del Graal, está narrando esa historia a dos adeptos de la orden.

La escena representa un bosque del que arranca un camino que lleva a Monsalvato, en la parte septentrional de los Pirineos.

Es la aurora, y el piadoso caballero añade, que el rey Amfortas ha tenido un sueño en que le han prometido que será salvado por uno que «sentirá sus mismos dolores por la sola fuerza de la compasión».

Un cisne, herido por una flecha, cae en eso a los pies de Gurumans; un hombre entra en el recinto sagrado. No puede decir quién es; ni siquiera sabe su nombre. Pero Kundry, que ronda siempre en torno al santuario y que por artes mágicas toma diversas formas, sabe quién es el desconocido. «Su madre le dio a luz, -dice- después del fallecimiento de su padre, muerto en una batalla, y lo ha educado como un salvaje, en el desierto». En un diálogo que tiene con Kundry el desconocido afirma no saber distinguir el bien del mal, lo feo de lo hermoso.

Pasa entretanto el rey que vuelve del baño, y Gurumans quiere conducir al santuario al matador del cisne, porque cree reconocer en él al hombre «sencillo y puro» que debe reconquistar la lanza y curar a su rey herido.

El desconocido es Parsival [sic].

La escena pasa delante del espectador, el fondo del teatro representa el camino que conduce al Graal; la luz se debilita, y la ilusión es completa. Cuando la luz recobra su intensidad, el público se halla transportado al templo del Graal, bajo la inmensa cúpula que se abre sobre el misterioso altar.

En medio hay una gran mesa. En torno de ella ocupan sus asientos los caballeros envueltos en sus majestuosas capas de templarios. En la tribuna están los adeptos, los aspirantes; arriba un coro de niños deja caer su armonía desde la bóveda del templo. Y cantan «la fe es viva»; la paloma, el mensajero de Dios descende; «bebed el vino que corre para vosotros; comed el pan de la vida».

Amfortas entra sobre una rica litera, delante de él algunos jóvenes llevan la santa copa cubierta de púrpura. El rey baja ante el altar y los caballeros toman asiento.

En esto se oye una voz sepulcral que sale del fondo del templo. Es Titorel [sic], padre de Amfortas, que desde su tumba, donde está condenado a permanecer, ya muerto, hasta que no sea perdonada la falta de su hijo, excita a Amfortas a que cumpla el santo rito anual de Viernes Santo. Este rito infunde en él nuevo vigor y debe sostener aún su valor durante un año.

La voz de Titorel retumba: «Hijo mío, cumple tu deber. ¿Veré otra vez el Graal, o deberé morir sin este consuelo?»

Amfortas, con desesperación: «¡Padre mío, vive y deja que yo muera por ti!»

La voz de Titorel: «¡Abrir el Graal!».

Amfortas sale, los niños descubren la copa y la presentan al rey.

La voz entona la santa bendición, una ligera niebla invade el templo, el rey ora, y los jóvenes cantan un coro sobre las místicas palabras: «Tomad mi sangre por nuestro amor, tomad mi cuerpo en memoria mía». Un rayo de luz blanca que poco a poco se enrojece, penetra a través de la oscuridad del cielo y cae sobre la santa Copa.

Amfortas, inspirado, la alza y la muestra a todos; todos caen de hinojos; el momento es solemne; sólo Titorel exclama: «¡Qué celeste felicidad! ¡Con cuánta luz nos visita hoy el Señor!»

La oscuridad cesa por grados; se tapa el Graal, y cuando la luz reaparece se descubre el vaso lleno de vino, y al lado de cada uno un pan. El milagro se ha repetido. Todos se sientan, y Gurumans indica a Parsival un asiento a su lado. Durante la cena se oye la Antífona cantada desde arriba.

Pónense en pié los caballeros y cambian un abrazo y cantan: «Felices en la fe, felices en el amor». Los adeptos repiten «felices den el amor», y el coro arriba «felices en la fe».

Pero el mísero rey sufre siempre de su herida, y Parsival empieza a sentir dentro de sí un dolor extraño en el corazón, semejante a aquel dolor de que Amfortas se queja. Esta sensación le absorbe tanto, que Gurumans le pregunta: «¿Por qué estás ahora aquí? ¿Has comprendido nada de cuanto te ha sido dado ver?»

—No

—Vete, no eres más que un loco, sal de aquí».

—Así termina el primer acto.

En el segundo acto nos hallamos en la torre encantada de Klingsor.

El mago murmura palabras extrañas, preguntando a Herodías: «Kundry, ¿por qué rondas siempre en torno de los caballeros del Graal? ¿Por qué has vuelto allí después de seducir al casto guardián del Santuario?»

»Déjale. Hoy tenemos que llenar una tarea más difícil. El que hoy viene hacia nosotros, está protegido por la inocencia.

Y Parsival, que viene y que vence al espíritu llamado en ayuda de Klingsor, entra en el jardín encantado del mago.

El jardín esta poblado de jóvenes que tratan de seducir a Parsival. Kundry se le aparece en medio de ellas en una litera de flores, radiante de belleza bajo la forma de Herodías, y exclama: ¡Parsival! «Así te llamó tu padre Gamuret cuando aún no habías nacido. Para decirte quién eres, vengo hoy a ti después de haberte buscado mucho tiempo».

Parsival cae a los pies de la bella encantadora que le dice dándole un beso: «Yo te compensaré con el primer beso del amor, del último que no te dio tu madre que murió sin que estuvieras a su lado».

Parsival siente un dolor agudo al corazón y recuerda el dolor de Amfortas. «Tengo en mi corazón su herida, y el deseo de curarle se presenta a mi pensamiento».

Kundry cuenta entonces su condenación. «¡Cruel! ¡Si supieses mis penas! ¡Hace tanto tiempo que espero un redentor! Yo le vi (al Cristo) y me reí de él en el monte de la muerte (el Calvario). Mi castigo es reír siempre de las penas de los demás. ¡Si pudiese reclinar me en tu pecho, me salvaría!»

Parsival: -«¡No; nunca!» No quiero abandonar mi tarea. Sin embargo, serás redimida; pero no por el amor. ¡No pienses más en mí!». «Yo te ofrezco la salvación; enséñame el camino que lleva a donde está Amfortas».

Kundry: -«¡Nunca! Nunca te conduciré al lado de aquel que pecó por mí. ¡Su lanza te ha herido!».

Parsival. -«¿Cómo?»

Kundry: -«Quiero que me ames».

Parsival la rechaza, Kundry se levanta, Klingsor y las jóvenes transformadas en flores acuden en su socorro. El nigromante viene armado de una lanza que arroja sobre Parsival.

¡Oh prodigio! La lanza queda suspendida sobre la cabeza del joven, sin herirle.

Él la coge, traza una cruz en el aire, y grita: «Todo encanto acaba con este signo». Un gran terremoto conmueve todo el castillo, las flores caen marchitas; Klingsor desaparece, Parsival dice a Kundry: «ya sabes dónde puedes encontrarme».

En el tercer acto nos encontramos en el recinto de Monsalvato. Se ve una fuente en medio del bosque. Nace el sol. Gurumans muy envejecido se sienta cerca de su ermita, y allí cerca está Kundry muy cambiada y cuyo carácter se ha hecho dulce y humano. Gurumans está triste. El Monsalvato está de luto; la lanza no ha aparecido.

Entra un caballero armado, con la visera calada y la espada vuelta a tierra.

–«¿Quién sois?» Le pregunta Gurumans. «El lugar es sagrado. No se permite venir a nadie con armas. ¿No sabéis qué día es hoy? Es el día de pasión». A estas palabras, Parsival cae de hinojos.

Entonces Gurumans: «He aquí cómo ha terminado la tristeza de Monsalvato. Amfortas no ha querido cumplir el rito; el santo Graal no ha vuelto a abrirse y sin la ceremonia anual hemos perdido nuestra fuerza. Ha muerto mi señor Titorel privado de la vista del don celeste».

Parsival, conmovido con esta narración, vacila como si se fuera a caer. Kundry lleva agua para que vuelva en sí. Gurumans grita: «No, no, de ésa no. Debe bañar su cuerpo en el manantial sagrado y cumplir su empresa immaculado». Y Parsival dice: «Condúceme a donde está Amfortas... (a Kundry) tú me has lavado los pies; él me bañará la cabeza».

Gurumans vierte agua sobre la cabeza de Parsival. «Bendito seas por la pureza de este elemento: todo pecado te sea perdonado».

Kundry saca un frasco de oro y vierte sus aromas sobre los pies de Parsival, que dice: «Tu me has perfumado los pies; el amigo de Titorel ungirá mi cabeza como a rey».

Gurumans, entonces, unge la cabeza de Parsival, extiende su mano sobre él, diciendo. «Así te bendigo, rey, tú que has sufrido por compasión, que has conocido la redención, que has sentido el dolor de aquel a quien has redimido. Toma aún su último peso, la corona».

Parsival, toma entonces agua de la fuente y bautiza a Kundry. «Así cumplo mi primera empresa. Y te bautizo. ¡Oh mujer, cree en tu redención!»

Suena la campana. Es medio día.

La escena cambia. Parsival con la santa lanza, acompañado de Kundry y Gurumans, entra en la roca que conduce al Graal, pasa una procesión de caballeros enlutados, que va hacia el templo, donde entran con el cadáver del muerto Titorel. Amfortas está en la litera, y se detiene ante el altar.

El coro canta. «Ha muerto porque no ha visto el Graal. El guardián [ha] pecado (Amfortas, lo ha impedido). Hoy se cumplirá el rito por la última vez».

Amfortas se levanta; los caballeros quieren que empiece la ceremonia; él rehusa todavía. «Cuando me haya muerto acabará mi dolor y el Graal resplandecerá por sí».

Todos entonces se separan del rey. En aquel momento sale Parsival y toca a Amfortas, exclamando: «Sólo un arma puede curarte la que te ha herido; ahora estás perdonado. Yo ocupo tu puesto. Bendito sea tu dolor, porque la compasión ha hallado camino en mi corazón. Se abre el Graal».

En medio de la conmoción general, Parsival ora ante el santuario. La luz brilla gloriosamente sobre el Santísimo; la apagada voz de Titorel murmura las palabras de bendición; de lo alto de la cúpula baja una paloma sobre la cabeza de Parsival que toma la copa y la levanta y la expone a la adoración de todos.

Kundry muere a los pies de Parsival, Amfortas y Gurumans se arrodillan y un coro canta *piano*:

¡Oh milagro de la salvación,
Redentor y redimido!
Así termina la obra»³⁴⁵.

El 7 de agosto *El Imparcial* publica un artículo firmado por *De Ignotus* titulado “Wagner y su última ópera”³⁴⁶, en el que realiza una breve biografía sobre Wagner. En

³⁴⁵ “El Parsifal, de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, II, 83, 2-VIII-1882, pp. 4-5.

³⁴⁶ *De Ignotus*: “Wagner y su última ópera”. *El Imparcial*, 7-VIII-1882.

el artículo leemos que la obra filosófica de Wagner “es atea y su obra política ultrarevolucionaria. Inventa instrumentos nuevos, por ejemplo, ese contrabajo que tiene una nota profunda y prolongada. Su ateísmo no reconoce los dioses Mozart, Beethoven, etc., por más que los haya plagiado mucho. Jamás hombre alguno tuvo un talento de asimilación más grande. Desgraciadamente, la inspiración le ha faltado. No ha podido nunca escalar las cimas sublimes donde el arte no puede subir sino de rodillas, como la han verificado los grandes creyentes y los padres de la música. Su obra es un cisne caído en el fango de un estanque, haciendo con sus alas un ruido de mil diablos. No exagero. La obra de Wagner suprime el ideal. Es un arte puramente material, y por lo tanto, un arte inferior. Su objetivo exclusivo es: «Hay en cada hombre un cerdo». También hay un ángel, como decía Bousset. La música de Ricardo Wagner despierta más bien al cerdo que el ángel... ¡Ay! digo más... ensordece a los dos”.

El 26 de agosto *La Correspondencia Musical* critica duramente la valoración de *Parsifal* publicada en *Le Figaro* de París firmada por *Janus*, cuyas apreciaciones recogen una revista musical de Madrid y *El Liberal* siguiendo una pésima traducción:

“*El Figaro* de París, mal humorado sin duda a causa del asombroso éxito obtenido últimamente por Wagner en Bayreuth, moja la pluma en el veneno de los odios personales y escribe contra el autor de *Parsifal* [sic] unas cuantas líneas, visiblemente encaminadas a rebajar la importancia artística del gran maestro.

El articulito va firmado por *Janus*, crítico de tercer orden, por más señas.

Nada tiene de particular el desahogo de *El Figaro*, dada la manera de ser de este diario; tampoco nos ha sorprendido gran cosa que un periódico musical que se publica en Madrid haya dado cabida en sus columnas a tan torpe lucubración, cuyo objeto es bien conocido y transparente; pero lo que si nos ha llenado de asombro es que *El Liberal* se haya enamorado de las líneas de *Janus* y las haya dado cabida en sus columnas, en la forma en que lo ha hecho, y no por cuenta propia.

Si las hubiese traducido directamente de *El Figaro*, nada tendríamos que decir, pero francamente, desdice de su buen gusto dar hospitalidad a una traducción que parece hecha en un establecimiento de zapatería.

El director de orquesta, es allí *jefe* y en vez de la palabra ensayar se usa la palabra *repetir*.

Juzguen nuestros lectores del resto.

Esto nos recuerda a aquel joven que traduciendo el *Telémaco* exclamaba en tono de convicción: «Un navío que venía de hacer naufragio».

Pero dejémonos de divagaciones y terminemos consignado que o *El Liberal* ha caído inocentemente en una trampa, o que ha rebajado mucho la importancia de su literatura musical.

¡Por Dios, caro colega, otro día vea Vd. por dónde corta!

Lo que es esta vez, no lo ha hecho Vd. por lo sano”³⁴⁷.

El 27 de agosto de 1882 Anselmo Barba pone fin a la serie de artículos que bajo el título de “Notas de un viaje a Bayreuth”³⁴⁸ remite a Felipe Pedrell desde Ginebra y Bayreuth. En el tercero y último, Barba realiza una valoración sobre *Parsifal* en la que señala que Wagner ya no es discutido como compositor dramático ni como poeta lírico, considerándose definitivamente como un autor consagrado, de forma que, hasta la crítica musical antiwagneriana asistente a los segundos festivales, se muestra comedida y no promueve escándalos tales como los producidos a raíz del estreno de *El Anillo de los Nibelungos* en el verano de 1876. Barba apunta la posibilidad de que *Parsifal* sea una transformación de *Jesús de Nazareth*³⁴⁹, proyecto en prosa³⁵⁰ en cinco actos escrito entre enero y abril de 1849 en Dresde³⁵¹. Luego valora positivamente el calificativo de drama sagrado señalado por Wagner en el subtítulo de *Parsifal* y, por su carácter religioso, considera lógica la decisión del compositor que prohíbe las representaciones de *Parsifal* fuera de Bayreuth. El músico catalán opina que *Parsifal* es una de las obras más grandiosas del genio moderno por su música, asunto y variedad de situaciones dramáticas, considerándola como síntesis completa de la idea y del estilo de Wagner. Asimismo, destaca el uso completo y profundo del leitmotiv en *Parsifal*, partitura de la que acaba de publicarse su edición italiana.

“He de poner fin a esta serie de correspondencias dedicadas a uno de los hechos más grandes que habré presenciado en mi vida artística, restándome muy poco que añadir, algunas consideraciones, solamente, que han tomado forma y cierta consistencia después del viaje que acabo de realizar, afortunadamente, para asistir a la fiesta musical de Bayreuth.

Wagner no puede discutirse, ni como compositor dramático ni como poeta lírico de primer orden. Sus enemigos lo confiesan con cierto despecho vergonzante. Muy comedidos en los ataques, aunque no muy pródigos en elogios, no han promovido

³⁴⁷ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, II, 86, 26-VIII-1882, p. [5?].

³⁴⁸ Barba, A.: “Notas de un viaje a Bayreuth”. *Notas Musicales y Literarias*, I, nos. 5 (30-VII-1882, pp. 7-8), 7 (13-VIII-1882, pp. 5-6) y 9 (27-VIII-1882, pp. 5-6).

³⁴⁹ *Jesús von Nazareth* (WWV 80), en SSD vol. 11, p. 273-324.

³⁵⁰ Junto al bosquejo del argumento Wagner escribe una serie de notas sobre las conexiones históricas y pasajes bíblicos que ocupan casi el doble de la descripción del argumento y que se consideran como ideas detalladas para una composición poética que Wagner no llega a realizar. Un resumen de *Jesús de Nazareth* puede consultarse en Bauer, op. cit., pp. 363-66.

³⁵¹ “En aquel entonces –dice Wagner– atraído por la lectura de los Evangelios, yo había redactado un plan, esbozado para el escenario ideal del provenir, para una tragedia titulada *Jesús de Nazareth*; Bakunin me rogó que le ahorrara su lectura; pero como pareció que con algunas explicaciones verbales de mi plan lo puse en su favor, me deseó suerte, pero también me pidió fervientemente que, en todo caso, hiciera aparecer a Jesús como un ser débil”. Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, p. 356.

escándalos, sin embargo, a consecuencia de las representaciones del *Parsifal*, tales como los que promovieron cuando las representaciones de los *Niebelungos*.

Se han declarado vencidos: las polémicas han perdido gran parte de su acrimonia; se han pesado ahora las palabras, y esto, francamente, ha sido un bien, pero un bien inapreciable, para el mejor esclarecimiento en los juicios y la importancia que merece toda crítica estética.

Parece que Wagner acarició durante algún tiempo la idea de poner en música un drama titulado Cristo; hubo de renunciar más tarde, no obstante, a esta idea, vista la imposibilidad de representar debidamente un asunto semejante en un teatro moderno³⁵²; no extrañaría que *Parsifal* fuera una transformación³⁵³ de la idea primitiva del Maestro. Falsa o verdadera esta filiación espiritual, simple coincidencia o transformación cabal de aquella idea, dicha filiación puede, sin embargo, hacer adivinar la extraordinaria majestad y alta nobleza de la obra que el mundo musical acaba de admirar en Bayreuth.

Sea como quiera, cuadra perfectamente el calificativo de drama religioso o drama sagrado señalado por el maestro en el subtítulo de la obra; y no es que haya querido acabar de una vez, como se ha dicho, con el convencionalismo teatral lírico, sino que ha montado sobre el palco escénico un misterio o un oratorio, que por esto no deja de ser drama y drama escénico, como lo son el *Tristan e Iseo*, *Los maestros cantores* y el mismo *Rheingold* o *Sigfrido*.

De aquí la prohibición tenaz del Maestro, a mi ver justa y lógica, a que el *Parsifal* salga del teatro de Bayreuth, por su mismo carácter religioso, por el resultado chocante y repulsivo que esta obra alcanzaría en los teatros ordinarios al lado de esas abominaciones musicales, moralmente hablando, tituladas *Traviata*, *Rigoletto*, etc., etc.

Lo que tiene de bueno la idea de Wagner es que reviste toda la gravedad solemne al arte debida, y que si en la actualidad existe un templo dedicado pura y exclusivamente al arte, este templo es el teatro de Bayreuth y las obras que han consagrado espléndidamente este templo son los *Niebelungos*, el *Tristán* y, muy esencialmente, el *Parsifal*, drama musical impregnado de gran sabor religioso, circunstancia que no aminora ninguna de sus cualidades escénicas; drama musical, en fin, en que, como en las óperas concebidas durante la última transformación del gran maestro y a través de dificultades indecibles y una fuerza de voluntad que raya en lo extraordinario, se realiza admirablemente la alianza de todas las artes concurriendo al mismo fin, según las expresiones varias veces repetidas por el maestro en sus distintas obras sobre estética y crítica musical.

Cuando bien se mira y considera, sin embargo, nada aparece que no sea natural en todo lo que acontece y estamos presenciando respecto a las obras de Wagner. Ni es nuevo el procedimiento por él empleado, ni es él, ni nadie, el que ha llevado a cabo la mal llamada revolución, ni es a su música a la que se puede aplicar el dictado de música del porvenir, que cuadra a la música de todos los autores que se han hallado como él en condiciones análogas a las del actual momento artístico.

Hacer del espectáculo lírico dramático un todo, un conjunto armónico, un arte único, único por excelencia, como lo llama él, en el cual aparecen reunidas la pintura, la escultura y la arquitectura, interviniendo, por decirlo así, a la magnificación de la música y de la poesía; redimir el drama lírico de la esclavitud

³⁵² El 9 de mayo de 1849, tras el levantamiento de Dresde, Wagner huye a través de Chemnitz a Wemar. Allí, en casa de la princesa Caroline von Wittgenstein, una sobremesa “originó una viva discusión sobre mi proyecto, comunicado verbalmente, para una tragedia titulada *Jesús de Nazareth*, tras cuya comunicación Liszt observó un silencio inquietante, mientras que la princesa von Wittgenstein se acaloraba vivamente contra el propósito de llevar un tal asunto al teatro”. Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 377.

³⁵³ No existe esta relación entre *Parsifal* y *Jesús de Nazareth*.

de las formas; acabar con la tiranía del cantante y dar al coro la importancia e intervención directa que el coro tenía entre los griegos, nada hay en todo esto que sea completamente suyo, ¿qué hay, pues, en las obras de este maestro, si no hay nada en ellas que no se encuentre en las obras que precedieron a las suyas?

A mi ver hay lo que en toda obra que viene a destruir preocupaciones arraigadas, lo que hay en toda idea que pasa del estado indefinido al definido, lo que hay en la sombra antes de brotar la luz, lo que hay en toda consecuencia de ciertas premisas, y, para decirlo de una vez, lo que hay en todo progreso humano, ni más ni menos.

Mas es tal la exageración de los partidos contrincantes, que para unos todo lo que en música sale de lo ordinario y lo trivial es tachado desde luego de wagneriano, y para otros es lo único bueno y sublime. No niego que la influencia por sistema y sistemática de ciertos compositores sea un hecho cuando descienden al palenque o al terreno de las especulaciones prácticas, llena la cabeza de preocupaciones; y que ese clamoreo sea debido a las exageraciones de ciertos músicos o aficionados que creen haber puesto a cubierto su honor artístico declamando contra los errores de la ópera italiana, para echarse en brazos de otros errores que, a la corta o a la larga, pueden ser no menos funestos a la verdad del drama lírico cuando no se tiene el talento de Wagner. ¿No se diría que en ambos partidos hay mucha gente que, como el pobre rey Midas de la fábula, ocultan durante mucho tiempo bajo su gorro sus orejas largas puntiagudas, sin haber comprendido una jota de la suave melodía del Dios Apolo?

Pero volviendo a mi tema, no hay que dudar que el *Parsifal*, considerado bajo el punto de vista antes expuesto, es la realización del objeto artístico imaginado.

Se ha dicho y se ha repetido, y yo lo repito a mi vez, que el *Parsifal* es una de las obras más grandiosas del genio moderno, tanto por el esplendor de la música cuanto por la majestad del asunto, y la variedad de las situaciones dramáticas, a la vez religiosas, terribles, voluptuosas o sublimes; todo esto converge tan admirablemente hacia el espíritu, apoderándose por tan extraordinaria manera del espectador, produciéndole el goce simultáneo de la inteligencia, el oído y la vista, que se siente uno avasallado por esa inspiración ardiente y despótica al mismo tiempo, arrastrado a su pesar por esa potencia artística de primer orden, elevada, sorprendente, grande en su inmensidad.

El *Parsifal*, en una palabra, es la síntesis completa de la idea y del estilo del maestro alemán, pero aliándose entre el estilo nuevo y el estilo antiguo que se nota en sus obras a partir del *Lohengrin*. En ninguna obra ha hecho un uso más completo y más profundo del leitmotif [sic] como en el *Parsifal*, a saber, el tema característico por medio del cual, con lógica obstinación, acentúa la pintura musical de los personajes en todas las situaciones del drama.

Estas consideraciones generales me llevarían demasiado lejos, y he de evitarlas para no pecar de prolijo, no habiendo echado tampoco en olvido que prometí impresiones y no análisis. El que busque esto último puede dedicarse a esa ingrata tarea hojeando la partitura de la edición italiana del *Parsifal* que acaba de ver la luz, pudiendo seguir la marcha del argumento en la versión en aquella lengua, lo cual facilitará el trabajo de examen.

Yo debo poner punto y final aquí. Mi empeño artístico aquí acaba, amigo Pedrell, no será esta la última vez que volveremos sobre la misma idea tanto usted como yo, amantes como somos de todo lo que en artes es bueno, grande y sublime. Estos calificativos estéticos cuadran admirablemente a la obra que acabo de aplaudir con todo el fervor de mi entusiasmo artístico. Que los lectores de las

Notas Musicales y Literarias no olviden que el mundo musical posee otra obra admirable, el *Parsifal*, del maestro Ricardo Wagner³⁵⁴.

La Ilustración Española y Americana publica dos cartas firmadas por Francisco M. Tubino bajo el título de “Una Excursión a Bayreuth”, fechadas en la ciudad bávara en agosto de 1882 y reproducidas por la revista en octubre. La primera³⁵⁵ es una descripción del ambiente que rodea al Festival Escénico de Estreno, tratado en otro lugar de esta tesis. La segunda³⁵⁶ versa sobre el poema y la música de *Parsifal*. Tubino señala las fuentes de la leyenda cuya composición poética se encuentra recogida en el Ciclo de la Tabla Redonda y recuerda que “en nuestra España se conocen varias composiciones en prosa de los siglos XV y XVI, cuyo fondo responde a la misma tradición”. Destaca también que el desarrollo de la acción al iniciarse el primer acto se desarrolla en un “añoso bosque en la vertiente ibérica de los Pirineos, donde se halla situado el templo del Santo Graal”. Sobre la significación y simbología del drama wagneriano, tal como es entendida por el articulista, destacamos los siguientes pasajes de la carta de Tubino:

“A este acto [primero], exposición de género simbólico, místico, sigue el segundo, que llena por completo la lucha eterna del bien y del mal, de la luz y de las tinieblas. El infierno pugna por evitar la redención. El principio satánico, encarnado en Klingsor, transmite a la bella Kundry su funesta energía, para que seduzca a *Parsifal* y le imposibilite moralmente de llevar a término la empresa generosa a que secretos designios le destinan. La gracia divina acompaña al mancebo, pero no le secuestra. Distante del fatalismo oriental, la leyenda nútrese en la Teología cristiana, y, admitiendo el libre albedrío, quiere que *Parsifal* triunfe por un movimiento interno y espontáneo de su voluntad y de su ánimo, cándida y piadosamente dirigidos.

Al abrirse el telón, nos encontramos en el castillo del mago Klingsor; evoca a Kundry y le ordena seduzca a *Parsifal*, como sedujo a Amfortas. He aquí el verdadero nudo del drama. El Santo Graal personifica el objeto de la redención en el príncipe encargado de su custodia, en el que reside el elemento del bien en conflicto permanente con el bátratro.

No le es dado a Kundry resistir al fatalismo de su destino demoníaco. La torre se hunde, y un jardín fantástico se presenta, a donde *Parsifal* dirige sus pasos, cediendo a latentes instintos. El combate entre su cuerpo y su alma se aproxima. Deliciosas doncellas le rodean e intentan enloquecerle. *Parsifal* vacila; el hombre batalla con el santo; la carne, contra la inmaculada y virtual pureza del espíritu. [...] En brazos de Kundry, aproxima *Parsifal* sus labios a los ardientes de la maga; un ósculo de frenético sensualismo se escucha; pero al contacto de aquella boca, como

³⁵⁴ Barba, A.: “Notas de un viaje a Bayreuth”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 27-VIII-1882, p. 5-6.

³⁵⁵ Francisco M. Tubino: “Una Excursión a Bayreuth. El *Parcifal*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 37, 8-X-1882, pp. 199 y 202.

³⁵⁶ Francisco M. Tubino: “Una excursión a Bayreuth. El *Parcifal*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 39, 22-X-1882, pp. 238, 239 y 242.

ninguna sembrada de excitaciones lascivas, *Parsifal* se siente iluminado por la intuición de su misión augusta.

Como movido por acerado resorte, apártase de Kundry, indignado de su flaqueza. [...]

¡Atrás la criatura que oculta bajo apariencias agradables los horribles tormentos del infierno; atrás la Venus impúdica, que atenta contra la castidad espléndida del cristiano caballero! [...] Sí, *Parsifal* triunfa, la caballería del Graal reconquistará la calma beatífica que ha perdido desde la caída de Amfortas. La redención se habrá entonces consumado.

Empieza el acto tercero [...]. Kundry, libre de la satánica influencia, humíllase a sus pies [Gurnemanz] contrita y resignada. No es ya la encarnación del amor pagano del acto precedente; es la sierva humilde que busca alivio a sus penas en los deliquios del amor celeste. [...] *Parsifal* es el elegido, es el redentor, el Mesías a quien esperan impaciente los caballeros del Graal. [...] Kundry, cual nueva Magdalena, derrama lágrimas abundantes, con las que baña los pies del redentor. Desata las trenzas de sus abundantes cabellos para enjugárselos: *Parsifal* ve su llanto de constricción, descubre su arrepentimiento, adivina sus ansias, y la bautiza, besándola en la frente. Es la apoteosis del amor místico, como contraste del amor profano que en el segundo acto predomina. [...] La redención está cumplida³⁵⁷.

En cuanto a la música de *Parsifal*, Tubino destaca el preludeo en el primer acto; en el segundo el “coro de las flores animadas, que no tiene precedente en ningún maestro, por lo bello, delicado y expresivo”; en el tercer acto la marcha fúnebre que acompaña al féretro de Titurel “que es de un efecto imponente”. “No hay para qué esforzarse –dice Tubino– en demostrar que la última producción de Wagner no es aceptable a nuestros teatros. Está escrito el *Parsifal* fuera de todo lo que domina, y está admitido como necesario, legítimo y bello en el círculo escénico-musical en predomino. Ejecutado ante el público particular que frecuenta la grande Opera en París, o el Teatro Real en Madrid, por ejemplo, conduciría al fracaso más seguro e inmerecido. No creo yo que nuestros artistas, es decir, los artistas que cantan en nuestros coliseos, lograrían, sin la necesaria preparación, identificar unos personajes que están concebidos y dibujados con absoluta abstracción de las reglas arbitrarias que el convencionalismo dominante ha impuesto al crear una estética sin sustancia, hija de la moda y del diletantismo. –Wagner es, después de todo, un reformista que, como todo aquél que se siente dominado por el absolutismo de su sistema, lleva hasta la exageración las mismas doctrinas que le recomiendan. Que en el *Parsifal* hay escenas o partes, como quiera llamárselas, de una extensión y monotonía insoportables, es cosa que no hay modo de ocultar, aun cuando se quiera verlo todo a través del prisma más halagüeño y favorable. No faltan tampoco en la

³⁵⁷ Francisco M. Tubino: “Una excursión a Bayreuth. El *Parcifal*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 39, 22-X-1882, p. 239.

partitura, a juicio de los maestros, excentricidades incomprensibles, dado el colosal talento del compositor. A pesar de todo, el *Parsifal*, con sus hermanas las creaciones precedentes de Wagner, han de influir con positiva eficacia en el desarrollo del drama lírico, modificando sus actuales condiciones, hasta sacarlas de las estrechuras mezquinas y del falso convencionalismo donde se halla limitado”³⁵⁸.

El 27 de septiembre *La Correspondencia Musical* reproduce un artículo de Alberto Dayrolles publicado en *Le Bien Public* que da algunos detalles relativos a la traducción de *Tannhäuser* para ser representado en el teatro de la Grande Opéra de París. Recordamos³⁵⁹ que Wagner viaja a Bruselas el 19 de marzo de 1860 en compañía de su agente para dar dos conciertos celebrados el 24 y el 28 de marzo, tras los cuales realiza otro en Amberes. A finales de marzo Wagner regresa a París, donde en contacto con Royer, director de la Grande Opéra, acepta la realización de una traducción francesa del poema de *Tannhäuser* para ser representado en la capital de Francia. El trabajo de la traducción es rechazado por Mr. de Charnal y, según Wagner³⁶⁰, Gasperini tampoco muestra verdadera seriedad para hacerse cargo de este trabajo. Wagner acepta entonces la propuesta de Richard Lindau³⁶¹ que, en una visita a la casa del compositor en París, se ofrece para llevar a cabo la traducción de *Tannhäuser* en colaboración con Edmond Roche, empleado de aduanas que Wagner conoce a su llegada a París en septiembre de 1859. Wagner encarga a Lindau una traducción en prosa del asunto de *Tannhäuser* que Lindau no es capaz de realizar, al tiempo que Roche versifica algunas de las estrofas principales del poema que agradan a Wagner. Convencido de la incapacidad de Lindau, el mismo Wagner toma parte en el trabajo que se prolonga durante dos meses³⁶². El artículo publicado en *La Correspondencia Musical* narra el encuentro de Wagner y Roche y describe el trabajo de ambos durante la primavera de 1860 para la traducción de *Tannhäuser*:

³⁵⁸ Francisco M. Tubino: “Una excursión a Bayreuth. El *Parsifal*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 39, 22-X-1882, p. 239 y 242.

³⁵⁹ Véase Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, pp. 552 y ss.

³⁶⁰ Véase Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 554 y ss.

³⁶¹ Richard Lindau (1831-1900) es hermano del escritor e intendente de teatro Paul Lindau y del escritor Rudolf Lindau.

³⁶² Wagner comenta que “tan pronto me persuadí de la total incapacidad de Lindau para toda ayuda, yo mismo tomé parte en el trabajo de la manera más fatigosa. A menudo ambos [Lindau y Roche] pasaban sentados cuatro horas largas en mi casa, para realizar sólo unos pocos versos, oportunidad en que yo caía de ordinario en la tentación de poner de patitas en la calle a Lindau, el cual no acertaba ni una sola vez el sentido del texto alemán, pero no obstante siempre estaba a mano en todo momento con las más impertinentes propuestas. Sólo porque por ahora no sabía cómo podía conservar al pobre Roche la participación en su trabajo, mantuve entre constantes disgustos la insensata asociación. –Este trabajo martirizante continuó dos meses”. Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 556.

“Edmond Roche cumulait les fonctions d’employé a l’administration des douanes la journée, avec celles de violoniste *chef d’attaque* à la Porte-Saint-Martin, le soir.

Un jour que Roche travaillait dans un tres lugubre bureau de l’administration des douanes, son attention fut eveillée par le bruit d’une discussion assez vive, soulevée a quelques pas de la. Un nouveau débarqué, un allemand, se débattait a grand’peine au milieu de ces mille formalités que l’administration accumule sous les pas du voyageur. Roche intervient: l’entranger se nomme Wagner. Roche s’incline, se met a sa disposition, en quant Wagner le remercie de la peine qu’il lui donne, «Je suis trop heureux, répond Roche, d’avoir obligé un grand artiste». «Vois me connaissez», s’écrit Wagner, surpris de voir son nom si bien connu à la douane française. Roche sourit, et pour tout réponse, fredonne quelques morceaux du *Tannhäuser* et du *Lohengrin*. Ah! dit Wagner ravi, c’est un signe d’heureux présage... Le premier parisien que je rencontre connaît et apprécie ma musique. Je vais de ce pas l’écrire al Liszt... Mais nous nous reverrons, monsieur.

Wagner et Edmond Roche se revirent en effet. L’auteur du *Tannhäuser* revait depuis longtemps un traducteur dévoué et convaincu, pénétré d’admiration aussi bien pour les poemes que pour la musique de ses opéras. Roche fut ce traducteur revé.

Il raconta a M. Sardou son ami, quelle fut sa tache, quand il passait le dimanche a travailler avec Wagner.

A midi, une heure, quelquefois et souvent deux heures, épuisé, mourant de faim, je laissais tomber ma plume, et me sentais sur le point de m’évanouir.

-Qu’avez-vous? me disait Wagner tout surpris. –hélas! j’ai faim. –Oh! c’est juste je n’y songeais pas. Eh bien ! mangeons vite un morceau et continuons.

On mangeait vite un morceau et le sori venait et nous surprenait encore, moi ancanti, la tete en feu, a fièvre aux tempes, a moitié fou de cette poursuite insensée a la recherche des syllabes les plus baroques, et lui, toujours debout, aussi frais qu’a la premiere heure, allant, venant, tapotant sur son infernal piano et finissant par m’epouvanter, de cette grande ombre crochue qui dansait autour de moi, aux rehets fantastiques de la lampe, et qui me criait comme un personnage d’Hoffmann: allez toujours! allez! en me collant aux oreilles des mots cabalistiques et des notes de l’autre monde.

Ce travail, qui prit a M. Edmond Roche toute une année, devait etre stérile.

On sait la chute du Tannhäuser. M. Dayrolles croit pouvoir affirmer que cette chute hata la fin du pauvre poete.

Il mourut peu de temps apres (le 16 décembre suivant), emportant le ferme espoir de voir triompher un jour son compositeur préféré, a qui il dédia, en signe de consolation, ces vers touchants, qui sout comme les derniers adieux d’un mourant, a l’adresse de son compagnon d’infortune:

Quand la Fatalité semble vous terrasser
Penseurs, levez le front. –C’est Dieu qui fait passer,
Pour que l’idée en vous se ranime et s’enflamme,
L’archet de la douleur, sur les cordes de l’ame³⁶³.

³⁶³ “Wagner en Paris”. *La Correspondencia Musical*, II, 91, 27-IX-1882, p. 5.

[Traducción]

“Edmond Roche compaginaba las funciones de empleado en la administración de aduanas por el día, con las de violinista³⁶⁴ *chef d'attaque* en la Porte-Saint-Martin, por la noche.

Un día que Roche trabajaba en un muy lúgubre despacho de la administración de aduanas, su atención fue despertada por el ruido de una discusión bastante viva, ocasionada a algunos pasos de allí. Un nuevo desembarcado, un alemán, se debatía a duras penas en medio de esas mil formalidades que la administración acumula al paso del viajero. Roche interviene: el extranjero se nombra Wagner. Roche se inclina, se pone a su disposición, y cuando Wagner le agradece el trabajo que ha hecho por él «soy muy dichoso, responde Roche, de haber servido a un gran artista». –«Usted me conoce», exclama Wagner, sorprendido de ver su nombre tan bien conocido en la aduana francesa. Roche sonreía, y por toda respuesta, canturrea algunos fragmentos de *Tannhäuser* y de *Lohengrin*. ¡Ah! dice Wagner encantado, es un signo de feliz presagio... El primer parisino que me encuentro conoce y aprecia mi música. Voy a escribir a Liszt enseguida.... Pero nos volveremos a ver, señor³⁶⁵.

Wagner y Edmond Roche se volvieron a ver en efecto. El autor de *Tannhäuser* soñaba desde hacía mucho tiempo con un traductor abnegado y convencido, penetrado de admiración tanto por los poemas como por la música de sus óperas. Roche fue este traductor soñado.

Él contó al Sr. Sardou, su amigo, cuál fue su tarea, cuando pasaba el domingo trabajando con Wagner.

A mediodía, a la una algunas veces y a menudo después de las dos, agotado, muerto de hambre, yo dejaba caer mi pluma, y me sentía a punto de desmayarme.

–¿Qué le ocurre? me decía Wagner sorprendido.

–¡Ah! tengo hambre. –¡Oh! es justo, no había pensado en ello. ¡Bien! comamos algo rápidamente y continuemos.

Comíamos algo rápidamente y venía la noche y nos sorprendía trabajando todavía, yo anonadado, la cabeza de fuego, fiebre en las sienes, medio loco de esta persecución insensata a la búsqueda de las sílabas más barrocas, y él, siempre en pie, tan fresco como la primera hora, yendo, viniendo, aporreando su infernal piano y acabando por horrorizarme, de esa gran sombra ganchuda que bailaba a mi alrededor, hasta los [rehets] fantásticos de la lámpara, y que me gritaba como un personaje de Hoffmann: ¡Venga sigamos! ¡Venga! pegándome en las orejas palabras cabalísticas y notas del otro mundo.

Este trabajo, que le llevó a Edmond Roche todo un año, sería estéril.

³⁶⁴ Wagner comenta que Roche le contó que “había intentado abrirse paso como violinista en las orquestas de los pequeños teatros de vodevil, pero que esto había sido de todo punto tan miserable, que en consideración de su familia (pues ya estaba casado) tuvo que dar la preferencia a un empleo burocrático modesto, pero ligado con un sueldo fijo y perspectivas de ascenso”. Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 555.

³⁶⁵ Wagner comenta que conoce a Roche “de una manera extraordinaria y simpática. Para recoger mi mobiliario, que me enviaron entonces de Zurich, tuve que presentarme en la oficina de la aduana; allí fui remitido a un joven pálido, de aspecto pobre pero vivaz, con el que yo tenía que despachar mi asunto; cuando me disponía a decirle mi nombre, me interrumpió con entusiasmo: «O, je connais bien Mr. Richard Wagner, puisque j'ai son portrait suspendu au-dessus de mon piano» [Oh, claro que conozco al señor Richard Wagner, pues tengo colgado su retrato encima de mi piano]. Muy sorprendido, le pregunté más directamente por este conocimiento, y supe que en verdad se había convertido en entusiasta partidario mío por el estudio cabal de las reducciones para piano de mis óperas. Después de haberme ayudado por lo pronto con la amabilidad más abnegada a despachar mis fastidiosos asuntos en la aduana, hubo de prometerme que me visitaría”. Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 555.

Es conocido el fracaso de *Tannhäuser*. M. Dayrolles cree poder afirmar que este fracaso adelantó el fin del pobre poeta.

Murió poco tiempo después (el 16 de diciembre siguiente), llevándose la firme esperanza de ver triunfar un día a su compositor preferido, a quien dedicó, como signo de consolación, estos versos conmovedores, que son como el último adiós de un moribundo dirigidos a su compañero de infortunio:

Quando la fatalidad parece que os abate
pensadores, levantad la frente. –Es Dios quien hace pasar,
para que la idea en vosotros reanime y se inflame
el arco del dolor, sobre las cuerdas del alma”.

El 18 de octubre *La Correspondencia Musical* recoge la noticia de que Judith Gautier acaba de publicar en París *Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis Rienzi jusqu’à Parsifal*. La reseña publicada en la revista señala que su autora “confiesa implícitamente que no trata de ocuparse de la música del ilustre compositor alemán, declarando que todo ha sido dicho ya acerca del sistema de Wagner”. La primera parte del libro, que contiene recuerdos personales, es para la revista española la más interesante. De esta parte extrae una anécdota confirmada por la correspondencia de Berlioz sobre la primera representación de *Tannhäuser* en París y recoge algunas impresiones de la autora sobre el carácter y personalidad de Wagner; luego realiza un brevísimo repaso por el resto de capítulos del libro:

“La noche de la primera representación del *Tannhäuser* en París, madame Judith Gautier paseábase con su ilustre padre durante un intermedio, por el Passage de la Opera. Un caballero se presentó de pronto a saludar al gran crítico. «Púsose a hablar de la representación a la cual asistía, con tal violencia y una alegría tan feroz por el fracaso que a cada instante adquiría mayores proporciones que, arrastrada por un movimiento involuntario, abandoné el silencio y la reserva que mi edad me imponían para exclamar con inconcebible descaro:

–Al oíros, caballero, se comprende desde luego que se trata de una obra maestra y que habláis de un colega.

–¿Qué diablos te pasa? Me dijo mi padre en tono severo, pero sin poder ocultar una sonrisa.

–¿Quién es este individuo? Le pregunté, cuando el desconocido se hubo retirado.

–«Héctor Berlioz».

Mme. Judith Gautier ha visitado varias veces a Wagner en Suiza y en Bayreuth, y como le conoce perfectamente traza su retrato con escrupulosa sinceridad.

Al lado de las alabanzas que hace de su carácter, explica el aspecto poco simpático del personaje para las personas que no saben o no pueden juzgarle bajo todas sus fases.

«Lo que más me sorprendió a primera vista, dice, en aquel rostro, después del brillo extraordinario de sus pupilas y de la intensidad de su mirada, fue la expresión de infinita bondad que flotaba en sus labios y que ninguno de sus retratos permite adivinar».

Después de citar algunos rasgos de bondad debidos al maestro, Mme. Gautier prosigue en estos términos:

«Hay, sin embargo, en el carácter de Wagner ciertas violencias y rudezas, en virtud de las cuales se ha emitido juicios erróneos por parte de los que sólo juzgan por el aspecto exterior de las cosas. Nervioso e impresionable hasta el exceso, los sentimientos que experimenta son llevados siempre hasta el paroxismo. El más ligero contratiempo le arrastra a veces a la desesperación. El más leve movimiento de cólera toma las proporciones del furor. Su maravillosa organización, dotada de una sensibilidad exquisita, tiene vibraciones terribles. Un día de mal humor le hace envejecer diez años, pero al reaparecer la alegría se muestra más joven que nunca.

Es Wagner un hombre que se prodiga de un modo extraordinario. Siempre sincero, y aunque de espíritu tornadizo, sus opiniones, sus ideas no son jamás irrevocables. Nadie mejor que él sabe reconocer un error, pero es preciso para ello dejar pasar la primera explosión.

A causa de su característica franqueza y de la vehemencia de su palabra, hiere sin quererlo, a sus mejores amigos, sin tener conciencia del pesar que causa.

Muchos de sus devotos, molestados en su amor propio, no le muestran la herida, que se envenena con el rencor, y pierden así una amistad preciosa, mientras que si hubiesen protestado, el maestro les habría satisfecho y consolado de tal modo que de fijo se habría acrecentado el amor hacia él. Tratándose de Wagner, el segundo movimiento es el bueno, decía un violinista francés que lo abandonó todo por alistarse en las filas de la orquesta de Bayreuth.

A pesar de lo brusco de sus maneras, Wagner es siempre que se le antoja un hombre encantador. Nada es comparable a la fascinación que ejerce sobre los intérpretes que trabajan bajo sus órdenes, y una de las cosas más notables del carácter del maestro es su juvenil alegría, que estalla en un momento dado y que no han sofocado jamás las contrariedades de su tormentosa existencia».

La primera parte del libro de Mme. Gautier es sin disputa la más interesante. La segunda contiene un breve resumen de los poemas de los dramas líricos de Wagner, sin observaciones críticas de ninguna especie.

La hija del gran Teófilo no examina el *Rienzi*, al que considera como obra perteneciente a la ópera ordinaria, no se ocupa con mucha extensión ni del *Buque fantasma* ni del *Tannhäuser*, y dedica algunas páginas al *Lohengrin*, única obra de Wagner que, según ella, podría alcanzar extraordinario éxito en París.

Vienen después *Tristán é Isolda*, *Los maestros cantores*, *El anillo de los Nibelungen* y *Parsival*, acerca de cuyas proporciones hace algunos comentarios que no carecen de verdadera importancia artística.

El libro de Mme. Gautier ofrece grandísimo interés y presta un señalado servicio a la literatura musical contemporánea³⁶⁶.

El 20 de octubre se representa por primera vez en la temporada 1882/83 *La Traviata* en el Teatro Real, en una función dirigida por Goula en la que intervienen Sembrich, Massini y Pandolfini. La revista de teatros que escribe *Un músico viejo* pone de manifiesto que el público de Madrid demanda la audición de otro repertorio más moderno:

“Decididamente nuestro público no está ya para *Trovatores* ni *Traviatas*.

³⁶⁶ “Un libro sobre Ricardo Wagner”. *La Correspondencia Musical*, II, 94, 18-X-1882, p. 3.

No en balde su educación musical se ha acrecentado de un modo asombroso en los últimos años, merced a la audición de las obras de Meyerbeer y de Wagner y de la música de concierto que nuestras sociedades artísticas le han ido ofreciendo durante el transcurso de quince o veinte años.

Así pues, proscribimos la exhumación de estas obras polvorientas y conocidas hasta la saciedad que forzosamente han de ser escuchadas en medio de la más glacial indiferencia³⁶⁷.

El 8 de noviembre *La Correspondencia Musical* publica un artículo en francés sobre las parodias musicales, escrito extraído de un estudio más amplio realizado por J. Weber. “En efecto –traducimos de Weber– la verdadera manera de hacer una parodia musical consiste en coger un trozo banal o blasfemo con la situación en la que está situado y meterlo, con o sin cambio de palabras, en una situación cómica o bufa a la que conviene mejor. Las imitaciones pueden servir para el mismo propósito; la música italiana no ha dejado de abastecerse de esto desde el *Caid* y el nacimiento de la opereta. El coro de los conspiradores en la *Hija de Mme. Angot* es de este género”. Tras esta definición, Weber comenta cómo Wagner utiliza este procedimiento en *Los maestros cantores*:

“R. Wagner lui-même s’est donné le plaisir de parodier de cette manière une mélodie de Rossini. Dans un chœur bouffe du troisième acte des *Maîtres chanteurs* on est surpris de rencontrer tout a coup les quatre mesures qui forment le motif principal de la cavatine: *Di tanti palpiti de Tancrede*. Le motif est en effet devenu populaire, et je le connais depuis mon enfance sous cette forme; mais je ne saurais dire sur quelles paroles il se chante en Allemagne; sans doute elles ont du rapport avec celles qu’y a mises Wagner la fait commencer par des trilles de chèvre (*Bockstriller*)³⁶⁸.”

[Traducción]

“El mismo R. Wagner se ha dado el placer de parodiar de esta manera un melodía de Rossini. En un coro bufo del tercer acto de *Los maestros cantores* sorprende encontrar de repente los cuatro compases que forman el motivo capital de la cavatina: *Di tanti palpiti de Tancrede*. El motivo se ha vuelto, en efecto, popular y yo lo conozco desde mi infancia bajo esta forma; pero no sabría decir con qué palabras se canta en Alemania; sin duda han tenido relación con las que puso Wagner haciéndola comenzar por trinos de cabra (*Bockstriller*)”.

³⁶⁷ *Un músico viejo* [Pedrell]: “Revista de teatros. Teatro Real”. *La Correspondencia Musical*, II, 95, 25-X-1882, pp. 4-5.

³⁶⁸ “Recortes. La Parodia Musical”. *La Correspondencia Musical*, II, 97, 8-XI-1882, p. 5.

1883.

El 1 de enero de 1883 *Notas Musicales y Literarias* ofrece en primicia a sus lectores un artículo pensado por José de Letamendi como prólogo de *Gatuperio Musical*, libro redactado en ese momento por su amigo y discípulo, Joaquín Marsillach, e incluido como primer volumen en la colección de la Biblioteca Literario-Musical Arte y Letras dirigida por Pedrell. El libro de Marsillach, estructurado en dos partes, es una colección de artículos de temas variados en cuya primera parte Marsillach incluye los títulos “Enrique Boito y su *Mefistófele*”³⁶⁹, “Apuntes musicales de un viaje de oriente”, “Antonio Rubinstein”, “El Paganini del contrabajo”, “El coro, la orquesta, el Baile y... el Público en el Drama musical”, “La Resurrección de los músicos” y “El entierro de un violín”. En su segunda parte, el libro de Marsillach presenta mayor coherencia temática al dedicarse en su totalidad a la figura de Richard Wagner, comprendiendo los títulos “Aventuras de una ópera romántica”, “La sinfonía del *Tannhäuser*”³⁷⁰, “La Historia del *Lohengrin*”³⁷¹, “A propósito del *Lohengrin*”³⁷², “Un entreacto del *Lohengrin*”³⁷³, “Ricardo Wagner y el espíritu italiano” y “Peregrinación a la Meca del porvenir (*Parsifal*)”³⁷⁴. Del prólogo escrito por Letamendi extractamos los siguientes párrafos:

“Muy señor mío y estimado prójimo:

Celebraré que la presente le halle a V. en salud más cabal que la que yo disfruto al escribirla.

Sabrás como el bueno de Marsillach, perpetrador de este libro, insistiendo en el tema de que todos los suyos lleven prefacio mío, sin duda con el modesto intento de que a ninguno de ellos le falte su lunar, me ha pedido, o por mejor decir, intimado que le dirija a V. algunas observaciones, encaminadas, hablando en plata, a lograr de V. no sólo que compre un ejemplar de este GATUPERIO, sino también que lo lea con buena voluntad y le haga buen provecho.

³⁶⁹ Marsillach Lleó, J.: “Arrigo Boito y su *Mefistófele*”. *Crónica de la Música*, III, nos. 116 (9-XII-1880, pp. 3-4), 117 (16-XII-1880, pp. 4-5), 118 (23-XII-1880, p. 2) y 119 (30-XII-1880, pp. 2-3). También en MARSILLACH, J.: *Enrique Boito y su Mefistófele*. Madrid: imp. de Fe y Ruiz, 1883; Barcelona: imp. de Parera, 1883.

³⁷⁰ Marsillach Lleó, J.: “La Sinfonía del *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”. *La Crítica Teatral*, I, nos. 7 (23-XI-1879, pp. 6-7), 9 (7-XII-1879, pp. 1-4) y 10 (25-XII-1879, p. 3). *Crónica de la Música*, III, nos. 81 (8-IV-1880, p. 2), 83 (22-IV-1880, pp. 2-3), 85 (6-V-1880, p. 2).

³⁷¹ Marsillach, J.: “La historia de *Lohengrin*, (Carta íntima) A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, pp. 131, 134 y 135.

³⁷² Marsillach, J.: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

³⁷³ Marsillach, J.: “Un entreacto del *Lohengrin*”. *La Renaixensa*, 18-V-1882. Escrito después del estreno de *Lohengrin* en el teatro Principal de Barcelona (17-V-1882) bajo el pseudónimo de *Un que tant se n'hi en dóna*, Marsillach narra en él una entrevista entre el “Senyor Pro” y el “Senyor Contra” en el que el primero rebate los argumentos del antiwagneriano. Véase Alfonsina Janés, op. cit, p. 55.

³⁷⁴ Marsillach, J.: *Parsifal. Peregrinación a la Meca del porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882. En prensa en *Arte y Letras*, I, pp. 10-11 y 17-22.

En lo de GATUPERIO seré breve. Por tal define nuestra Real Academia: «La mezcla de diversas sustancias incoherentes de que resulta un todo desabrido o dañoso», y como (con perdón del Diccionario sea dicho) el desabrimiento y el daño no están en la propia esencia de un gatuperio, sino que dependen de la naturaleza y disposición de aquel que lo recibe, de ahí mi empeño en poner a V. en el caso de que este libro, Gatuperio y todo, le parezca y resulte sabroso y útil.

Por lo demás, el nombre, al parecer estrafalario, que el mejor de mis discípulos en el Arte de Esculapio, y muy maestro mío, a su vez, en achaques de Música, pone a este volumen, arguye en su autor una ingenuidad no común; pues si V. lo reflexiona bien, acabará por convencerse de que la mitad (y que me quedo corto) de las publicaciones contemporáneas la componen Gatuperios, pues Gatuperios son, y no otra cosa, todas las Ilustraciones, todas las Revistas, todos los Archivos, todos los Anales, todos los Semanarios y todos los Diarios, en fin, así políticos como impolíticos, que ven la luz en este parlanchín planeta, que, según se va cubriendo de impresos de todo linaje, acabará enfundado en papeles, como costilla a la papillotte. [...]

Vea V. el sumario del presente libro: ahí a cuatro pasos, al final del libro lo tiene V.; no deje V. de recorrerlo ahora mismo, mientras yo me entretengo en trazar algunos puntos suspensivos por vía de calderón⁽¹⁾.

.....

En su vista ¿necesitaré el menor esfuerzo para que reconozca V. en este GATUPERIO MUSICAL el más venial de los Gatuperios? En él hay unidad de objeto, pues todo es Música; unidad de tendencia, pues todo respira progreso; unidad de tono, pues todo suena a rigorismo estético, y, finalmente, armonía material, pues en la colección figuran, no la sola música europea, sino las variadas formas musicales que la universal cultura ha producido, y como pedal o nota dominante, aquella otra, música que, nacida como una genialidad personal en el cerebro del insigne Ricardo Wagner, va ya absorbiendo, y acabará por absorber todas las formas antiguas y modernas en otra nueva, que, en día aún lejano, pero seguro será la música de la Cultura, la música de la Humanidad. [...]

La clase de músicos abarca muchas variedades de profesores; mas en medio de esa gran diversidad, bien pueden asegurarse de todos ellos dos cosas, a saber: que la clase por su índole genérica, y cada individuo por motivos especiales, suelen propender al aislamiento de las grandes corrientes de su tiempo. La música como reflejo de nuestra naturaleza interna, no se ve obligada como las artes plásticas y gráficas a buscar en todas las esferas y todos los detalles de la naturaleza objetiva las fuentes de su inspiración, y por este concepto el músico, ni como espíritu creador, ni como ejecutor o concertista, suele sentir grande interés por el mundo que le rodea, pues si para sus inspiraciones le basta su corazón, bástale para ejecutarlas su instrumento adoptivo. Por esa razón los ciegos pueden hallar en la Música la compensación de su tenebrosa soledad, porque su alma les suministra un mundo de inspiraciones y su instrumento favorito les brinda un mundo de expresión artística.

Mas para algo hemos nacido con ojos en la cara, para algo hay que contar con los tiempos; y el músico de hoy no puede, sin perjudicarse, renunciar a una razonable participación en el concierto general del progreso. Al músico de fines del

⁽¹⁾ Índice. 1ª Parte. –Enrique Boito y su *Mefistófele*. –Apuntes musicales de un viaje de oriente. –Antonio Rubinstein. –El Paganini del contrabajo. –El coro, la orquesta, el Baile y... el Público en el Drama musical. –La Resurrección de los músicos. –El entierro de un violín.
2ª parte. –Aventuras de una ópera romántica. –La sinfonía del *Tannhäuser*. –La Historia del *Lohengrin*. –A propósito del *Lohengrin*. –Un entreacto del *Lohengrin*. –Ricardo Wagner y el espíritu italiano. – Peregrinación á la Meca del porvenir (*Parsifal*). [Nota Letamendi]

siglo XIX no le basta contar con su alma en su armario y su instrumento en su funda para ser reconocido como verdadero maestro, porque ya hoy la compenetración de las diversas manifestaciones de la inteligencia es tal, que ni el mundo puede prescindir de la Música, ni la Música puede prescindir del mundo. En este punto, como en tantos, Ricardo Wagner ha dado impulso decisivo a las corrientes artísticas, y donde el maestro modelo se nos presenta como un coloso de ilustración, no puede, no, el último profesor de tímpano resignarse a ser un ignorante tamborilero”³⁷⁵.

El 28 de enero de 1883 se estrena en Madrid *Mefistófele*, de Arrigo Boito, en una representación dirigida por Juan Goula en la que intervienen Theodorini, Borghi, Masini, Nanetti y Ramini. Con tal motivo, el 25 de enero *La Correspondencia Musical*³⁷⁶ ofrece a sus lectores una recensión del comentado artículo de Marsillach sobre la ópera de Boito, en la que se recuerda que Boito es el traductor al italiano de los poemas de *Rienzi* y *Tristán e Isolda*, destacando, una vez más, la influencia wagneriana en esta ópera. Tras el estreno, R. Aguilera señala que en *Mefistófele* “abundan las buenas melodías, y la instrumentación aunque en ocasiones refleja procedimientos wagnerianos, es notable y demuestra que su autor es un gran contrapuntista”³⁷⁷. No comparte esta opinión J. A. E., quien desde *La Propaganda Musical* indica que es un error considerar *Mefistófele* como una ópera wagneriana:

“Es opinión bastante generalizada aquí, y fuera de aquí, que la música del *Mefistófele* pertenece a la manera o estilo de Wagner.

Opinión errónea a todas luces.

En las obras del gran innovador alemán, hasta las cosas más sencillas llevan el sello de la vigorosa raza germánica mientras en la ópera del maestro Boito, aun en aquellos pasajes más complicados, circula con frecuencia la delicadeza y la pasión de los hijos de aquel afortunado país, patria de Dante, Miguel Angel y Rossini.

Los críticos que se han dedicado a juzgar a Wagner como compositor, unos por carta de más y otros por carta de menos han contribuido a que no se haya dado todavía con la clave para que los que van en busca de la verdad, puedan penetrar con paso seguro en las regiones vastísimas del genio alemán más extraordinario de la época presente.

¡Cuántos jóvenes hay que toman en los campos wagnerianos la cizaña por el grano! [...]

Resumiendo: nuestra opinión acerca de la ópera del Sr. Arrigo Boito, es la siguiente:

- Que es digna, en general, de la reputación europea que tiene.
- Que si no se distingue por la originalidad de los motivos, palpita en ellos la vida de un verdadero italiano que siente y piensa.
- Que las voces están escritas perfectamente.

³⁷⁵ Letamendi, J. de: “Al lector”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 27, 1-I-1883, pp. 4-5.

³⁷⁶ “Arrigo Boito y su ópera *Mefistófele*”. *La Correspondencia Musical*, III, 108, 25-I-1883, pp. 2-3.

³⁷⁷ Aguilera, R.: “Revista de Teatros. Teatro Real. *Mefistófele*”. *La Correspondencia Musical*, III, 109, 1-II-1883, p. 2.

–Que la armonía se resiente muchas veces de cierta acritud desagradable, haciéndose monótono el uso excesivo de *acordes alterados* y de las *transformaciones del modo menor al mayor* y viceversa.

–Que la instrumentación es excelente, aunque en muchos casos demasiado sombría.

–Que a pesar de los lunares que tiene la obra, el *Mefistófele* será siempre una demostración elocuente del talento superior del poeta, del compositor y del autor dramático que ahora nos honra con su estancia en Madrid y a quien le felicitamos de todo corazón por el gran triunfo alcanzado en la capital de España.

–Y, por último; insistimos en que el *Mefistófele* no pertenece a la manera o estilo, ni en la forma ni en el fondo, de Wagner; y que Boito es un apreciable maestro y poeta notable, más dado a separarse de las tradiciones de la escuela italiana, que sus compatriotas y nada más”³⁷⁸.

En la “Revista Musical”³⁷⁹ que escribe Esperanza y Sola a propósito de la ópera de Boito, el crítico repasa la producción literaria del compositor italiano y destaca la traducción de algunos poemas de las óperas de Wagner. “Poeta y músico como éste –dice Esperanza y Sola– el maestro en cuestión se ha trazado por sí mismo el cuadro y escrito las palabras que había de revestir y realzar con su música, fundiendo, por decirlo así, ambas inspiraciones, con notable provecho de la perfecta unidad y armonía de la obra; inapreciable ventaja que no a todos es dado alcanzar, puesto que, y dicho sea con el debido respeto, esta clase de sastres del Campillo no es común, ni mucho menos, por más que el oráculo de Bayreuth quiera elevar el ejemplo propio a la categoría de sistema; ilusión vana de que la frágil naturaleza nos está dando ejemplos en contrario todos los días, pues, por extraño que parezca, no son pocos los poetas para quienes la música es verdadera solfa, ni faltan músicos cuya educación literaria y estro poético, de tenerlo, haya dejado mucho que desear”. Esperanza y Sola no comparte la opinión generalizada de que Boito sea un autor de tendencia wagneriana, sino un compositor que sigue las tendencias musicales de finales del siglo XIX. En este sentido considera *Mefistófele* como una obra desigual en la que Boito –dice el crítico– “a veces, por ser original, o con exceso realista, acude a disonancias que el Arte no admite y el sentido rechaza. Posee el autor de que hablo la instrumentación a maravilla, y de esto y del pecado anterior ha querido deducirse que Boito está afiliado en la secta wagnerista, cuando nada tiene de ello. Sus melodías son italianas, e italianos son también sus procedimientos, y cuando se aparta de ellos, es para caer, no en el germanismo, sino en

³⁷⁸ J. A. E.: “*Mefistófele*”. *La Propaganda Musical*, III, 3, 4-II-1883, pp. 6-7.

³⁷⁹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 6, 15-II-1883, pp. 90, 94 y 95; también en ESPERANZA Y SOLA, J. M.: “*Mefistófele*, de Boito”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 1. Madrid: est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 458-69.

la extravagancia. Buena prueba de lo dicho es que los fidelísimos adeptos del autor de los *Nibelungen* ni como catecúmeno le admiten, habiendo llegado alguno a decir, en su ardor de neófito, en recientísimo artículo, que «después de oír la robusta y substancial música de Ricardo Wagner, la de Boito parece de la *crème fouettée*». Lo cierto es, como ya he apuntado, que es italiano a la moderna, como Verdi en la *Aída*; y así da a la orquesta una importancia que antes en su patria no se daba, y que hoy tiene, no sólo en Alemania, sino en todo el mundo músico, constituyendo un adelanto que, quizás llevado a la exageración, en el drama lírico se entiende, sería muy discutible y podría ser más nocivo que provechoso”.

El 1 de febrero *La Correspondencia Musical*³⁸⁰ extracta una carta particular de Tomás Bretón a Benito Zozaya fechada en Viena el 20 de enero de 1883. Bretón, que llega a Viena el 15 de octubre de 1882 como becado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Roma, indica que en el teatro de la Ópera de ese “París del Norte”³⁸¹ escucha las cuatro partes de *Die Nibelungen*, *Meistersinger*, *Der Fliegende Hollander*, *Lohengrin* y *Tannhäuser* de Wagner; *La Flauta encantada* y *Così fan tutte* de Mozart; *Orfeo* de Gluck y *Freischütz* de Weber. Sobre la producción wagneriana Bretón confiesa haber hecho ya tantos juicios que –dice– “francamente estoy agotado”. No obstante –continúa Bretón– “deduzco en tesis general que con un genio poderoso, extraordinario, se ha perdido porque se ha endiosado; que sus primeros pasos, principalmente *Tannhäuser* y *Lohengrin*, daban derecho a esperar otra cosa en sus *Nibelungen*. Estos tienen cuatro momentos, creo que no llegan a cinco, asombrosamente grandes, siendo para mi los mejores, la cabalgata y final de las *Walküre*, la introducción de la obra o sea de *Rheingold* y algún otro en la última (*Götterdämmerung*). El total de cada una de las partes, inaguantable de todo punto. La última no puede resistirla toda. Aquí interesa, sin llegar ni mucho menos a imponerse”. Sobre las representaciones en el teatro de la Ópera de Viena Bretón destaca la propiedad y naturalidad de la puesta en escena. En *El Buque fantasma* –dice Bretón– “navegan dos bergantines admirablemente; en el *Freischütz* hacen prodigios. En el *Rheingold* vagan por el aire tres triples como garras, y en *Die Götterdämmerung* nadan las mismas como tres besugos, pero de todo esto lo más sorprendente es la escena que hacen durante la Marcha de *Tannhäuser*”. Bretón alaba la dirección de Hans Richter y destaca la calidad

³⁸⁰ “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, III, 109, 1-II-1883, pp. 4-5.

³⁸¹ Así denomina Bretón a Viena.

de las orquestas vienesas en las que llama su atención la cuerda, oboes, fagotes, corno, clarinete bajo, trompas y trombas; “las flautas –dice Bretón– no me han sorprendido, clarinetes, menos, no obstante ser muy buenos, pero tanto los tenemos nosotros”.

El 13 de febrero de 1883 Richard Wagner fallece en Venecia. La prensa de Madrid, como la de las principales ciudades europeas, hace un seguimiento pormenorizado del entierro y traslación del cadáver desde Venecia a Bayreuth; en los días sucesivos se publican gran cantidad de artículos dedicados al compositor y las dos sociedades de conciertos de Madrid, Sociedad de Conciertos y Unión Artístico-Musical, realizan sendos homenajes a Wagner. El mismo día 13 por la noche se recibe la noticia en *La Correspondencia Musical* que, imprimiendo su número 111, publica la noticia de la muerte de Wagner en un “Última Hora”. La revista explica que la falta material de tiempo hace imposible publicar un artículo sobre Wagner, al que califica de “importantísima figura del arte musical moderno”. No obstante –indica la revista– “en nuestro próximo número lo haremos tan extensamente como merece el gran reformista, cuya pérdida lamentará por mucho tiempo todo el mundo musical”³⁸².

El 15 de febrero *El Imparcial* publica “Ricardo Wagner”³⁸³. El artículo es una breve biografía del compositor del que –dice– “ayer nos trajo el telégrafo la triste nueva de su muerte, ocurrida en Venecia en la tarde anterior”. Después de la biografía, el artículo concluye señalando que “podrían llenarse muchas columnas con sólo relatar las discusiones a que ha dado lugar el nuevo género de música creado por Wagner y las anécdotas que de él se refieren. Músico y poeta, escribía los libretos de sus ópera, y luego las defendía en la prensa, mezclando con el arte la política, y sus teorías personales de metafísica y estética. –Sea cualquiera la suerte que en el porvenir reserve a sus obras, será imposible negarle la originalidad y los elementos nuevos que ha traído a la música moderna, y los grandes alientos con que ha luchado por arrancar al arte de la senda común y trillada para abrirle nuevos horizontes”.

El 15 de febrero, *Notas Musicales y Literarias*³⁸⁴ anuncian que “el telégrafo, con su frío laconismo, ha participado la muerte de Wagner, acaecida anteayer en Venecia, donde el gran compositor moraba temporalmente”. La noticia llega a la publicación de Barcelona el mismo día de la muerte del compositor en un telegrama enviado desde la capital de Francia: “París. –Martes 13 de Febrero (11 noche) –Venecia –Al anochecer

³⁸² “Última hora”. *La Correspondencia Musical*, III, 111, 15-II-1883, p. 7.

³⁸³ “Ricardo Wagner”. *El Imparcial*, 15-II-1883.

³⁸⁴ “La muerte de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 30, 15-II-1883, p. 1.

ha fallecido en esta ciudad el compositor Wagner”. La revista publica, además, un artículo que recoge el índice de los escritos de Wagner compilados en la colección completa de sus obras literarias publicadas por Ernst Wilhelm Fritsch³⁸⁵ en Leipzig (1871) bajo el título de *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Recopilación de escritos y poesías)*. Estos son los escritos que contiene esta primera edición publicada en octavo:

“TOMO PRIMERO: *Prólogo de la edición completa. –Introducción. –Notas autobiográficas (1842). –La novicia de Palermo (resumen del asunto de la ópera). –Rienzi, el último de los tribunos. –Un Músico alemán en París, narraciones y memorias, 1840 y 1841. 1º una peregrinación a la casa de Beethoven. 2º El fin de un músico en París. –3º Una Soirée feliz. –4º Sobre la música alemana. –5º El virtuoso y el Artista. –6º El Stabat Mater de Rossini. –De la obertura. –El Freischütz en París. –Revista de una nueva ópera parisien («La reina de Chipre»). –El Buque fantasma.*

TOMO SEGUNDO: *–Introducción. –Tannhäuser. –Discursos sobre la tumba de Weber con motivo de la traslación de sus restos mortales desde Londres a Dresde: canto para los funerales. –Sobre la ejecución de la Novena Sinfonía de Beethoven en 1846. –Lohengrin. Die Nibelungen e historia universal de la leyenda. –El Mito de los Nibelungos con el proyecto de un drama. –Toast a la junta conmemorativa del 300º aniversario de la fundación de la Capilla Real de música de Dresde. –Proyecto de organización de un teatro alemán para el reino de Sajonia (1849).*

TOMO TERCERO: *Introducción a los tomos III y IV. –El Arte y la Revolución. –La obra de arte del porvenir. –Wieland proyecto de un drama. –Arte y clima. –Opera y Drama (primera parte). –La Opera y la naturaleza de la música.*

TOMO CUARTO. *Opera y drama (segunda parte). –El Drama y la naturaleza de la poesía dramática (tercera parte). –Poesía y Música en el Drama del porvenir. –Una comunicación a mis amigos.*

TOMO QUINTO: *Introducción a los tomos V y VI. –De la Fundación. –Goethe, carta a Franz Liszt. –Un teatro en Zurich. –De la crítica musical, carta al Director del Nouveau Journal de música. –El Judaísmo en la música. –Recuerdos de Spontini. –Necrología de L. Spohr y del maestro de coros W. Fischer. –La Obertura de Iphigenia en Aulide de Gluck. –Nota de la representación del Buque Fantasma. –4º Obertura del Tannhäuser. –5º Preludio de Lohengrin. –Sobre los poema sinfónicos de Franz Liszt, carta a M[athilde]... W[esendock]... –El Oro del Rhin, prólogo de la Fiesta Teatral. –El Anillo de los Nibelungos.*

TOMO SEXTO: *El Anillo de los Nibelungos, Fiesta Teatral. –La Walkyrie, primera jornada; Siegfried, segunda jornada; El crepúsculo de los Dioses, tercera jornada. –Sobre el resultado y las circunstancias que han acompañado la ejecución de la Fiesta Teatral, El Anillo de los Nibelungos.*

³⁸⁵ Ernst Wilhelm Fritsch (Lützen, 24-VIII-1840; Leipzig, 14-VIII-1902). Alumno del conservatorio de Leipzig entre 1857 y 1862, en 1866 abre un almacén de música en esta ciudad y funda una editorial donde Wagner publica *An Webers Grebe* (WWV 72), la *Hoja de Album* dedicada a Pauline Metternich (WWV 94) y *Ankunft bei den schwarzen Schönen* (WWV 95), pieza para piano dedicada a la condesa Anna Von Pourtalès. Bauer, op. cit, p. 306.

TOMO SÉPTIMO: *Tristán e Isolda*. –*Carta a Héctor Berlioz*. –*Música del Porvenir: a un amigo francés* (M. Fr. Villot) como prólogo de una traducción en prosa de mis libretos. *Detalles epistolares sobre la representación del Tannhäuser en París*. –*Los maestros Cantores de Nuremberg*. –*El Teatro de la Opera de Viena*.

TOMO OCTAVO: *Al amigo real, poema*. –*Sobre el Estado y la Religión*. –*Arte alemán y política alemana*. –*Comunicación a S.M. el Rey Luis II de Baviera, sobre la creación de una escuela de música alemana en Munich*. –*Mis recuerdos sobre Luis Schnorr de Carolsfeld*. –*Dedicatoria de la segunda edición de Opera y Drama*. CRÍTICA: *Prefacio*: W. H. Riel. –*Fernando Hiller*. –*Un recuerdo de Rossini*. –*Eduardo Devrient*. –*Detalles y esclarecimientos sobre El judaísmo en Música*. –*Sobre la dirección de la música*. –*Tres Poemas*.

TOMO NOVENO: *A la armada alemana poniendo cerco a París* (enero 1871). –*Una Capitulación; comedia a la antigua*. –*Recuerdos sobre Auber*. –*Beethoven*. –*Del destino de la ópera*. –*De los cómicos y de los cantores*. –*Sobre la Novena Sinfonía de Beethoven*. –*Cartas y memorias*. 1ª *Carta a un actor sobre la naturaleza del arte dramático*; 2ª *Idea del carácter de la ópera alemana actual*; 3ª *Carta a un amigo italiano sobre la representación del Lohengrin en Bolonia*; 4ª *Carta al sindicato de Bolonia*; 5ª *A Federico Nietzsche, profesor de filología clásica*; 6ª *Sobre la denominación «drama musical»*; 7ª *Introducción a una lectura de El Crepúsculo de los Dioses*. –*Bayreuth*. –*Seis proyectos arquitectónicos de teatro para la fiesta escénica*³⁸⁶.

El mismo 15 de febrero y bajo el título de “Ricardo Wagner”, *La Propaganda Musical* publica una biografía del compositor cuyo texto es el siguiente:

“Un telegrama recibido ayer, da la noticia de la muerte de este célebre compositor acaecida en Venecia.

Hace setenta años que nació en Leipzig; su padre era procurador y murió cuando él era todavía muy niño; su madre se casó en segundas nupcias con un actor llamado Geyer, y el pequeño Wagner fue puesto a pensión en un colegio.

Allí aprendió el piano; su alma tierna y sedienta de cariño, buscó en la música las expansiones que no hallaba en su hogar, triste y frío para él desde que murió su padre, y las melodías que fueron su consuelo le sonrieron como una esperanza.

Hasta los diez y nueve años no compuso nada; no hizo más que soñar. Una sinfonía de Beethoven que oyó en un concierto, fue para él como una revelación: aquellas armonías le trajeron a la realidad; era músico y poeta, y dio forma a sus sueños de adolescente en una ópera de que él hizo el libro y la música. La tituló *Las Hadas*; pero no la pudo hacer representar: no había empresario, ni cantante, ni director de orquesta que la entendieran. Tomó entonces un asunto más real, y escribió otro libro y otra partitura que tituló *La Novicia de Palermo*.

Esta fue la primera ópera suya que se representó; pero ¡con qué éxito! Toda su vida recordó los silbidos de aquel público, silbidos que abatían las ilusiones en su alma de artista, como el huracán desatado troncha las ramas de los árboles.

Esto era en 1836; con la desesperación en el alma, la fiebre en el cuerpo, sin dinero y con muchas ideas negras que le atormentaban, salió de Magdebourg después de su derrota; vagó al ocaso; a su brazo se asió la miseria; pero pudo conjurarla con lo que ha sido después su bastón de mando, su espada de general, su

³⁸⁶ “Hojas bibliográfico-musicales. Notas para la formación de un Catálogo de libros y escritos relativos a la vida y a las obras de los Músicos célebres. Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 30, 15-II-1883, p. 3.

talismán mágico, la batuta; aquella batuta fue la de director de orquesta del teatro de Riga.

En esta ciudad, más normalizada su vida, más tranquilo acerca de su porvenir, el olvido cicatrizó las heridas del pasado, y la esperanza le señaló nuevos horizontes dorados para el porvenir. La lectura de la novela de Bulwer, *El último tribuno*, le dio la idea de su ópera *Rienzi*; combinó el libreto, pensó los principales trozos de música; pero tenía miedo a su patria y marchó a París.

La gran ciudad fue para él una interminable calle de la amargura. ¡Qué lucha la de su genio con las asperezas de la realidad! Es un poema que él sólo podía escribir y poner en música.

Meyerbeer fue su único apoyo en aquella época; para vivir trabajaba en los periódicos musicales; pero cuando estaba en lo más rudo de esta lucha, recibió la noticia de que el teatro de Dresde aceptaba su ópera; y *Rienzi*, se cantó por eminentes artistas y obtuvo un éxito asombroso. El hielo estaba roto; aquel éxito le valió el nombramiento de maestro de la capilla Real de S. M. el rey de Sajonia. El nuevo César de la música había pasado el Rubicón. Roma, esto es, la celebridad, el éxito, el triunfo fueron desde entonces suyos.

A *Rienzi* siguió *El Barco fantasma*, que concibió en medio de una tempestad; luego una obertura para el *Fausto*, de Goethe, un *Homenaje a Federico el bien amado*, *El Banquete de los apóstoles* y el *Tannhäuser*.

Mucho más espacio del que podemos disponer; muchos más datos de los que nos proporciona la premura del tiempo, se necesitan para seguir su larga vida; para señalar la revolución que introdujo en la composición musical; para hablar de su estilo, conocido por la *música del porvenir*, para indicar los éxitos de *Lohengrin*, de *Tristan é Iseult*, de la trilogía *El Anillo de los Niebelungen*, y para mencionar siquiera sus escritos *Opera y drama*, *Confidencias a mis amigos*, y otros.

Tomó parte activa en la revolución de Alemania; emigró a Suiza, y ha sido el único hombre que ha tenido poder para conmover el alma del rey Luis II de Baviera, que se unió a él cuando era príncipe heredero, y que la ha consagrado desde el trono un entusiasta culto³⁸⁷.

También el 15 de febrero Manuel Cañete dedica unas palabras a la muerte de Wagner en la “Crónica General” de *La Ilustración Española y Americana*. Cañete da algunos datos biográficos sobre el compositor y recuerda la publicación de un autógrafo suyo en el número de la revista dedicado al centenario de Calderón. Cañete concluye señalando que “Wagner merece un estudio, que no podemos hacer aquí, porque requiere conocimientos especiales profundos de la Música”³⁸⁸.

El 18 de febrero José Ortega Munilla, director de *Los Lunes de El Imparcial*, comenta la situación en la que se encuentra la recepción de la música de Wagner en España tras la muerte del compositor y la influencia ejercida por Francia en este proceso. Ortega Munilla destaca que los asuntos y la música de Wagner son difíciles de comprender para la generalidad del público español:

³⁸⁷ “Ricardo Wagner”. *La Propaganda Musical*, III, 4, 15-II-1883, pp. 4-5.

³⁸⁸ Cañete, M.: “Crónica general”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 6, 15-II-1883, p. 90.

“Como todo lo vemos en España por los gemelos de París ha muerto Wagner sin convencer a los oídos españoles de que su música es la buena nueva de Apolo. Wagner se había hecho odioso a París, y París tiene la crueldad de todo ser caprichoso. Wagner, alemán, debía ser odiado de los franceses, y lo fue. Se le atacó con el insulto, con la injuria, con el chiste. Para probar que su música era mala, dijo Alberto Wolff, que el eminente maestro era ingrato a Francia. En efecto, Wagner debía a Francia una silba injusta. Con menos se han hecho muchas reputaciones.

Muerto hoy el autor de *Parsifal*, su figura resulta gigantesca, cuando se le compara con los enemigos que le salieron entre las hojas de su corona de laurel, a la manera de pulgones del rosal. Él cantaba y sus enemigos ladraban. Con este coro de ladridos anduvo el poeta-músico por la vida. A cada nota de su piano contestaba el boulevard de París con un insulto. ¡Hombre afortunado!

De entre todos los grande artistas que han trabajado en esta nueva era, rodeados de la opulencia, sólo es comparable la vida de Wagner a la de Voltaire. Los príncipes se les disputan. Las Cortes alemanas les reciben con entusiasmo. Uno y otro hicieron de los reyes sus alabarderos. ¡Cuánta mano real ha tenido que soltar el cetro para aplaudir a los dos!

Wagner es el músico de la leyenda alemana, más rica de filosofía que de poesía. Los cisnes blancos, los caballeros vestidos de plata, las ondinas que nadan en mares azules, los gnomos que saltan de la pepita de oro al fundirse ésta, las pesadillas del sabio, las brumas que acumula en el cerebro espeso de un tudesco la rubia cerveza, las luchas de la conciencia, los dúos de la fe y la razón... todo puede ponerse en música, y la prueba mejor de que sí se puede, es que Wagner lo ha hecho; pero a nosotros, gentes meridionales, nos parece algo difícil de entender ese misterioso significado, y preferimos, en nuestra frivolidad ignorante, la carcajada del *Fígaro*, que salta en notas perladas del piano de Rossini”³⁸⁹.

El 19 de febrero Pompeyo Gener dedica un breve párrafo a la figura de Wagner en la correspondencia que bajo el título “París artístico y Literario” remite semanalmente a la *Ilustración Artística*:

“En Venecia, la risueña desposada del mar, acaba de fallecer el autor de esa trilogía [*El Anillo*], el ilustre fundador de la *música del porvenir*, profunda, trabajada, para muchos incomprensible, como lo son generalmente las obras concebidas bajo el brumoso cielo que encapotan las exhalaciones del Rhin y del Danubio. La muerte del gran maestro alemán es una verdadera pérdida para el arte. Sus obras quedan por fortuna; y en la historia de la música no podrá dejar de consignarse que ese país del norte, que algunos suponen tan refractario a la belleza de la forma, ha sido cuna de los tres colosales y victoriosos reformadores de la música dramática: el autor de *Don Juan*, el autor de *Los Hugonotes*, y el autor de *Parsifal*”³⁹⁰.

El 22 de febrero *La Correspondencia Musical* dedica un extenso artículo a Richard Wagner³⁹¹; el escrito comienza con unas palabras de condolencia: “Con toda rudeza y

³⁸⁹ Ortega Munilla, J.: “Madrid”. *Los lunes de El Imparcial*, 18-II-1883.

³⁹⁰ P[ompeyo] G[ener]: “París Artístico y Literario”. *La Ilustración Artística*, II, 60, 19-II-1883, p. 58-59.

³⁹¹ “Ricardo Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, pp. 1-3.

laconismo propios de su condición, nos anunció días atrás el telégrafo la infausta nueva del fallecimiento del gran Ricardo Wagner, del genio musical de nuestro siglo ante quien acaban de abrirse de par en par las puertas de la inmortalidad. –No es este el momento de examinar las obras del ilustre compositor, sino de rendir un tributo de admiración a su memoria reproduciendo los principales detalles acerca de su vida [que] se hallan consignados en libros y folletos y dando cuenta de las circunstancias que han acompañado su muerte acaecida el día 13 de febrero en la romántica Venecia”. El artículo comprende unos “datos biográficos” que reproducen la biografía de Peña y Goñi³⁹² publicada en 1874, completada con unos breves datos desde esta fecha hasta la muerte del compositor; la biografía contiene algunos errores y señala, por ejemplo, el estreno de *Tannhäuser* el 21 de octubre de 1845³⁹³ y el de *Lohengrin* en septiembre de 1850³⁹⁴. El artículo comenta los “últimos momentos de Wagner”, recogiendo detalles precisos sobre la muerte del compositor; este apartado comienza indicando que Wagner “se encontraba en Venecia hacía algunos meses, con el propósito de pasar allí el invierno. Vivía en el segundo piso del palacio Vendramin, sobre el gran Canal, que había pertenecido un día a la duquesa de Berry. Solía recibir a algunos amigos³⁹⁵. –El célebre compositor, de suyo alegre y jovial, estaba atacado de una enfermedad en el corazón que a veces le producía sofocaciones y le molestaba mucho, sobre todo cuando el tiempo no era apacible”. *La Correspondencia Musical* detalla la traslación del cadáver de Wagner desde Venecia a Bayreuth y destaca la importancia del número trece³⁹⁶ en la vida del compositor fallecido el 13 de febrero de 1883. El artículo recoge además la lista de las óperas de Wagner, dando correctamente³⁹⁷ el lugar y fecha de estreno³⁹⁸; en la lista figuran además tres romanzas francesas compuestas por Wagner

³⁹² Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp.19, 20 y 22.

³⁹³ *Tannhäuser* (Dresde, 19-X-1845).

³⁹⁴ *Lohengrin* (Weimar, 28-VIII-1850).

³⁹⁵ Durante su última estancia en Venecia, Wagner recibe la visita de Henry Thode (12-X-1882), futuro esposo de Daniela Bülow; Franz Liszt (19-XI-1882) que por entonces se relaciona con Carlos María de Borbón, el pretendiente carlista a la corona de España. También visitan a Wagner Humperdinck (18-XII-1882) y Herman Levi (4-II-1883), con el que Wagner trata el reparto de *Parsifal* para el festival de 1883.

³⁹⁶ “El número 13 ha desempeñado un papel importante en la vida de Wagner. –El compositor nació en 1813, el 13 de marzo de 1861 se representó el *Tannhäuser* en París; el maestro ha fallecido después de 13 años de matrimonio y el número de letras de que se componen su nombre y apellido de Ricardo Wagner arroja un total de 13”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 3.

³⁹⁷ Aparecen equivocadas los estrenos de *El crepúsculo de los dioses* –señalado por la revista el 18 de agosto de 1876, en lugar del 17 del mismo mes– y *Parsifal* –señalado el 22 de julio de 1882, en lugar del 26.

³⁹⁸ *Las Hadas*, (no representada en 1883), *La Prohibición de amar* o *La Novicia de Palermo* (Magdeburgo, 29- III-1836); *Rienzi, el último tribuno* (Dresde, 20-X-1842); *El holandés errante* (Dresde,

durante su primera estancia en París³⁹⁹ y publicadas por la casa Durand-Schönewerk y Compañía: *Dors mon enfant*⁴⁰⁰, *Mignonne*⁴⁰¹ (poesía de Ronsard, siglo XVI) y *Attente*⁴⁰², (poema de Víctor Hugo). Sobre los bienes de Wagner la revista indica que “Wagner muere sin fortuna, pero sus derechos de autor, que ascienden a 150.000 francos anuales, están asegurados por treinta años a sus herederos”. El artículo concluye con un breve apartado sobre la repercusión de la muerte de Wagner en la opinión pública:

“La muerte de Wagner ha causado profunda sensación en todo el mundo, y hasta los franceses empiezan a comprender cuán injustos han sido con el compositor alemán que es gloria de los tiempos modernos, por más que la capital de Francia no haya querido acceder a la consagración de su nombre.

Así lo de muestra la lluvia de artículos necrológicos que al autor de *Lohengrin* dedican los primeros escritores de allende el Pirineo, ensalzando los méritos del coloso. Y nada mejor para cerrar estas líneas que copiar las elocuentes frases de Alberto Wolf estampadas en su último *Courrier* de París:

«La muerte de Ricardo Wagner, dice, es más imponente aún que las luchas de su juventud, porque ha sorprendido al gran compositor en pleno trabajo, pensando en la obra de mañana, después de haber abandonado apenas la obra de ayer.

Así es como deben morir los grandes artistas: en la brecha »⁴⁰³.

El 22 de febrero *La Ilustración Española y Americana* publica un grabado con el retrato de Wagner⁴⁰⁴ y una biografía⁴⁰⁵ sobre el compositor realizada por José María Esperanza y Sola, cuyo texto reproducimos acompañado de algunas notas explicativas:

2-I-1843); *Tannhäuser y la lucha de los bardos en Wateburgo* (Dresde, 19-X-1845), *Lohengrin* (Weimar, 28-VIII-1850), *Tristán e Isolda*, (Munich, 10-VI-1865), *Los maestros cantores de Nuremberg* (Munich, 21-VI-1868), Tetralogía *El Anillo de los Nibelungos* (Bayreuth, 13/17-VIII-1876: *El oro del Rhin*, 13-VIII-1876; *La Valkiria*, 14-VIII-1876; *Sigfrido*, 16-VIII-1876; *El Crepúsculo de los dioses*, 17-VIII-1876) y *Parsifal* (Bayreuth, 26-VII-1882).

³⁹⁹ El objetivo que se propone Wagner al escribir estas canciones es esencialmente económico, dado la difícil situación que atraviesa el compositor durante su primera estancia en la capital francesa; con ellas pretende saldar las numerosas deudas contraídas con sus acreedores a su regreso a Alemania.

⁴⁰⁰ *Dors non enfant* (WWV 53) canción para voz y piano en *fa mayor* y compuesta en París en 1839. Wagner menciona ésta como primera composición escrita en francés. Apareció por primera vez en Stuttgart en el suplemento musical de la revista *Europa* en su volumen 3 de 1841.

⁴⁰¹ *Mignonne* (WWV 57). Canción para voz y piano en *mi mayor*. Compuesta en el otoño de 1839 durante su primera estancia en París sobre el texto de Pierre de Ronsard. Junto con otras dos canciones, *Dors non enfant*, y *Attente*, es publicada en Stuttgart en la revista *Europa* de August Lewald.

⁴⁰² *Attente* (WWV 55) canción para voz y piano en *sol mayor* sobre texto de Víctor Hugo; compuesta en el otoño de 1839 en París.

⁴⁰³ “Ricardo Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 3.

⁴⁰⁴ “Ricardo Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 7, 22-II-1883, p. 109.

⁴⁰⁵ Esperanza y Sola, J. M.: “Ricardo Wagner”. *Treinta años de crítica musical*, t. 1. Madrid: est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 470-481.

“Registan los anales de la Música en la segunda mitad del presente siglo dos nombres que, a pesar del nada paternal cariño que se profesaban, y en que se había trocado el afecto que en un principio se tuvieron, presenta en sus caracteres, en sus aspiraciones, y hasta en el derrotero por donde, es innegable, han encaminado el arte músico, grandes semejanzas: Héctor Berlioz y Ricardo Wagner; espíritus, ambos, turbulentos; de innegable y poderoso talento; tan afanosos de alcanzar renombre como poseídos del *odi profanum vulgus*; dotados de una fuerza de voluntad extraordinaria y de insaciable ambición de gloria; llamándose así propios revolucionarios de la Música, han batallado, y son sus palabras, para imprimir al divino Arte un movimiento parecido al que la revolución del 93 dio a Francia en el orden político, haciéndose, hasta cierto punto, los terroristas de la Música, y convirtiéndose en apóstoles de una reforma que, rompiendo las trabas que, a su juicio, encadenaban la mente del inspirado compositor, abriera a éste horizontes desconocidos en donde pudiera desplegar sus alas del genio, hasta entonces sujeto y encadenado a viejas y rutinarias fórmulas de escuela.

Tal ha sido el pensamiento que movió a Berlioz a escribir aquellas obras que, al decir de Wagner, eran «una especie de vértigo, un esfuerzo constantemente infructuoso», y cuyo origen encontraba en los últimos destellos de Beethoven; y tal, del mismo modo, el que ha presidido y guiado al autor del *Lohengrin* para componer aquella música, de la que su bilioso rival decía que «tan sólo se aplaudía al concluir, porque cesaba el dolor que al oírla se había sentido». Juicios tan apasionados como injustos, y que sólo tiene parangón con el que Scudo emitió al leerlos, y en que después de afirmar que ambos eran de la misma familia, dos hermanos enemigos, y dos émulos de la insubordinación contra la verdadera belleza, añadía «que merecían ser cosidos dentro de un saco y arrojados al mar para aplacar la cólera de los dioses».

Héctor Berlioz pagó el común tributo a la tierra hace años, agobiado por el dolor de no haber sido comprendido por sus contemporáneos, y dicho se está, sin haber realizado, en su querida Francia, al menos, los ensueños de gloria que acariciaba y le sostuvieron en todos los trances de su azarosa vida. Ricardo Wagner ha muerto, pocos días ha, en Venecia, en el apogeo de su fama, gozando, como Rossini, de la apoteosis que sólo una generación tardía y menos apasionada o más justa suele conceder a los grandes hombres, respetado y ensalzado por la Alemania entera, que le ha seguido hasta en sus extravíos, dando así un solemne mentís a las palabras que en un momento de desesperación escribía su héroe, allá por los años de 1852, y que ha valido a su música el dictado especial con que desde entonces se ha conocido por los más ardientes y encarnizados enemigos de ella: «No he tenido, decía, la fortuna de ser comprendido; ni los críticos ni el público han entendido mis óperas, ni el fin artístico que me guió al escribirlas: excepto unos pocos amigos, ninguno ha simpatizado con mi manera de sentir, y forzoso me ha sido reconocer, después de muchas experiencias, que nada debo esperar de la generación actual, y que *sólo trabajo para el porvenir*».

Quién haya sido este hombre, y cuál la influencia que haya ejercido en el divino Arte, he aquí lo que quisiéramos apuntar en breves líneas, dado que no es posible en los estrechos límites de un artículo tratar de un asunto sobre el cual se han escrito no pocos volúmenes.

Wagner nació en Leipsick en 1813; huérfano de padre a los pocos meses, su madre contrajo de nuevo matrimonio con Geyer, pintor y cómico, debiéndose a esto, tal vez, que aquél en sus primeros años se dedicara a la Pintura. Muerto su padrastro, trocó bien pronto los pinceles por el piano, el cual, por causas que o no saben o no dicen sus biógrafos, y tal vez por el espíritu de insubordinación que constituye uno de los principales rasgos de su carácter, dejó más tarde, para

entregarse con todo el ardor de un neófito a la poesía. Fruto de sus nuevas aficiones fue una tragedia terrorífica y espeluznante, que, por fortuna suya, nunca se representó, y , era una verdadera epidemia en acción: baste decir que, según se cuenta, al terminar el acto cuarto de los cinco de que se componía, iban muertos ¡cuarenta y dos personajes!

No tardó mucho Euterpe en dar de lado a Melpómene, gracias a una sinfonía de Beethoven que Wagner oyó, convirtiéndole, según confesión propia, en músico de la noche a la mañana; cambio que su fanático admirador Schuré atribuye a que aquel gran genio con su obra había descubierto a su ídolo, de un solo golpe, el *mundo de las energías primordiales*; explicación que deseamos no deje tan a oscuras a los lectores de este artículo, como sin rubor confesamos nos ha dejado a nosotros.

Después de escribir varias sinfonías, y ya maestro director del teatro de Riga, compuso, en 1834, un a ópera titulada *Las Hadas*⁴⁰⁶, cuyo argumento estaba tomado de una novela de Gozzi⁴⁰⁷, a la que siguió *La Novicia de Palermo*, inspirándose, al decir de sus biógrafos, en la música de Bellini y Auber, a los que por entonces profesaba gran admiración, que luego se trocó en tan profundo como innecesario desprecio.

La estrechez en que vivía, amargando su existencia, y que amenguó por algún tiempo el deseo incesante que tenía de escribir, le hizo volver de nuevo a acariciar la idea de expatriarse que ya había tenido en Berlín cuando bien de cerca vio la miseria, y con tanto más motivo, cuanto que llegaban a sus oídos los triunfos obtenidos en Francia por su compatriota Meyerbeer; aprovechando la terminación de su contrato en Riga, y a pesar de los consejos de su familia y de sus amigos, reunió el dinero que pudo, y embarcóse con su mujer en un navío de vela, llevando en su corto equipaje la letra y música de los dos primeros actos del *Rienzi* (que había escrito inspirándose en la conocida novela de Bulwer⁴⁰⁸), decidido a tentar fortuna en París, ya que la suerte le era hasta entonces tan adversa en su patria.

El viaje no pudo empezar bajo peores auspicios. El buque, presa de tres tormentas, tuvo que buscar refugio en un puerto de la Noruega; y el admirable espectáculo que durante aquéllas contempló Wagner, la leyenda del buque fantasma que le contaron los marineros, y la idea del navío condenado eternamente y arrojado por la tempestad, se grabaron fuertemente en su imaginación, siendo el germen de la ópera que con aquel título compuso años después. Llegado, al fin, a París, su mala estrella en nada cambió. Contra ella nada pudo la decidida protección que desde luego le dispensara Meyerbeer, cuyos servicios pagó después con ingratitud, consignada, sobre todo, en su libro *El Judaísmo en la Música*, y el apoyo de Schlesinger⁴⁰⁹, a cuyas reiteradas instancias se ejecutaron las oberturas

⁴⁰⁶ *Die Feen* (WV 32). Gran ópera romántica en tres actos. Wagner se basa en un cuento popular para su primera ópera totalmente concluida. El libreto, que escribe el propio Wagner, está probablemente inspirado en la lectura de *Serapions-Brüdern* de E.T.A. Hoffmann, (Berlín 1819-21) y en *La donna serpente* (1762) del conde Carlo Gozzi.

⁴⁰⁷ *La Donna serpente* (1762) del conde Carlo Luccio Gozzi (Venecia, 13-XII-1720; Venecia 4-IV-1806). Gozzi emprende una campaña contra la influencia francesa en Italia como cofundador de la *Accademia dei Granuleschi*, academia inaugurada en 1747 y cuyo fin es el de salvaguardar la pureza de la lengua italiana. Gozzi dirige sus ataques contra Voltaire, Diderot, Rousseau y Carlo Goldoni y además de la obra citada destacamos su *Turandot* (1762).

⁴⁰⁸ Edward George Earle Bulwer-Lytton: *Rienzi, the last of the tribunes*. Londres, 1835.

⁴⁰⁹ Maurice Adolphe Schlesinger (Berlín, 3-X-1797; Baden-Baden, 24-II-1871), hijo del editor de música berlinés Adolph Martin Schlesinger, se afincó en París en 1821, donde funda una librería de depósito que más tarde amplía a editorial. Durante esta su primera estancia en París, Wagner trabaja para este editor de música como copista para ganar algún dinero y subsistir; en contrapartida, Schlesinger publica varios artículos del compositor en dos revistas parisinas del que es propietario y editor: *Gazette musicale de París* y *Revue et gazette musicale de París* (1835).

del *Fausto* (que debía ser la primera parte de una gran sinfonía) y de *Cristóbal Colón*⁴¹⁰, sin que el éxito correspondiera en manera alguna a las esperanzas de su autor, quien se vio obligado a escribir, para ganarse el pan de cada día, arreglos de óperas para varios instrumentos, artículos en la *Gaceta Musical*, y a vivir de la estrecha manera que él mismo cuenta en la novela que por entonces escribió con el título de *Un músico extranjero en París*, en que consignó los vanos esfuerzos que había hecho para conquistar el aplauso público, la estrechez y miseria en que se encontraba, y, según uno de sus biógrafos, «la vida de un Ricardo Wagner, que su imaginación hacía moverse y trabajar en medio de sus sueños materializados». Tan escaso de gloria y de dinero andaba por aquellos tiempos.

La fortuna, que airada se le había mostrado hasta entonces, comenzó a sonreírle. Cuando más atribulado estaba, recibió, «con la explosión de alegría del desesperado que ve su redención», la noticia de que el *Rienzi*, cuya partitura, no bien terminada, había enviado a Dresde, había sido aceptada, gracias a la mediación de Meyerbeer, por el director de aquel Teatro Real, e iba a ponerse en escena. Partió para Alemania tan rico de esperanzas como pobre de dinero, llevando en su bagaje la ópera *El Buque fantasma*, cuya partitura había escrito en brevísimo tiempo en Meudon, a donde se había retirado para respirar más a sus anchas, libre de las brumas de París y de las asechanzas de sus acreedores, que sin piedad le perseguían.

El *Rienzi*, del que dicese que Wagner casi ha renegado después, y que muchos de nuestros lectores conocen, fue acogido con gran entusiasmo, valiendo a su autor el nombramiento de Maestro de Capilla del Rey de Sajonia, gracia que aquél confiesa en su libro *Comunicaciones a mis amigos* fue para él tan inesperada como sorprendente, y que por cierto pagó, siendo uno de los más activos promovedores de la revolución intentada en 1848 para destronar a aquel monarca, valiéndole sus hazañas un merecidísimo destierro.

El éxito obtenido por el *Rienzi* animó al director del teatro a poner en escena *El Buque fantasma* en 1843, el cual, merced a algunas melodías, escapadas, como Wagner mismo ha dicho después, de su pluma, «todavía no bien desprendida de las malas costumbres y de las preocupaciones comunes», y al talento dramático de la Schroeder-Devrient, obtuvo tan sólo regular éxito en la primera representación, decayendo por completo en las sucesivas. En vano fue que el autor de que vamos hablando publicase la carta en que Spohr le felicitaba por los esfuerzos que hacía «por aspirar en su música a la nobleza y a la grandeza, en una época en que sólo se buscaba el más vulgar placer del oído», y que un periódico musical, que gozaba de autoridad en Alemania, viese en *El Buque fantasma* «el signo de esperanza que nos ha de libertar en nuestra marcha vagabunda por los mares de la música extranjera, y ha de hacernos encontrar la celestial patria alemana»; la ópera fue ofrecida por todas partes, y los empresarios, a coro, la rechazaron, causando a su autor grandísimo desaliento, no porque dudase de la bondad de ella, sino por la creencia que abrigaba de que ni había artistas que la interpretaran, ni público que la comprendiese.

Llevado de su espíritu reformista, emprendió a muy luego la composición del *Tannhäuser*, cuyo argumento le había sido inspirado por un viejo *lied* popular, en que se cuentan las aventuras del caballero Tannhäuser, que fue arrebatado nada

⁴¹⁰ *Colombus-Ouverture* (WWV 37). Obertura en *mi bemol mayor* y música de escena para *Colombus* de Theodor Apel. Wagner escribe la música para este drama histórico en cinco actos entre diciembre de 1834 y enero de 1835, partitura estrenada en Magdeburgo el 16 de febrero de 1835 bajo la dirección de Wagner. La obra, hoy perdida, comprende una obertura, “un pequeño coro de moros expulsados de Granada” y una pequeña pieza orquestal para el final. En la edición castellana de *Mein Leben*, (p. 97 y ss.) encontramos una descripción detallada de la composición. La última interpretación dirigida por Wagner, la citada por Esperanza y Sola, tiene lugar en París el 4 de febrero de 1841.

menos que por la diosa Venus y llevado a su residencia de Venusberg, en las montañas de Turingia, donde se casó con ella, condenándose por esta apostasía, y en cuya ópera, al decir de sus admiradores, quiso pintar «la lucha, dentro de un mismo corazón, de los deseos profanos y de las aspiraciones ideales». Púsose en escena en octubre de 1845, oyéndose el comienzo con loco entusiasmo, que, según cuentan, fue disminuyéndose a medida que la representación avanzaba, hasta el punto de terminar ésta en medio de la frialdad más glacial que darse puede. La crítica no dio paz a la mano para burlarse de la manera más acerba de Wagner; el público la hizo coro, y la única venganza que aquél pudo tomar por entonces, fue consignar en su escrito, que bien claro muestra el desaliento en que se encontraba, que «con *Tannhäuser* sólo se había revelado a un corto número de amigos íntimos, y no al público, a quien se había dirigido involuntariamente al representar su ópera».

Ya hemos dicho la suerte que cupo a Wagner el año 1848. Refugiado en Zurich, creyó llegado el momento de exponer y defender sus ideas musicales, y publicó, uno tras otro, sus libros *Arte y revolución*, *Opera y drama*, *Tres poemas de óperas*, con su famoso prólogo, y *Obra de arte del porvenir*, amén de no pocos artículos en revistas alemanas. No es posible, al correr de la pluma, hacer un análisis, por somero que fuese, de aquéllas en que, a vueltas de sanos principios, ya con anterioridad expuestos por Benedetto Marcello, nuestro sabio jesuita Arteaga y Gluck en su famoso prefacio del *Alceste*, se ven los delirios de un inmenso talento extraviado, y son, sobre todo, el comienzo de una serie de diatribas contra los más admirables genios de la Música, y que sus más fervorosos adeptos han exagerado después, si exageración había ya, siendo buena muestra de ello el periódico que los mismos publicaban, en recientes días, en la misma Bayreuth, para glorificación de su oráculo, cuyo orgullo sólo podía medirse a la altura de su inmenso talento, y que así mismo se ha llamado en más de una ocasión el *Mesías de la Música*. Así se lee en los tales libros que la música de Mozart *c'est le bruit d'une table royal qu'on sert et qu'on dessert á la fois*; así se ve a Wagner calificar de música de baile a las melodías que escribieron Bellini y los genios de la ópera italiana, y tratar con irritante desprecio a otros respetabilísimos autores, como más tarde lo hizo del mismo Meyerbeer, de Mendelssohn y de Schumann, todo para probar las excelencias de lo que él llama *melodía continua*, y que define «la gran melodía que envuelve la obra dramática toda entera... y que debe producir en el alma un estado parecido al que causa una bella floresta, al ponerse el sol, al paseante que allí viene huyendo de los ruidos de la ciudad». Esta impresión deja al lector que la analice según su propia experiencia y en todos sus efectos fisiológicos, y a su modo de ver, consiste en «la percepción de un silencio cada vez más elocuente».

Hagamos alto sobre este punto negro de la vida de Wagner, y digamos que, mientras esto pasaba, Listz trabajaba con ardor para poner en escena, en el teatro de Weimar, el *Lohengrin*, que al fin se oyó por la primera vez el 28 de agosto de 1852⁴¹¹, obteniendo desde luego gran éxito, y renovándose con él la lucha entre los partidarios de la nueva y de la vieja música, que, por lo encarnizada, ha dejado bien atrás la famosa de los gluckistas y piccinistas que hubo en Francia en el pasado siglo. Pasáronse algunos años, empleados por el autor que nos ocupa en la composición de su ópera *Tristán e Isolda*, en la que ya pone resueltamente en práctica todas sus doctrinas, y se ha apellidado la bandera revolucionaria de la Música; los *Maestros cantores de Nuremberg*, y su famosa tetralogía de los *Nibelungen*, sin otro reposo que una corta estancia en Londres, y otra algo más larga en París, a donde marchó, cuentan sus biógrafos, precedido de tantas adoraciones como diatribas, con objeto de dar el golpe, al menos así lo pensaba,

⁴¹¹ *Lohengrin* se estrena el 28-VIII-1850.

que debía decidir de su supremacía en el Arte. El *Tannhäuser*, sin embargo, no le elevó a ella, a juicio de los parisienses: silbaron horriblemente la ópera, desencadenándose con furia los críticos contra su autor, hasta el punto de decir Berlioz, con no sobra de caridad (tanto menos excusable cuanto él era el precursor de aquel género de música), que «si aquello era la nueva religión del Arte, él, resueltamente, no la profesaba». Wagner protestó, con no poca altivez, de aquellas censuras, que tan al alma le llegaban, y su amargura sólo encontró consuelo al saber que el Gobierno sajón le abría de nuevo las puertas de su patria, a la que se dirigió enseguida, trocando la antipatía que de antes sintiera por la antigua Lutecia en odio irreconciliable, y de que son fiel reflejo, tanto su poema *Al Ejército alemán delante de París*⁴¹², como su folleto *Una Capitulación*⁴¹³, escrito a raíz de la rendición de aquella ciudad al terminar la guerra franco-prusiana.

Decidido a buscar el reposo necesario a treinta años de trabajo y de constante lucha, quiso, pasado algún tiempo, buscar el descanso y el retiro en Suiza, y cuando ya se preparaba a ello, el Rey de Baviera le llamó, colmándole de favores y de honores y haciéndole su favorito. Los cuantiosos gastos que ocasionaron sus óperas; su **guerra encarnizada al cristianismo**, que le atrajo la animadversión de todos los católicos de aquel país, y las envidias de los cortesanos, que no veían con buen ojo aquel intruso, cuyo carácter dominador y despótico no era ciertamente el más a propósito para captarse amigos, le proporcionaron no pocos sinsabores y hasta el destierro, a donde le siguió el cariño del joven Monarca, quien al cabo pudo volverle a la corte, y ser el más activo cooperador de la idea que hacía tiempo se agitaba en la mente de Wagner: la construcción de un teatro *ad hoc*, donde se representase su famosa *Tetralogía*, y que al fin se edificó sobre una colina, a corta distancia de Bayreuth, a donde el maestro fue a fijar su residencia, en una quinta que bautizó con el nombre de *Vanhfried*, o «la paz de la imaginación», con su mujer (divorciada, para serlo, en todo sosiego y amigablemente, de Hans de Bulow, que haciendo ese sacrificio en aras de su ídolo, no por ello dejó de tributarle ferviente culto) y de su fiel secretario Richter.

Allí, el 13 de agosto de 1876, ante casi todas las testas coronadas de la Alemania, que, al decir de un escritor, se reunieron para consagrar con su presencia el triunfo simbólico de las razas germánicas sobre las razas latinas degeneradas, se representó por vez primera *El Anillo de los Nibelungen* (*Der Ring der Nibelungen*), con asombrosa magnificencia, sin que fuera empresa fácil entonces, como ahora, y menos a los que no lo hemos oído (pues que en ópera en que la orquesta es un elemento tan importantísimo, la lectura de una partitura de piano y canto es insuficiente de todo punto), formar cabal juicio ni del éxito que en verdad obtuvo, ni de lo justo o de lo injusto que hubiera, tanto en los que, con furor verdaderamente wagneriano, la ensalzaron hasta las nubes, como los que con no menos ardor la declararon punto menos que incomprensible, sin negar por eso que era la obra de un genio y de un talento de primer orden.

Iguales dudas y luchas parecidas ha causado su última obra *Parsifal* que Listz ha calificado de «nuevo milagro» de Wagner, representada en julio del año pasado en el mismo teatro de Bayreuth (o *La Meca del porvenir*, como la llama nuestro compatriota Marsillach en su curioso opúsculo que ha publicado recientemente con dicho título) y en la que aquel maestro presenta a su héroe en busca del *San Graal*, conocido ya de cuantos han oído el *Lohengrin*.

Tal es la vida y las obras de este revolucionario de la Música. El entusiasmo sin límites con que los wagneristas le han ensalzado, y la religión que puede decirse han hecho de sus doctrinas; el furor con que las han defendido, y el desprecio con

⁴¹² *An das deutsche Heer vor Paris* (en GSD vol. 9, p.1).

⁴¹³ *Eine Kapitulation* (WWV 102). En GSD vol. 9, p 5-50.

que han tratado a todos, o casi todos, los grandes maestros de Arte, y a cuantos no han seguido su bandera, ha formado una corriente antiwageriana, tan ciega en su odio como lo son aquéllos en su fetichismo, sin que un espíritu imparcial pueda dar a uno o a otros completa razón.

Negar que Wagner ha sido un hombre de inmenso talento; un genio a quien sus mismas teorías, o tal vez su orgullo, han extraviado; de profundo saber, de indomable fuerza de voluntad y gran artista en toda la extensión de la palabra, sería soberana injusticia. Considerarle como el apóstol de una nueva era, como el astro a cuya aparición palidecen todos los demás, y como un reformador que ha elevado el divino arte de la Música a su apogeo, sería locura insigne. La revolución de Wagner, cuya influencia se hace sentir, sobre todo, en las obras escritas de pocos años a esta parte en el mundo musical, ha sido un progreso en cuanto ha retrotraído el drama lírico al concepto originario de Gluck, y en cuanto ha despojado a la música del teatro del convencional corte de las piezas, de las rutinarias fórmulas y de los ya vetustos ornamentos que hicieron las delicias de una generación que pasó, inculcando en los compositores el verdadero sentimiento dramático, que ya antes del reformador de que vamos hablando tuvieron a maravilla otros genios de mucha más valía que él. Pero ha sido un mal, en cuanto, aferrado a sus más extremadas doctrinas, ha lanzado al Arte en un camino de nebulosidades y de vaguedad, llenando sus óperas de eternos recitados, de trozos de música de desmesuradas dimensiones, ligados entre sí, como asienta un crítico respetable, por un hilo melódico imposible de coger. De aquí el que Wagner sea grande cuando sigue a los grandes modelos, como en la marcha del *Tannhäuser* y en el canto nupcial de *Lohengrin*; allí su genio se muestra en todo su esplendor; el profundo armonista despliega felicísimamente todos los recursos de su inmenso saber, y su maravilloso arte de instrumentación se muestra en toda su magnificencia; y de aquí también el que cuando, sumergido en las profundidades de sus teorías, las aplica a la práctica, resulte confuso, incomprensible, al punto de dar casi la razón a los que creen que el objeto de su música, en ocasiones tales, es poner a prueba la paciencia del auditorio, y la han comparado a un poema sin puntuación, sin reposo ni terminación. De todas maneras, repetimos, su influencia en el mundo músico ha sido y es incontestable. ¿Conducirán sus reformas a nueva era para el Arte, tan gloriosa como la época que empieza en Haydn y termina en Meyerbeer, y que es, a no dudarlo, la época de oro de la Música, o será Wagner el principio de un período de decadencia, como lo fueron Pietro de Cortona y Caravaggio, con su realismo brutal, para la Pintura, y Góngora, con su culteranismo, para nuestra Literatura? No es fácil predecirlo, por más que así lo temamos. Dado, sobre todo, el ardor con que se combaten amigos y adversarios del autor de los *Nibelungen*, la prudencia exige esperar al tiempo para juzgar con serena calma e imparcialidad los resultados; que en pocas ocasiones como ésta puede decirse lo que en cierta ocasión escribía un doctísimo amigo: no puede tocarse la lava de los volcanes hasta que se enfríe⁴¹⁴.

A finales de febrero de 1883 la Academia de Bellas Artes de París está en proceso de elección de un nuevo socio corresponsal en sustitución de Flotow; entre los candidatos se encuentran Limander, Benoit y Boito. En carta fechada en París el 27 de febrero, Pompeyo Gener informa sobre la posición contraria de la prensa parisina a la elección

⁴¹⁴ Esperanza y Sola, J. M.: “Ricardo Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 7, 22-II-1883, pp. 114-15 y 118.

de Arrigo Boito, cuya música es calificada de laberinto inextricable debido a la influencia wagneriana:

“Boito les parece a algunos críticos de esta Babel, demasiado coherente, demasiado tupido; la pasta de la música del maestro italiano no la encuentran digerible; la serie de efectos cambiante y lógicamente enlazados, siempre nuevos, siempre llenos de carácter, les espeluzna; hanla comparado con un laberinto inextricable. «Hace hablar a los instrumentos, dicen, pero no sabe hacer cantar a los hombres». Le reconocen este defecto (si lo es) como hijo de la escuela nueva, del wagnerismo, es verdad, pero llegan a ponerlo debajo de Benoit en la categoría del mérito”⁴¹⁵.

El 1 de marzo *La Correspondencia Musical* publica “Las exequias de Wagner”⁴¹⁶, artículo que relata detalladamente la traslación del cadáver del compositor desde Venecia a Bayreuth y los actos fúnebres celebrados en la ciudad bávara, como se recoge en otro lugar de esta tesis. El artículo recoge además una descripción de la villa Wahnfried:

“He aquí una descripción de la quinta de Warnfried, donde solía residir el maestro.

Alzase el edificio en medio de suntuosos jardines. En la fachada se admiran varios frescos representando al dios Wotan, personificación del Mito germánico, bajo la fisonomía de Ludovico Schnorr. La señora Cosima Wagner, vestida de Música lleva de la mano al niño Siegfried, al cual acompaña hacia el ara de la señora Schroeder-Devrient, vestida de Tragedia. Siegfried, personifica al parecer la obra de arte del porvenir, hija como él del gran artista.

Para que la alegoría fuera más sorprendente el pintor colocó en las manos del héroe infantil la espada que ha herido el judaísmo y la trompa de que su padre supo hacer un uso tan admirable.

Sobre la puerta se halla la siguiente inscripción grabada en letras de oro:

Hier wo mein Wahn Frieden fand

Wahn fried sei dieses Hans von mir genannt.

(Aquí donde mi imaginación ha encontrado la paz que esta casa sea denominada por mí la paz de la imaginación).

El vestíbulo del edificio es de un carácter a la vez religioso y dramático, como convenía al templo del dios Wagner. Dicho vestíbulo ocupa la altura de dos pisos y recibe la luz por el techo.

Las paredes están cubiertas de frescos representando las principales escenas de los *Nibelungen*. A un lado se halla el busto de Wagner y al otro el del rey de Baviera. En estas piezas se admiran también las estatuas de todas las creaciones del maestro, tales como *Tannhäuser*, *Wolfram*, *Lohengrin*, *Tristán*, etc”⁴¹⁷.

⁴¹⁵ “París Artístico y Literario”. *Ilustración Artística*, II, 62, 5-III-1883, p. 74.

⁴¹⁶ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, pp. 1-2.

⁴¹⁷ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 2.

El artículo de *La Correspondencia Musical* comenta también la repercusión de la muerte de Wagner en la prensa francesa y censura los escritos publicados en el periódico de tendencia antiwagneriana *Le Monde artiste* de París:

“En Francia es cada día mayor la reacción a favor de Wagner, le concede algo de lo mucho que le ha de conceder todavía y conviene en que el autor del *Lohengrin* ha sido uno de los primeros genios musicales de nuestro siglo.

Una sola nota discordante hallamos entre los periódicos musicales de la nación vecina, con la particularidad de que el órgano que la emite es por desdicha un colega musical.

Nos referimos a *Le Monde artiste*, el cual trata a Wagner como un musiquillo de tres al cuarto, poco menos que digno de compasión y de desprecio.

Nos duele reproducir las palabras de nuestro colega y por eso renunciamos a transcribirlas, en la esperanza de que andando el tiempo habrá de rectificar las lamentables opiniones que hoy profesa acerca del particular.

¡Qué contraste con lo que dicen otros periódicos de la capital de Francia, que no tienen reparo en proclamar en alta voz la verdad de las cosas!

La muerte de Ricardo Wagner, exclama el *Voltaire*, es un desastre artístico.

Saludemos respetuosamente la partida de ese gran genio que el destino torna a la nada.

La voz de la Alemania moderna se ha extinguido, y de hoy en adelante solo roncarán en el silencio de las fraguas de Krupp.

Dentro de algunos años, el *Lohengrin*, añade el citado diario, se colocará al lado del *Freyschütz* en la Academia nacional de música y completará con *Los Hugonotes* la trilogía alemana contemporánea⁴¹⁸.

El 1 de marzo y a raíz de la muerte de Wagner, *Notas Musicales y Literarias* realizan un “Homenaje a Wagner”⁴¹⁹ dedicando íntegramente su número 31 a la memoria del compositor⁴²⁰, número del que realizamos una reseña a continuación⁴²¹. Felipe Pedrell escribe “La tregua a la posteridad”, artículo en el que pide el cese de la discusión entre wagnerianos y antiwagnerianos una vez fallecido Wagner, especialmente en Francia:

“Cese la confusa y discordante gritería que se levanta del campo de las escuelas rivales.

Acabe la apasionada y estéril discusión artística.

Queden olvidadas para siempre las querellas y rencores de nacionalidad.

La tregua de la posteridad pide paz ante la tumba de Wagner que la piedad humana acaba de cerrar con lágrimas en los ojos: paz y gloria ante los venerandos

⁴¹⁸ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 2.

⁴¹⁹ *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 1.

⁴²⁰ Por la realización de este número *Notas Musicales y Literarias* reciben la felicitación del *Mundo Artístico* de Buenos Aires.

⁴²¹ El nº 31 de *Notas Musicales y Literarias* consultado está deteriorado parcialmente, por lo que indicamos entre corchetes los añadidos realizados por nosotros.

despojos del que, durante la batalla ruda de la vida, combatió como varón esforzado y bueno...

Cuando no ha mucho, en las páginas de esta misma REVISTA, dedicábamos un número extraordinario a la conmemoración de la *Fiesta Escénica* que allá en Bayreuth reunía a la Europa culta, estábamos lejos de pensar que el *Parsifal* debería ser la última poderosa expresión que nos legara su genio inmortal, y que, transcurrido brevísimo espacio de tiempo, debíamos honrar, asimismo, en estas páginas, presa de duelo el alma, la memoria del que ayer, todavía, prometía a la Europa admirada la continuación de aquella obra titánica de su genio sin par...

Mas ahoguemos el ¡ay! de duelo del pecho angustiado ante el espectáculo concedido al que como esforzado y bueno combatió, que no es espectáculo de muerte sino de victoria sobre la muerte. Digamos con nuestra poetisa, él se fue,

pero su sombra queda:

de su paso por la tierra, de su peregrinación queda cuanto de benéfico y consolador puede legarnos el artista en su suprema y divina misión, sus obras imprecaderas.

El más fructuoso y digno homenaje que consagrar podamos a su memoria con todos los que nos han honrado asociándose a esta manifestación artística de nuestra patria, la última palabra que pronuncien nuestros labios, ya lo hemos dicho, sea palabra de paz.

La tregua de la posteridad unirá amigos y enemigos adelantando el día de la justicia, significándose, cada día más poderosa, esa reacción que se produce, constantemente, en el espíritu público, ávido, en su amor por la justicia, de adhesiones y rehabilitaciones más o menos tardías, a veces, pero no menos significativas, siquiera empujadas por la fuerza de los hechos.

La posteridad ha comenzado para Wagner y nadie, nadie, se atreverá, de hoy en adelante, a rebajar la gloria de uno de los más grandes músicos de que la historia haya conservado recuerdo, ni a negar la importancia de una de las revoluciones más grandiosas, más necesarias y más fructuosas que el arte registra en sus páginas.

El gran innovador, el ardiente reformador, el inspirado revolucionario del melodrama, el que ha dejado una escuela inmortal, escuela del arte verdadero, progreso de la filosofía dentro del arte, digámoslo en bien de la humanidad y para escarmiento de sus detractores, ha visto realizados completamente sus ideales, gracias a dos inteligencias de primer orden que le dieron aliento cuando más abandonado parecía de la [fortuna]⁴²²: el rey Luis de Baviera, el rey-artista, y Liszt, a cuyo entusiasmo e inteligente dirección se debió, principalmente, el éxito brillante del *Lohengrin*, revelación del genio de Wagner.

Liszt fue el primero que dijo al mundo musical: *saluda a Wagner, el más grande intérprete del arte divino de la música, el más grande inspirado continuador de Beethoven.*

El mundo musical confundió en una misma carcajada a las tres figuras, lo mismo a la que él llamaba en son de befa el Maestro, que al del Precursor y a la del Discípulo amado.

Francia, por patriotismo, hizo del odio al alemán una cuestión de nacionalidad, e Italia, por patriotismo, también, lanzó anatema sobre anatema al que le arrebató y hollaba el más brillante florón de su diadema musical, el arte del *bel canto*.

Pero el prestigio de las obras inmortales de Wagner acabará por acallar los odios y querellas, atravesando fronteras y haciendo de la patria del arte una sola nacionalidad, *la patria del amor*, feliz ensueño realizado única y esencialmente por el arte. Él ha penetrado, primeramente, en Italia: el mismo maestro asistía con placer al crecimiento de su popularidad en esa hermosa Italia de Bellini y de

⁴²² Documento deteriorado.

Donizetti, que ha aplaudido todas sus obras, y se preparaba a oír su *Parsifal* y sus *Nibelungos*; y, luego, en Francia, que reivindicará para gloria del maestro la derrota del *Tannhäuser* en París, si quiere ser consecuente con su entusiasmo por los fragmentos de sus obras que ha aplaudido. Debe conocer toda su obra para juzgarla, si quiere mostrarse justa, con la imparcialidad que se debe a todo compositor de talento, y respetuosa con el respeto que se debe al genio.

España, nuestra amada nación, alejada de esas cuestiones heterogéneas de arte y de política, debatidas con tanto calor allende los Pirineos, se ha hallado, quizá mejor que otra nación, pese a la fama de nuestra postración musical en el centro de las esferas serenas de la contemplación, y con mejor juicio, con entera libertad de espíritu ha podido apreciar, y ha apreciado, la obra titanesca del grande hombre que acaba de morir para vivir eternamente en la historia.

Ante este espectáculo ofrecido por nuestra nación, otra consideración resalta, y que, para gloria de nuestro instinto musical, no queremos dejar pasar por alto, y es, que España, cuenta con un número respetable de entusiastas y fervientes adoradores del gran maestro, y, a pesar de no figurar entre las naciones musicales de primer orden, ha comprendido más pronto y ha apreciado la revolucionaria idea del inmortal autor del *Lohengrin*⁴²³.

En “Carta inédita de Wagner”⁴²⁴ *Notas Musicales y Literarias* traducen una carta fechada en Sorrento el 25 de octubre de 1876 en la que el compositor desmiente el sentimiento francófilo a él adjudicado por la prensa francesa. La carta, hasta ese momento inédita, aparece publicada en el número correspondiente al 17 de febrero de 1883 en la *Revue politique et litteraire* y cuyo texto reproducimos en otro lugar de esta tesis. En una nota al pie *Notas Musicales y Literarias* indica:

“Este notable documento fija de un modo claro el concepto de Wagner sobre la misión artística de las razas latinas y germánica: redactado con precisión tan admirable que no da lugar a ninguna elasticidad de interpretación. La noble confesión de Wagner hará cambiar la táctica a los escritores franceses, o más bien dicho, a los escritores franceses de conciencia que abandonarán para siempre, lo confiamos, el largo e insípido *tema*, repetido hasta la saciedad, glosado de mil maneras con detrimento del respeto y de la justicia.

¿Por qué ha permanecido tanto tiempo ignorada esta carta?

La causa de la justicia no le perdonará al señor Monod haber conservado, con tan celosa y egoísta cautela, hasta el día después de la muerte de Wagner, (véase la *Revue politique et littéraire* del 17 de febrero) un documento de tal importancia⁴²⁵.

En “Opinión sobre Wagner”, fechado en Madrid en febrero de 1883, Emilio Arrieta destaca que Wagner contribuirá de forma decisiva en el desarrollo ulterior de la música:

⁴²³ Pedrell, F.: “Tregua a la posteridad”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 2.

⁴²⁴ “Carta inédita de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 2-4.

⁴²⁵ “Carta inédita de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 2.

“Que las gigantescas concepciones de Wagner sean o no del porvenir,

«... *a i posteriori*
l'ardua sentenza»

Lo que creo firmemente, es: que los horizontes de la música, ampliados por el genio colosal de nuestros tiempos, han de contribuir poderosamente al desarrollo y progreso de la *música del porvenir*⁴²⁶.

“¡Ricardo Wagner!” es un breve escrito laudatorio de Salvador Armet Ricart fechado en Barcelona el 15 de febrero, en el que el conde de Carlet y Castellá se declara entusiasta adepto de la música de Wagner. En este sentido considera a Wagner “el Dios de una escuela” y su escrito “el rezo de un idólatra”.

“La música ha perdido una de sus más grandes figuras, el siglo XIX uno de sus colosos, el mundo uno de sus genios.

Su figura ha de ponerse al lado de Beethoven, de Miguel Ángel, de Velázquez, de Shakespeare para formar la constelación de más brillo en los puros cielos de la gloria. Era grande, pero su figura es de aquellas que aumentan con la muerte. El alejamiento de su tiempo, de colosal ha de tornarla ciclópea.

Wagner era en música el Dios de una escuela tan grande que no admite entre sus adeptos medianías ni talento.

Tenía derecho a ocupar el trono de la música dramática: una sola partitura bastaba para dárselo; cualquiera de ellas, el *Lohengrin*, el *Parsifal*, todas fuera de los límites vulgares y comunes.

No son estos momentos de alargar reflexiones, ni hacer consideración alguna. ¿Qué decir, que no se haya dicho, qué pensar que no haya pasado como un relámpago por todas las imaginaciones? Todo es pobre, todo es nada comparado a su talento. Su mejor premio es la inmortalidad, su recompensa el respeto, la veneración que hacia su figura siente el mundo que hoy llora su muerte. Wagner como todo lo grande tuvo detractores. ¡Desgraciados! Sólo le engrandecían. El rencor de una raza no es bastante para llegar hasta un genio. Nosotros, adeptos y entusiastas de su escuela, tributámosle homenaje y admiración y lloramos profundamente su pérdida. Nada somos y poco significamos. Nuestros cánticos de alabanza son el rezo de un idólatra⁴²⁷.

En “Cuatro palabras al amigo Pedrell” Anselmo Barba augura para la música del porvenir “un feliz y próximo presente”. Barba destaca como característica principal de la producción de Wagner la unión de inteligencia y sentimiento, cuyos objetivos son la verdad y la belleza, respectivamente. En el drama wagneriano Barba encuentra verdad y belleza en los personajes, en el desarrollo de los temas... en definitiva, “el feliz y sin par

⁴²⁶ Arrieta, E.: “Opinión sobre Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 4.

⁴²⁷ Armet Ricart, S.: “¡Ricardo Wagner!”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 4.

maridaje de la Poesía y la Música”. Los dramas wagnerianos son un compendio de arte y ciencia, inspiración y estudio analítico, genio e ingenio.

“Pídeme V., querido amigo, un artículo o un pensamiento dedicado a la memoria de Wagner. Con grandísima satisfacción lo haría con objeto de complacer a V., no menos que para contribuir a la idea elevadísima que ha concebido al dedicar un número especial de la *Revista*, que tan dignamente dirige, a celebrar la fama del preclaro y distinguido autor del *LOHENGRIN* y *PARSIFAL*, pasmo y admiración de presentes y futuras generaciones. Digo que lo haría y, sin embargo, pruebo que lo hago, a pesar de todo, reconociendo mi falta de ingenio y maña para trazar un articulejo que, en Dios y en mi ánima, quisiera no fuera causa de fastidio sino de agrado. Mas si por mis culpas y pecados solo sé que he de cumplir muy mal mi empeño, me servirá de disculpa, no para con V., que los buenos amigos lo dispensan todo, sino para mis lectores, que les diga yo lo que a ciertas mamás dicen la mayor parte de los pianistas, condenados todo el día a subir y bajar escaleras, cuando se ven asediados por aquellas impertinencias artísticas, muy propias de dichas señoras, condensadas en esta terrible frase. –Toque V. algo: –frase seguida del, –Dispense V., señora, no estoy en dedos. –Así, pues diré yo a mis lectores queridos: –Dispensen Vds., que sino lo hago mejor es que, por ahora, no se le ha ocurrido al gobierno subvencionarme para estudiar primores y lindezas literarias.

Dicho esto, entremos en materia y, sin más preámbulos, vengan estas cuatro palabras, eco de los entusiastas gritos de «¡Viva Wagner!» que di, mezclando mi voz con la de mis amigos y compañeros de viaje⁽¹⁾, formando coro con aquella pléyade de artistas insignes, el celeberrimo Liszt, entre otros, después de la primera audición del *PARSIFAL* en Bayreuth.

Auguro para la mal llamada música del porvenir un feliz y próximo presente. Así la verdad como la belleza son dos centros de atracción, dos ejes alrededor de los cuales gira constantemente la humanidad en su sed de perfección en lo infinito; no de otra manera describen los planetas sus órbitas, obedeciendo a la ley de atracción, y se mueven alrededor de su centro común.

Si, pues, sentimos en nosotros [mismos esa atracción]⁴²⁸ íntima, un doble deseo, es que el creador ha puesto en el hombre dos facultades, la inteligencia y el sentimiento, cuyos objetivos son la belleza y la verdad. Tanto la una como la otra están como encarnadas en las obras de Wagner: todo el mundo ha observado cuán prodigiosamente entrelazadas aparecen en las sublimes inspiraciones del *LOHENGRIN*, y si queréis llenar por entero el vacío que cierta clase de música insulsa y desabrida produce en vuestros corazones, ved aún magnificadas aquellas inspiraciones en el *PARSIFAL*, en donde encontraréis torrentes de belleza y manantiales de verdad.

Hay allí belleza y verdad en los personajes; belleza y verdad en el desenvolvimiento de los temas culminantes, belleza y verdad en los menores detalles; conformidad completa entre lo que expresa la orquesta y lo que dice el cantante: en suma, encontraréis en esta magnífica obra el feliz y sin par maridaje de la *Poesía* y la *Música*, uno de los más culminantes ideales del arte lírico dramático... Y si es cierto que hay en esta música belleza y verdad, arte y ciencia, inspiración y estudio analítico, si hay, en una palabra, genio e ingenio, claro está, según apunté más arriba, que la *música del porvenir* conquistará de cada día un presente gloriosamente remoto, haciendo la delicia y admiración de generaciones

⁽¹⁾ Los Sres. Marsillach, padre e hijo, el Sr. Balari, catedrático de griego, el Sr. Vilaseca, afamado arquitecto, y mi discípulo y amigo el profesor Sr. Baixas, todos de Barcelona. [Nota Barba]

⁴²⁸ Documento deteriorado.

futuras, como lo hace de gran parte de la nuestra y, en particular, de una de las más cultas naciones de Europa, la Alemania...”⁴²⁹.

En “Wagner reformador”, escrito fechado en Barcelona el 25 de febrero de 1883, Tomas Campano y Touzet considera a Wagner como reformador del drama lírico y comenta los medios por él adoptados en su reforma; Campano destaca también la influencia de Wagner en otros compositores a los que califica de “cortejo de satélites”:

“Podemos considerar a Wagner, bajo los tres aspectos siguientes:

Su importancia personal y su influencia en el arte; el fin que se propuso, y los medios que adoptó para alcanzarlo.

La influencia de la personalidad de Wagner y su influencia en el arte son indiscutibles, pues sólo los poderosos elementos, en acción, levantan tempestades, y sólo los grandes astros arrastran en su carrera satélites de grandes magnitudes. ¿Tempestades? Wagner las ha levantado con sus obras, y ahí está su numeroso y escogido cortejo de satélites que, consciente o inconscientemente se mueven, en sus órbitas, sí, pero obedeciendo a su atracción irresistible.

¿El fin que persiguió? No puede ser más racional ni más conforme con la misión del arte lírico-dramático. Propúsose conciliar el arte con la verdad escénica. ¿Qué otra cosa se proponen el poeta, el pintor y cuantas concurren a la producción del drama? La música, en este punto, sigue la misma racional tendencia que las demás artes, que con ella se asocian para el mismo fin.

Si en la infancia del arte dramático, por ejemplo, se hacía tolerable la impropiedad en el decorado de la escena y en el traje de los personajes, conforme el juicio crítico fue progresando, se hizo de más en más exigente respecto de uno y otro. La música, como arte cuyas manifestaciones afectan más directamente al sentimiento que a la inteligencia, ha sufrido, naturalmente, más tarde la imposición de la crítica, pero al fin llega a sufrirla: ya no se hace tolerable, por más *bonito* que ello sea, que la gran Semíramis, irritada, cante como un jilguero, y Arsace como un canario; quiere que, cuanto el arte lo consienta, el actor cante como declama, dando a la palabra, si es posible, el acento que requiera.

La misión del arte es, verdaderamente, la de embellecer todo lo que bajo su dominio cae; pero respetando en el fondo la verdad. Sabemos, como dice Iriarte, «que no hablaban toscano –Aquiles ni Trajano- y que en prosa, no en verso se expresaban». Ciertamente que lo sabemos; pero el poeta, al embellecer la dicción, al suplir el lenguaje, rudo a las veces, y quizás mal sonante y aún grosero de sus personajes reales, con otro más culto, vistiéndolo, además, con las galas de la poesía, debe hacerles decir lo que es propio que dijeran. Así cumple el [poema⁴³⁰] del arte, embelleciendo la realidad, conciliando la verdad con la belleza. ¿Puede, acaso, la música ser una excepción en el arte, en general? ¿Y podrá, en su misión escénica, sustraerse a la tan justa exigencia de la crítica? No; luego Wagner persiguió un fin justo y razonable, y es, por lo tanto digno de alabanza.

¿Qué hizo para conseguir el fin que se propuso? Destruir abusos, ennobleciendo la melodía, despojándola, así como a la armonía, de cierto amaneramiento, trivialidad y melosidad dulzona y empalagosa; dándole un acento más conforme con la expresión de la palabra en momentos dados y oportunos, y haciendo concurrir al efecto propuesto, como parte más integrante, la armonía; desterrando,

⁴²⁹ Barba, A.: “Cuatro palabras al amigo Pedrell”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 4-5.

⁴³⁰ Documento deteriorado.

en una palabra, en todo la ruina y la impropiedad; mejorando los elementos musicales, y haciéndolos [mutuamente⁴³¹] solidarios, por decirlo así, del efecto general. Esto, hecho con los poderosos medios de que disponían su genio y su talento excepcionales, constituye su obra, que aunque basada sobre la reforma ideada e iniciada por Gluck, ha adquirido, bajo la acción de su potente genio, un sello tan personal que pudiera muy bien pasar por obra exclusivamente suya.

Se dice que entre los medios empleados por Wagner los hay que no satisfacen completamente a los oídos delicados, achacándole haber faltado, extralimitándose, a las leyes o convenciones del arte. Responderemos a esto, que el genio, sin extralimitarse (porque los límites del arte son desconocidos) extiende continuamente sus horizontes; aunque algunas veces, en verdad, resulta ser tan poco agradables los tales horizontes, que nadie más que sus descubridores quieren mirarlos. Recordaremos también a semejantes críticos, la sensata repuesta que dio el buey a la cigarra, diciéndole: «Calle, pues, la haragana reparona –que a mi amo sirvo bien, y él me perdona- entre tantos aciertos de un descuido». Además, ¿no dijo el Maestro: «Sólo hay uno perfecto, que es Dios?» ¿A qué, pues, exigir la infalibilidad a un hombre? Algunas veces, al ver de qué autoridades parten semejantes críticas hemos exclamado: ¡Qué a las barbas, un coplero –subírsele quiera a Homero!

Uno de los graves errores de la crítica consiste en apreciar las obras lírico-dramáticas de Wagner fuera de la escena. A los que tan desacertadamente le criticaban, pudiera muy bien el gran maestro haberles contestado, parodiando a Fidas: Juzgad mi obra, cuando la oigáis en la escena del drama a que la he destinado.

Wagner nos merece una alabanza más sincera, si cabe, que por todo lo demás, por haber desterrado de sus personajes, en el drama lírico, serio, la indispensable melodía *bonita*, propinada por otros a diestro y siniestro, lo mismo en las angustiosas ansias de la muerte como en los inefables goces del amor, así para expresar la cólera como para cantar en una orgía. Si no tuviésemos el gusto tan pervertido, en fuerza de la costumbre de oír tales absurdos, nos causarían estos contrasentidos, en las ocasiones en que el contraste entre lo bonito de la melodía y lo lastimoso del caso es muy manifiesto, la misma dolorosa impresión que experimentamos al contemplar en las calles esos pobres desgraciados, que, vestidos de gala con sus abigarrados trajes, ¡cantan y bailan, para implorar una limosna!

Gloria, pues, al genio inmortal, a Wagner, que combatió como bueno⁴³².

En “¡Wahnfried!”, escrito fechado en Barcelona en febrero de 1883, Otto Colberg realiza una descripción de la residencia wagneriana en Bayreuth siguiendo a Judith Gautier⁴³³. El artículo destaca las reuniones semanales celebradas en la villa, en las que se dan cita músicos, cantantes, escritores, artistas plásticos, condes, príncipes, ministros y altos funcionarios del Estado de Baviera en número superior a cien personas en algunas ocasiones:

⁴³¹ Documento deteriorado.

⁴³² Campano y Touzet, T.: “Wagner reformador”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 5.

⁴³³ GAUTIER, J.: *Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis Rienzi jusqu'a Parsifal*. París: Charavay, 1882.

“[¡Wahnfried!] Este es el nombre de la quinta que Wagner, rodeado de su familia y reducido número de amigos, habitó en Bayreuth durante los últimos años de su vida, los más felices, sin duda.

La sencilla y, al mismo tiempo, elegante morada, aparece rodeada de un jardín y adornada con obras artísticas de mucho gusto y mérito. Delante de la casa, y en medio de flores, se destaca el busto del Rey Luis de Baviera, el más poderoso, decidido y apasionado protector de Wagner. Sobre el dintel de la puerta se dibujan las estatuas de Wotan, de la Tragedia y de la Música, llevando, esta última, al niño Siegfredo de la mano. Las cabezas de las estatuas están tomadas de la imagen de personas muy queridas del ilustre compositor alemán: así las facciones del niño Siegfredo se han modelado sobre la fisonomía, verdaderamente expresiva, del único hijo de Wagner, llamado Siegfredo como el personaje de la *Tetralogía*.

Debajo de estas estatuas se lee sobre una lápida de mármol en letras de oro el nombre de la quinta: Wahnfried.

¡Wahnfried! Palabra llena de dulce melancolía que no se presta bien a ser traducida y que sugiere, en este momento, ideas tristes. ¡*Paz de las ilusiones!* ¡*Ensueños de paz!*

«En el pináculo de la gloria, dice una famosa escritora francesa, adorado como un Dios, el melancólico habitante de esa morada, el hombre de vida más tormentosamente trabajada, quiere persuadirse que, al fin, ha encontrado en aquel retiro un abrigo a toda asechanza, en donde podrá vivir en paz, libre de todo cuidado, entregado a sus dos pasiones favoritas, su arte y su familia... Pero el triste habitante de la quinta de Bayreuth sabe que se equivoca engañándose a si mismo. ¿Puede existir el reposo para un alma como la suya [arrastrada⁴³⁴], de continuo, por una impulsión que le empuja siempre hacia delante, siempre hacia arriba? ¡Ilusión! ¡Ensueño! ¡Locura! querer señalar el punto de llegada, esculpir la lápida funeraria, y cavar la tumba cuando tantos deseos fermentan, todavía; cuando toman proporciones reales ensueños largo tiempo acariciados».

El interior de la casa está construido y arreglado con gran lujo artístico lleno de bustos de mármol del maestro, de su protector en las artes, y de algunos de los personajes más notables de sus diferentes obras, y de preciosidades de gran valor. En una espaciosa sala hay una biblioteca de las más escogidas obras de todos los países, y bien puede asegurarse que sólo un genio como el de Wagner ha podido reunir con su talento tan escogida colección. Encuéntrense allí también preciosas partituras de los compositores de todos los tiempos. Encima de los muchos estantes que forman la biblioteca se ven distribuidos convenientemente varios cuadros de mucho valor, entre los cuales recuerdo el de Beethoven, el del Rey de Baviera, Los de Schiller y Goethe, el de su tío Adolfo, el de la esposa de Wagner, Cosima Liszt, el del padre de ésta última, Francisco Liszt, y otros varios.

En esta sala celebraba Wagner sus reuniones semanales, a las cuales acudían muchos amigos y admiradores suyos; estas reuniones alcanzaron cierto renombre por lo escogidas que eran. Se contaban a veces más de cien personas que, en pequeños grupos, representaban lo más selecto en cuanto a ingenio y a nacimiento: músicos y cantantes, escritores y artistas de toda clase, condes y príncipes, ministros y altos funcionarios del Estado, amigos y admiradores del poeta compositor dándose cita de todas partes del orbe. El maestro, con su incomparable amabilidad, acudía a todos lados, se le veía en todos los corrillos, era el que daba vida y animación a todas aquellas notabilidades, y, a veces, era él el único que hablaba, siendo escuchado con el más respetuoso silencio: fuego, convicción e infinita gracia envolvían sus palabras, mostrando, siempre, un corazón joven, ardiente y sensible.

⁴³⁴ Documento deteriorado.

Mucho ha tenido que padecer Wagner: sus triunfos, sus laureles sólo los ha conquistado después de una vida de afanes y penalidades. Sus sufrimientos, tanto por la demasía del trabajo como por las infinitas contrariedades que su destino le reservó, minaron sordamente, su salud y casi siempre estaba delicado. Su esposa, hija de Liszt, como ya queda mentado antes, ha sido un verdadero ángel para él, y a ella se debe, en gran parte, que Wagner nos haya sido conservado hasta la fecha que ha llenado de duelo al mundo.

Este es, trazado muy a la ligera, Ricardo Wagner como hombre. Como artista tendré que desistir humildemente de cualquier tentativa de pintarle, dejando este asunto para plumas más autorizadas y mejor cortadas que la mía⁴³⁵.

Conforme a sus ideas liberales⁴³⁶, Coll y Britapaja realiza una comparación entre las figuras de George Washington (libertador del Nuevo Mundo) y Wagner (libertador del drama lírico) en el artículo “¡Wagner ha muerto!”:

“¡He aquí el ay angustioso, la tremenda frase que en alas de la chispa eléctrica recorre los espacios, helando los corazones!

¡Wagner ha muerto! ¡Las trompetas del Apocalipsis han sonado en el Jofat del arte, llamando a juicio a las conciencias! ¡Sí! ¡ya pueden los muertos salir libremente de sus tumbas!

¡Wagner ha muerto! A este fatal acento conmueven los pechos que latieron al calor de su genio, como debieron conmovirse los pueblos del continente americano a la triste nueva de la muerte de Washington.

Ah ¡sí! Porque si Washington era el alma del nuevo mundo y a su conjuro mágico cayeron las cadenas con que le aherrajara⁴³⁷ el hemisferio antiguo, Wagner era el alma del arte y a su profético acento bamboleó el boreal hemisferio de la rutina escolástica. Porque si el monstruo de la reacción política clavó su sangrienta garra en el glorioso nombre del libertador americano –poniendo por largo tiempo en peligro su grandiosa obra de reparación y de progreso, la venenosa hidra de la calumnia cebos– también en la fama del gran maestro, suscitando obstáculos a su genio, mofándose de su constancia y bautizando con los más ridículos epítetos el sublime parto de su augusta fantasía. Porque si el esforzado caudillo de América triunfó por fin del monstruo de la reacción europea, el potente genio de Alemania concluyó al cabo por aplastar a la inmundada hidra bajo el peso de su inmensa gloria. Por eso los esclavos redimidos exclamaron en el paroxismo del entusiasmo: ¡Washington ha muerto! ¡Viva la libertad!

Por eso las inteligencias rescatadas gritan en la apoteosis del fervor artístico: ¡Wagner ha muerto! ¡Viva la reforma!

Y ¡oh sublimes anomalías del genio! Para embestir al escamoso endriago* del pasado resucitó Wagner a la andante caballería, que tan muerta había quedado a manos del inmortal soldado de Lepanto.

¡Había tantos agra[vios que desh]acer⁴³⁸, entuertos que enderezar y deudas que satisfacer!

⁴³⁵ Colberg, O.: “¡Wahnfried!”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 5-7.

⁴³⁶ Véase Casares Rodicio, E.: “Coll i Britapaja, José”. *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, t. 3. Madrid: SGAE, 1999, p. 803.

⁴³⁷ Oprimir, subyugar. Poner a alguno prisiones de hierro.

*Monstruo fabuloso con facciones humanas y miembros de varias fieras.

⁴³⁸ Documento deteriorado.

¡Tan cierto es que en el mundo moral como en el mundo físico, no hay cuerpos ni elementos inútiles! Llega siempre un día en que cumplen su misión al combinarse al azar con otros elementos afines. Los caballeros andantes, en aras de su fantasía, *anduvieron* por el mundo dando inútilmente tajos y mandobles, hasta tropezar con las fantásticas armonías de Wagner en que se instalaron definitivamente a sus anchas para constituir la poderosa **oligarquía artística** que han de admirar y respetar los siglos.

¡*Música del porvenir* intitularon los malandrines al sublime *fiat lux* del redentor del arte!

¡Ah! ¿qué queda de esa *música del porvenir*? ¡Casi nada! El grandioso coro del presente que canta al unísono la epopeya del genio.

Al unísono he dicho. ¡Ay no! Sócrates y Jesucristo, Colón y Galileo tuvieron sus detractores aún después de su muerte. El maldito bufón de la maledicencia, que viste la túnica de la envidia, ha sido y será siempre el Cancerbero del Leteo que barre el paso a la barca del genio.

Por fortuna él es también el encargado de conducirla, por la vía más corta, al puerto de la gloria.

¡Wagner ha muerto! ¡Viva el genio inmortal!”⁴³⁹.

En “Wagner”, escrito fechado en Barcelona en febrero de 1883, J. Coroleu opina que en los compositores de “talento” se cumple la teoría de Scudo según la cual las producciones musicales revelan siempre el carácter de la época y la nación que las engendran pero, por el contrario, el elemento subjetivo e íntimo del compositor tiene más importancia en la producción musical cuando el compositor es un “genio”. Sentadas estas premisas, Corleu considera a Wagner como un “genio genuinamente alemán”, explicando las diferencias que existen, en su opinión, entre los caracteres de los pueblos alemán y meridionales. Coroleu, que considera a Wagner como uno de los revolucionarios “más audaces de los tiempos modernos”, recuerda las polémicas suscitadas por la música wagneriana en Francia y, a este respecto, comenta una anécdota entre un estudiante del Conservatorio de París y un periodista alemán:

“[Wagner] Tras este apellido podrían escribirse todo un volumen, y muy ameno, sabroso e instructivo, por poco que su autor poseyese lo que a nosotros nos falta: la idoneidad para tratar de un modo conveniente un asunto de tamaño importancia. Un artista pensador podría aquí echarse a filosofar muy a sus anchas y a gusto de sus discretos lectores: un *dilettante* no puede hacer más que exponer las ideas que buenamente se le ocurren al oír pronunciar el nombre de este moderno coloso de la armonía.

Recordamos que cuando se estrenó el *Ballo in maschera* en el teatro de los Italianos de París, el crítico Scudo publicó en al *Revue des deux Mondes* un artículo en el cual, a vuelta de varias reflexiones acerca de la música en general y las óperas de Verdi en particular, venía a decir en sustancia que las producciones del arte musical, como todas las manifestaciones de la actividad humana, revelaban siempre el carácter de la época y la nación que las engendraban. Así, la música

⁴³⁹ Coll y Britapaja, J.: “¡Wagner ha muerto!”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, pp. 7-8.

ligera y festiva de Rossini, representada para él la bulliciosa algazara de un pueblo que olvida en el estrépito de los placeres las penas de la servidumbre; los melancólicos cantos de Bellini, ya manifestaban el dolor de una nación que suspira por su independencia y libertad perdidas: los enérgicos acentos de Verdi, anuncian el bélico ardor de una raza que se levanta reivindicando sus hollados derechos...

Preciso es confesar que, en términos generales, la tal teoría es exacta; mas el ejemplo que en apoyo de ella citaba el famoso crítico nos pareció adolecer de evidente convencionalismo. Rossini ha tenido inspiraciones verdaderamente guerreras, como prueban el *Otello*, el *Guillermo* y otras de sus magnífica óperas; Bellini distó mucho de ser afeminado y elegíaco en los pasajes de los *Puritanos* que la suspicacia de la policía austríaca prohibía cantar en Italia.

Por otra parte, Scudo atribuía a nuestro juicio excesiva influencia a esas dos causas, que, sin duda, contribuyen poderosamente a caracterizar las obras artísticas; pero no como únicos elementos de su peculiar fisonomía. Esa teoría, sentada en términos tan absolutos, intenta suprimir nada menos que el elemento subjetivo, el más íntimo y fundamental de cuantos cooperan a formar el carácter de las obras artísticas. Cuanto más adocenado es un talento, más tiránica es la influencia que en él ejercen las circunstancias en que se halla colocado; el genio sabe emanciparse de ellas; no se deja arrastrar por la corriente de la muchedumbre vulgar, sino que es él, por el contrario, quien la arrastra, entusiasmo y guía. El talento imita; el genio crea. Tiene el privilegio de la intuición, esa especie de doble vista que descorre maravillosamente ante los ojos del espíritu los velos que esconden a los ojos de la multitud los misterios del tiempo pasado y los arcanos de las edades venideras. Así se explica que casi no haya realizado el progreso moderno ningún portento, que no lo hubiese vaticinado muchos siglos antes algún hombre de genio.

Sentadas estas bases ocurríame preguntar: ¿qué papel representará Wagner en los anales del arte musical?

Lo evidente, lo trivial de puro sabido, es que nadie podrá disputarle el dictado de coloso de los genios musicales de la Alemania contemporánea.

Wagner es, en efecto, un genio genuinamente alemán y con este adverbio y este adjetivo está dicho todo. El hombre meridional que siente hervir en su mente el estro creador, cuando ve un espectáculo que, por lo bello o por lo sublime, le conmueve el espíritu, se entusiasma, y porque se entusiasma se inspira, y porque se inspira canta. Pero canta como el ruiseñor en la espesura; por satisfacer una necesidad de su alma, que ha menester aquella expansión del sentimiento que lo transporta. El alemán no se contenta con esto: quiere saber por qué se entusiasma, cómo se inspira y luego si debe o no cantar, y, en caso afirmativo, cuál será el estilo más apropiado al asunto. Por regla general, en el temperamento de los meridionales siempre hay un fondo más o menos considerable de sensualismo; en el temperamento alemán hay una propensión ingénita a la especulación filosófica, tendencia que, en último resultado, siempre ha de producir el de acostumbrar al entendimiento a razonar con lógica, y a la voluntad a enfrenar *la loca de la casa*, para que sus creaciones sean agradables a los discretos, por más que el vulgo no la alabe ni comprenda.

Esta conducta soberbia, que podríamos llamar platónicamente aristocrática, la ha observado Wagner toda su vida con tal convicción y entereza, que, indudablemente, hay que considerarle como el prototipo y el *nec-plus-ultra* de esos arrogantes espíritus que, a fuerza de creer en su razón y de confiar en sus fuerzas, acaban por despreciar hasta los aplausos de la muchedumbre, que tanto desvanecen a las almas vulgares.

Su lucha con el público francés fue una guerra titánica. Wagner le decía, repitiendo el famoso dicho ateniense: *—Pega; pero escucha*, y la prensa parisiense replicaba con un diluvio de caricaturas y donaires. Cuando se cantó en París el

Tannhäuser por vez primera, el célebre Cham publicó una caricatura que representaba a un caballero empeñado en hacer entrar por fuerza a un niño en el teatro. El muchacho se resistía llorando desesperadamente y el caballero le decía: – *Bien, te perdono; pero si vuelves a ser malo, ya lo sabes: te llevo a ver el Tannhäuser.*

Al cabo de algunos años la orquesta Padeloup tocaba en el Circo Napoleón el *Buque Fantasma* y cinco mil espectadores, de pie y vociferando de entusiasmo, interrumpían su ejecución, sin recordar que el autor de aquella obra sublime era aquel mismo Wagner a quien habían maltratado con tantos epigramas y chazonettas de muy discutible buen gusto.

Wagner ha sido un gran revolucionario; uno de los más audaces de los tiempos modernos, porque se ha atrevido a enarbolar la bandera que debía suscitar más tempestades y concitarle más enemigos: la bandera del buen sentido. ¡Ahí no es nada pedir que las composiciones musicales tengan lógica como las demás obras artísticas; que cada pasaje de una partitura se sujete y amolde a la índole de la situación dramática que debe interpretar, y que, en vez de ser pretexto de incoherentes gorgoritos, tienda a pintar, como los versos del *libretto*, el carácter de los personajes sacados a las tablas por el poeta!

Tan grande es la fuerza del genio cuando defiende una buena causa, que a los pocos años de haber reñido Wagner estos tremendos combates de los perezosos rutinarios de ambos mundos, ya prosperaba su escuela y los compositores ladinos y los críticos discretos empezaban a batirse en retirada, confesando que, a decir verdad, aquel compositor tan soberbio e intemperante no iba del todo descaminado en sus teorías.

Nada nos ha dado una idea tan exacta de este gran triunfo del genio sobre la opinión pública, como un diálogo que en nuestra presencia tuvieron un discípulo del Conservatorio de París y un periodista alemán, al salir de un concierto de música clásica. El buen germano se pavoneaba, comentando cáusticamente los aplausos que los parisienses acababan de tributar al innovador. Sus discursos podían resumirse en el refrán castellano: *Nunca es tarde cuando llega*. El francés, que era joven y un sí es no es [sic] quisquilloso, replicóle amostazado que su patria no necesitaba guías para seguir el camino del progreso. Y decía: –Nadie nos lo enseñó cuando hicimos la gran Revolución. –Después de Lutero, replicó sonriéndose el alemán. –Y si de audaces habláis, añadió disparatado el francés, ahí tenéis Renan. –Después de Strauss, repuso tranquilamente su interlocutor. –Y si queréis ver la audacia llevada hasta la hipérbole, prosiguió el francés sin hacerle caso, id a oír lo que dicen por ahí los afiliados a la *Internacional*. –Fundada por Karl Marx, respondió el implacable germano. Aquí el francés perdió los estribos y, dirigiéndose hacia nosotros, exclamó: –*cet homme m'embete*, frase poco galante que, traducida por otra no menos inculta, vine a significar: *Ese hombre me revienta*.

Otro tanto podrían decir de mí los lectores de este artículo, al ver que después de tanto hablar, aún no he entrado en materia.

Pero si tal hiciesen –dicho sea con todo el respeto que les debo– no tendrían perdón de Dios. ¿Quién les mandaba leer la firma después de ver el título de este mal zurcido articulejo?

Si querían un verdadero juicio crítico de las obras de Wagner y un buen estudio acerca de su influencia en el arte musical ¿había más que pedirlos a nuestro buen amigo Pedrell? Yo les abono que como éste desocupado y de buen humor, los escribirá, de modo que, como dijo el otro, les pinche las medidas.

Si trabaja, no le estorbéis: tendré a gran ventura que se rían de mis incoherencias, con tal que tengamos la suerte de conservar y oír otra de esas inspiraciones tuyas, tan dignas de guardarse como oro en paño”⁴⁴⁰.

En “Wagner músico-poeta”, Clemente Cuspinera destaca esta doble cualidad de Wagner, es decir, la de ser al mismo tiempo compositor y escritor de sus dramas musicales, cualidad que en opinión de Cuspinera solamente comparte en la misma medida Arrigo Boito. No obstante, el artículo de Cuspinera revela el desconocimiento del complejo proceso compositivo de Wagner en el que habitualmente se suceden un borrador o bosquejo en prosa con la idea general del argumento, la composición poética, primeros bosquejos compositivos, bocetos orquestales y composición definitiva:

“En la música, más que en las otras bellas artes, dominan indudablemente unas corrientes poderosas impulsadas por el hálito del siglo hacia el mejoramiento o hacia la reforma absoluta.

Los hombres de corazón, los artistas de verdadero talento, encaminan su estro por esas corrientes y no vacilan en afiliarse, como caudillos o como simples soldados, en las huestes revolucionarias, que tienden a levantar al arte del estado de abyección a que le encerraran en otros tiempos la meticulosidad o escrupulosidad escolástica de los unos, por una parte, y la rutina y el amaneramiento de los restantes por otra.

Así, pues, si vemos con sentimiento en nuestros días que compositores de mayor o menor talla, idólatras, no ya de una agrupación ni mucho menos de los autores de una época, si no de una o de pocas entidades más; si estamos condenados a oír cuchufletas y desdichados epigramas contra nuevos apóstoles del arte músico, con escarnio motejados de compositores del porvenir, cuchufletas y epigramas lanzados por quien afirma que no hay más música que la de Bellini, o la de Mercadante, o la de otros maestros que en tiempos pasados no tenían competencia en la escena lírico-dramática; en nuestros días, decimos, hemos tenido el consuelo de admirar a un Gounod, a un Saint-Saëns, a un Massenet, a un Boito o a otros parecidos a estos, y sobre todos, a Ricardo Wagner, cuya muerte ha llenado de luto a todo el mundo.

Ninguno de estos ha incurrido en la aberración (porque lo es de veras) de hacer un ídolo de una individualidad, y ninguno de estos tampoco se ha avenido a consentir que unas cuantas re[gla]s⁴⁴¹, tenidas por incontestables, contengan, a manera de dique, el raudal de su inspiración.

Todos estos, empero, no se hallan en el mismo caso, todos no poseen igualdad de medios y de ahí que no todos puedan lograr idénticos progresos.

En su inmensa mayoría los maestros compositores necesitan [fun]dir⁴⁴² sus creaciones en el crisol de un libreto escrito con poca o con ninguna intervención de su parte, porque la ciencia humana no ha hallado la manera de hermanar en un momento unido toda la intensidad, la inspiración de dos inteligencias diferentes, la del poeta y la del músico, y, por consiguiente, no puede haberse dado aún caso

⁴⁴⁰ Coroleu, J.: “Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 31-III-1883, p. 8-9.

⁴⁴¹ Documento deteriorado.

⁴⁴² Documento deteriorado.

alguno en que el uno se halle por completo satisfecho del otro, o, lo que es lo mismo, no puede citarse obra alguna de un autor que escriba sobre un libro ajeno que sea modelo de una completa espontaneidad.

No sucede así con los maestros que a la vez son poetas y escriben libros para sus obras, y hasta para las de otros, tan escasísimos en número, que apenas si podríamos citar otro de alguna [valía] después de Ricardo Wagner y Arrigo Boito.

Estos privilegiados autores han podido escribir sin traba alguna.

No conocemos la manera como Ricardo Wagner componía sus obras teatrales. No sabemos si escribía la música para la letra o ésta para aquélla. Casi nos inclinamos a suponer que producía, en globo, la una a la vez que la otra. Y, para suponerlo así, nos apoyamos en la razón natural, siendo de creer que, pudiendo evitarlas, no habrían de imponerse las dificultades que contienen el vuelo de imaginación de los demás.

Ricardo Wagner debió hacer seguramente como nuestro popular vate Clavé, que sentía a un tiempo la música y la poesía, descubriendo cada día nuevos secretos de la rima que nuestros poetas no habrían quizás hallado en su vida. Llevado por el desarrollo de sus cantilenas, se veía obligado a escribir muchas veces combinaciones métricas desconocidas, sin las cuales la música no habría revestido la espontaneidad típica que la reconocemos ahora.

Algo de esto debió hacer Wagner y de ello son una prueba evidente todas sus producciones. Debió sentir, en principio, cuando menos, la música con los libros para mejorarlos o pulimentarlos después.

De todo ello podría sacarse la consecuencia de que la crítica tiene derecho a ser severa y casi inexorable con un autor a quien la naturaleza no escatimó medio alguno para que se elevara a gran altura; con un autor que, si como músico era una eminencia, un talento extraordinario, como poeta no era ninguna vulgaridad.

Mas ¿qué importa al buen nombre de Wagner que la crítica sea dura con él?

¿Cuándo se ha atrevido con Wagner la crítica, seria y formal?

Sus mismos detractores, los mismos que quizás no saben o no pueden sentirlo y comprenderlo, han limitado sus censuras a llamarle el compositor del porvenir.

Y lo mismo que han dicho de él como músico, han dicho aproximadamente al considerarlo como autor de los libretos de sus obras.

¡Dichoso Wagner, que en vida no hubo de sufrir de sus detractores más censuras que la de ser motejado de una manera pueril!”⁴⁴³.

En “Pensamientos” Nicolás Díaz de Benjumea recoge una serie de aforismos sobre Wagner y su música:

“El paso de Wagner por el mundo musical, es como el de los grandes vapores cuando navegan por un tranquilo río. Aun después de mucho tiempo se ve por la agitación de las aguas que ha pasado el *Leviathan*.

La introducción de la obertura de *Tannhäuser* comprende casi toda la belleza armónica viril y majestuosa del tono de *mi mayor*, sirviendo de estructura a la más profunda y noble de las melodías. Después de oír esos treinta compases, es preciso que sea divina la música para que no parezca terrenal ni ligera.

Los defectos de Wagner pueden corregirse, sus bellezas apenas pueden imitarse.

⁴⁴³ Cuspinera, C.: “Wagner músico-poeta”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 9.

Lo que daña a Wagner es lo sistemático. En música como en todo, las líneas rectas no producen más que quijotismos. Oyendo el *Niebelungen* sucede lo que sucedía a los que oían a D. Quijote: se pasa de la admiración a la risa. El principio que iguala en importancia la letra a la música, le hace introducir un aria de dragón, compuesto de una serie de berridos o baladros, que hacen reír hasta a wagneristas alemanes muy serios.

En ocasiones semeja la música de Wagner una inmensa perspectiva llena de altísimas montañas, exentos valles, cataratas ruidosas, estructuras admirables; pero sin que refresque la vista ni el oído la más pequeña flor, ni el murmullo suave de una fuente, ni el dulce canto de las aves⁴⁴⁴.

Notas Musicales y Literarias publican una breve carta de Nonito Guille dirigida a Pedrell y fechada en Barcelona en febrero de 1883⁴⁴⁵. Guille, que entonces escribe un libro sobre Wagner y su reforma, compara las personalidades de Wagner, César y Lutero: “Wagner –dice Guille– es para mí en el Arte lo que fue César en la política y Lutero en la Iglesia”. En la conclusión de la epístola Guille indica: “creo que de la *música del porvenir* ha de salir la *música del presente*, despojándola por completo de las antiguas trabas y rutinas sin caer en el de las exageraciones wagnerianas”.

En “Plácida Expansión” José Juan Jaumeandreu rinde homenaje a la memoria de Wagner:

“[Con] estas páginas tributadas a la memoria de un genio [despreciado⁴⁴⁶] como poco comprendido, puedo dar libre curso a algunas de mis ideas, apagadas al tomar forma por los gritos estridentes de la parcialidad, tan cobarde como la injusticia, tan desatentada como la envidia, y tan impotente como el cerebro que las alimenta.

No he de decirlo todo, porque cuantos sienten y comprenden el arte comprenden y sienten lo que yo siento y comprendo.

Es inútil que estudie o escuche a Wagner quien no aspira a lo infinito.

Él hace del amor una pasión purísima como los espacios donde se pierden los acentos de su música; él describe la crueldad, pidiendo sonidos a las más espantosas tempestades, acentos desconocidos e imponentes a los terremotos, ideas terribles a la madre que aborrece a sus hijos, infames intenciones a la tupida nube que oculta la luz de la luna a los amantes que se contemplan con la esperanza del beso; él sublima al hombre, erige a la mujer un trono tan alto como su pensamiento, justifica a la naturaleza y toca la idea de Dios.

Porque la música, vaga, pura, ideal, inmensa, elevada como el ansia del poeta cuando contempla el cielo desde a cima de la montaña más alta, solo puede vivir en las espléndidas regiones de lo eterno.

Wagner no ha escrito en música nada para los necios, porque estos no son más que un detalle insignificante, insectos despreciables, cuyo cometido en la tierra es

⁴⁴⁴ Díaz de Benjumea, N.: “Pensamientos”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 9.

⁴⁴⁵ Nonito Guille: “Carta al director de la revista”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, pp. 9-10.

⁴⁴⁶ Documento deteriorado.

arrastrase y empañar de mil modos la tersura de las superficies. Sus miradas no llegan siquiera a la mitad del punto de partida del que ha creado *Lohengrin*.

Muerto el hombre, ¿qué pueden hacer los detractores del genio?

Nada: quedan sus obras, y ya se sabe: la impotencia, la envidia, [todo] cuanto hay de bajo y despreciable en la tierra, es refractario a la purísima atmósfera en donde se cierne el genio.

Que se revuelquen, que se arrastren, que lancen al aire desen[car]nadas carcajadas y palabras huecas, han de caer sobre ellos otra vez.

El genio no les conoce, el genio ignora su existencia en el mundo.

Wagner vivirá siempre, y ellos no hacen más que pugnar por [vi]vir⁴⁴⁷.

En “Juicio Postremo a Wagner”, fechado en Madrid el 27 de febrero de 1883, José de Letamendi realiza una valoración de Wagner como genio, talento y carácter, llegando a la conclusión de que Wagner es “la figura más completa, grandiosa y trascendente que para la verdadera cultura de los pueblos ha producido el siglo XIX en sus tiempos medios”:

“El egregio Maestro falleció: sólo rindiendo a sus manes un tributo de justicia, podré dar a mi dolor una expansión digna del sumo aprecio que le merecí en vida.

Cierto que la Música está de luto; mas también lo es que lo está asimismo cuanto de culto y liberal encierra el espíritu humano. A los funerales de Ricardo Wagner debe, pues, concurrir la Sociedad entera; en ellos la Música presidirá el duelo a título de hija predilecta del finado, no de hija única.

Ricardo Wagner ha sido el alma de más aliento, de más trascendental mirada y más civilizadora acción que ha resplandecido durante el tercio medio del presente siglo. Como reformador se expresó en músico, porque tal era su lenguaje técnico, de la propia suerte que como escritor se expresó en alemán porque tal era su lenguaje patrio; mas hay que distinguir cuidadosamente en todo hecho de expresión, el fondo y la forma de lo expresado y, en el caso actual, procediendo de esta suerte es como se logra ver de una manera clarísima, toda la universalidad de miras que Ricardo Wagner ha perseguido por medio de una revolución musical. –Los músicos son los primeros interesados en apurar esta distinción, puesto que si bien lo meditan, cuanto mayor y más trascendental resulte la concepción del gran Maestro, más honrados quedan ellos con ser sus colegas y más, mucho más divinizando su Arte en la Historia.

I.

WAGNER COMO GENIO.

Considerado como genio resulta Ricardo Wagner un ser realmente incomparable. –Ponedlo en cotejo con Beethoven, con Berlioz, con el mismo Gluck y hallaréis que su personalidad se resiste lo mismo a la suma que a la resta; precisamente porque se trata de comparar valores heterogéneos. En efecto, ninguno de los grandes músicos precursores de la reforma extendió su acción más allá de la esfera de su Arte; sólo Wagner ha dominado las artes todas en su íntegra y compleja unidad teórica y práctica. Lo propio acontecerá si pretendéis parangonar a Wagner con Hegel, v. gr., o con Heriberto Spencer: porque estos representan el

⁴⁴⁷ Jaumeandreu, J. J.: “Plácida expansión”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, pp. 10-11.

pensamiento puro, discutible; mientras que aquél encarnó su pensamiento en su acción, e imprimió a su acción un éxito imperativo.

Para comprender la singularidad de Ricardo Wagner en toda su grandeza basta enunciar su trascendental intento en estos breves términos: LA ELEVACIÓN DEL DRAMA LÍRICO A LA CATEGORÍA DE ARQUETIPO DE TODO ESPECTÁCULO Y NORMA ABSOLUTA DE CULTURA DE TODO PÚBLICO ESPECTADOR.

Ahora bien: ¿qué hay de esencialmente musical en esta concepción de Wagner? –Nada. –Entonces ¿qué papel representa la música en esta concepción? – Permitiréme, aunque profano, formular mi respuesta en términos propios del Arte. –Para Wagner la música fue la nota sensible a favor de la cual determinó que el Teatro era la *tónica* de su empresa; y, una vez, posesionado de esta *tónica* ajustó a ella la quinta superior, *dominante* de sus aspiraciones civilizadoras, sosteniéndola como pedal en un crescendo *sino al fine*. ¡Ah! ¡Cuán exacta resulta la semejanza! ¡Cuán parecida a la mágica consonancia de quinta justa fue durante la vida de Wagner aquella feliz armonía, aquella íntima fusión de su reforma teatral y su aspiración civilizadora! Precisamente por esto su personalidad se nos aparece siempre como una concordancia tan exacta cuanto indefinible entre el artista y el filósofo; concordancia tan exacta e indefinible como la que funde en un solo acorde aquellas dos notas cuya relación antes he citado, como prototipo y norma de todas las armonías.

Llegar, pues, a la suprema educación social por medio de la perfección del espectáculo teatral, he aquí la singularísima y grandiosa concepción de Ricardo Wagner: ésta fue su intención; ésta su empresa; ésta, en fin, la esencia de su influjo sobre las generaciones venideras.

II.

WAGNER COMO TALENTO.

Las facultades, por decirlo así, vegetativas, o que proporcionan nutrición y desarrollo a las grandes ideas, eran en Ricardo Wagner dignas, muy dignas de su genio creador. Comprendiendo que sin unidad de concierto había de resultar imposible la realización de su ideal, asumióse él solo todos los poderes, todas las competencias que intervienen en ese intrincado microcosmos, o mundo en miniatura, llamado Teatro. –Poeta, músico, escenógrafo, escenoarca [sic], indumentarista, filósofo, historiógrafo, mitólogo, todo lo era, y todo con criterio peculiar y seguro, todo con solidez pasmosa. Bajo este concepto, la Música en Ricardo Wagner fue uno de tantos aspectos, el más brillante si se quiere, mas no la total esencia de su mérito y de su poder efectivo. Si el maestro Bellini y el poeta Romani y el pintor Philastre hubiesen asistido al *Parsifal*, a buen seguro que los tres se hubieran sentido respectivamente atacados en sus tendencias y en su estilo por el gran reformador. ¿Por qué, pues, se empeña el mundo rutinario en reducir la grandiosa y múltiple significación de Ricardo Wagner a la esfera musical? – Sencillamente porque la rutina es ciega, y como ciega no conoce del gran reformador más que la música.

III.

WAGNER COMO CARÁCTER.

Para hacer algo de provecho en la vida no bastan ni el genio, ni el talento, sino que es menester contar, además, con un depósito inagotable de energía; único elemento capaz de hacer efectivo el valor de los otros dos.

Este elemento, esta fuerza de carácter era tan grande en Ricardo Wagner que, a pesar de no haber dado en su vida un solo paso en busca de una simpatía y sí muchos y muy graves que le atrajeron antipatías, él logró contemplar realizadas las tres cosas que integran un éxito decisivo y completo, a saber: 1º el aplauso a sus propias obras, 2º la gloria creciente de sus discípulos y 3º inconsciente asimilación de émulos, detractores y enemigos. –Si alguien me preguntare qué cantidad de energía representa la personalidad de Wagner, no vacilaría, como médico, en contestarle: «toda la que se necesita retener para vivir tantos años en la agitación en que ha vivido, más toda la que supone derrochada la forma repentina con que la muerte le ha sorprendido».

Insisto, pues, en mi juicio postremo definitivo, Ricardo Wagner es la figura más completa, grandiosa y transcendente que para la verdadera cultura de los pueblos ha producido el siglo XIX en sus tiempos medios y, si bien no serán muchos los que en el porvenir le representen dignamente, en cambio con muy pocos logrará la Humanidad ver realizadas en beneficio suyo las aspiraciones del gran maestro del supremo buen gusto: aparte de que, si la experiencia vale algo como fundamento racional de certero pronóstico, puede asegurarse que los Wagner se multiplicarán al compás que la sociedad se vaya sintiendo más apta para comprender y más necesitada de realizar aquellas aspiraciones.

Por de pronto, lo que se puede afirmar, calientes aún los restos mortales del reformador, es que ya de hoy más entre músicos, ser Wagnerista valdrá como sinónimo de ilustrado en las cosas profanas y, entre los prof[anos ser] ilustrado valdrá como sinónimo de Wagnerista en materia de música.

Sobre la tumba, pues, donde el cuerpo de aquel insigne genio goza del descanso eterno, único adecuado a las titánicas fatigas de su vida, escribamos, con todo el laconismo de un dolor realmente varonil, este breve epitafio: –«¡Gloria a Ricardo Wagner!»⁴⁴⁸.

En “¿Quién será el discípulo de Wagner?” Placido Lupresti recuerda las amargas pasadas por el compositor en vida, destacando que marcaron el carácter orgulloso de Wagner:

“El malogrado autor de *El Loco de la guardilla*, puso en boca del personaje que representa al más insigne de los autores españoles estas palabras:

Quedéme manco en Lepanto,
En Argel serví cautivo,
Y he sufrido tanto, tanto
Que merezco ser altivo.

Loco y altivo: dos palabras aplicadas con frecuencia a todos los grandes hombres. Los franceses calificaron de altivo a Berlioz; los alemanes de loco y altivo a ese coloso que se llama Beethoven; si los italianos no llamaron altivo ni

⁴⁴⁸ Letamendi, J. de: “Juicio Postremo de Ricardo Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 11 y 12. También en “Homenaje a Wagner”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, pp. 57-59.

loco a Rossini, en cambio le silbaron; nosotros, los españoles, tampoco nos hemos quedado cortos, calificando de loco a Cervantes.

Los versos del malogrado Serra traen a mi memoria las amarguras de Wagner; no quedó manco en ningún combate; tampoco sirvió cautivo; pero *sufrió tanto*, tanto que, como el personaje de *El loco de la guardilla* mereció ser *altivo* alguna vez.

No era el carácter de Wagner muy a propósito para ganar amistades; díganlo, sino, Meyerbeer y Mendelssohn; su orgullo desmedido exasperó aquellos rudos combates de sus primeros pasos; sin embargo, una actividad sin ejemplo, una constancia y una fe a prueba de decepciones, realizaron lo que parecía imposible, dado su carácter, ahí están las obras del gran maestro, llamado, irónicamente, *músico del porvenir*, que hablarán muy alto a favor de aquellas cualidades.

¡Wagner ha muerto!

¿Quién será su discípulo?

La herencia que lega a la posteridad es rica, grande, inmensa: el que la recoja hallará todo preparado”.

Sin título, *Notas Musicales y Literarias* publican un escrito en el que Joaquín Marsillach recuerda su visita a la tumba de Wagner antes de la muerte del compositor, concretamente durante el segundo festival de Bayreuth en 1882:

“Siete meses, no bien cabales, hace que encontrándome en Bayreuth, solía ir todas las mañanas al hermoso jardín que rodea la quinta de Wahnfried. Después de divagar a la ventura por las verdes praderas y las alamedas misteriosas, acababa siempre por detenerme junto a un pequeño soto de árboles y matas frondosas, que formaban como espeso vallado alrededor de una plazoleta. Es menester apartar las ramas estrechamente entrelazadas, para descubrir en medio una gran losa de mármol ceniciento, sobre la cual se arrastraban lánguidamente algunos tallos espinosos. La piedra lleva esta sola inscripción: WAGNER. Junto a la suntuosa vivienda que le albergaba en vida, Wagner, por un capricho singular, había querido preparase, modesta y solitaria, su morada póstuma.

Aquella sencilla lápida me atraía de una manera extraña. Por fin llegué a acostumbrarme a la idea de que Wagner, a quien acababa de ver afable, sencillo, jovial y rebosando juvenil vigor, acabaría por ser encerrado allí, a pesar de todo su genio, a despecho de su inmensa gloria... *Ein Mensch wie Alle!* Como dice Gurnemancio de Titurel [sic]: ¡*Hombre al fin como todos!*

Y con este pensamiento se me ocurrió llevarme, como recuerdo, algunas hojas de los árboles que sombrean la piedra funeraria, como lo había hecho en Nápoles con el laurel que crece sobre la tumba de Virgilio. Mas así que iba a poner efecto mi propósito, me detuve, pensando entre mí: «Si Wagner no está sepultado todavía en este lugar ¿para qué quiero esas hojas que nada tiene de su ser, ni nada significan?... Aguardemos; volveré cuando Wagner haya muerto»; y solté la rama que tenía asida, y que obedeciendo a su natural elasticidad volvió temblorosa a recobrar su prístina posición.

Tan lejos estaba yo de figurarme que Wagner pudiese morir en breve plazo, que después de haberle casi prometido asistir al festival de 1884, y él a mi venir a España a pasar un invierno, recuerdo que nos despedimos con estas palabras. «Hasta luego».

Pero ya no le veré más; ya puedo ir a coger las hojas que entonces respeté... Mi único temor es que si tardo, no podré realizar mi deseo, porque según el vuelo que, muerto el Maestro, ha de tomar el entusiasmo por su genio, aun en los mismos que en vida fueron sus enemigos, cuando yo llegue al parque de Wahnfried, ya no quedarán hojas en los árboles que daban abrigo a su sepultura; y sólo encontraré la losa funeraria cubierta por las coronas que con aquellas mismas ramas habrán tejido los envidiosos de otro tiempo, esos que aguardan para batir palmas la hora de la muerte niveladora”⁴⁴⁹.

Fecha en Barcelona el 28 de febrero de 1883, “Leipzig-Venecia. 1813-1883” es el título de un breve escrito en el que Martí y Navarrete considera a Wagner como “revolucionario de la música”:

“Dos fechas y dos ciudades que han visto nacer y morir al que ha producido una revolución del arte musical, una de las primeras artes que conocieron los hombres.

Este «revolucionario» es Ricardo Wagner, que unos cometen la injusticia de negar que ha sido un hombre de inmenso talento y de profundo saber, y otros la locura de considerarle como el rey de los compositores que eclipsa a todos los demás.

Uno y otro juicio son apasionados; verdaderas exageraciones.

Lo que sí es indudable, es que Wagner ha venido a producir una verdadera revolución en el divino arte, captándose entusiastas amigos y admiradores y creándose acérrimos e implacables enemigos.

Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, El Anillo de los Nibelungos, Parsifal, son otras tantas etapas de la vida del compositor alemán que han de servir de medios de prueba a los argumentos de los partidarios y adversarios de aquél, que ha muerto en Italia, precisamente cuando trabajaba para que los italianos dejaran a un lado las preocupaciones que contra él y sus obras tenían.

No es esta la ocasión oportuna para emitir juicios, que no dejarían de ser aventurados, acerca del camino que al arte lírico han de hacer seguir las reformas del músico alemán.

Es preciso dar tiempo al tiempo.

Entre tanto, dediquemos un recuerdo, respetemos la memoria del gran maestro, cuya música (hablando profana y vulgarmente) si bien a veces es ingrata al oído, muchas veces llega al corazón”⁴⁵⁰.

En “Prodigios” M. Morera recuerda que es la audición de una sinfonía de Beethoven lo que despierta la vocación de Wagner como compositor:

“Si pudiese medirse, cubicarse, toda la curiosidad femenina desde la primera madre acá, casi es seguro que nos daría una masa de curiosidad enorme como la que demuestran tener los sabios ahora.

⁴⁴⁹ Marsillach, J.: [sin título]. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 13.

⁴⁵⁰ Martí y Navarrete: “Leipzig-Venecia. 1813-1883”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 13.

La luz, el aire, los átomos animados o inertes, los astros remotísimos que Dios puso en los confines del espacio para que nada quedase en tinieblas... todo, todo mueve a esos curiosos de rostro feo, todo es manzana para esas Evas del paraíso científico.

Ahora es la electricidad la que está en el potro de estudio de Adán, del que sale como un diamante incandescente derramando rayos de luz de luna, o ejecutando prodigios que nuestro siglo no califica de diabólicos, porque ya en nuestro siglo no se tiene a *Mefistófele* por un bribón de mucho mérito.

Y como caso de maravilloso empleo de la curiosidad científica, sorprendiéronme poco ha los manejos del Dr. Siemens, demostrando experimentalmente que la luz eléctrica provoca con gran rapidez el desarrollo de la vida de las plantas.

En casi nada, en media hora, se abrieron las flores de unos botones de tulipán, iluminados por un foco de aquella pasmosa luz.

Y si el experimento avanza, ya se ve que el monopolio encantador de la primavera puede quedar pendiente de dos hilos, y de esa llama real y fecunda con que puede decorarse la noble frente de la ciencia.

Por supuesto que ese descubrimiento físico, en el mundo moral es cosa vieja.

¡Cuántos corazones infantiles se han abierto hermosamente a la vida, bajo el influjo rápido y directo de la luz de unos ojos –como los botones de tulipán iluminados por el foco eléctrico!

Hace seis siglos, se cruzaron en una calle de Florencia la hija de Folco Portinari y un niño de nueve años.

Beatriz miró al niño, y Dante fue hecho. *La Divina Comedia* es el acta maravillosa que da testimonio de aquel capullo de genio que se abrió instantáneamente, al influjo de una mirada llena de luz.

«De pronto se me apareció aquella señora de mi alma, a la que muchos llaman Beatriz, por no saber cómo llamarla más dignamente; y en aquel mismo punto el espíritu de la vida, que habita en la cámara sacratísima del corazón, empezóme a temblar tan fuertemente que en todo el pulso me sacudía y daba horribles saltos».

Y si de este párrafo de la *Vita nuova* se demuestra que es cosa vieja en el corazón humano la portentosa virtud experimentada por el Dr. Siemens en las flores, este otro párrafo que sigue prueba igualmente que, lo que la llamada de unas pupilas logró en Dante, lo ha conseguido también la llama divina del Arte.

«Una tarde oí una sinfonía de Beethoven; por la noche tuve un acceso de calentura, caí enfermo, y después de mi restablecimiento resulté músico».

¡Grandes y admirables son los prodigios de la ciencia!

Pero son más grandes todavía, la mirada de mujer que transfiguró el genio del niño florentino, y el toque celeste de la sublime Pastoral que hizo músico a Wagner!⁴⁵¹.

Guillermo de Morphy condensa su opinión sobre Richard Wagner en carta dirigida a Pedrell fechada en Madrid el 25 de febrero de 1883:

“Muy Sr. mío y de toda mi consideración: He recibido su carta de 21 del actual, en que me pide algunas líneas que condensen mi juicio sobre Ricardo Wagner y sus obras. Esto me parece tan difícil que casi lo creo imposible.

Son tantas y tan complejas las cuestiones que suscitan la literatura y la música de Wagner, que sería preciso un volumen para tratar ligeramente de ellas.

⁴⁵¹ Morera y Galicia, M: “Prodigios”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, pp. 13-14.

Ni pertenezco al número de sus detractores, ni creo tampoco que es un genio incomparable, superior a cuantos le han precedido.

Como poeta y como crítico, es un idealista reformador, por más que sus ideas no sean completamente nuevas.

Como compositor, sus obras llenas de páginas admirables, carecen, sin embargo, de la belleza intrínseca, independiente de las condiciones de tiempo y lugar, que son el sello característico de los grandes genios.

Su capacidad intelectual y su fuerza de voluntad para realizar su propósito, son extraordinarias y admirables. El hombre ha perjudicado al artista. La influencia de sus obras en el arte musical, es grande e indiscutible.

Entre los juicios innumerables que he oído sobre este compositor en Alemania, en Francia y en España, el más profundo me parece el siguiente, emitido por uno de los más célebres compositores contemporáneos: *Wagner, es un gran talento, que trabaja para un hombre de genio del porvenir.*

Dos veces he visto al gran compositor alemán: la primera vez en Viena en 1873; la segunda en Bayreuth en 1882. En ambas ocasiones lo oí pronunciar discursos impropios de un hombre de su altura y de su reputación. Más que un apóstol lleno de fe, me pareció un actor lleno de presunción. La muerte ha venido a poner término a su infatigable y gloriosa actividad.

Su influencia personal en el círculo de sus admiradores, era tan grande, que solamente algunos años después de su muerte, empezará el fallo imparcial y severo de la crítica, a dar su verdadero valor a las obras del compositor más extraordinario del siglo XIX.

Para sus apasionados, esto parecerá censura, para los que por falta de atención o de educación musical, son incapaces de comprender las bellezas de sus obras, parecerá, tal vez, elogio desmedido: porque nada hay tan difícil como juzgar las cosas sin pasión, no dejándose alucinar por teorías, no siempre realizadas, ni rechazando por espíritu de escuela bellezas e innovaciones, que son ley necesaria en la historia del arte.

Wagner, es una gran personalidad: pero no será fundador de una escuela.

Perdone V. si por falta de tiempo sólo puedo remitirle estas desordenadas líneas y créame siempre suyo afectísimo amigo y S.S.Q.B.S.M.⁴⁵².

En su número 31, *Notas Musicales y Literarias* reparte la *Hoja de álbum* en *Do M* (WWV 94) para el Álbum de la princesa Pauline Metternich, partitura compuesta en junio de 1861 y publicada en Leipzig en 1871. La partitura se acompaña del siguiente comentario realizado por Pedrell:

“La dedicada y tierna inspiración que hoy publicamos en nuestra Revista para honrar la memoria del ilustre Maestro Wagner, tiene su historia.

Para adivinar esa historia no hay más que fijarse en la cifra del año 1861, el año de la célebre derrota de *Tannhäuser* en París, el año de las decepciones y las amarguras en la vida del ilustre Maestro.

¿Quién es esa incógnita princesa M. así nominada en la expresiva y lacónica dedicatoria?

⁴⁵² Morphy, G.: “Carta del excmo. Sr. Conde de Morphy al director de esta Revista”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 14.

¡Ay! ¡Es la cómplice inocente de aquella terrible derrota, la princesa de Metternich, la ilustre protectora del pobre Wagner!

Pero en esa delicada y tierna inspiración, no hay amargura, no se adivina el grito de rebeldía del corazón lacerado; hay lágrimas, sí, arrancadas a la pena de un dolor íntimo, tan triste como resignado; hay quejas, sí, quejas murmuradas confidencialmente a un alma a la cual, por esa ley inefable de las simpatías, se la pueden contar esas palabras bellas que, porque son demasiado bellas, salen rara vez del corazón humano.

La historia es corta. La tristeza de esta historia no tiene otro comienzo que la misma impresión que arrancara a los corazones sensibles esa sencilla *Hoja de álbum*, escrita en un momento propicio de tierna expansión.

Fue el maestro Hiller quien la dio a conocer a nuestro público en una de las ejecuciones de la Sociedad de Conciertos de Barcelona que dirigió años atrás. Caso digno de mención: fue Hiller, el rival implacable de Wagner, el que dio a conocer esta obra admirablemente orquestada, a nuestro público. El mismo Hiller afirmará, sin embargo, en su impenitente proselitismo de rebelión antiwagnerista, que ¡el temperamento musical del Maestro es antimelódico por excelencia! ¿Qué hay en esta página de música sino una divinización asombrosa de la *Melodía*?

¿Ha llegado, acaso, nadie, como Wagner, a conseguir este ideal místico, sobrenatural de la melodía verdad, de la melodía expresión inefable de un sentimiento?

¿Hay algo más que *Melodía*, *Melodía* y siempre melodía en esta obra, como en la mayor parte de las obras de Wagner?

¿Dónde está la ARMONÍA en esta página? Diríase la obra de un tímido principiante que no se atreve a pisar los umbrales del palacio misterioso de aquella terrible Diosa, saludándola desde fuera, sino supiéramos que Wagner sabe, también, cuando la expresión de un sentimiento dado lo requiere, asentar la base de su MELODÍA sobre cimientos armónicos que rehuyen lo complejo para que aquella resalte y surja espléndida, libre de toda traba, dominando en soberanía, gracias a la abnegación de su coaligada, mejor que su vasallo.

Mas toda esa palabrería es inútil cuando se trata de probar en música las excelencias de algo sobre la propia impresión.

Admirad, si tenéis corazón para sentir: si no lo tenéis, sois tan desgraciados como aquel desgraciado de Santa Teresa ¡condenado a no poder amar!⁴⁵³.

En un escrito fechado en Madrid en febrero de 1883, Peña y Goñi enuncia su “Credo Wagneriano”:

“Creo en Gluck Padre Todopoderoso, Creador del drama lírico en la tierra, y en Ricardo Wagner, uno de sus Hijos, que fue concebido por obra y gracia de Carlos M^a de Weber y nació de la Belleza Eterna, padeció el poder de las Preocupaciones, fue crucificado en París y en Milán, no siendo muerto y sepultado por los wagneristas; milagrosamente, descendió a los infiernos del amor ultrajado, subió a los cielos de la Inmortalidad y al **Paraíso del Teatro Real** de Madrid*, y está sentado, con Weber y Beethoven, a la diestra de Gluck Padre Todopoderoso. Desde allí debía venir (pero no vendrá, desgraciadamente) a juzgar a los vivos que profanan su nombre, pasando por Wagneristas, ni a los muertos, porque esos le

⁴⁵³ P[edrell]: “Nuestra música”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 14.

*Antonio Espina y Capo, José Borrell, Pérez Galdós y otros autores destacan esta vinculación entre el wagnerismo y el público burgués del paraíso.

tienen sin cuidado. Creo en el Genio, aunque no sea Alemán, la Santa Iglesia Universal del Arte, la Comunión y Filiación de los Grandes maestros; creo (y es mucho creer) en el perdón de los desatinos wagneristas, la resurrección del Buen Gusto y la marcha irresistible de la Inteligencia y del Progreso. Amén. Wagner”⁴⁵⁴.

En “Wagner” J. Riera y Bertrán ve la vida de Wagner como una guerra constante del compositor con sus enemigos y señala⁴⁵⁵: “Auber dijo de Chopin que «vivió muriendo». De Wagner puede decirse que murió matando. Rutinas, convencionalismos, frívolas imposiciones, abusos estrafalarios, atentados contra la lógica musical y contra la verdad artístico-humana... ¡Cuántas acciones de guerra audaz y viril! ¡Cuánta constancia y, por lo mismo, cuán arraigada convicción! ¿Quién negará que fue un verdadero carácter? y ¿quién, reconociendo que lo fue, no se sentirá dispuesto a dispensar las que juzgue más extremadas operaciones de su sistema y de su numen genial? [...] Wagner, como el Cid, ganará batallas después de muerto. La muerte ha acabado con su persona, pero su personalidad vive y vivirá en la plenitud del mediodía. La muerte es con los genios más generosa que la envidia”⁴⁵⁶.

“Después de oír el *Lohengrin*”⁴⁵⁷ es el título del artículo en el que J. Riera y Bertrán no comparte la opinión generalizada de que la música de Wagner pertenezca a la del *porvenir*. Refiriéndose a los wagnerianos, Riera destaca que “los inteligentes” quedan fascinados por la parte técnica de la composición wagneriana, sus dificultades de mecanismo, innovaciones y audacias, pero les invita a que “dejen de pensar, analizar, de calcular: escuchen y sientan, sean todo oído y corazón”. Entonces, continúa Riera, hallarán en la música de Wagner “placer, ¡sublime majestad! ¡hechizo fascinador! ¡grandeza inconmensurable!”. Tras la muerte de Wagner, su música –dice Riera– “burlará los caprichos mudables de la moda. Música de todas las edades, como la de Beethoven, vivirá siempre y será siempre admirada, porque es esencialmente poética y la poesía es eterna. La leyenda alemana, tan ajena a las impurezas de la realidad no puede concebirse ya de otro modo, sino exornada con las brillantes notas y los deslumbradores matices que el genio de Wagner ha arrancado a la más pura y especial de las Bellas Artes”⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ Peña y Goñi, A.: “Mi credo wagneriano”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 14.

⁴⁵⁵ No podemos reproducir el texto íntegramente porque la fuente consultada está deteriorada.

⁴⁵⁶ Riera Bertrán, J.: “Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, pp. 14-15.

⁴⁵⁷ Riera y Bertrán, J.: “Después de oír *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 15.

⁴⁵⁸ Riera y Bertrán, J.: “Después de oír *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 15.

M. Rodríguez Alcántara escribe “Pensamientos”⁴⁵⁹ para *Notas Musicales y Literarias*, escrito fechado en Barcelona el 23 de febrero de 1883. Rodríguez Alcántara indica que la obra de Richard Wagner está “desarrollada de un modo tan grandioso, que más parece trabajo de varias generaciones que debida a un solo hombre. Al comparar sus primeras óperas con *Los Nibelungos* y *Parsifal* diríase que entre unas y otras hay la distancia de más de un siglo”. Rodríguez Alcántara opina que como músico y autor dramático Wagner reunía “todas las cualidades para cumplir fielmente la misión que el destino le reservó, cual era la de regenerar el drama cantado convirtiéndolo en un espectáculo sublime, hasta para sus más encarnizado enemigos”⁴⁶⁰.

“Nunc exaltabor, nunc sublevabor”⁴⁶¹ es un relato de Francisco de Paula Sánchez Gabanyach que narra un sueño donde la ópera italiana celebra una orgía tras la muerte de Wagner. En la fiesta, Sánchez Gavanyach escucha “rascar de bordones, trompetear de clarines, batir de atabales y castañetear de crócalos; voces que aullaban extravagantes salmodias; gritos, risotadas; todo revuelto, confuso, desordenado; desconcierto manifiesto, cual el que reinar debe en la más deshecha orgía”. El relato de Sánchez Gavanyach augura metafóricamente el final de la ópera italiana y el triunfo de la música de Wagner:

“Vi a la *Música-rutina* sentada en carcomido solio: pálida, macilenta, presa de terrible tisis, casi sumida en el estertor del que agoniza. Hondas cicatrices surcaban sus descarnadas mejillas; heridas todas recibidas en los últimos combates con la Razón y el Progreso.

Prodigábanla mil cuidados la adormecida Pereza y la vigilante Envidia. Rodeábanla unas como figuras de cartón, que, por distraerla, cantaban mil *arias* todas diversas, mas todas ellas las mismas, mil *dúos*, bien que distintos, en un todo parecidos; y hacían *coro* a los maniqués una comparsa de monigotes movidos todos por un alambre: que ésta era toda el alma que albergaban aquellos rudimentarios *homúnculos*.

Más allá, ebrios de placer, bailoteaban los *Trece Acordes* de la fatídica escolástica Musa. Las macilentas y narigudas Melodías eran sus constantes parejas; y todo aquel conjunto, más parecía danza de esqueletos que zambra de seres vivientes.

Vi también a un lado a la descalabrada Orquesta, compuesta de inocentes *pierrots*, sin vida en los semblantes, sin inteligencia en sus frentes, ni destellos de luz en sus miradas. Todos pálidos, de color de muerte, sin fuerza para sentir, ni mente para pensar. Y, sin embargo, reían, reían todos, con la risa de los locos, con la risa de los idiotas.

⁴⁵⁹ Rodríguez Alcántara, M.: “Pensamientos”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 15.

⁴⁶⁰ Rodríguez Alcántara, M.: “Pensamientos”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 15.

⁴⁶¹ Sánchez Gabanyach, F. de P.: “Nunc exaltabor, nunc sublevabor”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 15.

Y otros vi que bebían y gritaban y que aclamaban a descocada mozuela, que subida a una mesa, parecía decir algo; mas lo que hablaba era engendrado en la envidia y en la injusticia nacido.

Éstas eran sus palabras: «Hubo un hombre en nuestros tiempos que pretendió fulminar contra nosotros sus iras. Muchos combates con aquel pretencioso nuestras armas sostuvieron. Su fuerza era hercúlea, su poder casi sobrehumano; su ejército numeroso y aguerrido... nuestro exterminio era cierto y nuestra ruina segura... mas el destino acaba de cortar sus días... ¡Wagner ha muerto! ¡Hurra, compañeros, hurra!... ¡nuestro es el mundo!... ¡el coloso ha muerto!»

—«¡Hurra!...» clamaron todos, y chocaron los vasos y la orgía tomó creces, y hasta un color de carmín vino a colorear las mejillas de la agonizante Musa.

Rascaron bordones, trompetearon clarines, batieron atabales y... «¡ *San Graal* y a ellos » oyóse gritar a lo lejos «¡*San Graal!*... ¡Victoria, victoria!»...

Y aparecieron montados en briosos corceles el gigante Wagner, el coloso Beethoven, y Weber y Meyerbeer y Berlioz, capitaneando las huestes más brillantes y temibles. Todos los campeones que aquel ejército formaban eran esforzados mancebos, bravos donceles a quienes apenas asoma el bozo; a todos ilumina la aureola del progreso; el nimbo de la gloria ciérmese sobre sus cabezas, y ¡*San Graal!* Resuena por doquier; que éste fue el grito de guerra de aquellas huestes bizarras.

Y nadie se escapó de sus cortantes aceros; todo murió de muerte, y el perdón de San Graal tremoló donde poco ha celebrárase la saturnal inmunda.

El canto de las aves anunció la nueva aurora; dorados arreboles matizaron el antes oscuro horizonte, y el sol asomó tras las lejanas cumbres; viniendo con su corona de fuego a ser risueña apoteosis de aquella gloriosa jornada”⁴⁶².

En “Algo sobre Wagner” F. Soler considera a Wagner como un genio cuya música es sublime en fragmentos como la marcha de *Tannhäuser*, pero incomprensible en otros donde se deja llevar por su afán de originalidad:

“Es indudable que Wagner era un genio.

No en balde se agita el mundo al eco de un nombre.

Pero ¿es la parte más bella de su idiosincrasia la que se aprecia debidamente?

Nosotros creemos que no.

Su afán de genialidad le quitó y le dio grandeza.

El arte es uno solo y está en la belleza intrínseca.

Y la belleza que han saludado todos los genios la sentía y derramaba Wagner en sus dramas musicales.

En los extremos se asienta la base de su inmortalidad.

El concepto truncado, la frase incompleta, y las dificultades resueltas, le hicieron el ídolo de los impotentes, de los sabios en música a quienes la inspiración no favorece.

El raudal magnético de su numen, expresado en fragmentos sublimes como la marcha del *Tannhäuser*, le hicieron el ídolo de los admiradores de Beethoven y Mozart, Meyerbeer y Rossini.

Hubiera quizás superado a estos si su afán de originalidad no le hubiese llevado a lo incomprensible, siempre alabable en los ánimos vulgares, precisamente porque no se dan cuenta de ello.

⁴⁶² Sánchez Gabanyach, F. de P.: “Nunc exaltabor, nunc sublevabor”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 15.

Era un gran poeta que pudiendo llenar el orbe con su inspiración, perdía el tiempo haciendo acrósticos.

Esto, sin embargo, su inspiración era tan sublime que la parte que nos mostró de ella, levanta, con justicia, su monumento y labra su estatua”⁴⁶³.

En “Música del Porvenir” E. Sunyol considera que con la reforma de Wagner, continuación de la de Gluck, desaparecerá la ópera y sus convenciones. En este sentido, Sunyol opina que “el drama musical matará a la ópera en beneficio de la música sinfónica”:

“Wagner ha llevado al Teatro lírico las sublimes ideas de Beethoven y, dando vigoroso impulso al movimiento iniciado por Gluck, ha creado el Drama musical. Ante la lógica de esta idea revolucionaria está cayendo y acabará por desaparecer la ópera con todas sus convenciones y vaciedades. Pero la cultura del Drama musical exige talentos tan complejos que la generalidad de los músicos, aun los más inspirados, se verán precisados a abandonar el Teatro lírico para brillar en la Sala de Conciertos. Y he aquí por donde se viene a admirar la gran obra de Wagner, más aún por lo que tiene de negativa que por sus positivas sublimidades.

El Drama musical matará la ópera en beneficio de la música sinfónica cuyo Padre, cuyo Dios es Beethoven. Esta es la música del porvenir porque es la de todos los tiempos. Beethoven, siempre Beethoven y nada más que Beethoven”⁴⁶⁴.

El número 31 de *Notas Musicales y Literarias* termina con el artículo “Ricardo Wagner considerado como estético”⁴⁶⁵, escrito concluido en el número siguiente y firmado por “X”. El escrito destaca la influencia ejercida por Wagner en los jóvenes compositores europeos pero considera imposible la generalización de su reforma porque en Wagner encuentra la unión de dos facultades distintas: la del músico y la del estético. Después, el articulista repasa los principios estéticos del drama musical expuestos por Wagner en *Arte y Revolución*, *La obra de arte del futuro* y *Ópera y Drama*, aunque –siguiendo a Gasperini⁴⁶⁶– X encuentra en ellos ideas erróneas o al menos discutibles, como es la idoneidad de los temas mitológicos en la música dramática. Además, X reprueba moralmente los poemas de *Tannhäuser* –cuando éste “se entrega a punibles voluptuosidades en el palacio de Venus”– y de la *Tetralogía* por “los amores incestuosos entre los hermanos Siegmundo y Seglinda, trazados con grosero realismo”:

⁴⁶³ Soler, F.: “Algo sobre Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, pp. 15-16.

⁴⁶⁴ Sunyol, E.: “Música del porvenir”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 16.

⁴⁶⁵ X.: “Ricardo Wagner considerado como estético”. *Notas Musicales y Literarias*, II, nos. 31 (1-III-1883, p. 16) y 32 (15-III-1883, p. 3).

⁴⁶⁶ GASPERINI, A. de.: *La Nouvelle Allemagne musicale et Richard Wagner*. París: Heugel, 1866.

“Es incontestable la potencia artística de Wagner, y es una prueba de ello la influencia que de algunos años a esta parte ejerce, bajo cierto punto de vista, en los jóvenes compositores de Europa; pero esta influencia quedará sin duda limitada, porque difícil parece que llegue a realizarse, a propagarse completamente el ideal del célebre reformador de la música dramática.

La generalidad de los wagneristas no ve más que una individualidad en Wagner; sin embargo, dos son las que hay en él, enteramente distintas, pero que unen sus facultades para llegar a alcanzar el objeto que se propone, el cual es la reforma del drama lírico. Por una parte, y en primer término, aparece el músico, propiamente dicho, y de otra parte el estético; pues no se hubiera contentado ni le bastaba ser músico.

Para verificar la reforma, que fue el ideal de Wagner, para obrar con toda libertad y sin que le estorbaran una colaboración no siempre hubiera contribuido a sus deseos, le fue preciso [ser] poeta dramático y hacerse su propio colaborador. El ideal de Wagner es tan inmenso que raya en lo quimérico: pues empezó [por] querer reformar la música dramática, luego el poema y el drama musical, después las costumbres teatrales, y por fin, hasta el público, la estructura, la configuración y disposición de los teatros destinados a su nuevo arte en el *Arte y la Revolución*, la *Obra del arte del porvenir* y la *Opera y el Drama*.

En primer lugar sienta esta definición: «La música es mujer, el AMOR, y su único papel es amar, entregase sin reserva al que ha escogido. La mujer no adquiere el completo desarrollo de su ser hasta el momento en que se da, como la ninfa de las aguas. Amante en el silencio de las selvas, no tiene alma hasta el día en que es amada... Ha de sacrificarse, pues, es su ley y su destino: no ama aquella que no lleva el amor hasta el sacrificio».

Esto significa, en otros términos, que la música es una esclava que sólo ha de obedecer. Que es preciso se subordine al poema y que secundarlo es su única función. El compositor ha de desaparecer ante el libretista: he aquí en qué se funda la estética de Wagner.

En punto a melodía, el maestro alemán proscribió la que él llama *absoluta*, cuyo único objeto, dice, es agrandar al oído. Pero existe para él otra melodía que define con la siguiente comparación: «Esta melodía primero ha de producir en el alma una disposición semejante a la que produce una hermosa selva, al ponerse el sol, a un paseante que ha dejado el barullo de la ciudad. Este hombre se abandona poco a poco al recogimiento. Sus facultades libres del tumulto y rudo de la ciudad se dilatan y adquieren un nuevo mundo de percepción. Dotado, por decirlo así, de un sentido nuevo, su oído va haciéndose más penetrante; distingue con una *percepción creciente* las voces de una *variedad infinita* que se despierta para él en la selva, cuyas voces se diversifican continuamente; oye algunas de ellas que cree no había oído nunca; con el número de las mismas se aumenta también de un modo extraño su intensidad y entonces los sonidos se vuelen más fuertes. A medida que oye un número mayor de voces distintas, de modos diversos, reconoce, por lo mismo, que sus sonidos se aclaran, se robustecen y le dominan, *la grande, la única melodía de la selva*, aquella misma melodía que desde el principio le había causado una impresión re[?]⁴⁶⁷], como si en una [herm]osa noche, el azul profundo del firmamento atrajese su mirada, cuanto más se abandona sin reserva a este espectáculo, más los ejércitos de estrellas de la bóveda celeste se revelan a sus ojos, distintos, claros, resplandecientes, innumerables. Esta melodía le dejará un eterno zumbido, pero no será posible repetirla: *para volverla a oír* es preciso *que vuelva a la selva*, a la puesta del sol: *cual sería su locura si quisiese coger uno de los cantores de la selva*, si quisiese llevarlo a su casa para enseñarle un fragmento de la

⁴⁶⁷ Documento deteriorado.

grande melodía de la naturaleza. *¿Qué podría oír entonces sino alguna melodía a la italiana?»*

Un distinguido y malogrado crítico italiano, partidario decidido que fue de la música de Wagner, impugnó los transcritos principios del célebre maestro en una obra que publicó hace algunos años. He aquí lo que dijo Gasperini, el aludido escritor, acerca de los errores que se deducen de aquellas poéticas imágenes.

«No, ninguna voz canta la copia sin fin que Wagner oyera en la selva. La melodía que amamos empieza y acaba: es preciso cojamos sus detalles, que sigamos la vida que circula en ella. No vamos tan solo de la cuna a la tumba; la naturaleza ha marcado con signos visibles las grandes épocas que comparten nuestra existencia entera; la misma naturaleza nos advierte periódicamente las modificaciones de nuestro ser y marcha del tiempo. Preguntad a esa criatura que ha concentrado en ella las mayores alegrías; interrogad a la mujer, y os dirá que está advertida de antemano de los grandes cambios que se hacen en ella, de los nuevos deberes a que es llamada, y que cada nueva fase de su existencia está señalada por una prueba, por una amargura, por una disonancia. ¡He ahí la melodía verdadera y humana!».

Pasando a examinar la teoría dramática de Wagner se encuentran en ella muchas ideas erróneas, o a lo menos muy controvertibles. Sus pretensiones son destronar la música en provecho del drama, hacer a la primera muy humilde sierva del segundo. Pero veamos cuál es ese drama, objeto de las exclusivas predilecciones del músico poeta. Según él sólo deberían ponerse en escena los mitos, y he aquí las razones que alega para ello: «En el mito, despojadas completamente las relaciones humanas de su forma convencional e inteligible, sólo a la pura razón manifiestan lo que la vida *tiene de verdaderamente humano, de eternamente comprensible*, y esto bajo una forma concreta, que se percibe a la primera ojeada... El carácter de la escena y de la leyenda contribuyen ambos dos a echar el espíritu en este estado de ensueño que pronto le lleva hasta el pleno discernimiento, y entonces el espíritu descubre un nuevo encadenamiento de fenómenos del mundo, que nuestra vista no podía percibir en el estado de vela originario... En fin, el carácter legendario del asunto permite al poeta *no detenerse en explicar los incidentes exteriores y de consagrar la mayor parte del poema a desarrollar los motivos interiores de la acción*, porque estos motivos despiertan en nosotros los ecos simpáticos».

Véase lo que opone Gasperini a las citadas teorías de Wagner: «Él cree llegar al *pleno discernimiento por el ensueño*, y descubrir los encadenamientos de los fenómenos que se nos escapan en el estado de vela. Es lástima que el autor se pierda en esas laboriosas sutilezas. Si la leyenda produce este efecto, si nos lleva al país del sonambulismo, ¡tanto peor para la leyenda y para los soñadores! ¡Por Dios! ¡Quedémonos en tierra firme y atengámonos a la vida activa! Ese magnetismo debilita y enerva. El arte viril no se hizo para los mistagogos* y los iluminados».

Wagner pretende que es preciso no detenerse en los *incidentes exteriores*, que el poeta tiene toda la ventaja en desarrollar los *motivos interiores* de la acción, y se felicita de haber hallado en la forma del mito ocasión de descuidar, sin perjuicio del espectador, los incidentes de la vida exterior, al mismo tiempo que penetra fácilmente en el alma para revelar en ella las más íntimas operaciones. –El dramaturgo, sin sospecharlo, viene a anonadar en su drama todo lo que constituye la energía, la acción, la estructura viviente. ¿Acaso tiene interés en esos desarrollos psicológicos, en los que le parece ver el drama entero? ¿O al contrario, no busca ante todo el movimiento exterior, la agitación que revelan, en un lenguaje

*Sacerdote de la gentilidad grecorromana que inicia en los misterios. Catequista que explica los misterios sagrados, especialmente los Santos Sacramentos. Mistagógico se aplica también al escrito o discurso que pretende revelar alguna doctrina oculta o maravillosa.

inmediatamente comprensible, esa secreta fiebre del pensamiento? Cuanto más se reflexiona más resbaladiza y peligrosa se encuentra la pendiente donde el autor se colocó; pues que conduce al anonadamiento del drama y le reemplaza por formas vagas y oscuras de una metafísica lánguida⁴⁶⁸.

Algunos de los poemas musicales de Wagner no son por cierto recomendables según su nueva estética. En el *Tannhäuser*, por ejemplo, el caballero, el héroe del poema se entrega a punibles voluptuosidades en el palacio de Venus; después se traslada a Wartburgo, donde los *Minnesingers* se disputan el premio de canto en presencia del Landgrave; invitado a hacerse oír en esta lid poética, celebra los goces del amor impúdico en tales términos que excitan la indignación de todos los caballeros que se hallan presentes en el certamen. Hubieran acabado con el malhadado cantor, si la bella y pura Elisabeth, hija del Landgrave, no hubiese protegido contra la cólera general la vida de un hombre que amaba a pesar de sus vicios. Aconsejan a Tannhäuser que vaya a implorar el perdón del Padre Santo. Partió, pues, con una legión de peregrinos; pero como no pudo aplacar al pontífice volvió a entregarse a las vergonzosas delicias de Venusberg, al paso que Elisabeth, espiraba de dolor.

En cuanto al grandioso drama *El Anillo de los Nibelungen*, pasaremos por alto las escenas familiares y hasta ridículas que encierra, y sólo señalaremos los amores incestuosos entre los hermanos Siegmundo y Sieglinda, trazados con grosero realismo.

Otros ejemplos pudiéramos citar de los dramas de Wagner que están en contradicción con sus principios estéticos; pero sería tarea sobrado larga, al paso que ya es hartamente difuso este trabajo⁴⁶⁹.

El 3 de marzo la “revista de salones, teatros y sport” *La Semana Madrileña* publica un suelto que refleja –en nuestra opinión– algunos tópicos que tiene la sociedad madrileña sobre Wagner:

“Wagner no trabajaba más que por la mañana: fumaba dos o tres veces en una magnífica pipa turca, y luego se ponía a escribir, y ¡cosa extraña! Él no escribía una sola nota en el papel sin tener en la cabeza al mismo tiempo toda la composición que a aquella nota correspondía; era tal su fuerza de concepción, que nunca tuvo que poner correcciones en sus escritos, a pesar de la complicación de su música y de la riqueza de instrumentación que es característica a sus obras.

Wagner era uno de los más elocuentes habladores que existen: en su conversación abundaban las ideas brillantes y las paradojas, del mismo modo que en su música. En la conversación con sus amigos se elevaba a grande altura, llegando a perderse muchas veces en las nebulosas teorías de la filosofía alemana.

Después de Goethe, ha sido el hombre más egoísta que ha existido entre los que han lucido el destello propio del genio. Sus amigos no eran para él más que instrumentos, y los empleaba con la misma indiferencia como los de su orquesta, sólo para acompañar su obra. Ninguno ha tenido tantos admiradores entusiastas, prontos a exponer su vida por su ídolo, como Wagner.

Gounod respetaba a Wagner en gran manera, y guardaba con él una actitud análoga a la de un discípulo delante de su maestro. No obstante, Wagner escribió

⁴⁶⁸ X.: “Ricardo Wagner considerado como estético”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 16.

⁴⁶⁹ X.: “Ricardo Wagner considerado como estético. Conclusión”. *Notas Musicales y Literarias*, 32, 15-III-1883, p. 3.

un artículo sobre el autor de *Fausto*, en el cual la inconveniencia de las formas sólo guardaba proporción con la injusticia de sus apreciaciones.

Era altivo en la prosperidad y poco valiente en los momentos adversos; pero este abatimiento sólo duraba algunos días para transformarse en la más refinada ironía. Durante seis meses se firmó en sus escritos «El autor silbado de *Tannhäuser*».

Éstos eran sus defectos como hombre; en cuanto a él como músico, le tributamos la más cumplida admiración, porque esto sólo es patrimonio de los genios⁴⁷⁰.

El 5 de marzo de 1883 se estrena con éxito *Enrique VIII* en el teatro de la Ópera de París y, con tal motivo, *La Correspondencia Musical* traduce un artículo de Charles Gounod⁴⁷¹ publicado en la *Nouvelle revue*. Dice Gounod: “Saint-Saëns es una de las más sorprendentes organizaciones musicales que conozco. Es un músico armado de todas armas. Posee como nadie su arte; sabe de memoria las obras de los maestros y conoce la orquesta como conoce el piano, con lo cual está dicho todo. Hállase dotado del sentido descriptivo en un grado excepcional; tiene una prodigiosa facultad de asimilación y escribiría, si se empeñara en ello, una obra a lo Rossini, a lo Verdi, a lo Schumann, a lo Wagner, porque a todos los conoce a fondo, lo cual constituye el medio más seguro para no imitar a ninguno de ellos. No le agita el temor de no producir efecto (terrible angustia de los pusilánimes) y jamás exagera, por cuya razón no es ni revoltoso, ni violento ni enfático. Adopta todas las combinaciones y todos los recursos sin abusar ni ser esclavo de sus procedimientos. –No es tampoco un pedante, ni un *transcendentalista*. Es demasiado sencillo y demasiado sabio para ello. Saint-Saëns no tiene sistema fijo, ni pertenece a ninguna escuela, ni se las echa de reformador. Escribe con lo que siente y con lo que sabe...⁴⁷² Los críticos franceses, al hacer un detenido examen de *Enrique VIII*, echan en cara a Saint-Saëns la tendencia que este compositor viene demostrando de querer apartarse de la escuela francesa a que pretende pertenecer imitando acaso el personalísimo estilo de Ricardo Wagner. –En el *Enrique VIII*, sin embargo, se nota quizás el deseo de alejarse de esa tendencia extraña a la manera de ser de la escuela mencionada, según lo demuestran varias páginas de su nueva partitura, en que Saint-Saëns pone de manifiesto las grandes dotes que posee para constituir una verdadera y positiva gloria de su país. –El averiguar si lo ha conseguido o no, será objeto de las discusiones polémicas que han de suscitar necesariamente los

⁴⁷⁰ “Variedades”. *La Semana Madrileña*, I, 9, 3-III-1883, p. 8.

⁴⁷¹ Retrato en “La Caricatura. Celebridades. Mr. Charles Gounod”. *La Caricatura*, II, 46, 9-IX-1885, p. 6.

⁴⁷² “Camilo Saint-Saëns”. *La Correspondencia Musical*, III, 119, 12-IV-1883, pp. 3-4.

mantenedores de ambas escuelas”⁴⁷³. También a raíz del estreno de *Enrique VIII*, Jean de París⁴⁷⁴ escribe una carta dirigida a Pedro de Prat fechada en París el 11 de marzo de 1883, en la que el corresponsal de *La Ilustración Española y Americana* indica que Saint-Saëns es “un enamorado de Wagner, su precursor y su jefe”; no obstante el articulista considera que en esta ópera Saint-Saëns “no se ha atrevido a imitar del todo a Wagner”.

El 15 de marzo *La Ilustración Española y Americana* publica un grabado titulado “El palacio Vendramin, donde ha muerto el célebre músico Richard Wagner”⁴⁷⁵. El texto que acompaña al grabado destaca que en este palacio muere en abril de 1870 la princesa Carolina de Borbón, viuda de Carlos Fernando D’Artois (duque de Berry) y madre del propietario del palacio en 1883: el conde de Chambord, nieto de Carlos X⁴⁷⁶. Además, la revista publica un anuncio del libro de Marsillach *Enrique Boito y su Mefistófele*, firmado por el catalán como miembro de la Academia wagneriana de Viena⁴⁷⁷.

El 15 de marzo *Notas Musicales y Literarias* dedica a Wagner el número 32 en su práctica totalidad. La revista propiedad de Jaime Siex publica en primer lugar “Los responsorios y el *Parsifal*”, artículo traducido del alemán y publicado por Franz Witt, director de la revista *Música Sacra* dedicada a la reforma de la música religiosa. El artículo, realizado por Wilhehn Tapper, está dedicado a la reforma de los responsorios de la iglesia católica de Dresde y destaca la inapropiada utilización de algunos tomados de la liturgia protestante. En lo que se refiere a *Parsifal*, Tapper destaca la utilización de temas prestados, temas que Wagner conoce durante su estancia en Dresde como maestro de Capilla de Música de la Corte de Sajonia. En primer lugar, Tapper comenta la utilización de un motivo tomado del *Stabat Mater* de Palestrina, partitura arreglada⁴⁷⁸ por Wagner entre febrero y principios de marzo de 1848, adaptación estrenada por el compositor alemán en la Iglesia Católica de Dresde el 8 de marzo de 1848; el tema aparece citado en la partitura wagneriana en cinco ocasiones durante el tercer acto. En segundo lugar, el estudio de Tapper destaca que Wagner utiliza la fórmula del *Amen* de

⁴⁷³ “Camilo Saint-Saëns”. *La Correspondencia Musical*, III, 116, 22-III-1883, p. 3.

⁴⁷⁴ Jean de París: “Quincena Parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 10, 15-III-1883, p. 163.

⁴⁷⁵ *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 10, 15-III-1883, p. 165.

⁴⁷⁶ “Nuestros grabados. El Palazzo Vendramin en Venecia, donde ha fallecido el maestro Richard Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 10, 15-III-1883, p. 155.

⁴⁷⁷ V.: “Libros presentados a esta redacción por autores o editores”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 10, 15-III-183, p. 166.

⁴⁷⁸ Adaptación (WWV 79) del *Stabat Mater* de G. P. da Palestrina. Leipzig: C. T. Kahnt ed, 1878.

la liturgia sajona para la elaboración del leitmotiv del Graal. Transcribimos el texto del artículo sin los ejemplos musicales:

“Según mi opinión se ha olvidado hasta ahora un tema principal, lo llamaré los *santos acordes de Palestrina*, por razón de que la consecuencia armónica expresiva corresponde al principio del *Stabat Mater*, que Ricardo Wagner ha editado poco tiempo ha bajo una forma nueva⁽¹⁾. [ejemplo musical]

El maestro ha empleado cinco veces esta combinación en el tercer acto del *Parsifal*, y cada una de ella con toda intención. A continuación doy los puntos del texto con las páginas de la edición para piano.

Página 209 *¿Obró esto el santo día?*

Página 211 *¿No sabes tú qué santo día es hoy?*

Página 212 *¿Que hoy es el viernes santo?*

Página 225 *Para desempeñar un santo empleo.*

Página 259 *La santa lanza te la devuelvo hoy.*

La indicación que acabo de dar del mencionado motivo no necesita de más comentarios.

En 1878 conocí una parte de la edición para piano de *Parsifal*.

El que solamente hoy haga yo esta confesión evitará traten de indiscreta a la persona que, bajo el sello del secreto, me permitió dar un vistazo a los primeros capítulos del *nuevo Evangelio*. Además, he de confesar abiertamente que al instante tomé algunos apuntes; el tema del Graal el de la Santa comunión, y el Coro de niños. Algunos años más tarde, una excursión que hice un verano me llevó a Zittau, y no fue poca mi sorpresa cuando en la iglesia oí el tema del Graal y me convencí de que Wagner había utilizado para la fiesta de la glorificación del Graal, la fórmula del Amen de la liturgia sajona.

El lector juzgue por sí mismo: Graal-Tema [ejemplo musical]

Al principio creí que este *Amén*: Amén [ejemplo musical]

sólo se usaba en la iglesia evangélica de Sajonia, pero un ejemplo del antiguo libro de canciones de Hiller me convenció de lo contrario. En la hoja que precede al título, el primer dueño del libro anotó en el año 1810 el ejemplo siguiente: [ejemplo musical]

Al margen hay esta observación: *Capilla de la corte de Dresde*⁽²⁾.

Más tarde se ha cambiado la fórmula del *Amén*; en tanto que las quintas desiguales ascendentes fueron borradas al fin.

Pero Wagner, en ocasión oportuna, las restituyó: por ejemplo, página 9 de la edición para piano en donde da al tema del Graal el fin expresado, restituyendo las dos quintas aludidas.

Wagner conoció por primera vez el *Parsifal* de Wolfram en 1854; leyó el poema y lo retuvo en la memoria. Como tal se considera también el motivo del

⁽¹⁾ Edición de C. T. Kahnt, Leipzig. Véase el catálogo de la Unión nº 437. Confrontando el pasaje citado de Wagner, con los primeros acordes del célebre *Stabat* de Palestrina, se ve que Wagner ha empleado la tonalidad menor para el primer acorde, en tanto que Palestrina ha usado la mayor. Para los que no tengan a mano la obra de Palestrina añadiremos, que los cuatro primeros acordes de dicha obra se hallan en esta disposición (un tono más alto que en el ejemplo de Wagner):

La,	Si, Do, Do,
Mi,	Sol, La, La.
Do <i>sostenido</i> ,	Re, Fa, Fa.
La,	Sol, Fa, Fa.

[Nota Tapper]

⁽²⁾ Ricardo Wagner en su calidad de Director de la Capilla de Música de la corte de Sajonia, tuvo ocasión de oír y de dirigir la ejecución de estos responsorios. [Nota Tapper]

Amén del Graal. ¿Si empezaría ya en aquella época a tomar apuntes para la obra? No lo sé, pero de una conversación que tuve con el maestro, recuerdo que en el año 1852, en Zurich, empezó el *Parsifal* en un viernes santo trazando el plan de la maravilla de glorificación del Graal.

Por consiguiente uno puede preguntarse; ¿ha tomado la liturgia protestante sajona los mencionados responsorios de la iglesia católica de la corte, o, lo que es más probable, ha sucedido lo contrario? Para juzgar los responsorios sajones obsérvese: que en la liturgia católica lo que el sacerdote entona, forma un todo con los responsorios del coro (en el Gloria, Credo, entona el sacerdote pero el coro no responde sino continúa, *prosequitur*); así, pues, un responsorio que ha sido cogido fuera de su conjunto del *intonatio* y *versus* del celebrante, puede ser inadmisibles en la iglesia católica. En otros términos. Lo que en el *Parsifal* queda muy correcto y bien sentado, no cabe en la liturgia católica. Lo antedicho prueba al renglón, que en la liturgia católica caben solamente los responsorios del coro que están apuntados en el Misal y otros libros litúrgicos, y esto por razón de que forma un todo con la entonación del sacerdote. Pero tal vez Wagner ha explicado a algunas personas que habiendo empleado los responsorios sajones en el *Parsifal*, no se podían utilizar más en la iglesia, aunque no hubiera razón para ello como la arriba indicada.

No obstante no critico que Wagner haya empleado los responsorios de Dresde en el *Parsifal*, al contrario, lo celebro porque tenía derecho para hacerlo; únicamente lamento que estos responsorios no se acomoden a la entonación del sacerdote en la iglesia de la corte de Dresde, con la cual no tan solo deberían formar un todo, según los libros litúrgicos de la iglesia, sino que ponen en lugar de lo prescrito una cosa ajena⁴⁷⁹.

Notas Musicales y Literarias publica una carta de Berlioz a Wagner fechada en París el 10 de septiembre de 1855, tomada de la *Correspondance inédite de Hector Berlioz*, editada por Clamann Levy en París en 1879. Recordamos que Berlioz escribe esta carta poco tiempo después de conocer personalmente a Wagner en Londres, donde el compositor alemán dirige ocho conciertos entre el 2 de marzo y el 25 de junio de 1855 como director extranjero invitado⁴⁸⁰ de la Old Philharmonic Society de la capital inglesa⁴⁸¹. En las comidas en casa de Sainton –dice Wagner– “vi de repente ante mí a aquel hombre atormentado, en muchos aspectos insensible pero tan singularmente dotado⁴⁸². Wagner, que abandona Londres el 30 de junio, viaja a Suiza con Minna para veranear en Seelisberg⁴⁸³, donde termina la copia en limpio del primer acto de *La*

⁴⁷⁹ Tappert, W.: “Los Responsorios y el *Parsifal*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, pp. 1-2.

⁴⁸⁰ Berlioz se encuentra también en la capital inglesa dirigiendo dos conciertos realizados con The New Philharmonic Society de Londres. Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 471.

⁴⁸¹ Véase Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, p. 467 y ss.

⁴⁸² Wagner, op. cit, p. 472.

⁴⁸³ Tras su encuentro en Londres Wagner y Berlioz mantienen un contacto epistolar. En Seelisberg –dice Wagner– “me alegró una bonita carta de Berlioz con la que me envió su nuevo libro *Les soirées de l'orchestre* (Veladas de orquesta), el cual, a pesar de todo lo grotesco en el gusto del autor, que me hizo un efecto no menos chocante que sus composiciones, me entretuvo estimuladamente”. Wagner, op. cit, p. 479.

Walkiria, ya orquestado⁴⁸⁴. Minna y Richard regresan a Zurich el 15 de agosto y hasta el 20 de septiembre el compositor trabaja en la partitura del segundo acto de *La Valkiria*⁴⁸⁵:

“Mi querido Wagner:

Vuestra carta me ha causado gran placer. Deploráis con razón mi ignorancia respecto de la lengua alemana, y lo que decís sobre la imposibilidad en que me hallo de poder apreciar vuestras obras, me lo he dicho yo mismo muchas veces. La flor de la expresión, se aja, casi siempre, bajo el peso de la traducción, por más delicadamente que ésta haya sido hecha. Hay acentos en la música verdadera, que requieren su vocablo especial, y hay vocablos que, a su vez, exigen su particular acento: separar unos de otros, o suplirlos con aproximaciones, es como hac[...]⁴⁸⁶ tar un perrito por una cabra, y recíprocamente. Pero ¡Cómo remediarlo! Experimento una dificultad endiablada para aprender idiomas, que sólo he llegado a saber algunas palabras de inglés y de italiano...

¡Con que estáis ya en vías de hacer fundir los ventisqueros al calor de vuestra inspiración, al componer los *Niebelungen*!... ¡Qué magnífico debe ser eso de escribir en presencia de los grandiosos cuadros de la naturaleza! Los hermosos paisajes, las altas cimas, y los aspectos imponentes del mar me embargan, impidiéndome la manifestación del pensamiento. En semejantes ocasiones, siento, pero no podría expresar. No alcanzo a copiar la luna, sino miro su imagen en el fondo de un pozo.

Quisiera poder corresponder al placer que me causa vuestra demanda, mandándoos las partituras que me pedís; pero, desgraciadamente, mis editores no me las dan ya, desde hace mucho tiempo. Sin embargo, hay dos, y aun tres, que son: el *Te Deum*, *l'enfance du Christ* y *Lelio* (monodrama lírico), que se darán a luz dentro de algunas semanas, y éstas, por lo menos, podré enviáoslas.

Tengo vuestro *Lohengrin*; si pudierais mandarme el *Tannhäuser*, os lo agradecería. La reunión que me proponéis sería una fiesta para mí; más debo renunciar a pensar en ello: me es preciso hacer viajes enojosos para ganarme la vida, pues París no produce para mí sino frutos amargos.

¡Ah! Si nos fuera dado el vivir todavía un centenar de años, creo que habíamos de ver a muchos convencidos, dándonos la razón sobre muchas cosas. El viejo Demiurgo debe reírse bien solapadamente allá arriba, contemplando el éxito constante del gran bromazo que, de tiempo inmemorial, nos da... Pero no quiero hablar mal de él; es uno de vuestros amigos y sé que le protegéis. Soy un impío, muy respetuoso para con las **Urracas**⁽¹⁾. Perdonadme este horrible equívoco, con el que termino, estrechándoos la mano.

P.S. En este momento me llega una bandada de aladas ideas de todos los colores, juntamente con el deseo de mandáoslas... ¡Ah! Me falta tiempo para ello. Consideradme como una bestia de carga, mientras no cambie mi suerte²⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ Wagner, op. cit, p. 479.

⁴⁸⁵ Véase, Bauer, op. cit, p. 33.

⁴⁸⁶ Documento deteriorado.

⁽¹⁾ El equívoco o *calembour* consiste en que, en francés, urracas y piadosos es la misma palabra, por escrito y aún en la pronunciación. [*Notas Musicales y Literarias*]

⁴⁸⁷ “Una Carta de Berlioz a Ricardo Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, pp. 2-3.

“Muerte de Wagner” es el título de un artículo publicado en la *Lyra Ecclesiastica*, revista de la Asociación de Santa Cecilia de Dublín, en el que su autor opina que Wagner hubiera sido “un modelo de perfección” como compositor de música sagrada:

“El día 13 de febrero murió Ricardo Wagner, cuya música dramática ha causado en nuestros tiempos una revolución en el arte. Sus ideas no han conquistado a todos los músicos o aficionados a la música; pero todos deben admitir que ha sido un gigante en su arte, y es cierto que en lo futuro toda la música dramática que se componga llevará el sello que sus obras han impreso en esta parte del arte llamada Ópera.

Wagner no ha sido un compositor de música sagrada pero si se hubiese dedicado a aquel género hubiera sido un modelo de perfección. Aunque parezca extraña esta opinión queda probada por algunos *motetes* que ha dejado, entre otros un arreglo del *Stabat Mater* de Palestrina para doble coro.

Maestro en dar colorido a la orquestación, en lo que ha descollado más que ningún otro compositor, no toleraba la orquesta en la iglesia, y ha atacado de la manera más implacable que jamás hayamos visto el sistema de *Misas* a toda orquesta. Estas son sus palabras:

«La voz humana tan propia para interpretar el canto sagrado, debería ocupar el primer lugar en la iglesia en vez del trivial violín; y si algún día la música religiosa recobra su primitiva pureza, la música vocal ha de reemplazar a la instrumental y ocupar el lugar que ésta la ha usurpado».

Wagner, lo mismo que otros compositores, ha tomado con frecuencia temas del Canto Gregoriano para trozos especiales de sus composiciones; y cuando ha escrito en el género sacro ha obtenido efectos solemnes y especiales.

En su drama *Parsifal*. El motivo de la *Bendición* empieza con la entonación de la *Salve Regina* y termina con el pomposo final del responsorio del himno de vísperas; y el motivo del *San Graal* no es otra cosa que la entonación del *Gloria* que ha servido a Beethoven [sic] para el final de la sinfonía *Júpiter*, a Raff, para la segunda sonata para violín, a Listz para su *Coro de los Cruzados*, y a los innumerables compositores de fugas⁴⁸⁸.

José Inzenga da su opinión sobre la música de Wagner en “El sistema o escuela de Música de Wagner”, escrito fechado en Madrid el 22 de marzo de 1883. Como compositor, Inzenga admira las partituras wagnerianas; como profesor de canto considera perjudicial la reforma de Wagner:

“Los virtuosos del canto, que con sus arrebatadores gorgoritos hicieron las delicias de nuestros antepasados, retrasaron, a no dudarlo, más de medio siglo, el adelanto y desarrollo del drama musical iniciado por Gluck y elevado después a tan gran altura por Mozart, Rossini y Meyerbeer; pero fuerza es confesar que Wagner se ha vengado de ellos con tanta crueldad como ensañamiento al anularlos casi del todo en sus modernas obras. Así pues, no deberá extrañarse que en mi condición de compositor, admire y venere como el que más, la esplendorosa figura del inmortal autor de *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*; pero como maestro de canto y conservador de sus grandes tradiciones, deploro con toda mi alma, y considere

⁴⁸⁸ “Muerte de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 3.

hasta como perjudicial su sistema o escuela de música, que, por bello que sea y por mucho que influya en el porvenir del arte dramático, ha dado al traste, deliberadamente, con el elemento que más ha contribuido a conquistarle la popularidad y vida que ha alcanzado hasta nuestros días”⁴⁸⁹.

Notas Musicales y Literarias reparten con su número 32 la *Hoja de álbum en Mi bemol M* para piano (WWV108). Wagner compone esta *Hoja de álbum* entre enero y el 1 de febrero de 1875, partitura que regala y dedica a Betty Schott⁴⁹⁰ en agradecimiento por la devolución del manuscrito de la transcripción para piano de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, realizada por Wagner para Franz Schott en 1831. El editor de música de Maguncia publica la *Hoja de álbum* (WWV 108) en 1876, fecha que figura en la partitura repartida en *Notas Musicales y Literarias* y a la que acompaña un texto publicado en su número siguiente:

“Wagner no ha sido jamás pianista.

Era, como la mayor parte de los compositores, un pianista... *in partibus infidelium*, un pianista, en fin, que se avergonzaba de tocar delante de Liszt, porque la presencia del rey de los pianistas le hacía perder sus facultades.

El arte se lo perdona... y el piano también. ¿Qué hubiera sido el piano en manos del terrible reformador?

¡Qué hubiera sido! Esta *Hoja de Álbum* os lo dirá. El piano es aquí la experiencia *in anima vili* del pianista por compromiso; el piano se queja ante esa brusca acometida, y ¿cómo no quejarse?

Es la irrupción violenta del *sinfonista* que pone en inminente peligro su sonoridad y su timbre: sus débiles cuerdas, que vibran estremecidas, luchan en vano contra ese poderoso enemigo que se llama la *polifonía*.

Es inútil. La orquesta solamente aquilatará el valor de esta pieza. Pianistas, cerrad el piano. Leedla, solamente. Y si no sabéis leer la música, si sólo sabéis *leer*, simple y llanamente, sin que el espíritu que vivifica se sobreponga a la letra que mata, tanto peor para vosotros; cerrad el piano y arrinconad esta malhadada *Hoja de Album*.

Para los que saben leer, leer como se debe, estúdienla, no perderán el tiempo.

Pongamos punto, y sin más comentarios”⁴⁹¹.

El número 32 de *Notas Musicales y Literarias* publica un artículo de Alberto Dayrolles sobre la primera estancia de Wagner en París, donde llega el compositor el 17 de septiembre de 1839:

“Llegó a París lleno de fe y de esperanza.

Sabiendo que Meyerbeer se encontraba entonces en Boulogne, fue a visitarle para pedirle consejo y apoyo. El autor de *Los hugonotes* le recibió con afabilidad.

⁴⁸⁹ Inzenga, J.: “El sistema o escuela de música de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 3.

⁴⁹⁰ Betty Schott (1821-1875), pianista y esposa del editor de música de Maguncia Franz Schott. Bauer, op. cit, p. 631.

⁴⁹¹ F[elipe] P[edrell]: “Nuestra música”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 8.

Escuchó los dos primeros actos del *Rienzi*, lo examinó, hizo algunos elogios y dejó a Wagner desarrollar sus proyectos. Wagner, dichoso, viendo a un hombre de la fama de Meyerbeer interesarse por él, se extendió con complacencia sobre su obra, y con un ardor juvenil y comunicativo, desveló su pensamiento y se mostró completamente seguro de alcanzar un éxito.

Conociendo Meyerbeer por experiencia propia los sinsabores y las dificultades de la poco agradable situación del compositor que empieza, se los hizo entrever con cuidado, no deseando desanimarle ni disuadirle. Llegó hasta a preguntarle «si contaba con recursos para aguardar diez años». A la respuesta negativa de Wagner, movió significativamente la cabeza, prometiéndole, al mismo tiempo, hacer todo lo posible para ayudarlo. Entonces le entregó diversas cartas de recomendación, no teniendo, probablemente más que una mediana confianza en su eficacia. Pero Wagner con sus ojos de joven, veía desenvolverse ante él todo un horizonte brillante. Tenía fe en su porvenir y creía abordar muy pronto el puerto. ¡Cuántas decepciones le esperaban, sin embargo, en esta ciudad tan hospitalaria y tan absorbente al mismo tiempo!

Poco tiempo después de su llegada, vio ya cuan justas y fundadas eran las observaciones de Meyerbeer. Gracias a las recomendaciones del maestro, siempre galante con él, se presentó en todas partes pero no tardó en comprender y en darse cuenta, a pesar de su germanismo, de todos los giros, picardigüelas y reticencias de la cortesía francesa. Tuvo lugar de aprender lo que era *dorar la pildora* y pudo, a su gusto, saborear su valor y apreciar su inefable belleza.

Esta vida de Wagner en París fue todo lo triste y dolorosa que puede suponerse para un artista de su mérito. Entonces se hospedaba en una habitación amueblada, de la más ruin apariencia, situada en la antigua calle de la Tonnellerie, y tuvo que pasar por las alternativas más [indignas] y más crueles para su [amor] propio. ¿Se creará? Llegó a verse reducido, por entonces, a hacer arreglos de ópera para flauta y para cornetín⁴⁹².

De aquella época data su reducción para piano de *La Favorita*⁴⁹³, que aún subsiste hoy como el mejor arreglo de esta ópera. Hasta compuso unas coplas para el vaudeville de Dumanoir, *La descente de la Courtille*.

Así pues, si entonces hubiera existido la opereta tendríamos hoy una obra de este género firmada por Wagner, porque, en su extremada pobreza, en país extranjero, su sola divisa, su solo artículo de fe era: la necesidad carece de ley. No obstante, todo hace creer que estas producciones ligeras no le hubiesen sido favorables, puesto que la música del vaudeville en cuestión fue declarada inejecutable después de varios ensayos; de ella sólo se salvó una canción; *Allons a la Courtille*, que tuvo, según parece, su hora de celebridad. También hizo publicar muchas romanzas con letra francesa, *Mignonne*⁴⁹⁴ de Rosard y *Dors mon enfant*⁴⁹⁵, de Víctor Hugo.

«Compuso además, nos dice Carlos de Lorbac⁴⁹⁶, la música de *Los dos Granaderos*⁴⁹⁷ de Heine, ese involuntario homenaje de Alemania rendido a Francia

⁴⁹² Suites para Cornet à pistons (popurrí de óperas), creadas en otoño de 1840 en París y hoy desaparecidas. Bauer, op. cit, p. 123.

⁴⁹³ Arreglos de la opera *La Favorita* realizados presumiblemente entre diciembre de 1840 y abril de 1841 en París; manuscrito perdido en parte, aunque existen copias impresas. Bauer, op. cit, p. 123.

⁴⁹⁴ *Mignonne* (WV 57). Canción para voz y piano en *mi mayor*. Compuesta en otoño de 1839 sobre texto de Pierre de Ronsard.

⁴⁹⁵ *Dors non enfant* (WV 53) canción para voz y piano en *fa mayor* y compuesta en París en 1839.

⁴⁹⁶ Lorbac, C.: *Richard Wagner*. París: Havard, 1861.

⁴⁹⁷ *Les Deux grenadiers* (WV 60). Canción para voz piano en la menor; texto de Heinrich Heine traducido por François Adolphe Loeve-Weimar. Wagner compone esta canción dedicada a Heine entre diciembre de 1839 y comienzos de 1840 en París. Wagner comenta en *Mi vida* que el mismo tiene que pagarse la primera impresión realizada por el editor parisino Maurice Schlesinger. Wagner, R.: *Mi vida*.

por la inspiración de un joven de 16 años, y arregló el acompañamiento de manera que formase la base de él *La Marsellesa*; digamos de paso que Schumann había tenido la misma feliz idea».

Pero imagínese cuánta sería para semejante talento la humillación de tener que recurrir a semejantes medios. Todo el día corría de editor en editor buscando trabajo. Se le pidieron *potpourris*, *galops*, *polcas*; «temblé de indignación, nos dice, pero me puse a componer *galops* y *potpourris*, etc.; no gane nada con sacrificar mi inocencia. Mi editor me declaró que era indispensable echar, previamente, los cimientos de mi reputación por medio de una o dos publicaciones gratuitas. Por segunda vez quedé sobrecogido y me retiré con la desesperación en el alma. Pero el exceso mismo del despecho y de la rabia, me fue propicio, y en aquel estado hice muchas *galops* formidables que, por último, me valieron algunos honorarios».

No obstante, esto no le llevaba muy lejos, la miseria le pisaba siempre los talones, cuando decidió hacerse periodista, Presentó varios artículos al editor de música Schlesinger, quien los hizo traducir para la *Gacette musicale*.

De este modo encontramos en la colección de sus escritos muchos pasajes curiosos que nos muestran las opiniones de Wagner en aquella época. En uno de estos artículos, titulado *De la musique allemande*, casi proclama la superioridad de la escuela Francesa sobre la escuela Alemana. «*Los artistas franceses, dice, han producido obras dignas de una admiración sin límites, espejos fieles, en todo tiempo, de las eminentes cualidades del genio nacional*». Califica de *deliciosa* la música de Boieldieu en *Jean de París*, «*porque la gracia y la vivacidad, natural del talento francés están grabadas, sobre todo, en la ópera cómica*». ¿Y aquella apreciación de la *Muette* de Auber?

Vale la pena recordarla: «*La Muette de Portici*⁴⁹⁸ es una de esas obras nacionales en toda la extensión de la palabra, de las cuales cada nación apenas puede mostrar más que uno o dos ejemplos. La impetuosidad del drama, ese mar de pasiones y de sentimiento pintado con los colores más brillantes y poblado de melodías llenas de gracia, de originalidad y de energía, ¿no es la reproducción ideal y viva de los anales más reciente de la nación francesa? ¿y qué otro que un francés hubiese podido emprender y perfeccionar semejante obra? No se puede negar que esta admirable obra ha sido el colmo de la gloria del arte musical francés y que le ha presentado como un digno ejemplo a todo el mundo civilizado. ¿Por qué, pues, ha de sorprender que el Alemán, dotado sobre todo de imparcialidad y fácil de conmover, haya visto con sincero entusiasmo los progresos de un pueblo vecino?»

¡Cuán lejos nos hallamos de los juicios pronunciados después por él sobre estos diferentes autores! Otro de aquellos artículos que basta citar aquí, titulado: *Un Musicien étranger á Paris*⁴⁹⁹, nos retrata todos sus infortunios en aquel instante de su existencia. Algunas de aquellas páginas fueron muy distinguidas por Berlioz, que habló de ellas con elogio en el *Journal des Debats*.

Desgraciadamente las módicas sumas que obtenía por estos diferentes trabajos, se consumían apresuradamente. Desesperado, halló un curioso medio de salir de apuros. Alquilaba una habitación que ocupaba durante algún tiempo; enseguida la subarrendaba y con el dinero de este segundo alquiler, tomaba otra que la

Madrid: Turner, 1989, p. 177.

⁴⁹⁸ Sobre la valoración de Wagner acerca de la *Muda de Portici* véase Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 196 y Bauer, op. cit, p. 124.

⁴⁹⁹ *Ein deutscher Musiker in Paris (Un músico alemán en París)*. Serie de relatos de los años 1840/41 publicados en francés para la *Revue et gazette musicale*. En GSD, vol 1, pp. 90-193. Bauer, op. cit, p. 200.

subarrendaba de nuevo y así sucesivamente hasta el momento en que, cercado por los propietarios, tuvo que refugiarse en el campo.

Esta vida no podía durar mucho tiempo, porque, a pesar de todos los procedimientos empleados para ganar dinero, la miseria se hacía de día en día más negra y más apremiante que nunca. Entonces recibió la feliz noticia de haber sido admitido su *Rienzi* en Dresde. La obra obtuvo allí un gran éxito y desde el siguiente día Wagner era conocido y festejado y obtenía, como compensación de todas las miserias de todos los disgustos que había sufrido hasta aquel instante, el envidiado cargo de maestro de capilla del rey de Sajonia”⁵⁰⁰.

“Los mandamientos de los músicos del porvenir” es una sátira realizada por R. Millont –discípulo de Pierre Baillot⁵⁰¹– recitada en los postres de una comida entre músicos y publicada por varios periódicos franceses:

- “1. Le Dieu Wagner adoreras
Et aimeras parfaitement.
2. Sa musique seule joueras
En t’inclinat profondément.
3. Ses détracteurs tu châtieras
Et sans aucun ménagement.
4. Le voyage á Bayreuth feras
A tout le moins une fois á l’an
5. Le vieil Haydn tu railleras,
[...] * *ruque* Mozart également.
6. De Beethoven n’accepteras
que peu de chose... en bien cherchant
7. Mendelssohn, tu l’affirmeras,
N’est qu’un élève de talent,
8. Schumann et Brahms admireras
... Les dissonances seulement.
9. Thomas, Gounod, tu blagueras
Avec dédain, très fortement.
10. Dans le journaux éreinteras
Tous les Français pareillement.
11. Avec amour tu reviendras
A nos amis les Allemands.
12. Et cela fait, tu passeras
Dans le monde pour un savant”⁵⁰².

El número 32 de *Notas Musicales y Literarias* comienza la publicación de “Wagner y el *Lohengrin*”⁵⁰³, estudio escrito en junio de 1881 por Enrico Cardona⁵⁰⁴ y traducido al

⁵⁰⁰ Dayrolles, A.: “Presentación de Wagner en París”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, pp. 4-5.

⁵⁰¹ Pierre Marie François de Sales Baillot (Passy, 1771; París, 1842). Discípulo de Cherubini, profesor de violín del Conservatorio de París y del Teatro de la Ópera y fundador de la Sociedad de cuartetos de Marsella.

*Documento deteriorado.

⁵⁰² Millont, R.: “Los mandamientos de los músicos del porvenir”. *Notas Musicales y Literarias*, 32, 15-III-1883, p. 5.

⁵⁰³ Cardona, E.: “Wagner y el *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, nos. 32 (15-III-1883, p. 5-12), 33 (1-IV-1883, pp. 8-10), 34 (15-IV-1883, pp. 5-8).

⁵⁰⁴ En una nota al pie, *Notas Musicales y Literarias* agradecen al autor napolitano de origen catalán el permiso dado para la publicación y traducción del artículo.

español por Enrique Claudio Girbal. En la primera entrega del artículo⁵⁰⁵, Cardona sienta como base la necesidad de la crítica para la existencia de las ciencias, de ahí que conceda gran importancia a la bibliografía, citando *Oper und drama* de Wagner, *Le Drame Musical* de Schuré⁵⁰⁶, *Lohengrin et Tannhäuser* de Liszt⁵⁰⁷, *Esquisse sur Wagner* de Grandmougin⁵⁰⁸, *Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale* de Mignaty⁵⁰⁹, *Richard Wagner á Bayreuth* de Nietzsche⁵¹⁰, los estudios de Antonio Tari *Serietà e Ludo y Opera, Melodramma e Dramma* y el escrito *Il Lohengrin di Ricardo Wagner* de Zuliani; cita también a Filippo Filippi, Girolamo Alessandro Biaggi y Francesco Florimo. Cardona destaca que la música de Wagner requiere una escucha atenta y reflexiva y, en este sentido, señala que, a diferencia de otros repertorios, *Lohengrin* proporciona “un placer profundo, intenso, intelectual, duradero” sólo después del estudio. Cardona señala que en 1881 ya no es común escuchar en Nápoles “los disparatados discursos” oídos a principios de la década de 1870 en el Almacén del editor de música Girad, en cuyas charlas algunos tertulianos pronuncian Wagner con la *gn* a la italiana o con la *W* a la inglesa. Para Cardona, la reforma de Wagner empieza con Gluck, se continúa en las obras de Spontini, Weber, Beethoven y es adoptada por Meyerbeer, Gounod, y Verdi. No obstante, Cardona entiende –citando a Biaggi⁵¹¹– que el *Raoul de Créqui* de Morlacchi (Dresde, 1811) “encierra de una manera clara y completa, el sistema de Wagner”. Cardona opina que Wagner y Verdi tienen idéntico concepto sobre el drama musical, en el cual, el coro se comporta como “un conjunto de individuos” y en el que “se requiere que todo concurra al movimiento lógico de la acción”. En opinión de Cardona “el arte es para Wagner lo que para Hegel: síntesis de lo ideal y de lo real”, de ahí que Wagner escoja sus temas en asuntos legendarios y leyendas. Cardona destaca que Wagner “no se sujeta a la tiranía de los cantantes” porque su música está escrita según “las exigencias de la acción dramática” conforme a unos personajes que tienen inteligencia, voluntad y pasiones. Cardona considera que este es el motivo fundamental por el que en la música de Wagner “la parte del canto y la parte instrumental se mezclan y enlazan, dando lugar a la unidad continua de su

⁵⁰⁵ Cardona, E.: “Wagner y el *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 5-12.

⁵⁰⁶ SCHURÉ, E.: *Le Drame Musical*. París: Sandoz, 1875.

⁵⁰⁷ LISZT, F.: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig: Brockhaus, 1851.

⁵⁰⁸ GRANDMOUGIN, C.: *Esquisse sur Richard Wagner*. París: Flaxland, 1873.

⁵⁰⁹ MIGNATY, Margarite A.: *Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale*. Florencia, 1873.

⁵¹⁰ NIETZSCHE, F. (Baumgartner, María trad): *Richard Wagner á Bayreuth*. Chemnitz: Shloss, 1877.

⁵¹¹ Biaggi, G. A.: [“Wagner y el *Lohengrin*”]. *Nueva Antología*, I-I-1872.

creación artística; la cual se evidencia y se manifiesta por medio de melodías que viene a ser, como observa Liszt⁵¹², personificaciones de ideas”. En la segunda entrega del artículo⁵¹³, Cardona destaca el papel de la disonancia en la música de Wagner y resume el argumento de *Lohengrin*. En la valoración musical sobre *Lohengrin* realizada en la tercera entrega⁵¹⁴, Cardona destaca la diferente técnica empleada por Wagner para caracterizar las dos parejas antagonistas: *Lohengrin*-Elsa / Federico-Ortruda. Reproducimos a continuación el texto publicado en *Notas Musicales y Literarias*:

“Non senza tema á dicer mi condotta.
Dante, *Inf.* XXXII.

I.

El asunto está agotado, tanto se ha discurrido [sobre] Wagner y el *Lohengrin*, que se hace difícil añadir [algo] nuevo; sin embargo intento bajar a la liza, tratando así de la obra reformista de Wagner, por lo que respecta al Drama musical, como del *Lohengrin* par[ticu]larmente. Clara es de ahí la necesidad de erudi[ción] despreciada de quien no sabe ni puede ser erudito que, no obstante, es la verdadera y única antorcha [que] alumbra el camino de la Crítica no superficial[, no] mera impresión, sino profunda, aguda, completa; [que] alumbra el camino a la sola Crítica posible, a aquélla Crítica, en suma, digna del nombre.

La Crítica no es otra cosa que la filosofía misma[,] la aplicación práctica a los asuntos que elige para consideración; y es mejor crítico el que más sabe [de] filósofo, o, por mejor decir, razonador, y el que [más] sabe robustecer con el propio discurso la Historia [para] desarrollo del pensamiento. De ahí el por qué [se ha] permitido al periodista en el sentido estricto de la [pa]labra, al comentador, divagar, hacer efecto, charla[r y] aún divertir, no le es dado al crítico, ciertamente cual es tanto más apreciado, en cuanto se limita a [me]ditar lo que escribe, y a hacer algo de prove[cho,] no ya con sutilezas de todo género, y sí con la br[eve]dad razonable unida a la exactitud y a la sagacidad [de] las observaciones. Por estos motivos es por que se [en]gañaron todos aquellos que se acostumbraron a rep[etir] constantemente que la Crítica, por el contrario, es difícil, como es difícil la Ciencia; porque la Crítica [es] la Ciencia, y aún es la Ciencia de las ciencias, no sie[ndo] éstas posibles más que por la Crítica. Berlioz en [sus] *Memorias* deslinda perfectamente los límites entre [el] crítico y el periodista, y dibuja y contornea de tal modo las dos figuras, que la distinción aparece clarísima y determinada. Ello sin embargo, Berlioz, hacía de [co]mentador por ganar dinero, pero era un crítico en t[oda] la extensión de la palabra, y crítico de pulso, crítico aún hasta cuando se acordaba de que era artista, como es crítico Wagner escritor y Wagner músico.

Ya el Arte hoy día, reflexivo como es no muy [es]pontáneo, nada puede hacer para desenvolverse y afi[an]zarse sin la Crítica. Y la Crítica, que es la Raz[ón], lucha, lucha, lucha hasta el delirio, y vence. De ahí las exageraciones de que se arma; para obtener la victoria a toda costa, se aproxima y hasta cae, no pocas veces, en la hipérbole: pero, recobrada la calma, y al llegar la hora honrosa de la paz, lo

⁵¹² Liszt, F.: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig: Brockhaus, 1851, p. 53.

⁵¹³ Cardona, E.: “Wagner y el *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, pp. 8-10.

⁵¹⁴ Cardona, E.: “Wagner y el *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 34, 15-IV-1883, pp. 5-8.

superfluo, lo inexacto se disipan y desaparece, y lo justo y lo verdadero quedan en el lugar que les corresponde.

Esto se observa precisamente en Wagner, que ha luchado por sus ideas durante una vida entera, cayendo aquí y allí en las exageraciones inevitables en quien se ve obligado a valerse de cualquier medio para derrotar a los adversarios, entre los cuales no pocos concluyeron por desengañarse, no siendo adversarios más que por meros juicios preconcebidos referentes al tenaz compositor alemán; preocupaciones que más adelante procuraré rasguear en algún modo, después de tratar de los principios del célebre reformista, y, más particularmente, del *Lohengrin*.

Conozco una parte de lo mucho que se ha escrito entre nosotros a propósito de esta ópera, pero, en cambio, conozco casi todo lo que se ha escrito sobre Wagner antes de hoy. Y dudo que los escritores de circunstancias que han aparecido ahora hayan citado las fuentes de las cuales seguramente se habrán servido para redactar sus artículos. El citar las fuentes [es un] deber de honradez, sean o no muy conocidas o muy renombradas tales fuentes. Entre éstas, pues, son muy apreciables y casi necesarias, por lo que se refiere a Wagner, el docto trabajo del mismo Wagner, *Oper und drama*; los importantes volúmenes de Schuré, *Le Drame Musical*; el diligente escrito de Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*; la jugosa monografía de Grandmougin, *Esquisse sur Wagner*; y el entusiasta opúsculo de la Mignaty, *Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale*. La lectura de estas obras, o de alguna de ellas, habría hecho acaso inútil, o por lo menos innecesaria la lectura de las columnas de los periódicos llenas, hace poco, del nombre de Wagner; y hace inútil o por demás, en parte, la lectura de lo que diré yo ahora. En Italia, tan pronto se representó en Bolonia el *Lohengrin*, aparecieron hace algunos años los críticos de Wagner, entre los cuales recuerdo, por su importancia, Filippi y Biaggi, Florimo en 1876 se ocupó de Wagner y de los wagneristas, y por cierto no trató a Wagner melo[sa]mente. Antonio Tari en su opúsculo *Serietà e Ludo* habla, asimismo, aunque muy concisamente, de la reforma wagneriana, y en otro opúsculo *Opera, Melodramma e Damma* trata de ello más extensamente y de una manera más persuasiva y serena. Digno también de encomio me parece el opúsculo de Zuliani, profesor en el Liceo Musical de Roma, intitulado *Il Lohengrin di Ricardo Wagner*, y algún otro trabajo cuyas indicaciones omito para acabar de una vez con esta retahíla de títulos y de nombres. A estos nombres añado ahora el mío, prometiéndome que será acogido con benevolencia.

II.

Una preocupación más en boga que las demás respecto a Wagner es la que se encierra en la ter de que la música a[lemana][es ruido] o con otra afirmación no menos rotunda, de [que la] música alemana es abstrusa. Hace ya tiempo hube de valerme de todos los ejemplos de este mundo para mostrar a una culta señora que el ruido no es el carácter esencial de la música alemana; y hará como un año debí explicar a un hombre cultísimo, que la música alemana es abstrusa cuanto puede ser abstruso un libro que requiere una lectura atenta y reflexiva.

Pero, se dice, si se va al teatro, no se va ciertamente para estudiar, antes bien para divertirse. En los malos pasos conviene andar despacio. En primer lugar no se os aconseja el estudio, y sí, tan solamente, un poquito de atención; y, además, para divertirse completamente no falta el género adecuado. Ha, por ejemplo, el género de Offenbach (a quien considero un gran talento en su clase) y a propósito para divertirnos en cada uno de sus versos. ¿Qué diríais de quien para divertirse del primer envite se pusiese a leer el Dante? El Dante será bueno para divertirnos cuando lo habréis [sic] estudiado y lo habréis saboreado. Hay el caballero Marino

que os hará divertir, desde luego. Me ha caído de la pluma este nombre sin deliberado propósito; pero no lo suelto, porque me parece que, sirviéndome de él como ejemplo, el discurso gana y no pierde en materia de sencillez y de claridad. Así sucede con Wagner y con Offenbach. *La Fille du Tambour Major* os gustará de estocada; el *Lohengrin* después que os habréis estudiado, admirado y saboreado. Mas entre uno y otro placer correrá después la diferencia que corre entre un placer superficial, ligero, sensual, pasajero, y un placer profundo, intenso, intelectual, duradero. Escoged vosotros, está bien; pero no denigréis a tontas y a locas ni os dejéis alucinar por ideas preconcebidas, que son los más crueles enemigos de todo juicio recto. El Arte tiene brazos tan grandes que acoge a Offenbach y a Wagner, pero al uno más como manifestación de los sentidos que de la idea, y al otro como manifestación más de la idea que de los sentidos. Nosotros que también somos galantes, aplaudiremos a Offenbach, pero gritaremos con entusiasmo: ¡Viva Wagner! Gritamos ¡Viva lo Ideal!, y glorificamos al pensamiento, glorificamos la inteligencia, nos glorificamos a nosotros mismos.

En nuestros días, con efecto, se ha reducido mucho, por lo que respecta a Wagner, el círculo de las preocupaciones; y aquí en Nápoles, ya no se oían [sic] ciertos disparatados discursos que se oían diez o doce años ha en el Almacén del editor de música Girad en la calle de Toledo, donde existe ahora el elegante y rico bazar «Galleries de l'Industrie». ¡Cuántas superficialidades entonces, cuántas charlas vacías sobre *Aida* sobre el *Don Carlo* de Verdi, y sobre Wagner, cuyo nombre algunos ni siquiera sabían repetir, ora pronunciando la *gn* a la italiana, como en la palabra *Sogno*, ora pronunciando a la inglesa la *W*, y las combinaciones de las dos letras alfabéticas *W* y *A*, que en inglés dan precisamente el sonido de *Uo* ó *Guo*! Recuerdo que un día siendo yo muy joven, hice entender a uno de aquellos señores que peinaba canas y que daba tajos y mandobles sobre Wagner, el verdadero y propio modo de pronunciar la palabra Wagner, y añadí que la misma no carece de significado en la lengua alemana, equivalente a Maestro de coches, *Constructor de carros*, el que hace *carrozas*, así como Weber significa *Tejedor*, *Kanzler* equivale a *Canciller*, *Wolf* a *Lobo*, y otras por el estilo. ¡Figúrense la risa de aquel señor! No se cansaba de repetir que Wagner era, efectivamente, un maestro de coches, y aún, añadía, un cochero, un carretero hecho y derecho. Y satisfecho de sus pretendidos chistes, se bañaba en agua de rosas. Ni eran muchos, a decir verdad, los que se oponían a la moda d[ominante] que era la moda de la censura hija de la preocupación respecto de Wagner.

Sin embargo, este bendito Wagner, este carrujero, este carretero, ha sido por fin oído y apreciado, y, después de haber sido oído y apreciado de los inteligentes, se ha visto levantado sobre el pavés. ¿Qué victoria más bella qué triunfo más lisonjero? Verdad es, con todo, que hemos ido muy lentamente en acoger la música de Wagner. La fuerza de la costumbre no nos había permitido deshacernos de punta en blanco de la música de *cavatinas* y *cavaletas*. El *Faust* de Gounod, las últimas óperas de Verdi, y, sobre todo, las obras maestras de Meyerbeer han hecho posible la atenta, la respetuosa audición del *Lohengrin*. Y de este modo Nápoles, la ciudad nativa de Vico y de Filangieri, la tierra de los pensamientos profundos, se ha honrado a sí misma.

III.

La reforma de Ricardo Wagner empieza por el concepto que él mismo tiene formado del Drama Musical; concepto eminentemente crítico, iniciado por Gluck y por Spontini, robustecido por Weber, desenvuelto más ampliamente por Beethoven, adoptado por Meyerbeer, por Gounod, por Verdi, primero con reserva y después abiertamente, y colocado en toda la plenitud de su luz, siendo ya un rayo de ella, Wagner.

Biaggi, hablando de Wagner y del *Lohengrin* en la «Nueva Antología», número correspondiente al mes de enero de 1872, recuerda que el *Raoul* de Créqui de Morlacchi, representado en Dresde en 1811, «encierra de una manera clara y completa, el sistema de Wagner, es decir, constituye una música que se adapta perfectamente al drama, una música que corre desde el primero al último compás de cada acto sin pararse nunca, sin cadencias convencionales, sin casi distinción de piezas y de recitados». Conformémonos con Biaggi, pero no echemos en olvido que Wagner, como Gluck, como Spontini, como Weber, como Beethoven, como Meyerbeer, como Gounod, como Verdi, y aún tal vez como el mismo Morlacchi, ha estudiado profundamente a los antiguos, y ha encontrado en estos los elementos suficientes para verificar la reforma de la Música teatral. ¿No dijo Verdi: Volved a lo antiguo y realizaréis un progreso? Pero lo antiguo de Verdi y de Wagner es obra, por decirlo así, del talento de los dos célebres compositores, que se encuentran y se abrazan en la idea del Drama Musical.

Las últimas expresiones de la Música Italiana y de la música Alemana son José Verdi y Ricardo Wagner, ingenios selectísimos, y nombres que, de seguro, no olvidará la Historia.

Verdi apareció en Italia durante el periodo musical en que dominaba sin oposición la escuela rossiniana; él mismo, por lo tanto, no pudo eximirse de empezar quemando incienso a aquél que Pacini, en sus *Memorie Artistiche*, no sabe como mejor llamarle, Numen o Astro mayor, y a quien Meyerbeer, con un énfasis un tanto raro en un alemán, llama sin más ni más el «Sumo Jove de la Música». Sino que Verdi, no obstante el tributo que, por razón de los tiempos, se vio obligado a pagar al César imperante, se mostró y desde sus primeros días inclinado a cuidar, más de lo que entonces se acostumbraba, de la expresión dramática de la parte que solemos llamar armónica de a Música teatral. Eran aquellos los primeros fulgores, no eran todavía pensamientos delineados y seguros; y la incertidumbre, acaso, del novel compositor fue el motivo del poco aprecio en que se tuvo a aquél que pocos años después debía recorrer en triunfo no sólo la Italia, si que también toda la Europa civilizada y las Américas. Ni la tendencia de Verdi era mera casualidad ni siquiera intuición; era más bien cálculo y aún, para usar esta palabra de aritmético, diremos estudio; estudio severo y profundo hecho por él sobre los antiguos; estudio que recomienda actualmente al exclamar confiado: «Volved a lo antiguo, y será un progreso».

Y antiguo era, y es todavía para Verdi el período musical anterior a Rossini, anterior a Cimarosa. Es antiguo para José Verdi el principio dominante en la música de Gluck, aquel principio que toma por guía Weber, Meyerbeer, que olvida así de una vez su *Jove* (el cual, por lo demás, siguió, en parte, el mismo principio en el *Guglielmo Tell*) y sobre todos Wagner: principio justo, por el cual la Música Teatral deja de ser una serie de cantinelas convencionales, y viene a ser la expresión completa de un argumento dramático, el drama en sí mismo.

He aquí por qué no esta fuera de lugar que Verdi y Wagner se encuentren y se abracen. Estos dos atletas del Arte de los Sonidos, estas dos últimas expresiones de la Música Italiana y de la Música Alemana, tienen la misma norma directiva, y por esto tienen idéntico concepto del Arte. No se trata por tanto de melodía y de armonía, de la victoria de ésta sobre aquella y que se yo qué más. Discurriendo así, la Crítica se empequeñece, se empequeñece tanto, que se reduce a un juegucillo de palabras, a un pasatiempo de periodistas de oficio, o de elocuente orador de plaza. «Cierto que (ya yo escribía otra vez), es la parte melódica en la Música la parte cantábil, la inmanente; pero es también cierto que la melodía, al desplegarse, aspira a ponerse de continuo como armonía. A medida que el Arte adquiere más madurez, pierde la espontaneidad de sus primeros años, se concentra sobre sí mismo y se hace reflexivo. Sino que así como en toda creación poética nada puede

hacerse sin el elemento lírico, que es el núcleo de la Poesía, en cualquiera creación musical no es posible que falte el elemento melódico, el cual es, sin embargo, siempre, la esencia, la sustancia íntima de la Música⁽¹⁾».

El Drama Musical para Wagner es un todo compuesto de partes orgánicamente ligadas entre sí, y representadas en la escena por varios personajes y por los coros, que tiene la importancia, no de simples masas, y sí de un conjunto de individuos, de los cuales, cada uno tiene propios contornos y propios caracteres, y que, con todo se mueve y habla de un modo enteramente distinto y particular. Para Wagner el Drama con música es como el Drama sin música. En éste se requiere que todo concurra al movimiento lógico de la acción, y proceda de modo que quede por último armonizado lo vario en lo uno; y en aquél, Wagner, no quiere que la cosa corra de diferente modo.

De aquí se deduce cuán groseramente se engañan aquellos que creen a Wagner un mero reformador de la orquesta. Wagner, en aquel cambio, ha estudiado todos los modos posibles para fundir en un complejo orgánico la Poesía y la Música. En el desarrollo de la Música se reproduce por su medio el perpetuo *llegar a ser* que afirmó Hegel en el campo filosófico. Las melodías y las armonías de Wagner se someten al *llegar a ser*, se sujetan al pensamiento humano que, operando, desenvolviéndose, *llega a ser*. Ahora el *llegar a ser* es principio de *identidad* y de *variedad a un tiempo*; y lo *idéntico* y lo *vario* se alternan, se entrelazan, y, a cada paso, se funden en la música de Wagner, que por tal modo expresa, interpreta y desmenuza los pensamientos y sentimientos.

El arte es para Wagner lo que para Hegel: síntesis de lo ideal y de lo real. De aquí el idealismo de Wagner; de aquí también su realismo; lo mismo para él que para Hegel, lo que es ideal es real, y lo que es real es ideal. La vida, tal cual es, en todas sus gradaciones, es objeto de una nueva creación en la fantasía del artista; he aquí el concepto del Arte según Wagner; concepto que fue también el de los Griegos, los más grandes maestros del Arte en el curso histórico de la Civilización. Ahora, de tal concepto genérico del Arte derivase espontáneo el concepto especial de la Música para Ricardo Wagner; y el particular que se deriva del universal. Mas por cuanto la Leyenda se prestó mucho más que la Historia a ser embellecida con los colores de la facultad estética del espíritu en el trabajo artístico, Wagner escoge los asuntos de sus obras musicales en el ciclo legendario. Y queriendo por fin expresarse de un modo entero y completo en todas sus partes, rompe la última lanza y se convierte en poeta. Por tal modo se verifica la fusión de la Poesía con la Música, la síntesis de la una y de la otra se verifica íntima y virtualmente.

El lenguaje que precede es filosófico; pero claro (a mi entender), y nada abstruso, y es más, por medio de tal lenguaje tenemos la clave de la Reforma Musical de Wagner, que, comprendida así, deja de ser aquella álgebra de que muchos la califican. Wagner es un trasunto de la Filosofía Alemana; él, antes de ser artista, es filósofo, y uniendo sus observaciones psicológicas a las de Gluck y de Beethoven, da vida al Drama Musical, en toda la plenitud del concepto. ¡Wagner piensa, luego es! Repito por él la fórmula de Descartes, de la misma manera que Henri Blaze de Bury en su *libro Musiciens du passe, du present et de l'avenir*, se complace en aplicarla a Gluck.

IV.

Por las consideraciones expuestas se hace fácil comprender como para Wagner no hay *prima donna assoluta*, tenor con *do* de pecho, y qué sé yo qué más, pero sí personajes de una acción dramática. Esto es lo que hemos visto en el *Lohengrin*: una *prima donna mezzo-soprano-contralto* callar durante un acto entero. Ortruda,

⁽¹⁾ Enrico Cardona, *Dell'imitazione del vero nella Pittura* pag. 14; Napoli, 1874. [Nota Cardona]

en efecto, está siempre en escena en el primer acto, pero no dice más que pocas palabras en el *quinteto a la Palestrina*. En el antiguo estilo, reducir a una prima donna a una simple mímica por una hora y más, hubiera sido, seguramente, verdadero delito de lesa convención escénica, capaz de hundir la obra Musical más bella del mundo. Y esto es porque en sus obras musicales Wagner no se sujeta a la tiranía de los cantantes. ¿cuántas veces éstos han pretendido de nuestros maestros italianos una pieza escrita expresamente para la tesitura de su propia voz? De lo cual se ha seguido el perjuicio de que aquella tal pieza no haya habido luego quien la haya podido o sabido cantar, y hayamos debido escuchar de los viejos, sin poderles replicar: «¡Qué lástima, ya no existe Tizio que hacía saborear verdaderamente esta música! Ya, ya, hay que confesarlo, ¡fue escrita para él! ¡Aquella si que era voz para una cavaleta del tal cuño! Pero ahora (¡buen Dios!) oíd, oíd un poco, ¡qué desencanto!»). Con la música de Wagner no sucede nada de esto. Las piezas están escritas según el pensamiento del compositor, y, más que todo, según las exigencias de la acción dramática; están escritas, en suma, para personajes que tienen inteligencia y voluntad, y además, pasiones, y no para tales o cuales cantantes que sólo tienen agilidad de garganta o fuerza de voz.

Entre nosotros Bellini y Verdi dieron especial carácter a sus cantinelas melódicas, y señaladamente Bellini quien, «imprimiendo en la Música la voz misteriosa de su corazón» (como dice Florimo en la admirable vida escrita por él del hijo de Catania) con la *Sonnambula* y con la *Norma* supo, para decirlo de una vez, dramatizar el canto. En un breve estudio sobre Bellini trato más detenidamente este asunto.

Volviendo a Wagner, se nos presenta más claro ahora el por qué la parte del canto y la parte instrumental se mezclan y se enlazan en sus obras musicales, dado lugar a la unidad continua de su creación artística; la cual se evidencia y se manifiesta por medio de melodías que vienen a ser, como observa Liszt, personificaciones de ideas⁽²⁾, y por medio de armonías que permiten descubrir el desenvolvimiento racional de las ideas mismas; ideas que, tratándose de drama, tratándose de vida, asumen los vari[...] ⁵¹⁵ de las pasiones. Y así pienso que ha de resaltar más claro el carácter anteriormente señalado del concepto del arte según Wagner. Las pasiones puestas en acción son lo real. Personificadas en el drama, se idealizan. La armonía y la melodía, fundidas juntamente, siguen el proceso dialéctico de una transformación sencilla, propia, natural. Por lo tanto, no más pies forzados en materia de Música, no más convencionalismos y sí estudio y explicación de la acción: que la forma revele, por lo menos, hasta donde es posible, la idea. Y así queda explicado el canto suspenso a su mitad, incompleto; la frase empezada por la voz y terminada por los instrumentos; la reaparición de ciertas modulaciones, de ciertos acentos, de un cierto conjunto amónico: y, en fin, la declamación grandilocuente o interrumpida, sustituyendo a los trinos y a los gorjeos, a las repeticiones y las cadencias.

La señora Mignati, que estudia fervientemente a Wagner, escribe de él en estos elocuentes términos: «Perfección de la forma instrumental y melódica, elevación de sentimiento, grandeza y verdad en la acción de los personajes, vida, movimiento, fuego, pasión, pintura fuerte y verdadera de los caracteres, al lado de un ideal puro y a menudo trascendental; todas estas cualidades se encuentran reunidas en las obra de Ricardo Wagner⁽³⁾». Y Grandmougin recuerda que Wagner, partiendo de la Sinfonía de Beethoven (la cual se [...] ⁵¹⁶ desenvolviendo[se en] los

⁽²⁾ Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, pág. 53, Leipzig 1851. [Nota Cardona]

⁵¹⁵ Documento deteriorado.

⁽³⁾ Marguerite Albana Mignaty, *Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale*, pág. 11; Florencia 1873.

[Nota Cardona]

⁵¹⁶ Documento deteriorado.

pliegues del pensamiento, llega siempre⁽⁴⁾ a crear un complemento de colosales proporciones. Ya Wagner, dice Schuré, se nos revela por sí mismo: «Una noche, escribe Wagner, oí ejecutar una sinfonía de Beethoven. Sentí escalofríos y pasé calentura: curéme; y me sentí músico⁽⁵⁾». Cierro esta serie de citas, que apoyan sólidamente lo que llevo dicho, con las pocas palabras que siguen, tomadas de Nietzsche: «En la música de Wagner hay una voz que habla por todo aquello que hasta ahora no ha querido hablar en la Naturaleza; y esto es lo que ha ensanchado el campo [musical]... Wagner tiene en cuenta cada grado del sentimiento con la mayor firmeza y con la mayor seguridad posible... En Wagner nada hay superfluo, todo es necesario; su música, con una resolución admirable, que casi calificaría de despiadada, se somete al Drama, y sigue su marcha⁽⁶⁾».

Pero entonces (se dirá) ¿tendremos que desterrar la música que no sigue las huellas de Wagner, o que no se aproxime, como la música de Weber, de Meyerbeer, de Gounod, de Verdi, como autor del *Don Carlo* y de *Aida*, a la música del *Lohengrin* y del *Tannhäuser*? El exclusivismo en el arte no es mi ideal. Considerada la música llamada rossiniana, a semejanza de la Lírica en Poesía, juzgo que debe acogerse bienamente, como se acoge la Lírica. Cambiados los tiempos, cambia la vida, la Lírica ya no priva, es cierto; pero ¿por esto le daremos el despido? Fuera esto cometer una apostasía. En los tiempos modernos el Drama Musical ha venido a ocupar el puesto del Melodrama; nada hay que objetar a esto, pero la afirmación de aquél no supone la completa negación de éste. El mismo Wagner nos ha dicho que aquella noble y venerada matrona, que es el Arte de los sonidos, ¿gozaría de la alegría más pura si se celebrasen las bodas del genio alemán con la música italiana!

V.

El *Lohengrin* no es la primera de las obras de Wagner. Vino precedido del *Rienzi*, que se remonta al 1830, del *Vascello Fantasma*, obra del 1839; y del *Tannhäuser*, del 1842. Vino después seguido del *Tristano ed Isotta*, trabajo del 1853; del trabajo conocido en 1868 que tiene por título *Minnesinger*; y de la famosa *Tetralogía dei Nibelunghi*, para la cual fue construido ex profeso el teatro de Bayreuth. El *Lohengrin* es del 1845, y la primera afirmación completa del estilo wagneriano.

Wagner es poeta y Músico; Poesía y Música se elaboran juntas en su pensamiento; así que la ópera teatral sale formada de una vez, y constituye aquel compacto organismo, aquel uniforme y no interrumpido tejido, que es la nota sobresaliente de las obras maestras. Y con todo, esto, que es una prenda singularísima, es considerado por algunos como un defecto. La uniformidad, dicen, engendra la monotonía. Pero (¡santo Dios!) ¿no es la uniformidad, el tono uniforme en Arte, y máxime en la Música, que nos obliga a pensar, pensar profundamente, pensar en nada y en todo, que nos lanza, en suma a los campos de lo indefinido? Weber y Meyerbeer usaron el tono uniforme; pero Wagner acrecentó su importancia. De aquí se deriva los cantos largos, acá y allá repetidos en el *Lohengrin*, que a menudo deseamos ver desenvueltos, dilatados, terminados, y que por el contrario, permanecen como suspensos en el aire. Y todo esto no es capricho, y sí Filosofía del Arte; mientras que si el Arte se inspira en los sentimientos, no puede resplandecer en plena luz sino manifestándonos con sus medios el son uniforme. El amor, los celos, el odio, el dolor tienen una nota especial, la cual se resuelve en una cierta uniformidad de palabras y de actos en los individuos que son presa de aquellas pasiones. El Arte que estudia la vida, estudia

⁽⁴⁾ Grandmougin, *Esquisse sur Wagner*; pág. 19. [Nota Cardona]

⁽⁵⁾ Schuré, *Le Drame Musical*, pág. 13, vol. II; París; 1875. [Cardona]

⁽⁶⁾ Nietzsche, *R. Wagner á Bayreuth*, pág. 100, 157, 161 y siguientes. [Cardona]

lo real; con un motivo dominante, con una frase temática idealiza y personifica la gratitud y el amor de Elsa, el amor y la generosidad de *Lohengrin*, el odio y la venganza de Ortruda y de Telramondo⁵¹⁷.

Sino que, si es verdad que el tono uniforme es la nota característica del individuo, y el lenguaje propio de un hombre dominado por tales o cuales pensamientos, oprimido por estos o aquellos afectos; no es menos cierto que la disonancia es la nota característica de las masas, el lenguaje propio de los más de los individuos que hablan y se mueven al mismo tiempo. Cada uno de estos individuos tiene un pensamiento peculiar suyo, un modo de sentir particular, un discurrir y un obrar que lo distinguen de las demás; por lo cual allí donde hay un carácter como parte de la masa, hay también un carácter como ser único. Entrad en un colegio, cuando los comensales están recreándose, y hablan, y gritan, y gesticulan; y decidme si no oís una cantidad de sonidos diversos, un verdadero vocerío, que reúne, por otra parte, un cierto conjunto de forma en la variedad misma que lo constituye. Tal es la disonancia. Disonancia es la simultaneidad de sonidos que se rechazan y se hace oír distintamente, y que no por esto se resuelven en una forma única por su naturaleza misma. La música de Wagner, que se apoya en lo real, que idealiza la vida, no podía descuidar las disonancias, del mismo modo que no podía prescindir del tono uniforme por las razones arriba expuestas. Las masas vocales del *Lohengrin*, los Coros, en los cuales los individuos conservan el propio carácter, se afirman, racionalmente, en donde lo requiere el asunto, con las disonancias.

Y no sólo en la Música, sí que también en las demás artes modernas señorean, a menudo, el tono uniforme y las disonancias. Las artes todas han abandonado el convencionalismo, y explotan aquellos dos principales elementos de la vida. El convencionalismo, que cada día se va restringiendo más, quedará sólo en aquella parte en que es necesario para darnos la verdadera transformación y nueva creación del Arte. Y en esto se funda, precisamente, el progreso de las artes, quiero decir, en la derrota progresiva, pero completa, de lo convencional y de lo falso.

VI.

Nos hallamos en Germania, en los tiempos de Enrique el Pajarero, sucesor de Conrado I de Francia, en el año 919 de la Era vulgar. Recuerdo de paso que Enrique el Pajarero fue padre de Otón I, el cual tanta parte tuvo en las cosas de Italia⁵¹⁸, como después la tuvieron el hijo, Otón II, y el nieto, Otón III. Determinada así la época, que sirve de base estable a la Leyenda del *Lohengrin*, del Caballero del Cisne, he aquí el contenido de la misma.

Muerto el duque de Brabante, sus hijos Elsa y Gofredo quedan confiados a la tutela del conde Federico de Telramondo. Un día no se supo más de Gofredo. Ortruda de Radbord, genio del mal, que aspira al dominio brabantino, llega a convencer a Federico de que la desaparición de Gofredo es debida a un fratricidio, y le persuade de acusar a Elsa, y de que no se case ya con ella según la voluntad del difunto Duque, antes al contrario de casarse con ella misma, Ortruda, digna, ciertamente, de honores y señoría. Enrique *el Pajarero*, quien para tratar de negocios de Estado, ha convocado, siguiendo la costumbre alemana, a los nobles de su reino bajo las encinas que crecen y se extienden cabe[?] a la orilla del

⁵¹⁷ Cardona, E.: "Wagner y el *Lohengrin*". *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 5-12.

⁵¹⁸ Llamamos la atención sobre el hecho de que, en el proceso de recepción de la música de Wagner, cada país enfatiza los aspectos que lo ponen en conexión con los temas wagnerianos. En España los críticos señalan que el Santo Graal se conserva en un templo situado en los Pirineos y destacan la utilización del tema del Graal en novelas caballerescas como el *Lanzarote del Lago*. Cardona apela a las relaciones del Imperio Sacro Germánico con los territorios italianos.

Escalda, ordena que la acusada comparezca a su presencia. Elsa, sencilla y pensativa, se presenta ante el Rey sentado en el trono rodeado de muchos caballeros, los cuales apenas dan crédito a sí mismos. También Telramondo y Ortruda están allí. Elsa no contesta a las preguntas del Señor sino gritando: «hermano mío», aban[donándose] a los fantasmas de un amor misterioso por un caballero que ha visto tan sólo en sus ensueños. Publícase el juicio de Dios gracias al Heraldo, quien, no ofreciéndose nadie a pelear por la joven, a instancias de ésta, repite el bando por mandato del Rey. Mientras Elsa cae de rodillas y murmura una plegaria, he aquí que sobre las aguas del Escalda aparece un cisne guiando una barquilla, en la cual va un Caballero en pie con el yelmo de plumas, con el escudo de plata, con blanca y espléndida coraza; el Caballero en quien soñara la doncella. Maravilla, profundo estupor de los circunstantes.

El Caballero llega, da un triste y tierno adiós al cisne; se inclina ante el Rey y los caballeros allí reunidos; solicita el amor de la joven en cambio del brazo defensor que le presenta; le hace jurar que jamás le preguntará de dónde viene y quién sea; y reta a singular combate a Federico de Telramondo, que queda vencido, aunque con vida, por la generosidad del vencedor.

Ortruda y Federico, avergonzados y abatidos, solo piensan en la venganza. Ortruda sugiere a Federico la idea de seducir a Elsa para que obligue al campeón desconocido a revelar quién sea. Es de noche. Elsa, terminada ya la fiesta de los esponsales, se encamina hacia la iglesia y se dirige tiernamente a las leves auras que han acariciado sobre las ondas la navecilla salvadora. Ortruda con voz lastimera la llama desde el camino, pidiéndola auxilio. Elsa acude, la abraza, y la lleva consigo al castillo. Rompe el alba. El Heraldo pregona en nombre del Rey el destierro de Telramondo y las bodas de Elsa con el Caballero del Cisne. Desfila el cortejo nupcial. Ortruda se halla al lado de Elsa; pero mientras ésta va a penetrar en la iglesia, aquélla le impide el paso y prorrumpe en imprecaciones contra ella. Suma y extraordinaria agitación, calmada tan solo por la llegada del Rey y del Caballero del Cisne con otros muchos nobles señores. Elsa se abandona temblorosa y llorando en los brazos de su esposo. Telramondo, mientras tanto, pide justicia al Señor, acusando de magia desconocida al incógnito defensor de Elsa, a la cual luego, en voz baja, procura infiltrarle la duda en el corazón. Por lo demás, Enrique el Pajarero ordena que se cumpla la ceremonia del esponsalicio; y teniendo a su derecha a la tranquilizada doncella y a la izquierda al Caballero misterioso, entra en el templo con todo el cortejo de feudatarios, damas y pajes. Suena el órgano, tañen festivamente las campanas: el matrimonio se ha celebrado.

Elsa y su esposo han quedado solos en su cámara nupcial. ¡Es una hora de embriaguez! –¡Dime tú nombre, dime quién eres –exclama la joven- para que yo pueda llamarte, pronunciar tu nombre con la mayor dulzura y cariño! –El caballero se defiende, resiste, pero al fin le dice que viene de un lugar donde todo es alegría y esplendor. –Pues entonces, si sois un ser que no es de este mundo, un día u otro ¡podríaís dejarme! –Tranquilízate, Elsa, ¡yo te amo! –¡Oh! ¡dime, dime quién eres! –a tal punto, Federico y cuatro de sus familiares penetran en la estancia para herir de espaldas al Caballero prodigioso; pero vuélvese éste, empuña el acero que le entrega Elsa, derriba de un golpe al traidor, y obliga a los otros a postrarse confusos en el suelo. –¡Ay de mí, exclama él, el hermoso sueño de amor se desvaneció! –Se reúnen nuevamente los caballeros con el Rey al frente, debajo las encinas en la ribera del Escalda. El desconocido Caballero refiere el asalto de Telramondo, vitupera a su esposa que le ha faltado a la fe, pidiéndole quién fuese, y triste y adolorido, al fin, se da a conocer. –Lejos de aquí, dice, existe un castillo llamado Monsalvato. Allí hay un templo, todo oro y piedras preciosas, en el cual se conserva y se custodia el San Graal, la Copa que usó Jesús en la última cena. Cada año una paloma desciende del cielo a renovar el poder sobrehumano de la copa

maravillosa; poder que se irradia sobre los caballeros que pertenecen a aquel castillo y a aquel templo. Enviados estos caballeros a combatir por la virtud y por el honor, quedan siempre vencedores: pero si su poder misterioso es descubierto, deben al punto volver al asilo sacrosanto. Por esto, pues, debo partir al momento, ahora mismo. He venido por voluntad de Dios; vuelvo a Monsalvato, en donde reina *Parsifal*; y puedo deciros ahora que soy *Lohengrin*, ¡su hijo y caballero! – Quedan todos conmovidos, encantados. Elsa se desespera, y quiere morir a los pies de *Lohengrin*. Vuelve el cisne por ella misma con la ayuda de Satanás. Óyelo *Lohengrin* y, dirigiéndose al cielo, ruega fêrvidamente. Aparece una blanca paloma, que se posa sobre la navecilla. Entonces *Lohengrin* desata la cadena que tiene ceñido al cisne, sumergiéndose en las ondas, vuelve a ser Gofredo de Brabante. *Lohengrin* parte de nuevo para Monsalvato en la navecilla guiada por la milagrosa paloma; Ortruda cae desvanecida; Gofredo, que se halla ya en los brazos de Elsa, es reconocido por Señor de Brabante; y Elsa, al desaparecer del horizonte su amadísimos campeón, cae súbitamente y muere.

Hasta aquí Wagner poeta⁵¹⁹.

VII.

Esta leyenda, que se encarna en la historia en la sola parte que hace referencia a la época en que se supone que los hechos sucedieron, no deja en la música su carácter mítico; siendo oportuno advertir, si después de los que antecede ocurre todavía alguna duda, que las palabras y notas musicales brotan simultáneas de la mente de Wagner. En todos los tres actos de que se compone la ópera, descuellos la figura de aquel ser misterioso que se llama *Lohengrin*; figura que se nos ofrece a la vista con tintas melancólicas, y tal vez indeterminadas; por esto la frase temática que rige y gobierna al canto y a la parte instrumental, y que palpita de continuo en el uno y en la otra, como un soplo de vida, no se aleja de una factura concentrada y meditabunda. El tono uniforme que domina en el canto y en la instrumentación de la parte de *Lohengrin*, es el tono uniforme característico siempre de Bellini, es el tono uniforme que vela con cierta oscuridad la poesía de Leopardi.

De aquí lo etéreo y lo ideal de todo el lenguaje músico y poético del Caballero del Cisne, etéreo e ideal que se nota también en el lenguaje de Elsa, siempre que el ánimo de esta pura joven vaga en el indefinible admirable de sus sueños de amor, y fluctúa y reposa a un tiempo sobre las rosadas nubes de sus esperanzas. Si *Lohengrin* es un héroe, Elsa no dista mucho de ser una heroína; y por esto la poesía y la música del lenguaje de la inocente y casta doncella, si bien no dominan la idealidad como la poesía y la música del lenguaje del Caballero del Cisne, sin embargo la tocan y la desfloran.

Cuando Wagner escribió las piezas del protagonista, de *Lohengrin*, acordóse seguramente de la etimología que da Creuzer de la palabra *héroe*. La palabra héroe, dice Creuzer, el cual recuerda que Juno llamábase también Hera; es semejante a la voz latina *herus* y a la voz alemana *herr*, y al igual de éstas, comprende la idea de señor, de dueño⁽¹⁾. *Lohengrin* es un héroe. Semejante palabra, según el mismo Creuzer, tuvo entre los griegos el significado de un digno representante de la humanidad, o, más especialmente, de la aparición histórica de una personalidad superior a las demás por el complejo armónico de dotes excelente que la adornaban⁽²⁾. Omito los ejemplos que juzgo superfluos para aclarar bien esta idea, y repito que Wagner se deleita en el personaje del Caballero del cisne y lo concibe y

⁵¹⁹ Cardona, E.: “Wagner y el *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, pp. 8-10.

⁽¹⁾ Creuzer. *Religions de l'Antiquité, ouvrage traduit de l'almand par Guignaut*, página 20, vol. III; París, 1825. [Nota Cardona]

⁽²⁾ Creuzer, *ibid.* [Nota Cardona]

crea, tanto bajo el asunto de la poesía como en el de la música. ¿No he dicho ya que Wagner es hechura de la filosofía germánica?

He aquí por qué nos parece que en el *Lohengrin* todas las artes tienden a concentrarse en torno al ser de un modo superior a la naturaleza, lo cual por semejante manera viene a ser centro y motor del proceso entero del drama. Y que esto sea verdad puede probarse parando mientes en los tres actos de la ópera. ¿No oís desde las primeras notas del primer preludio el canto místico, indefinido, etéreo del caballero misterioso, sostenido particularmente por los violines? ¿No veis en el primer acto cómo todo se eclipsa ante la aparición inesperada, y cómo desde entonces, comienza el predominio de la frase temática de *Lohengrin*? ¿No observáis en el segundo acto cómo resultan achicados Telramondo y Ortruda al aparecer el prodigioso campeón, y el aliento poético y musical propio en un todo del Caballero del Cisne, que oscurecen casi por completo todo lo restante? El tercer acto puede llamarse el apogeo del triunfo de *Lohengrin*, la apoteosis de este héroe, de este representante de la humanidad, de este personaje superior a los demás por el complejo armónico de dotes excelentes que le adornan.

El canto y el instrumental de Elsa, fundamentados principalmente en los violines, clarinetes, flautas y arpa, son tan ingeniosos, simbólicos, expresivos y propios, que se hace difícil concebirlos de diferente modo. La inocencia, la esperanza, la alegría por el arribo, y por la victoria del caballero deseado, el afecto castísimo por este paladín de la virtud y [...] ⁵²⁰; tienen un lenguaje poético y musical por demás encantador, que alcanza su mayor expresión en el *duetto* del tercer acto, especialmente cuando la joven exclama en la embriaguez del amor, que un delirio inefable la invade totalmente, y que tan sólo se siente contenta y tranquila al lado de su campeón valeroso. Éste, en otro canto, ardiente también de amor, repite con parecido lenguaje poético y musical la frase deliciosísima, y se abandona a los sueños de una vida feliz. La misma frase se repite por tercera vez por los instrumentos solos y lentísimamente, después que *Lohengrin*, rechazado el asalto del traidor Federico de Telramondo, y oprimido de dolor, exclama, lleno de tristeza: ¡Ay de mí, se desvaneció el sueño hermoso de amor!

Tanto como tiene de suave el lenguaje de Elsa y de *Lohengrin*, tiene de duro el lenguaje de Ortruda y de Telramondo. Aquí las frases temáticas son ásperas, hoscas, tenebrosas; todo es ansia y [...] ⁵²¹, todo es odio; la declamación se dilata, desaparece toda melodía sencilla y escogida: el canto y el instrumental adquieren un no sé qué de salvaje y lúgubre, que se eleva gigante en el preludio del segundo acto, en el cual dominan los contrabajos con notas sostenidas. El *duetto* entre Telramondo y Ortruda es una obra maestra de gusto por la invención y por el colorido. Su tonalidad menor corresponde perfectamente a la situación dramática. Durante este *duetto* la orquesta susurra, se agita, se estremece: y a partir de este *duetto*, cortado por la sombría frase [...] ⁵²²

Tal es el *Lohengrin*, aquel espantajo de ópera del ogro que se llama Wagner.

VIII.

No creo que deba añadir más. Ciertamente es que no he sido breve; pero el asunto no consentía la brevedad: me atrevo a afirmar, sin embargo, que he sido más breve de lo que la importancia del tema requería. Concluyo con un terceto de Dante que, sin quitarle un ápice, aplico al hombre ilustre, al hombre célebre que nos ha ocupado:

Le sue magnificenze conosciute

⁵²⁰ Documento deteriorado.

⁵²¹ Documento deteriorado.

⁵²² Documento deteriorado.

Saranno ancora sì, che i suoi nemici
Non ne potran tener le lingue mute⁽⁷⁾523.

A las diez y media de la mañana del domingo 25 de marzo de 1883 y a la edad de 36 años, fallece en Barcelona Anselmo Barba⁵²⁴, uno de los primeros wagnerianos españoles asistentes al festival de Bayreuth. En el artículo necrológico que le dedica *La Ilustración Musical*, T. S. Maymir destaca que “Barba pertenecía a esa pléyade de jóvenes entusiastas que sin desdeñar el pasado, creen en el verdadero progreso y aman y cultivan todo aquello que tiende a extender los dominios del arte. Aunque aleccionado en la escuela italiana, supo hacerse superior al apasionamiento, logrando apreciar rectamente la grandeza y la inspiración que reinan en las obras de Wagner. –Entusiasta de este gran genio, que ha poco hemos perdido también, quiso asistir a la inauguración de la última obra de aquel coloso del arte musical, cuyas impresiones comunicaba desde Bayreuth, traduciéndolas más tarde en eruditos artículos que se dieron a luz en las *Notas Musicales*”⁵²⁵. Felipe Pedrell dedica un recuerdo a Barba en una nota necrológica que menciona los escritos remitidos por Barba desde Bayreuth en el verano de 1882:

“El arte musical ha experimentado en esta ciudad una pérdida irreparable.

Dejó de existir en la flor de su edad, cuando un porvenir glorioso le sonreía, el Maestro de Capilla de la Colegiata de Santa Ana, Don Anselmo Barba.

Los lectores de las *Notas Musicales y Literarias* recuerdan los eruditos artículos críticos que vieron la luz en junio del año pasado, firmados desde Bayreuth por el maestro Barba: no ha mucho, con la idea de prestar el homenaje de duelo a Wagner en el número especial que a la muerte del ilustre Maestro alemán dedicó nuestra REVISTA, escribíamos la humorística carta que habrá promovido honda pena al recordar que ya no existe el que la trazó, movido de su entusiasmo por Wagner y su escuela...

¡Grande es la intensidad del dolor que hoy debe sufrir su familia, no mitigado por la pública muestra de duelo que los amigos y el profesorado en masa han tributado al que fue su compañero muy querido!

(7) Dante, Par., XVII. [Nota Cardona]

⁵²³ Cardona, E.: “Wagner y el *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 34, 15-IV-1883, pp. 5-8.

⁵²⁴ Anselmo Barba (Barcelona, 18-IV-1848; Barcelona, 25-III-1883) ingresa, previa oposición, en la Escolanía de Montserrat donde continúa hasta los 16 años, dedicándose posteriormente a la composición y enseñanza del piano. Más tarde realiza una oposición a la plaza de organista vacante en la catedral de Barcelona, cargo que desempeña durante tres años hasta que le es concedida la plaza de organista de la Colegiata de Santa Ana en la misma ciudad. Sus obligaciones en la Colegiata hacen que Barba componga numerosa música religiosa de la que destacamos una *Misa de Réquiem* a cuatro voces y grande orquesta, escrita con motivo de la muerte de la reina Mercedes, otra *Gran Misa de Réquiem* escrita para los funerales de su hermano Joaquín, una *Misa de Gloria* a cuatro y seis voces y gran orquesta y una *Misa Pastoril* estrena en la iglesia parroquial de Sans. Barba deja a su muerte varias composiciones inéditas, entre ellas la titulada *Bendita sea tu pureza*, salutación APRA voces, arpa y órgano, una colección de melodías premiadas en un certamen convocado por el Ateneo Barcelonés y una serie de sonatas para piano solo. “Anselmo Barba”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 53, 2-IV-1890, pp. 233-4.

⁵²⁵ Mymir, T. S.: “Anselmo Barba”. *La Ilustración Musical*, I, 5, 5-V-1883, p. 2.

Nuestra REVISTA, en justa memoria del que fue amigo y cariñoso compañero, tributará, asimismo, próximamente, el homenaje debido al artista, escribiendo algunos rasgos biográficos que si nos es posible, verán la luz al mismo tiempo que una de sus composiciones que nos ha ofrecido sus afligida familia”⁵²⁶.

El 1 de abril *Notas Musicales y Literarias* dedican a Wagner el número 33 en su práctica totalidad. La revista publica una carta inédita de Wagner⁵²⁷ impresa por primera vez en *Archivio Musicale*, revista de Nápoles dirigida por B. Cesi. La carta, recogida en otro lugar de esta tesis, está remitida al presidente del Consejo de Administración del Real Colegio de Música de Nápoles, Duque de Bagnamara, a raíz de la vista realizada por Wagner al conservatorio napolitano en abril de 1880.

“Wagner”⁵²⁸ es un artículo firmado por el Bibliotecario del Conservatorio de Nápoles, Francesco Florimo, en el que el biógrafo de Bellini comenta la visita de Wagner al Conservatorio napolitano en abril de 1880, como se recoge en otro lugar de esta tesis doctoral. Escrito a raíz de la muerte de Wagner, el artículo está fechado en el conservatorio de Música de Nápoles el 26 de febrero de 1883 y aparece publicado en *Preludio*, revista de letras, ciencias y artes publicada en Ancona (Bologna) por el editor Gustavo Morelli. En el escrito encontramos el pensamiento que sintetiza la opinión de Florimo sobre Wagner y su música, opinión recogida del opúsculo publicado por Florimo a raíz del estreno de *El Anillo* en el primer festival de 1876. “En dicho opúsculo –dice Florimo– hice gala de la franquea y lealtad de mi opinión: no la he modificado y , por lo tanto, puedo repetirla ahora mismo. «Wagner, decía en mi opúsculo, es un genio potente, genio de titán, cuyo esfuerzo, estimulado por su gran amor a la patria, se dirige a escalar el cielo de la más elevada ambición artística, la conquista de una música nacional para su amada Alemania. Vosotros ¡oh jóvenes compositores, imitad ese elocuente ejemplo de amor patrio, empero recordad que vuestra misión es distinta: vosotros sólo debéis reformar y perfeccionar nuestra música antigua: seguid su huella, pero reformando y perfeccionando, dad a vuestra obra colorido italiano sin olvidar jamás la melodía!». –Wagner me aseguró haber leído el opúsculo con gran interés y complacencia”. Florimo, que considera a Rossini y a Wagner los dos compositores más revolucionarios del siglo XIX, realiza una valoración de la obra wagneriana y comenta sobre su estética:

⁵²⁶ F[elipe] P[edrell]: *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 8.

⁵²⁷ “Otra carta inédita de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 1-2.

⁵²⁸ Florimo, F.: “Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 2-4.

“Wagner ocupa el mismo puesto de honor en la historia de la música alemana que Rossini en la de la italiana. Por lo que toca a la música, los dos maestros fueron los más grandes revolucionarios que hayan existido en nuestro siglo.

Rossini cerro con una mano los días de un glorioso pasado abriendo con la obra los de un porvenir no menos glorioso. Dijo a los antiguos maestros: ¡es el último día de vuestro reinado, el presente soy yo!

Y, como el Napoleón italiano llamó a juicio a dos siglos que esperaron resignadamente el fallo del árbitro y soberano. Y como tal dominó: y todo el mundo, todo, no solo sufrió su tiranía sino que se puso a gritar, ¡viva el tirano! Fue menester la delicada y melancólica [obra] de mi Bellini⁽²⁾ para sacudir el yugo de aquel febril entusiasmo. Los corazones se conmovieron al escuchar el plañidero y conmovedor canto del cisne de Catania, que desde la tierna canción idílica nos transportó a aquel drama, drama verdadero, flor de sentimiento, que se llama la *Norma*. La reforma belliniana fue proseguida después, con buen resultado, por Donizetti, y completada, finalmente, por Verdi, especialmente en el *D. Carlos* y en la *Aida*.

Wagner ha querido hacer en la música teatral lo que Beethoven hizo en la sinfonía. Sin despreñar nada de lo que antes que él habían hecho Mozart, Spontini y Gluck, ha abierto nuevos horizontes al arte alemán, el cual, verdaderamente, no se resiente de ninguno de los convencionalismos introducidos en la ópera italiana. Se ha pretendido hallar semejanzas entre la reforma de Gluck y la de Wagner, pero, a mi ver, no existen. La melodía de Gluck es vocal, y su manera de proceder, en cuanto a la forma, es igual al de la escuela italiana que privaba en aquella época, en tanto que la melodía de Wagner es polifónica y sinfónica.

«La gran melodía, (dice el maestro de Bayreuth, en la célebre carta a Federico Villot) tal como la comprendo yo, la que abarca la otra dramática por completo... debe, de todos modos, causar en el alma impresión semejante a la que a un paseante le produce un hermoso bosque, cuando, al caer la tarde, acaba de sustraerse al bullicio de la ciudad. Esta impresión, que dejo al lector la analice en todos sus efectos psicológicos, según su propia experiencia, consiste, y esto es lo que la particulariza, en la perfección de un silencio, cada vez más elocuente. Para alcanzar el fin del arte, basta generalmente con haber producido esta impresión fundamental, manejando por medio de ella al auditorio, sin que él se aperciba de ello, preparándolo de este modo para otros más elevados propósitos; esta impresión despierta espontáneamente en él, dichas superiores tendencias. El paseante del bosque, subyugado por esta impresión general, se entrega entonces a un recogimiento más duradero; sus facultades, libres ya del tumulto y del ruido de la ciudad, se extienden y perciben de un modo diferente; su oído dotado, por decirlo así, de un nuevo sentido, va adquiriendo cada vez más penetración y distinguiendo los sonidos de una variedad infinita para él, que se producen en el bosque, y que van diversificándose; y aún oye algunos que no recuerda haber jamás oído. Al par que su número, crece también su intensidad, por extraño modo, haciéndose los sonidos cada vez más resonantes. A medida que oye un mayor número de voces distintas, de modos diferentes, reconoce, no obstante, en estos sonidos que se precisan mejor, se ensanchan y le dominan, la grande y única melodía del bosque; ésta es la misma melodía, que, desde un principio, le había llenado de sentimientos religiosos. Sucede como cuando, en una hermosa noche el profundo azul del cielo embarga nuestra vista; cuanto más ésta se absorbe sin reserva en este espectáculo de la bóveda celeste, tanto más distintos, claros, chispeantes e innumerables revélanse a sus ojos los ejércitos de estrellas. Esta melodía dejará en él una eterna

⁽²⁾ Recuérdese que el firmante de este curioso artículo fue el amigo del alma del tierno autor de *I Puritani*. (N. del T.)

resonancia, pero le será imposible repetírsela; para oírla otra vez, es preciso que vuelva al bosque, y que vuelva al caer de la tarde. ¡Qué locura la suya, si, apoderándose de uno de los graciosos cantores de la selva y domesticándolo en su casa, quisiera hacerle aprender un fragmento de la gran melodía de la naturaleza! ¿Qué oiría entonces, sino alguna melodía a la italiana?».

Esta concepción tan inmensa, este sentimiento melódico es digno de Beethoven, cuyo espíritu eminentemente sintético acaricia y contempla el asunto por todos sus lados y, cuando menos lo espera uno, le da valor transformándolo por medio de la antítesis. El scherzo de la sinfonía en do menor, que reaparece de repente después de la explosión del final [como] triste recuerdo de la realidad y del dolor, es una prueba convincente de lo que acabo de decir. Wagner ha sabido conservarse homogéneo coordinando todas las partes de una ópera para que todas contribuyan a formar un todo armonioso. El *Tannhäuser*, el *Lohengrin*, el *Buque Fantasma*, *Tristán e Isolda* son monumentos imperecederos contruidos bajo la ley de unas proporciones arquitectónicas tan sabias como grandiosas que no admiten los accesorios ociosos; son además, todas esas composiciones, las únicas óperas alemanas que no han sufrido el yugo de la ópera italiana⁵²⁹.

Florimo destaca que Wagner termina con el convencionalismo de la forma y fundamenta la expresión general del drama en el elemento sinfónico. Los personajes wagnerianos acentúan el sentido de la palabra con la utilización de lo que Florimo denomina “cadencias indefinidas” y, en su opinión, la meta de la obra de wagneriana consiste en fundar “un verdadero teatro musical alemán” que no existe antes de Wagner. “Los grandes maestros alemanes –dice Florimo– predecesores de Wagner, tales como Haydn, Mozart, y el mismo Beethoven no escribieron música, propiamente hablando, para los teatros alemanes. En todos ellos la influencia italiana es bastante característica. Weber, quizá, que en el *Freyschütz* hizo una fusión de las dos escuelas; si no hubiese muerto tan joven, hubiera podido fundar un teatro nacional. Pero esta gloriosa conquista estaba reservada a Wagner⁵³⁰. Florimo comenta después la influencia de Wagner en los compositores modernos y la tendencia general de los más jóvenes a explotar el poder expresivo de la orquesta utilizando “complicadas superposiciones armónicas” y “efectos atronadores de sonoridad”. “Estos presuntos innovadores –dice Florimo– son la ruina de la buena teoría. Los partidarios de Miguel Angel por medio de la exageración adulteraron la escuela escultórica de aquel gran genio como los secuaces de Wagner corrompen la suya. Desde este punto de vista, me atrevería a afirmar que la muerte del maestro, aparte de lo funesto que ha sido para el arte musical, no ha sido tan sensible para los compositores italianos. La obra del revolucionario queda guardada en su patria

⁵²⁹ Florimo, F.: “Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 2-3.

⁵³⁰ Florimo, F.: “Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 3.

como el Código Napoleónico. Nuestra juventud italiana podrá sacar de aquel Código todo lo mejor y todo lo que más perfectamente se acomode a nuestra índole; de esta manera, únicamente podrá restablecerse el verdadero equilibrio entre el arte alemán y el arte italiano, no tocando jamás a las tendencias melódicas de la escuela italiana. Deberá, sí, saber escoger: y esto no lo conseguirá si no posee una sólida cultura musical y estética”⁵³¹. Florimo, siguiendo la opinión de Verdi, considera que los compositores italianos deben seguir los modelos antiguos en lugar de imitar la obra wagneriana:

“Verdi, que en cuestión de reforma no es, ciertamente un reaccionario, desde 1871, en la famosa carta que me dirigió en aquella fecha, viene repitiendo: «*Torna all’antico e sara un progresso*». Parece que su voz autorizada quiera inculcar a la juventud, lo que condense en estas palabras: «Ejercitaos tenaz y constantemente, hasta la saciedad, en la fuga, hasta que la mano se acostumbre con toda libertad a doblegar y manejar la nota según vuestro deseo. Aprenderéis así a mandar las partes vocales y a modular sin afectaciones de grandilocuencia».

Estudiad sin descanso a Palestrina y a algunos contemporáneos suyos. De Palestrina pasad a Marcello, pero fijad, especialmente, vuestra atención en sus *Recitativi*... Después de estos estudios, secundados por una larga cultura literaria, podré, decir, finalmente, no antes, a los jóvenes: «Poneos, ahora, una mano sobre el corazón y escribid, y dada vuestra organización, seréis compositores. De todos modos no aumentéis la turba de imitadores y de temperamentos enfermizos de nuestra época que buscan, buscan, y que, haciéndolo bien, muchas veces, no encuentran nada».

Porque, en verdad sea dicho, si los jóvenes de nuestros días se ponen a wagnerizar, deberemos escribir sobre la puerta de nuestro Conservatorio: ¡*Finis Musicae!*

Para el estado actual de la música alemana la muerte de Wagner ha sido una pérdida irreparable. El concepto wagneriano, antes de llegar a su realización perfecta, tenía necesidad de la obra completa de Wagner, de este genio indómito, conocedor profundo de todos los secretos y de toda la historia del arte, no solamente musical, sino universal. Para concebir la idea wagneriana no bastaba una mente tan vasta como la suya, sino que para realizarla se necesitaba todo aquel cúmulo de cualidades que partidarios y adversarios reconocen a la par. Sus óperas serán el catecismo del arte alemán del porvenir: pero el que se atreva a seguir al águila raudal en sus vuelos repetirá la ignominiosa caída de Icaro”⁵³².

⁵³¹ Florimo, F.: “Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 3.

⁵³² Florimo, F.: “Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 3-4.

“Breves reflexiones sobre Wagner y su música”⁵³³ es un artículo del pianista Eusebio Font y Moreso escrito en honor a Wagner y fechado en Barcelona el 24 de marzo de 1883. Font opina que la oposición realizada a Wagner y su obra en vida del compositor es consecuencia de la envidia, la rivalidad, la ignorancia, la malignidad y el odio de los que denomina “difamadores de la escuela de Wagner”. Para Font, ésta y la “indiferencia de los ignorantes” son las causa principales que explican la prevención y desconfianza con que una parte del público acoge las producciones de Wagner hasta su muerte. Por otro lado, la obra *ideal* de Wagner es inaccesible a una parte importante del público porque –dice Font– enfrente “se encuentra con un auditorio en su gran mayoría vulgar y prosaico, con escasa o ninguna instrucción musical, sensible solamente a la melodía italiana, fácil, melosa, más o menos afeminada, más o menos convencional, vaciada en el molde de otras cien mil melodías; melodía que deleita, si vale decirlo así, sin escucharla; a par de la cual ningún interés excitan los acentos apasionados y vehementes de la poderosa y arrebatadora orquesta; melodía, por último, que penetra y halaga voluptuosamente los sentidos sin pasar por el alma”. Font cree difícil la continuidad de la obra de Wagner en otros compositores y opina que la escuela de Wagner no será la forma definitiva y permanente de la ópera. No obstante, Font destaca en la obra wagneriana el dominio de los medios de expresión musical, el manejo de la orquesta, la variedad de combinaciones armónicas empleadas por el compositor... y, en este sentido, considera que todos los compositores son seguidores de Wagner y propagadores de su reforma: “Desde la ópera a la simple canción de dos páginas; desde la sinfonía a la insignificante pieza de dieciséis compases, la avasalladora influencia del maestro aparece manifiesta y evidente”:

“La vida del hombre de genio es la historia de las miserias del corazón humano.

Tendido en una cuna cubierta de flores, duerme un niño en cuya espaciosa y serena frente irradiará un día la llama del genio.

Agítase allá, en las tinieblas un ser extraño, un viejo decrepito que sólo cuenta treinta años de edad. Así como los males y dolores físicos abrevian la vida del hombre; así las roedoras pasiones de los celos y el rencor, han quitado al joven decrepito treinta años de existencia. Los hombres le llaman un semejante suyo; la moral le apellida: «envidia».

Y la envidia se acerca a la cuna y dice: «Este niño ceñirá más tarde la corona de laurel del genio» «¡Anatema sobre el niño!» y con su descarnada y asquerosa mano arranca con rabia puñados de flores y arroja en su lugar puñados de espinas y abrojos.

⁵³³ Font y Moreso, E.: “Breves reflexiones sobre Wagner y su música”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, pp. 4-8.

Otros seres, más o menos deformes, más o menos repulsivos, la rivalidad, la ignorancia, la malignidad, el odio, imitan con ensañamiento a la envidia, y el inocente niño, blandamente dormido sobre un lecho de flores, despierta recostado sobre espinas y abrojos.

Y tienen razón: ¡Anatema sobre el niño! ¡No ha decretado la malignidad en la tierra que el hombre de genio ha de expiar la gloria con el padecimiento? ¿No es su destino apurar hasta las heces el cáliz de la amargura?

¿Y qué es el destino del hombre de genio? ¿Su suerte infausta es su propia obra, o es la obra de las ruines pasiones que se desencadenan y rugen en torno suyo? Responded, ¡oh seres miserables que preparasteis al niño un cruento lecho de espinas!

¿Y cual es el nombre del niño sobre cuya cuna estallaron las imprecaciones de la ira? ¿Qué males anuncia al mundo su nombre fatídico? ¿Es Wagner el cometa de los siglos de ignorancia cuya aparición en el cielo auguraba hambre, peste, guerras y horrores sin cuento? ¿Es otro Atila, caudillo de hordas feroces, que vienen a arrebatar a la tierra la libertad y la civilización?

Tranquilizaos, ¡oh vosotros, entes impasibles! que, adheridos a la rutina y sin opinión ni criterio propios, insultáis cuando los malévolos insultan, y aplaudís, cuando los ardientes de corazón aplauden, nada temáis: ninguna plaga, ninguna calamidad amenaza a nuestro siglo. Wagner es un mensajero del progreso. En su mente bulle la inspiración divina. El lema de su bandera es: Revolución en el drama lírico. Su misión es ensanchar los horizontes del arte y sembrar en su luminosa carrera bellezas incomparables.

¡Mal haya Wagner! Si explora un mundo de bellezas no conocidas, ¿qué va a ser de las nuestras? ¿Qué será de nuestras producciones, si las suyas se subliman a alturas inaccesibles a nuestros esfuerzos? ¡Impostura! Wagner no es enviado del progreso. En su mente calenturienta se agita la ambición de los innovadores audaces. El lema procaz de su bandera, es la perturbación, el desorden, el caos en el arte. La misión a que en su insensato orgullo aspira, es arrebataros el más apetecible deleite del oído, es matar la melodía. ¡Guerra sin tregua al calumniador que niega a nuestros grandes maestros la verdad en la expresión del drama musical! ¡Guerra sin piedad a la soberbia satánica del nuevo jefe de escuela quien, para endiosar sus presuntuosas innovaciones, insulta a la tradición! Él sólo es el representante de la verdad. Fuera de su sistema no existe sino la rutina, el absurdo, la mentira.

Al oír este anatema, explosión odiosa del más ciego fanático rencor, no parece sino que con la aparición de Wagner quedan anonadadas para siempre las obras musicales, hasta hoy objeto de veneración y universal aplauso. ¿Pues qué, no caben todos los géneros en el campo sin límites del arte de Palestrina y de Mozart? ¿Por ventura la escuela de Wagner reduce al silencio a las escuelas que le han precedido? ¿La revolución de hoy borra y destruye las bellezas de ayer? Al abrirse el teatro de Bayreuth, ¿ha mandado Wagner entregar a las llamas los demás teatros de Europa donde se rinde [honroso] culto a las obras maestras de insignes compositores?

Mas en vano se afanan y porfian los difamadores de la escuela de Wagner en deslustrar sus gloriosas producciones. El público, juez supremo de las obras musicales sometidas a su fallo, cierra al fin los oídos a las vociferaciones e injurias de la envidia, y avergonzado de su larga y pusilánime indiferencia y penetrado de los portentos de inspiración de la obra, la aclama con frenesí, y levantando al gran maestro sobre el pedestal erigido al genio, ciñe a sus sienes la corona de la inmortalidad.

Mas ¡ay, qué de amarguras antes de la apoteosis! ¡Singular manera de acreditar el hombre su amor al progreso! Mudable, caprichoso, inconstante en sus

preferencias y aficiones, el hombre arroja hoy del altar al ídolo que incensaba ayer, como mañana volverá con cariño los ojos hacia el objeto que hoy repele con desvío. Sin embargo anúnciase una revolución en el arte, un adelanto trascendental en la ciencia: reclama la marcha política del siglo un cambio fundamental en las instituciones, una reforma social; y el mismo hombre enmudece y tiembla ante las necesidades del progreso; y al paso que invoca y bendice sus beneficios, inmóvil, en el sendero de la rutina, no puede apartar la vista de lo pasado. ¡Como si fueran compatibles progreso e inmovilidad, y como si el progreso no significara caminar adelante! Así, Wagner acomete una reforma musical, y el estancado en el sendero de la rutina exclama: «¡Viva Rossini!» Ofrecen a su admiración el *Lohengrin* y *Parsifal*, y él contesta: «Yo no palmoteo sino por la *Gazza Ladra* y la *Semirámide*». ¡Como si las evoluciones del progreso fuesen realizables sin esos guías inspirados que, con la antorcha de la civilización en la mano, alumbran el camino del porvenir!

Mas en fin ¿existe alguna causa que explique, alguna razón que disculpe, si no el encono de los enemigos implacables de Wagner, la prevención y desconfianza con que una gran parte del público ha acogido, a lo menos hasta el presente, sus producciones?

Además de las dos causas fundamentales, puestas ya de bulto, por un lado la malquerencia de los envidiosos, por otro la tibieza e indiferencia de los ignorantes, preciso es confesar que Wagner ha incurrido en un error, o para expresar con más propiedad nuestro pensamiento, el águila ha emprendido un vuelo que los miopes no pueden seguir. Wagner llevado en alas de su numen sublime a las excelsas regiones donde se extingue el eco de las pasiones mundanales, desenvuelve los asuntos de sus dramas, por decirlo así, fuera de la tierra, y su música, fiel intérprete de las pasiones idealizadas, se ha de separar forzosamente del camino seguido por la música que, en contraposición a la del maestro alemán, bien podemos apellidar sensual.

Un elocuente escritor, A. de Gasperini, después de haber examinado admirablemente en su *Estudio sobre Ricardo Wagner* el drama musical tal cual lo ha comprendido este compositor, exclama: «Vastísimo propósito! Y con efecto la obra así ideada, es una concepción gigantesca, un ideal que ciertamente Wagner ha vislumbrado, pero que ningún mortal alcanzará jamás».

Y enfrente de este ideal vislumbrado, el artista gigantesco se encuentra con un auditorio en su gran mayoría vulgar y prosaico, con escasa o ninguna instrucción musical, sensible solamente a la melodía italiana, fácil, melosa, más o menos afeminada, más o menos convencional, vaciada en el molde de otras cien mil melodías; melodía que deleita, si vale decirlo así, sin escucharla; a par de la cual ningún interés excitan los acentos apasionados y vehementes de la poderosa y arrebatadora orquesta; melodía, por último, que penetra y halaga voluptuosamente los sentidos sin pasar por el alma. ¿Y cuando este público, el público de todos los teatros del mundo, el cual, según su propia confesión, va al teatro no para analizar y profundizar, sino para deleitarse y gozar, cuando se hallan [...] ⁵³⁴ tado de apreciar las creaciones de Wagner y les rendirá un tributo de espontánea y sincera admiración?

¿Osaremos pues calificar de error la realización de una idea que es hasta cierto punto el colmo de la perfección del drama lírico?

Al intentar la transformación radical de la ópera, Wagner ha exagerado indudablemente la potencia expresiva de la música; y pasando de la fe en esta facultad a la fe en interés de sus dramas imaginarios, ha acabado por abrigar la ilusión de que el público se remontaría con él a la mansión del idealismo y entonarían himnos de entusiasmo a las maravillas de un mundo inexplorado. Pero

⁵³⁴ Documento deteriorado.

esta misma confianza de Wagner en el prestigio de su reforma, lo cual podría parecernos un verdadero error, es un nuevo timbre de gloria a los ojos de sus admiradores; pues en esta lucha pertinaz y febril del genio [...] ⁵³⁵ imperfectos de que pueden echar mano para dar forma a sus concepciones, el artista, blanco de las iras de la Europa confabulada para combatir su reforma, el artista en torno de cuyo nombre han bramado tantas tempestades, es el único que ha cumplido hasta el fin su misión regeneradora y que se ha mantenido en una esfera superior a cuanto le rodeaba: superior a la poesía que no puede expresar lo que su idealismo le pide; superior a la expresión musical, rebelde a las exigencias de su inspiración; superior por último a la masa inerte del público, incapaz desde su asiento sensual en la tierra, de elevarse a la comprensión de las bellezas a que debiera, sin embargo, sentirse atraída toda inteligencia penetrada del sentimiento de lo grande y lo infinito.

En tan empeñada lucha ¿qué aconseja la dignidad a un grande artista como Wagner? ¿Bajará del trono adonde le ha encumbrado su genio, para ponerse al nivel de la ignorancia que se obstina en negarle su título de rey en el arte? Jamás. Si, por el contrario, el público convertida su ignorancia en inteligencia, su impasibilidad en fervor, su indiferencia en admiración, no vuela a bañarse en los raudales de inspiración con que a manos llenas le brinda el genio creador, peor para el público, peor para el progreso del arte, peor para los desdichados, muertos a los goces celestiales que solamente a la música le es dado ofrecer al hombre sobre la tierra.

Pero aunque Wagner, como dice Gasperini, haya vislumbrado solamente, no realizado, el ideal eternamente inaccesible a las aspiraciones del hombre, ¿qué importa? ¿Debemos achacar lo imperfecto de la obra al artista que apela a la vigorosa vida de su inteligencia para salvar la valla levantada delante de su inspiración? ¿Por dicha los esfuerzos del genio, superior a los medios, digámoslo así, materiales de que dispone para traducir lo indefinible, lo etéreo, lo divino, no han producido y no producirán, mientras existan, la poesía y la música, monumentos imperecederos, modelos de eterna belleza? Fruto sublime de estos esfuerzos, ¿no debemos a Milton, *El Paraíso perdido*? ¿a Klopstock, *La Mesíada*? ¿a Haydn, *La Creación*? ¿y sus inmortales oratorios, a Haendel? ¿y el *Lohengrin*, y *Tannhäuser*, y *Tristán e Iseult*, y *Parsifal*, y los *Nibelungen*, a Wagner, composiciones portentosas éstas y aquéllas divinizadas por la fantasía del artista y del poeta?

¿Wagner, jefe de escuela, dejará imitadores? ¿Aparecerá un heredero directo de su genio para coger el cetro de oro que la muerte le ha arrebatado de la mano?

Fácil ha sido, después del primer vagido musical de Monteverdi, continuar la creación de la ópera italiana y sostener en la escena, por espacio de dos siglos, la monótona e interminable cadena de obras líricas que, salvo plausibles excepciones, aparecen cortadas todas sobre el mismo absurdo patrón. Mas ¿quién continuará la ópera de Wagner tal como su poderosa inventiva la ha concebido? El maestro alemán ha levantado un edificio sin modelo, como probablemente no tendrá copia. Sus adeptos, centinelas solícitos y vigilantes, rodean con cariño el grandioso y sorprendente edificio, y reciben de aquel foco de luz y de calor la vida del entusiasmo y de la inspiración. Pero ¿quién tendrá la osadía de alzar un segundo monumento rival del primero en las maravillas de su estructura y en los primores de su pasmosa ornamentación? ¿Quién, después de Beethoven, se atreverá a escribir la décima sinfonía?

⁵³⁵ Documento deteriorado.

Pero daremos por sentado que la escuela de Wagner, esto es, el espíritu y contextura de sus dramas legendarios y la majestad y elevación de su música, no sea la forma definitiva y permanente de la ópera, ni deje una larga serie de imitadores, como los ha tenido la fácil y antifilosófica escuela italiana: dejando aparte los extravíos, hijos de la exageración de sus teorías filosófico-musicales, ¿no deja en compensación un modelo de la grandeza y del más indefinible espiritualismo a que puede sublimarse el lenguaje de los sonidos? Es indudable que este lenguaje, más abstracto, más indeterminado, más vago e indeciso que el idioma hablado, no puede traducirlo ni pintarlo todo con la exactitud y verdad de la poesía: pero en cambio, en la inmensa esfera de acción del espiritualismo posee medios de expresión de que carece la palabra. ¿Y qué compositor igualó jamás a Wagner en el manejo y dominio absoluto de estos medios de expresión? En sus páginas melódicas más inspiradas, en sus atrevidas conquistas sobre la orquesta, ¿cuál fue más nuevo, más impetuoso, más poético, más fogoso? ¿Cuál más osado y arrebataador en las escenas más solemnes de sus dramas, y más conmovedor y poético en la expresión de los sentimientos tiernos e ideales, y más original e innovador en la inmensa y asombrosa variedad de sus formas y combinaciones armónicas?

Bajo este concepto el egregio compositor no tiene rival, y el ascendiente y señorío de su escuela, es absoluto, omnímodo, incontestable. Sus discípulos son todas las inteligencias que, en un orden más o menos elevado, dan a sus concepciones una forma musical. Desde la ópera a la simple canción de dos páginas: desde la sinfonía a la insignificante pieza de dieciséis compases, la avasalladora influencia del maestro aparece manifiesta y evidente. Cuando el sol fulgura en el horizonte, montañas, lagos, valles, mar, cielo queda el orbe todo inundado por torrentes de luz. Sí, hasta vosotros acérrimos y encarnizados impugnadores de la escuela de Wagner, hasta vosotros, mal que os pese, sois vasallos de su genio, propagadores de su reforma, continuadores de su fecunda revolución.

Mas de súbito el más profundo silencio ha sucedido a las imprecaciones de la envidia y del rencor. Sonó para el mundo musical la hora de luto en que la inexorable muerte ha venido a apagar los vivísimos esplendores del genio. Estéril capa de fría ceniza cubre para siempre el yerto cráter del volcán.

«¡Murió Wagner!» Exclaman alborozados sus enemigos. ¡Paz a su memoria! Pero ¡fuera el astro cuyos fulgores ponen de bulto nuestra pequeñez y nuestra insuficiencia! ¡Fuera el día que con su clara luz descubre las imperfecciones y deformidades del pigmeo! ¡Llor a la noche, protectora de nuestras raquíticas parodias y de nuestros abortos musicales! ¡Erigid templos al sol; pero quédese el astro alumbrando a nuestras antípodas!

Y entre tanto la envidia, consumada su obra de aversión contra Wagner, va recogiendo las espinas que ensangrentaron sus plantas, para sembrar nuevas espinas en el camino del Calvario que han de recorrer otros seres privilegiados. No lo esperemos. El hombre ruin y miserable no depondrá nunca sus celos en presencia del talento y de sus espléndidas manifestaciones, ni abrirá jamás su pecho a la benevolencia al resplandecer el genio que viene a aplastarle con su superioridad. El hombre grande ha de expiar su gloria con el padecimiento. Su destino es ap[artar?]⁵³⁶ las heces del cáliz de la amargura.

Y como las pasiones rastreras e innobles verterán eternamente su hiel sobre todo lo elevado y lo bueno, el historiador, mojada su pluma en lágrimas, escribe en

⁵³⁶ Documento deteriorado.

el frontispicio de su libro: «La vida del hombre de genio, es la historia de las miserias del corazón humano»⁵³⁷.

El número 33 de *Notas Musicales y Literarias* publica también “Wagner íntimo”, artículo extraído del libro *Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis Rienzi jusqu’a Parsifal* de Judith Gautier⁵³⁸. Recordamos que Gautier conoce a Wagner en el ensayo general de *Tannhäuser* en el teatro de la Ópera de París (marzo de 1861) y a principios de 1869 mantiene una breve correspondencia con Wagner en la que el compositor aclara su posición en relación al estreno de *Rienzi* en París. En el escrito, Gautier comenta las impresiones recibidas en Lucerna en julio de 1869 durante su primera visita a Wagner, realizada tras visitar la Exposición Artística Internacional de Munich en compañía de su marido –Catulle Méndez– y del poeta Philippe-Auguste Villiers de l’Isle de Adam. Wagner, que recibe a sus huéspedes en la estación de Lucerna conduciéndolos al Hotel del Lago, queda prendado de Judith Gautier desde ese momento, como destaca Gregor-Dellin⁵³⁹:

“De todos los detalles que se me habían dado sobre la vida íntima de Wagner, sólo era verdadero el gran perro negro. *Rus* era un hermoso perro de Terranova, muy pacífico, que venía a menudo a verme, completamente solo, al *hotel* del Lac.

Pocas visitas franqueaban el suelo de la casa del maestro, éste no conocía a nadie en Lucerna y aquella tranquilidad era favorable para su trabajo; yo le veía, pues absolutamente en familia, en toda su sencillez de vida y pude formarme una idea exacta de su carácter.

Lo que más me chocó a primera vista, en aquella potente e independiente cabeza, después del brillo extraordinario de su ojos y de la intensidad de su mirada, fue la expresión de infinita bondad que flotaba sobre sus labios y que ninguno de su retratos me había hecho sospechar.

Aquella bondad casi divina la veía yo irradiar a cada instante en su mirada: era visible en la adoración que inspiraba no solamente a su familia, sino a todos los que le rodeaban; sus domésticos abusaban de su mansedumbre; poco a poco se aumentaban los parientes más o menos próximos que habiendo venido de visita no se marchaban nunca.

A medida que fui conociendo más al maestro, vi afirmarse más por todos aquella admirable ternura del alma que en él no tiene nada de común con esa otra filantropía vulgar tan frecuente y teórica, únicamente. Un Francés, el conde de Gobineau, ha dicho de Wagner: «Nunca podrá ser completamente feliz, porque siempre habrá cerca de él alguno de cuyas penas ha de participar».

Un día le pregunté si tenía algún proyecto respecto de su hijo, entonces recién nacido:

⁵³⁷ Font y Moreso, E.: “Breves reflexiones sobre Wagner y su música”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, pp. 4-8.

⁵³⁸ Gautier, J.: *Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis Rienzi jusqu’a Parsifal*. París: Charavay, 1882.

⁵³⁹ Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 497 y ss.

—Tengo en primer lugar la ambición, me dijo, de asegurarle una modestísima renta que le haga independiente, a fin de que esté al abrigo de esa barahúnda miserable que yo tan cruelmente he sufrido; después quiero que sepa un poco de cirugía, lo bastante para socorrer a un herido, hacer la primera cura. Me ha entristecido tan a menudo mi impotencia cuando ha tenido lugar ante mí un accidente, que deseo evitarle de este modo aquella pena; fuera de esto, le dejo completamente libre.

Mme. Wagner me contó que la composición de los *Maitres Chanteurs* había sido interrumpida durante muchos meses por un perro enfermo y abandonado, que Wagner, entonces en Zurich, había recogido y tratado de curar. El perro le mordió en la mano derecha y la herida llegó a ser bastante dolorosa para impedirle por completo escribir. La música no se pudo dictar; estuvo, pues, reducido a la inacción, y su paciencia sometida a una terrible prueba; el perro no fue menos cuidado por esto.

Es preciso reconocer, sin embargo, que en el carácter de Ricardo Wagner hay violencias y rudezas que son la causa de que tan a menudo sea desconocido, aunque, únicamente, de aquellos que juzgan de las cosas por su exterioridad. Nervioso e impresionable hasta el exceso, los sentimientos que experimenta le llevan hasta el paroxismo, una pena ligera es en él casi la desesperación; la menor irritación tiene las apariencias del furor. Esta maravillosa organización, dotada de una sensibilidad tan exquisita, tiene vibraciones terribles, se pregunta uno como pudo resistirlas; un día de disgusto le envejece diez años; pero, recuperada la alegría, es más joven que nunca el día después. Se gasta con una prodigalidad extraordinaria. Siempre sincero, dándose todo entero para todo, aunque con un talento muy voluble, sus opiniones, sus ideas, muy absolutas en el primer momento, no tiene nada de irrevocable; nadie sabe reconocer un error mejor que él, pero es menester dejar pasar el primer ardor.

Por la franqueza y la vehemencia de su palabra, muy a menudo hiere, sin quererlo, a sus mejores amigos; excesivo, siempre va más allá de su objeto y no tiene conciencia del disgusto que causa. Muchos maltratados en su amor propio, soportan sin decir nada la herida que se envenena con la rabia, y pierden de ese modo una amistad preciosa; mientras que si hubiesen exclamado que se les hería, hubiesen visto en el maestro lamentos tan sinceros, se hubiera él esforzado por consolarles con una efusión tan verdadera que su amor por él se hubiera acrecentado con esto.

«En Wagner, el segundo movimiento es el bueno» decía de él un violoncellista francés que lo había abandonado todo por inscribirse en la orquesta de Bayreuth, artista de gran mérito, hombre de talento que era uno de los preferidos del maestro.

A despecho de esta rudeza de maneras, Wagner es, cuando quiere, un verdadero encantador; nada es comparable a la fascinación que ejerce sobre los intérpretes que trabajan a sus órdenes; la orquesta más hostil, la más rebelde, queda fanatizada después de algunos días; hasta hay cantores a quienes inspira una abnegación sin límites. El ilustre Schnor, el creador del papel de Tristán, en el cual estuvo sublime, exclamaba, al dar el último suspiro: «No soy yo quien cantará Sigfried».

No lamentaba nada de esta vida más que la gloria de interpretar las obra de Wagner.

Una de las cosas más notables en Wagner es también la alegría juvenil que irradia de él tan frecuentemente; ese buen humor lleno de encantos que, su tormentosa existencia, no ha conseguido menoscabar. Su conversación tan conmovedora y tan profunda viene a ser de pronto y sin transición una charla llena de gracia y de imaginación. Hace descripciones de una manera divertidísima y con una fina ironía propia únicamente de él.

En Lucerna me sorprendía aún por su destreza en los ejercicios corporales, por su singular agilidad; escalaba los árboles más altos de su jardín, con gran terror de su mujer que me suplicaba que no le mirase, porque si se le aplaudiera, decía ella, no habría medio de detenerle en sus locuras⁵⁴⁰.

Entonces trabajaba muy ordenadamente, levantándose muy temprano; al mediodía estaba libre, daba grandes pasos o descansaba leyendo, porque su pasión es conocer todas las literaturas.

En estas horas de tranquilidad y de recogimiento tiene momentos de una serenidad divina. Sus facciones toman, entonces, una dulzura incomparable; el rostro se envuelve en una palidez que no tiene nada de enfermiza, sino que parece velarlo con una ligera nube. En aquellos instantes nada le turba ni le conmueve; aparece abstraído; en frente de esos éxtasis piensa uno en un lago magnífico reflejando el cielo⁵⁴¹.

El 12 de abril *La Propaganda Musical* publica una correspondencia remitida por S. fechada en París el 7 de abril. El articulista felicita el aumento de la afición a los periódicos musicales en Madrid y desea a todas las revistas madrileñas la suerte obtenida por la *Neue Zeitzchrift für Musik*, publicación fundada por Schumann en Leipzig que en 1883 celebra su quincuagésimo aniversario. Precisamente en uno de sus últimos números, la *Neue Zeitzchrift für Musik* publica un artículo sobre el *Tratado de la expresión musical* de Mathis Lussy⁵⁴², publicado en Francia por los editores de *Le Menestrel*. “Este libro –dice S.– es de grandísima importancia y prestará mucha utilidad a cuantos se dedican al estudio de la música y carecen de las condiciones necesarias para comunicarle la impresión que el autor siente. Wagner se lamentaba de que gran parte de la juventud carecía de tan esencial condición, como que es una de las bases de la enseñanza tan descuidada hasta ahora que en muchas ocasiones proporciona a nuestros jóvenes autores grandes disgustos⁵⁴³”.

El 15 de abril *Notas Musicales y Literarias* publica “La Música en sus relaciones con el drama⁵⁴⁴”, escrito recogido en julio de 1880 por *Crónica de la Música* bajo el título de “La Música dramática⁵⁴⁵” que traduce el estudio *Über die Anwendung der Musik auf*

⁵⁴⁰ Wagner –dice Gregor-Dellin– “lleno de osadía se dedicó a trepar ante ella por los árboles del hermoso jardín como en los días de su infancia. Cosima se vio obligada a rogar a la joven que no provocara a Wagner con tales desafíos, pues nadie sabía dónde podría llegar en su aturdimiento”. Gregor-Dellin, op. cit, p. 498.

⁵⁴¹ Gautier, J.: “Wagner íntimo”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, pp. 10-12.

⁵⁴² Mathis Lussi (Stans, 1828; Montreux, 1910). Teórico suizo del que destacamos su *Traité de l'expression musicale* (1874), *Concordance entre mesure et le rythme* (1893), *L'anacrouse dans la musique moderne* (1903) y la *Histoire de la notation musicale* (1882, en colaboración con David).

⁵⁴³ S.: “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 12, 12-IV-1883, p. 92.

⁵⁴⁴ Wagner, R.: “La música en sus relaciones con el drama”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 34, 15-IV-1883, pp. 1-3.

⁵⁴⁵ Wagner, R.: “La música dramática”. *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, pp.1-2.

*das Drama*⁵⁴⁶ (*Sobre la utilización de la música en el drama*), redactado por Wagner durante el verano de 1879 y ya comentado anteriormente. En el mismo número aparece “Wagner y Wagnerismo” en el que Nicolás Díaz de Benjumea afirma que Wagner es, dentro de la Historia del Arte, una de las personalidades que despierta juicios más opuestos. Comparando a Wagner con Víctor Hugo, al que según Benjumea los reaccionarios detestan y los liberales divinizan, el articulista opina que la música no debe ser vehículo de pasiones políticas y en este sentido –dice– “el caso de Wagner es, por lo tanto, excepcional, y concurren a darle este carácter, no tanto el ser innovador, sino batallador en primera línea, en la lucha por sus ideas y en la lucha por su existencia”. Benjumea destaca el carácter innovador como elemento más importante de la música de Wagner y, en este sentido, opina que la melodía infinita –comparable al verso libre– “rompe del todo con la estrechez del ritmo”. “Esta revolución y progreso – dice Benjumea– eran inevitables en la música, y todos los grandes maestros han sido más o menos wagneristas”. La frase musical breve, clara y rimada propia de la ópera italiana agrada a la generalidad del público y este repertorio –dice Benjumea– “se apega al oído, no sólo por lo sencillo de su contorno, sino por la ayuda de la rima, y por eso todos los aires bailables son los que más pronto se popularizan”. Por el contrario, la música de Wagner tiene para Benjumea un carácter “antidemocrático” y, por esa razón, duda que se “aclimate en el teatro tal y como ha germinado en la célebre trilogía del Nibelungen”:

“Pocos ejemplos nos ofrece la historia de un genio en la esfera de las artes, que haya sido objeto de juicios más opuestos que Ricardo Wagner. La exageración por parte de amigos y enemigos, críticos y admiradores ha llegado a tal punto, que casi no divisa la imaginación el advenimiento del día de la justicia. Y que éste ha de llegar es indudable, so pena de desesperar del criterio humano, porque va contra toda razón y fuero que en la región del arte musical se den la mano y corran juntos absurdos que no serían tolerables en otras esferas donde se rinde culto a la belleza. Pueden, por ejemplo, hallarse defectos en un gran pintor; pero no es concebible que un artista sea a la vez pintor de mamarrachos y esté a la altura de un Ticiano o Rafael en dibujo y colorido; que iguale o sobrepuje a un Velázquez en la interpretación de la naturaleza y sea, al mismo tiempo, un Orbaneja, que al pintar un gallo tenía que poner al pie con letras gordas: *«este es gallo»*.

Hay ciertamente, casos de hombres de extraordinario mérito, ensalzados y rebajados con pasión por adversarios y prosélitos; pero esto tiene lugar cuando interviene la opinión política. Víctor Hugo incensado por muchedumbres, es también apedreado a su turno. Para unos es un dios, para otros un lunático. Los reaccionarios le detestan, los liberales le divinizan. Pero cuando el gran poeta

⁵⁴⁶ En GSD, vol. 10, p. 229.

francés toma la pluma, sabe ya de antemano quiénes han de silbarle y quiénes aplaudirle, mientras se desvanece la humareda de las [políticas] aficiones. El ideal político [...] ⁵⁴⁷ es el ángel o el demonio con que atrae o repele, y aunque como hombre privado sea un santo varón, como hombre público tiene enemigos irreconciliables.

La música no puede ser vehículo de estas pasiones. Nadie que va al teatro y oye el *Barbero de Sevilla* se cura de si Rossini fue partidario de los Borbones o si deseaba la Italia una y libre bajo la república. Después de todo, con el mismo aire musical se va a una boda como a la guillotina.

El caso de Wagner es, por lo tanto, excepcional, y concurren darle este carácter, no tanto el ser innovador, sino batallador en primera línea, en la lucha por sus ideas y en la lucha por su existencia. Quitad a Wagner la pluma y la bilis; no tendría adversarios que le saquen al balcón de Pilatos, con caña por cetro y ristra de ajos por corona; pero tampoco habría tenido su Jerusalén de Bayreuth. Es preciso un pueblo que haga mofa del Mesías para que luego funde iglesia. Muchos se apasionan de Wagner por su patriotismo, no pocos por su sistema, y no falta a quien le encante su atrabilis. Todo esto son cantidades negativas para el público que piensa de un modo opuesto, y ceros a la izquierda para las gentes imparciales.

Berlioz, sumo sacerdote también del arte llamado música del porvenir, se atrajo simpatías y antipatías exageradas, más cuando oficiaba en el altar de Apolo que en el de Orfeo. Mayor número de gentes le conocen en Europa por sus *Soirées de l'Orquestre*, que por sus composiciones musicales: pero las noches de la orquesta tiene una bilis templada con el ruibarbo de la gracia y el ingenio, y se concibe la magnanimidad de Gounod elogiando como músico la pluma que le hiere como escritor. Wagner, alemán crudo, no puede acortar las distancias.

Francia, que tiene la misión de popularizar hombres y cosas, no está dispuesta a ver claro en esta cuestión de Wagner, mientras no haya una revancha de Sedán, y mucho menos después que el gran maestro tomó su revancha personal, con el instrumento del arte, de la indiferencia con que París acogió sus primeras obras musicales. Si esto hubiera sucedido en otras circunstancias; si la *Capitulación* la hubiese escrito Wagner en una buhardilla copiando música para comer, habría pasado como uno de tantos desahogos que han tenido los genios en sus horas sombrías contra la injusticia de su tiempo. Pero viniendo de Wagner, ya vicario del dios Orfeo sobre la tierra, es una venganza propia de dioses gentiles implacables.

Si la humanidad fuese tan varia en sus manifestaciones, podría argüirse que falta el verdadero mérito de superioridad en este hombre que aspira a elevarse rebajando a sus competidores, en vez de ensalzarlos, y que la envidia es el móvil de tal conducta. Cervantes no dejó de subir a gran altura por alabar a contemporáneos suyos de talla asaz mediocre. En cambio, Lope de Vega baja de su pedestal cuando escribe que el *Quijote* iría rodando por el mundo para envolver azafrán romí ⁵⁴⁸. Pero aquí entra la cuestión de temperamentos, que nada tiene que ver con la inteligencia. Escribiendo, como hablando en sociedad, los biliosos y misántropos forma una clase aparte de intolerables entre gentes de educación.

Aparte de estas consideraciones, el carácter innovador es el factor más importante en el destino que a Wagner ha tocado en suerte. Al decir innovador, claro es que no ha de entenderse que este notable maestro haya seguido una senda hasta ahora desconocida. Con otro nombre, el Wagnerismo cuenta ya muchos años de vida, sin formar catecismo, o sistema riguroso, y no puede negarse que es un progreso en la música. Pongamos a un lado el desprendimiento y emancipación de los procedimientos o formas convencionales del drama lírico, y consideremos sólo,

⁵⁴⁷ Documento deteriorado.

⁵⁴⁸ Romí: cristiano entre los mahometanos españoles. Azafrán romí es azafrán bastardo.

y como profanos, el nuevo canon de la melodía ampulosa y anti-rítmica, que es la piedra angular del wagnerismo.

¿Quién duda que el ritmo es una forma primitiva y propia para inteligencias débiles u oídos poco educados? Véase lo que sucede en el arte de la poseía. Las más antiguas composiciones en lengua castellana, y lo mismo sucede en las demás naciones, están sobrecargadas de rima. La vida se estrecha en la menor fraseología posible, y el consonante se repite, como si la pobreza del entendimiento de las masas populares necesitase de ese martillero continuo para que llame la atención y se grave en la memoria. A medida que la civilización aumenta, disminuye la cantidad rítmica, y se extiende la forma artística o fraseológica, que equivale a la armonía o instrumentación en la música. El instinto popular inadecuado busca primeramente el cantar breve de los villancicos de tres líneas, y luego de la redondilla, de cuatro. Vienen después las formas cultas del soneto, cuyos seis últimos versos son todavía un atolladero para el pueblo, porque las consonantes riman con intervalo de dos líneas; y las églogas y odas, silvas y elegías, en que los pensamientos se diluyen y visten de pompa de lenguaje, hasta llegar al verso libre, que rompe del todo con la estrechez del ritmo, y equivale en muchos aspectos a la melodía uniforme, libre, infinita del wagnerismo.

Esta revolución y progreso eran inevitables en la música, y todos los grandes maestros han sido más o menos wagneristas. Lo que distingue a Wagner es la exageración y lo sistemático de sus propósitos, y el haber querido introducir esa nueva forma en la música teatral. La frase musical breve, clara y rimada, semejante a la popular redondilla de nuestra poesía, agrada más a la mayoría de las gentes que una oda en verso libre donde se desarrolla un gran pensamiento con todas las galas del lenguaje. El cantar se apega al oído, no sólo por lo sencillo de su contorno, sino por la ayuda de la rima, y por eso todos los aires bailables son los que más pronto se popularizan. Ahora bien; Wagner aborrece esta popularidad y no quiere que sus melodías se impriman en la memoria, a cuyo efecto las hace tan impalpables y profundas, que se necesita de buzo para encontrarlas y de microscopio para verlas. Hasta aquí se había dicho que la música es un lenguaje universal compuesto de sonidos agradables al oído. Wagner es enemigo de este carácter democrático del divino arte, quiere música que no se la pueda robar el vulgo, ni se la silben por las calles, ni le den popularidad a fuerza de calumnias, según la feliz expresión de Gounod. De seguro que nadie irá a componer su ánimo descompuesto solazándose con un aire de la obra magna de Wagner, alimento exquisito de oídos alemanes, especie de **lenguaje esotérico** o música de **casta sacerdotal privilegiada**, que necesita reyes por empresarios, teatro ad hoc y cantantes a medida.

Pero lo mejor es enemigo de lo bueno, y por la exageración se dañan las mejores causas.

Que la melodía desarrollada y resuelta en cuatro compases, y su repuesta en otros cuatro, susceptible de ser acompañada con un laúd, es alimento demasiado sencillo y primitivo; y que hasta los menores detalles en el drama lírico parecían acuñados en el mismo molde, es cosa evidente. Más aún: hay el escollo en estas melodías cortas, de que los aires se repiten, porque todos los argumentos sencillos llegan a agotarse. La pintura causaría tedio si el arte se cifrase sólo en la [...]ción⁵⁴⁹ del desnudo. Hasta los mismos géneros se agotan, como sucedió con el poema caballeresco, la novela picaresca y el poema pastoril. La novela misma nació, por decirlo así, con traje corto, y hoy lo lleva de tres colas, que no son otra cosa los tres volúmenes inevitables de la novela inglesa.

Pero la oscilación wagneriana lleva el péndulo a otro extremo lleno de inconvenientes, y aunque con razón llamada música del porvenir, dudo que se aclimate en el teatro tal y como ha germinado en la célebre trilogía del

⁵⁴⁹ Documento deteriorado.

Nibelungen. El primero de todos es, que con el nuevo sistema pueden imponerse al oído humano, con ínfulas de genio, autores que sólo tienen el conocimiento del mecanismo instrumental, y el mismo Wagner está acusado de esta superchería. ¿Será que la ópera no fue su vocación, o que estaba destituido de *quid divinum* que constituye el genio? Esto último no es cierto, porque Wagner tiene melodías de primer orden. Pudo sucederle lo que a muchos hombres de gran talla, admirables en ciertas obras y detestables en otras.

Lope de Vega, por ejemplo, era feliz en las poesías cortas, en la invención teatral y el diálogo dramático, pero insufrible en las églogas y en las novelas, Da lástima de ver tanta palabrería y estudio por hacer efecto, para conseguir simplemente que el libro se caiga de las manos. Ahora bien; las representaciones musicales en el teatro se ejecutan para agrandar a los oyentes, no para engolfarlos en laberintos antieufónicos y tenerlos en sesión permanente de sonoridad incolora y melodía intangible, verdaderos rompecabezas o charadas musicales, porque, después de todo, nada hay más ridículo que lo sublime incompresible.

Wagner tuvo una feliz ocurrencia al hacer construir un lugar donde encerrar a la orquesta. Casi debía hacerse lo mismo con los cantantes. Sus voces parecerían sonos misteriosos, ecos de conciertos celestiales. Quizás no exista individuo a quien no le haya sucedido despertar al son de una orquesta o canto, que no sabe dónde toca o quiénes son los cantores, lo cual contribuye a que le parezca más poética la música y no olvide la agradable sensación de aquel momento. Esta ventaja tiene, por lo general, la música sagrada, pues como no se ve al organista ni a los cantores, parece más solemne y misteriosa, y lo es mucho más cuando a esto se agrega la disposición acústica del lugar en que se hallan colocados los vocalistas, como sucede en el templo de Cádiz, donde se cantan las *Siete palabras*, compuestas expresamente por Haydn para la solemnidad del Viernes Santo en dicha población.

En el teatro se evitaría de camino el rudo trabajo personal del cantante, que a más de contribuir con la parte esencial, tiene que atender a los mil accidentes de la acción, tomar posiciones violentas y doblegarse a la situación impuesta por el libretista. Entonces desaparecerían los fariseos de la música, ese público que va a la *Favorita* por ver cómo tira el tenor las joyas y rompe la espada.

Un espiritualismo tan exagerado como el de Wagner, que pretende hacer de cada espectador un ser aislado de todo lo que no sea el sonido puro, no se complace con la manía de dar igual importancia al *libretto* que a la música. Desde el momento en que el sonido se apega a una frase o concepto, ya está limitado el infinito alcance del misterioso lenguaje de la música. Si una simple vocal es conductora del sonido, no hay para qué buscar combinaciones inútiles, que al fin serán pura osamenta, para el alma de la inspiración artística. De la música debía decirse lo que de Dios los que más le reverencian, y [que expresara] nuestro poeta Tassara en estas palabras:

...no hay vocablo
para Dios, más que «Dios»

La música, también, debía sólo cantarse con la A y con la U, *Alpha* y *Omega* de las vocales, si hemos de seguir ese ascetismo o anacoretismo de Wagner, que hace de cada espectador en el teatro una especie de ermitaño, a solas con el sonido y su

conciencia. Pero en todo hay contradicciones y extravagancias, y los grandes hombres se distinguen por sus méritos como por sus defectos⁵⁵⁰.

En su número del 15 de abril, *Notas Musicales y Literarias* recoge una bibliografía sobre Richard Wagner:

“El otro día⁽¹⁾ pasábamos en revista las obras literarias escritas por el ilustre compositor; hoy nos toca revistar las que se han escrito en pro y en contra de su personalidad, tanto artística como privada. Escribimos estas líneas en un momento señalado: cuando su personalidad empieza a ser para todos la de un *grande hombre*; cuando la posteridad escribe las primeras frases que acallarán la vana palabrería de una discusión enojosa y estéril.

Esto mismo da cierta celebridad dolorosa al proceso contenido en las obras y escritos de todo género que vamos a revistar hoy; proceso largo y curioso: Alemania, Francia, España, Italia, Holanda, Bélgica, Suiza, todo el mundo ha querido ser juez en la cuestión que se debatía, siendo innumerable la cantidad de folletos, libros, apologías, libelos y escritos de todo género que han visto la luz de pocos años a esta parte.

He aquí los títulos de todos los que conocemos⁵⁵¹:

Lohengrin y Tannhäuser, por Franz Listz (texto francés). Leipzig, Brockhaus, 1851, en octavo.

—
Richard Wagner, por Champfleury, París, Bourdillat, 1860, en octavo de 16 páginas.

—
Un Nouveau petit Saint Jean précurseur, gran explosión exótico-heteróclita.

—
Richard Wagner, hoja suelta en 8º, firmada: J.L. (Lardin), y fechada París, febrero 1860.

—
Richard Wagner, por Carlos de Lorbac, París, Havard, 1861, en 8º, retrato y autógrafo.

—
Richard Wagner et «Tannhäuser» á Paris, por Carlos Baudelaire, París, Dentu, en 8º, 70 páginas.

—
Le «Tannhäuser» á Paris y la tercera guerra musical, por Eduardo Schalle, traducido del alemán por Alberto Heuzag, París, 1861.

—
La Nouvelle Allemagne musicale et Richard Wagner, por A. de Gasperini, París, Heugel, 1866.

—
Richard Wagner, l'homme et le musicien, á propos de «Rienzi». París, Dentu, 1869.

⁵⁵⁰ Díaz de Benjumea, N.: “Wagner y Wagnerismo”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 34, 15-IV-1883, p. 3-5.

⁽¹⁾ Véase el número 32 de nuestra Revista. [*Notas Musicales y Literarias*]

⁵⁵¹ Al concluir el artículo, *Notas Musicales y Literarias* indican que se “continuará”, pero la revista, que concluye el 15 de junio, no publica más referencias bibliográficas sobre Wagner.

Étude de Richard Wagner à l'occasion de Rienzi, por Hipólito Prévost, París, 1869.

—
Esquisse sur Richard Wagner, por Carlos Grandmougin. París, Flaxland (1873).

—
Richard Wagner à Bayreuth, por Federico Nietzsche, profesor de filología clásica en Basilea, traducido por María Baumgartner, Schloss-Chemitz, 1877.

—
La Walküre, gran ópera en tres actos, música de Ricardo Wagner, Bruselas, 1878.

—
Essai de traduction analytique sur le «Parsifal», por Julio de Brayer, París, Schott, 1879.

—
«Lohengrin», instrumentación y filosofía, por Eduardo Vander Straeten, París, Baur, 1879.

—
Le Drame Musical, por Eduardo Schuré, París, Sandoz, 1875, dos vol. En 8°.

—
Das Musikalische Drama (Leipzig, Schloemp): es una traducción de la obra anterior, por M. H. Wolzogen.

—
Richard Wagner, [su vida y su obra] programa de innovación de la ópera, obras como poeta y como músico, su partido en Alemania, apreciación del valor de sus ideas, por Fetis: obra publicada en la *Revista y Gaceta Musical* de París (números de la colección del año 1852).

—
Richard Wagner et les Parisiens, traducción completa (por M. Victor Tissot) de la comedia de Wagner contra París sitiado, con un prefacio y un retrato del autor. París, 1876.

—
Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis «Rienzi» jusqu'a «Parsifal», por Judit Gautier, París, Charavay, 1882⁵⁵².

El 5 de mayo *La Propaganda Musical* publica la recensión de un artículo aparecido en un periódico de provincias. El escrito destaca la diferente calidad que media entre Wagner y la pléyade de jóvenes compositores considerados como discípulos de la escuela wagneriana. No obstante, reconoce la importancia de la producción de compositores como Boito, Saint-Saëns, Massenet y Rubinstein, pero —señala el escrito— “aunque nos duele decirlo, en España por más que aplaudimos en los conciertos las obras de Wagner y apreciamos su gran valor y sus tendencias reformistas, seguimos en inercia completa, derrochado nuestros compositores, *los más distinguidos, su ingenio en ramplonas zarzuelas que hasta el público rechaza de los escenarios, para aplaudir a*

⁵⁵² “Hojas bibliográfico-musicales”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 34, 15-IV-1883, pp. 9-10.

Gounod en su Filemon et Baucie y a Suppé en su Boccaccio, arreglados o desarreglados a nuestra escena”. El escrito es criticado por la revista musical madrileña:

“Un periódico de provincias ocupándose de Wagner, dice:

Cuando aspiraba con pena las brisas del Adriático, escuchando las melancólicas *canzonettas* del gondolero veneciano, la muerte, como ha dicho Alberto Wolf, le ha sorprendido en un período más importante aún que las luchas de su juventud, pensando en la obra de mañana, después de haber abandonado apenas la obra de ayer.

Así mueren los grandes artistas, en la brecha.

No falta ciertamente una pléyade de jóvenes, verdaderos discípulos de la escuela wagneriana, pero es tan grande la distancia que separa sus obras de las de sus maestro, que no puede ni remotamente entreverse un continuador de aquel genio.

Algunas obras de más o menos importancia, de corte un tanto wagneriano, podremos señalar: *El Mefistófele* de Boito, en Italia, diferentes poemas y trabajos musicales de Saint-Saëns y Massenet, en Francia, y el *diabólico* Rubinstein también se posee de las nuevas tendencias, ofreciendo todas las naciones cultivadores de la gran escuela alemana; pero aunque nos duele decirlo, en España por más que aplaudimos en los conciertos las obras de Wagner y apreciamos su gran valor y sus tendencias reformistas, seguimos en inercia completa, derrochado nuestros compositores, *los más distinguidos, su ingenio en ramplonas zarzuelas que hasta el público rechaza de los escenarios, para aplaudir a Gounod en su Filemon et Baucie y a Suppé en su Boccaccio*, arreglados o desarreglados a nuestra escena.

¡Qué porvenir para el arte, ofrece nuestra patria!

¿Con que la muerte, como ha dicho Alberto Wolf, le ha sorprendido en un período más importante aún que las luchas de su juventud pensando en la obra del mañana...? Pues esto le hubiera sucedido al gran maestro aún cuando Alberto Wolf no lo hubiera dicho ¡Qué afán de citar nombres! ¡Esto tiene gracia! ¡Qué gran pensamiento el de Alberto Wolf! ¡Fíjense Vds. y verán cuanta filosofía encierra!

¡Así mueren los grande artistas! Así muere todo el mundo. Pensando en el mañana.

Después de llamar *diabólico* al gran Rubinstein dedica un *cariñoso* párrafo a nuestros compositores y a sus *ramplonas* zarzuelas que hasta el público rechaza, etc., etc.

Pues señor estamos divertidos. De aquí se deduce que los compositores españoles no han hecho más que perder el tiempo. Les recomendamos este *panegirista* de Wagner que hace con este maestro lo que todos los *fanáticos* con las causas que defienden, por buenas que sean como lo es ésta; *echarlas a perder*⁵⁵³.

El 1 de mayo *Notas Musicales y Literarias* publican “Gran Festival y Estreno de Bayreuth en 1882 por Ricardo Wagner”. *El festival de consagración escénica de Bayreuth de 1882*⁵⁵⁴, redactado por Wagner durante su última estancia en Venecia en el invierno de 1882/83, versa sobre la realización de los festivales y se recoge en otro lugar

⁵⁵³ “Provincias”. *La Propaganda Musical*, III, 15, 3-V-1883, p. 117.

⁵⁵⁴ *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882*, en GSD, vol 10, p. 381.

de esta tesis doctoral. Fechado el 1 de noviembre de 1882, ese mismo año es publicado por las *Bayreuther Blätter*⁵⁵⁵ y, a raíz de la muerte del compositor, el escrito se publica nuevamente en la *Revista Germánica* de Leipzig, de donde lo toma *Notas Musicales y Literarias* bajo la traducción de Max Huhly.

El 6 de mayo de 1883 el teatro del Liceo presenta *Lohengrin* por primera vez en la temporada de primavera, temporada en la que *Lohengrin* obtiene 6 representaciones⁵⁵⁶. Con tal motivo, *La Ilustración Musical* publica el artículo “Apuntes sobre el *Lohengrin*”⁵⁵⁷, que es una reseña del artículo escrito para su estreno en el teatro Principal por Joaquín Marsillach⁵⁵⁸.

El 1 de junio *Notas Musicales y Literarias* publica una breve reseña sobre *Ricardo Wagner ed i Wagnerista*, libro de Francesco Florimo publicado por la casa editorial de Gustavo Morelli (Ancona-Bolonia) que recoge una carta inédita de Wagner al Consejo de Administración del Colegio Musical de Nápoles, una carta prólogo de Verdi y varias cartas de Cosima referentes a la visita de Wagner al Conservatorio de Nápoles⁵⁵⁹ en abril de 1880:

“La acreditada casa editorial italiana de Gustavo Morelli (Ancona) ha tenido la amabilidad de enviarnos un ejemplar del célebre Florimo, publicado recientemente, bajo el título de *Ricardo Wagner ed i Wagneristi*.

Es un libro interesante y curioso, y cuyo extracto omitimos porque la carta que publicamos no ha mucho, del mismo Florimo, es un compendio de lo más sustancial que contiene la obra del anciano bibliotecario del Conservatorio de Nápoles.

Florimo es apasionado admirador de Wagner, pero defiende los lares y dioses de la música italiana, citando trozos de autores que le convienen: Bertrand (*Nationalités Musicales*), Sartini (*sobre el Realismo*), Antonio Tari (*Del Wagnerismo nella musica moderna*), Sabattier (*La opéra et la symphonie*), Wambros, Henry Cohen y otros y otros, son testigos apasionados en demasía, porque, todos, cuál más, cuál menos, trabajan... *pro domu sua*⁵⁶⁰.

Notas Musicales y Literarias publica además un suelto aparecido en el *Mundo Artístico* de Buenos Aires que elogia la realización del número 31 de la revista de Barcelona dedicado a la memoria de Wagner:

⁵⁵⁵ Bauer, op. cit, p. 61.

⁵⁵⁶ Janés i Nadal, op. cit, p. 293.

⁵⁵⁷ “Apuntes sobre el *Lohengrin*”. *La Ilustración Musical*, I, 6, 12-V-1883, pp. 2-3.

⁵⁵⁸ Marsillach, J: “La historia de *Lohengrin*, (Carta íntima) A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, pp. 131, 134 y 135.

⁵⁵⁹ “Varia. Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 12.

⁵⁶⁰ *Notas Musicales y Literarias*, II, 37, 1-VI-1883, p. 12.

“El número 31 de la importante Revista NOTAS MUSICALES Y LITERARIAS, que se publica en Barcelona bajo la dirección del maestro Pedrell, es dedicado exclusivamente a la memoria de Wagner. Las 16 páginas de texto y música constituyen un homenaje de todo punto digno del inmortal maestro y que honra a la gran capital de Cataluña.

Hemos recibido los principales periódicos musicales de Europa y de América y confesamos que ninguno de ellos, ni aún los de Alemania, han ofrecido a sus lectores una manifestación tan bella y completa como lo es la del colega barcelonés.

¡Extraño capricho de la suerte! Encontramos entre tantos magníficos artículos, uno del joven maestro Anselmo Barba, que, como se verá en otro lugar, un mes escaso después de Wagner también bajo a la tumba!”⁵⁶¹.

En su número 37, *Notas Musicales y Literarias* proponen un programa de concierto pensado para celebrarse en memoria de Wagner:

“Entre todos los maestros compositores, directores de orquesta y admiradores de Wagner, escribe la *Gazzetta dei Teatri*, no se ha hallado uno siquiera que para conmemorar la memoria del gran compositor haya sabido arreglar un programa o una audición para hacer resaltar su maravilloso talento bajo todos sus aspectos y bajo todas sus transformaciones. He aquí uno que presentamos y dedicamos a quien pueda hacerlo ejecutar: I. Wagner en el periodo fogoso de su juventud: *Sinfonía del Buque Fantasma*. –II Wagner ideal y dulce: *Plegaria del Tannhäuser*. –III. Wagner sublime en lo maravilloso: *Plegaria del Lohengrin*. –IV. Wagner místico: *Final del primer acto del Parsifal*. –V. Wagner irresistible y guerrero: *Cabalgata de las Walkyrie*. VI. Wagner solemnemente majestuoso: *Marcha de los Noéles* [sic] del *Tannhäuser*. –VII. Wagner apasionado: *Final del Tristano ed Isotta*. –VIII. Wagner desgarrador: *Marcha fúnebre del Siegfried*. –Wagner humorista, pintoresco y gracioso: *Tercer acto de los Maestros Cantores*”⁵⁶².

El 23 de junio *La Ilustración Musical* publica un extracto de la carta que Wagner dirige a Gabriel Monod desde Sorrento el 25 de octubre de 1876, correspondencia publicada anteriormente en *Notas Musicales y Literarias*⁵⁶³. *La Ilustración Musical* explica que, durante años, la prensa de París acusa a Wagner de ser enemigo de Francia y en la carta –dice la revista– Wagner “combate esta acusación y expone consideraciones interesantísimas acerca de la diversa índole artística de los pueblos latinos y alemanes”⁵⁶⁴.

El 30 de junio, *La Ilustración Musical* publica el retrato de Octavio Nouvelli vestido de *Lohengrin* acompañado de un artículo sobre el tenor que destaca sus cualidades en el papel wagneriano. “Nouvelli –dice la revista– no se contenta con estudiar una parte, la

⁵⁶¹ *Notas Musicales y Literarias*, II, 37, 1-VI-1883, p. 12.

⁵⁶² *Notas Musicales y Literarias*, II, 37, 1-VI-1883, p. 12.

⁵⁶³ “Carta inédita de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 2-4.

⁵⁶⁴ “Wagner y los franceses”. *La Ilustración Musical*, I, 12, 23-VI-1883, p. 3.

desentraña, la analiza, se la apropia para poderla expresar palpitante de vida. – *Lohengrin*, podrá encontrar, por ejemplo, difícilmente un intérprete como Nouvelli. En la escena tercera del primer acto, cuando *Lohengrin* guiado por el cisne, llega a probar la inocencia de Elsa de Brabante, vilmente acusada por Federico de Telramondo, Nouvelli está grande, y su rostro y su voz expresan a la perfección el amor que siente hacia Elsa, y el odio y desprecio que le arman contra Federico. –No menos feliz está en el gran dúo con Elsa, cuyo ánimo mal puede vivir en la duda; quiere conocer quien sea el incógnito campeón que la salvó. En este dúo sublime, página del inmortal Maestro alemán, corren parejas el amor y el dolor, y Nouvelli sabe imprimir la verdad a ambas sensaciones cual pocos sabrían hacerlo”⁵⁶⁵.

El 14 de julio, *La Ilustración Musical* publica el retrato de Italo Campanini acompañado de un artículo que destaca la participación del tenor en el estreno de *Lohengrin* en Bolonia el 1 de noviembre de 1871, hecho que Campanini considera como su mayor logro artístico. Según una entrevista realizada para un periódico norteamericano y recogida fragmentariamente en el artículo, entre el repertorio favorito del tenor están *Lohengrin* y *Tannhäuser*⁵⁶⁶.

El 16 de julio de 1883 la *Ilustración Artística* publica el artículo “La Feria de Sevilla” de Benito Mas y Prat. Por las noches se escucha música de todo tipo en las casetas de la Feria celebrada en el barrio de San Sebastián y –dice Mas y Prat– “mézclanse los cantos *finos* con los *flamencos*, y en dos tiendas, que sólo se hallan lienzo por en medio, ríndese culto a la vez –con gran contentamiento de los ingleses, que se quedan a la puerta convertidos en estatuas– al alemán Wagner, que ha muerto demasiado pronto, y al flamenco Silverio, que todavía hace gorgoritos y quiebra primas, en su Café Cantante de la calle del Rosario en Sevilla”⁵⁶⁷.

El 4 de agosto *La Ilustración Musical* reparte con su número 18 una partitura de Wagner: “Hojas de álbum, para piano forte solo”. Se trata de la *Hoja de álbum* en *Do M* (WWV 94) para el álbum de la princesa Pauline Metternich ya comentada anteriormente. El texto que acompaña a la partitura es el siguiente:

⁵⁶⁵ “Octavio Nouvelli”. *La Ilustración Musical*, I, 13, 30-VI-1883, p. 1-2.

⁵⁶⁶ “Italo Campanini”. *La Ilustración Musical*, I, 15, 14-VII-1883, p. 1-2.

⁵⁶⁷ Mas y Prat, B.: “La Feria de Sevilla”. *Ilustración Artística*, II, 81, 16-VII-1883, p 231.

“Wagner no fue jamás pianista, era como la mayor parte de los compositores, un pianista... *in partibus infidelium*, esto es, un pianista que se avergonzaba de poner las manos en el teclado en la presencia de Liszt⁵⁶⁸.

Sin embargo, puesto en el compromiso por dura necesidad, tuvo que pedir por algún tiempo en París, el pan a este pobre y tan manoseado instrumento y fue entonces como todos saben, que escribió entre otras cosas, la reducción de la *Favorita* de Donizetti, y varias composiciones para piano forte solo.

Pero si Wagner no era pianista en el verdadero sentido de la palabra, en sus escritos no faltaba la elegancia y aquellos requisitos de mecanismo indispensables para el fin que fueron dictados.

Las tres páginas que hoy presentamos no ofrecen en efecto nada que recuerde aquellos pasos enorbíticos [sic] en que fácilmente cae quien no esté familiarizado con el piano. Son de cómoda y no difícil comprensión, puesto que en ella Wagner no era aún el Wagner del *Nibelunghen* [sic].

Hay más; esta *Hojas de álbum*, siendo de muy pocos conocidas, no pueden dejar de excitar toda la curiosidad artística de los aficionados⁵⁶⁹.

El 18 de agosto *La Ilustración Musical* publica el retrato del barítono Gustavo Moriarni acompañado de unos apuntes biográficos⁵⁷⁰ en los que V. Valle destaca la participación de Moriarni en el estreno de *El holandés errante* en el teatro Comunal de Bolonia⁵⁷¹ en 1873. El mismo día, la publicación de Barcelona anuncia la muerte de Joaquín Marsillach –uno de los redactores de la revista– y publica una nota a modo de esquela en la que da el pésame a la familia del crítico musical⁵⁷².

El 1 de septiembre *La Ilustración Musical* publica el retrato de Joaquín Marsillach y Leonart acompañado de un artículo necrológico sobre el crítico de Barcelona⁵⁷³. Marsillach (1859-1883), que fallece a los 24 años⁵⁷⁴ tras padecer una grave enfermedad durante seis meses, comienza su carrera como crítico musical a los 18 escribiendo un artículo sobre *Rigoletto* en el *Diario de Vich*. Marsillach –dice el artículo– “acababa de llegar de Suiza donde había podido admirar en todo su esplendor el genio de Wagner; venía tan instruido como entusiasmado y se dispuso a la propaganda y a la lucha. Al

⁵⁶⁸ Llamamos la atención sobre este párrafo que cita el comentario incluido sobre la *Hoja de Álbum en mi bemol Mayor* (WWV 108) publicado en *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, p. 8.

⁵⁶⁹ “Nuestra hoja de música”. *La Ilustración Musical*, I, 18, 4-VIII-1883, p. 2.

⁵⁷⁰ Nacido en 1842 en Tamines (Bélgica), Moriarni realiza la carrera de abogado cuyos estudios concluye en 1859. Empieza luego sus estudios musicales en el Conservatorio de Bruselas y los termina en París donde estudia italiano, armonía y contrapunto con Grivert. Marcha a Italia y en 1864 debuta en Milán en *Hernani* de Verdi, tras cuyo éxito es contratado en varios teatros de Venecia, Ferrara y Barcelona. En 1871 regresa a la Scala donde interviene en las representaciones de *Gioconda*, *Traviata*, *Africana*, *Aida* y en 1873 realiza el papel protagonista en el estreno de *El holandés errante* en el teatro Comunal de Bolonia.

⁵⁷¹ Valle, V.: “Gustavo Moriarni”. *La Ilustración Musical*, I, 20, 18-VIII-1883, p. 1-2.

⁵⁷² *La Ilustración Musical*, I, 20, 18-VIII-1883, 2.

⁵⁷³ “Joaquín Marsillach”. *La Ilustración Musical*, I, 22, 1-IX-1883, pp. 1-2.

⁵⁷⁴ Joaquín Marsillach y Leonart (Barcelona, 3-III-1859; Barcelona, 10/11-VIII-1883).

cabo de una año publicaba un libro, el *Ricardo Wagner*, que dio lugar a serias y apasionadas polémicas. Este libro fue al cabo de poco tiempo traducido al italiano por el Dr. Felipe Filippi y el nombre de Marsillach fue conocido y celebrado por todo el mundo musical. Las sociedades wagnerianas quisieron contarle entre sus miembros”. El artículo destaca la actividad de Marsillach como crítico musical en *La Renaixensa* (invierno de 1880/81), *La Mañana*, *Los lunes de El Imparcial*, *La Il·lustració Catalana*, *La Ilustración Artística* y la revista *Arte y Letras*. Desde el 22 de septiembre, *La Ilustración Musical* incluye un anuncio publicitario en su última página en el que se lee que el *Ensayo biográfico-crítico*⁵⁷⁵ de Marsillach sobre Wagner se vende al precio de 2,50 pesetas.

El 20 de septiembre, *La Correspondencia Musical*⁵⁷⁶ publica en francés algunos datos biográficos sobre Amalie Frederich⁵⁷⁷-Materna a la que la revista califica de “una de las primeras artistas líricas que hoy figuran en Europa” e “insigne intérprete de las obras de Wagner”. Nacida el 10 de julio de 1844⁵⁷⁸ en Sankt Georgen an der Stiefing (Estiria), Materna ingresa a la edad de 12 años en la escuela de música de Gratz y al mismo tiempo recibe clases particulares del profesor Netzer y de Leopoldine Hoffmann, cantatriz del teatro de Gratz que abandona más tarde la escena para casarse con el archiduque Enrique de Austria. A los 13 años Materna debuta en una sala de conciertos donde canta el papel de Ortruda de *Lohengrin*, en su primera interpretación en Gratz. En 1863 interrumpe sus estudios debido a la muerte de su padre aunque un año después, en 1864, debuta en un papel secundario de una opereta de Suppé en el teatro de Gratz. En 1876, Hans Richter la recomienda a Wagner como una de las mejores artistas de la Ópera de Viena y así interpreta la primera Brunilda en Bayreuth. Desde ese momento se da a conocer como cantante wagneriana en *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *El holandés errante*. En su conclusión, el artículo de *La Correspondencia Musical* destaca nuevamente que Materna es una de las intérpretes más fieles de la música de Wagner.

⁵⁷⁵ Recordamos que el dueño de *La Ilustración Musical* es Guillermo Parera, el mismo editor que en 1878 publica el *Ensayo* de Marsillach.

⁵⁷⁶ “Recortes. La Materna”. *La Correspondencia Musical*, III, 142, 20-IX-1883, p. 5.

⁵⁷⁷ Así es nombrada en el artículo publicado en *La Correspondencia Musical*. Recordamos que Friedrich –actor del Carltheatre de Viena– es el apellido de casada de Amalie Materna.

⁵⁷⁸ Bauer, op. cit, p. 473. La biografía publicada en *La Correspondencia Musical* señala 1847.

El 22 de septiembre, *El Coliseo*⁵⁷⁹ informa sobre la colocación de varios bloques de mármol rojo de Figueras en los montantes de la boca del escenario del teatro del Liceo, bloques sobre los que se colocarán estatuas alegóricas de la música, de Mozart, Rossini, Meyerbeer y Wagner modeladas por los escultores Atché y Llimona.

El 4 de octubre *La Correspondencia Musical* dedica un artículo a la marcha como género, distinguiendo tres tipologías: la marcha militar, marcha religiosa y marcha fúnebre. Entre las marchas más célebres de la historia de la música, el artículo cita la Marcha de las bodas de *Lohengrin*, la Marcha de *Tannhäuser* y la Marcha fúnebre de *El crepúsculo de los dioses*. Según el artículo, la marcha está destinada a impresionar vivamente al auditorio produciendo gran efecto en el teatro y en este sentido indica: “¿Quién no se ha sentido transportado al escuchar la marcha heroica de *Tannhäuser*, de Wagner o la marcha de la coronación de Meyerbeer?”⁵⁸⁰.

El 11 de octubre *La Correspondencia Musical* publica un breve suelto que recuerda la visita⁵⁸¹ realizada por Wagner a Rossini en marzo de 1860, visita sobre la que Augusto Martínez Olmedilla⁵⁸² realiza una narración novelada años después. El texto publicado por la revista musical es el siguiente:

“El ilustre Rossini recibió un día en Passy la visita de Ricardo Wagner. El célebre compositor alemán se inclinó profundamente ante el autor de *El Barbero*, y se deshizo en toda clase de elogios y cumplidos sobre el mérito del maestro italiano.

Entonces Rossini, después de haber dado las gracias a su interlocutor, añadió con afectuosa modestia:

–Tenía facilidad y he logrado hacer algo de provecho”⁵⁸³.

El 14 de noviembre se pone en escena *Mefistófele* de Boito en el Teatro Real por primera vez en la temporada 1883/84. La prensa señala una vez más que la partitura recuerda “unas veces el más puro estilo de Wagner, dulcificado otras por los recuerdos de la escuela italiana, a cuya influencia no se sustrae el maestro Boito”⁵⁸⁴.

⁵⁷⁹ “Noticias”. *El Coliseo*, VIII, 11, 22-IX-1883, p. 3.

⁵⁸⁰ “Variedades. Marchas célebres”. *La Correspondencia Musical*, III, 144, 4-X-1883, p. 5.

⁵⁸¹ Sobre esta visita, Wagner escribe en 1868 el artículo titulado *Eine Erinnerung an Rossini (Un recuerdo de Rossini)*, en GSD vol. 8, p. 278).

⁵⁸² Martínez Olmedilla, A.: “Wagner y Rossini”. *El Maestro Barbieri y su tiempo*. Madrid: ediciones españolas, 1941, pp.136-38.

⁵⁸³ “Miscelánea. Wagner y Rossini”. *La Correspondencia Musical*, III, 11-X-1883, p. 4.

⁵⁸⁴ “Sección de espectáculos. Teatro Real”. *El Imparcial*, 15-XI-1883.

“La resurrección de los músicos” es el título de una narración publicada por *La Ilustración Musical* el 17 de noviembre en la que, a modo de novela, se cuenta la historia de cuatro compañeros que reunidos en un salón con piano reciben la visita de Haydn. El anónimo protagonista dice a Haydn:

“–Voy a hacerle conocer una pieza soberbia de un tal Ricardo Wagner, un famoso reformador...

–¿Wagner? ¿y reformador? dijo el maestro frunciendo el entrecejo. No me suena esto muy bien. ¿Pues qué? ¿Desde que yo compuse mis sinfonías hay algo que reformar en la música?

–¡Pues ahí es nada! contesté yo sin calcular lo imprudente de mis palabras. Pero oiga V., oiga V.

Y me senté al piano, colocándose él a mi espalda, y arremetí valientemente con la *Marcha imperial*, una pieza imposible de todo punto para el piano. Pero yo, sin encomendarme a nadie, llegué impávido hasta el ruidoso final.

Calcula ahora, lector paciente, cuál sería mi asombro al volverme para ver qué efecto había producido mi hazaña, y encontrarme con que Haydn había desaparecido. Me quedé como quien ve visiones, sobre todo al observar que en el lugar del maestro estaba mirándome con aire belitre un señor feo, nervioso, enjuto de carnes, de facciones trabajadas por el sufrimiento, pero enérgicas y dominadoras, y muy poco cuidadoso del aliño de su persona. Por un bolsillo del gabán asomaba un abultado mamotreto que decía: *Memorias*; pero aún sin eso yo le hubiera conocido en el acto. Era Berlioz, que sin poder contener la risa, me dijo al ver mi estupefacción:

–¡Majadero! ¿A quién se le ocurre tocar Wagner a Haydn?”⁵⁸⁵.

El 8 de diciembre *La Ilustración Musical* publica “La música y los nervios”, escrito que recoge la excéntrica opinión de un médico parisino que censura la música de Wagner porque exige un esfuerzo intelectual:

“Un médico de París grita contra la música moderna y asegura que ésta produce y crea todas las enfermedades nerviosas de que padecen sus ejecutores, auditores y hasta los mismos compositores. Dice que la música fue en su origen creada tan sólo para el placer del oído, y no para cansar el intelecto; el mismo médico condena el esfuerzo intelectual y la música descriptiva de Wagner y de la escuela moderna, y asegura que para la salud de los hombres y mujeres es mejor oír la canción de un gondolero veneciano que tantas sinfonías del mundo. Este Doctor francés no es el sólo que abunda en esta opinión. Hay en efecto otro médico que da un sano consejo al público contra la música sinfónica que excita inútilmente la sensibilidad humana desmoralizando hasta el sentido de la mente. Estos médicos dicen que sería necesaria una cruzada para volver el arte musical a sus primeros principios. –*No todos los locos están en el manicomio*”⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ “La resurrección de los músicos”. *La Ilustración Musical*, I, 33, 17-XI-1883, p. 3.

⁵⁸⁶ “La música y los nervios”. *La Ilustración Musical*, I, 36, 8-XII-1883, p. 3.

También el 8 de diciembre, *La Ilustración Musical*⁵⁸⁷ publica la partitura autógrafa de *Der Worte viele sinde gemacht*⁵⁸⁸, canción en *Fa Mayor* para voz sola dedicada a Louis Kraft. Habitualmente conocida como *Kraft-lied*, Wagner realiza esta composición en Leipzig el 22 abril de 1871 como agradecimiento a la acogida dispensada por Kraft, hostelero que hospeda a Wagner y Cosima en la habitación real del “Hotel de Prusia”. En el número siguiente, la revista da la traducción del texto alemán y ofrece una nota aclaratoria sobre los orígenes de la composición:

“A su cariñoso posadero
Don Luis Kraft (fuerza)

1. Con viva gratitud muchas palabras se prometen
mas raro es el hecho que se cumple:
lo que hace de un hotel un paraíso
no son palabras, sino fuerza.
2. En mi querida ciudad natal
¿qué magisterio tengo yo allí?
El que aquí casa y felicidad me proporciona
Es el gran posadero Señor Kraft (fuerza).
3. De él que tan bien me acogió
siempre cantaré en mi alabadora canción
¡honrado posadero de los artistas del Reino!
¡Viva el señor Kraft! –*fuerza*.

Hotel de Prusia. Leipzig 22 abril 1871.
Ricardo Wagner.

La palabra *kraft*, significa *fuerza*; y como el posadero se llama Kraft, Wagner rima todos sus versos con dicha palabra: motivó este himno, la amabilidad y desvelos con que el posadero distinguió a Wagner, durante su estancia en el Hotel de Prusia, en la segunda capital de Sajonia.

Este es el autógrafo del gran Maestro”⁵⁸⁹.

El 22 de diciembre *La Ilustración Musical* publica el retrato de Juan Goula acompañado de unos datos biográficos sobre el director del Teatro Real de Madrid. El artículo indica que en la primavera de 1873 Goula actúa como director del teatro alemán de Hamburgo donde dirige *Lohengrin* y *Los maestros cantores*⁵⁹⁰. El mismo día, V. Valle realiza un artículo sobre Julián Gayarre que destaca la participación del tenor en el

⁵⁸⁷ “Autógrafo de Wagner”. *La Ilustración Musical*, I, 36, 8-XII-1883, pp. 4-5.

⁵⁸⁸ El borrador se conserva en el Archivo Nacional de Bayreuth y su copia en limpio en Leipzig. Aparece impresa por primera vez en *Musikalisches Wochenblatt* (nº 19, 5-V-1871, p. 3). Véase Bauer, op. cit, pp. 806-07.

⁵⁸⁹ “Nuestra hoja de música”. *La Ilustración Musical*, I, 37, 15-XII-1883, p. 2.

⁵⁹⁰ “El maestro Juan Goula”. *La Ilustración Musical*, I, 38, 22-XII-1883, p. 3.

estreno de *Tannhäuser* en Bolonia (7-XI-1872), donde conoce a uno de los primeros directores wagnerianos italianos: Angelo Mariani. En Bolonia –dice V. Valle– Gayarre “tuvo la fortuna de conocer al célebre maestro Mariani; quien adivinado cuanto faltase a Gayarre para ser un grande artista, se puso a abrirle los horizontes del arte que tanto prometían. –Gayarre se encontraba entonces en Bolonia para cantar el *Tannhäuser*, y en esa ocasión mostró cuanto provecho sacaba de los consejos cotidianos del célebre maestro concertador citado”⁵⁹¹. También el 22 de diciembre, Antonio Opisso escribe un artículo para *La Ilustración Musical* en el que critica la indumentaria utilizada en los teatros de ópera. Opisso censura, por ejemplo, la costumbre de vestir a las novias de blanco y con adornos de azahar, conforme a la moda pero –dice Opisso– “contraviniendo la verdad histórica de una manera deplorable”. Opisso censura también la puesta en escena realizada habitualmente en los teatros de ópera e indica:

“Y la misma falta de acierto que se observa en la indumentaria, se revela también en la *misse en scena*, y sin embargo todos los teatros tienen (o a lo menos anuncian que tienen) su correspondiente director artístico; se nos antoja que el nombramiento de tal director será honorífico y que el agraciado debe residir por lo regular a algunas leguas de la capital donde se le expide el nombramiento.

Es indudable que una de las circunstancias más favorable que han contribuido a la importancia alcanzada por las obras de Wagner, ha sido el esmero con que el maestro cuidó siempre de que sus óperas fuesen puestas con la más rigurosa exactitud histórica; el genio soberano de Wagner era superior a todo; poco le importaban las exigencias de los artistas, al fin no había de condescender ni a una sola, él que hubiera preferido que sus obras quedaran inéditas antes que verlas interpretadas por numerosa mascarada; por eso las grandes creaciones del maestro, a la par que los oídos deleitan los ojos, y no cautivan menos sus atractivas armonías que los fantásticos cuadros que se suceden en sus obras”⁵⁹².

1884.

El 27 de enero *La Ilustración Musical* publica la primera parte de “Luis de Beethoven”, artículo en el que A. Galli destaca la influencia de *Fidelio* en la obra compositiva de Wagner: “Winter, Mozart, Mayer, Generali, Salieri, Paisiello, Cimarosa, Paër, Guglielmi, Sarti, Fioravanti, Mosca, Dereci, Morlaschi, etc., todos poco más o menos seguían la corriente de la escuela melódica italiana, entonces tan celebrada, y Beethoven tuvo la potencia de ingenio de producir una ópera sin precedentes, y en la

⁵⁹¹ Valle, V.: “Julián Gayarre”. *La Ilustración Musical*, I, 38, 22-XII-1883, p. 5.

⁵⁹² Opisso, A.: “La indumentaria en el teatro lírico”. *La Ilustración Musical*, I, 38, 22-XII-1883, p. 6.

cual más tarde debían inspirarse Weber, Meyerbeer, y por último (según nosotros) Wagner”⁵⁹³. En la tercera entrega del artículo, Galli destaca que la plantilla orquestal utilizada por Beethoven es la vigente hasta la “revolución wagneriana”, en la que el viento madera y metal es a cuatro:

“Beethoven con sólo nueve sinfonías ha sabido hacerse llamar el titán de la música instrumental. Sólo dio un título especial a la *Pastoral* y a la *Heroica* (así también a algunas de sus sonatas). En cuanto a los medios materiales con que reveló su grande ingenio en las sinfonías primera, segunda, tercera, cuarta, séptima y octava, se atuvo al instrumental de Mozart, esto es, a los instrumentos de cuerda, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos clarines y tímpanos; en la tercera añadió simplemente una tercera trompa.

En la quinta, además de la familia acústica de Mozart, introdujo un contrafagot, y tres trombones en el final; en la sexta se valió de dos trombones, y en la nona (con coros) estos elementos fueron aumentados por un *octavino**, con otras dos trompas, con un contra-fagot, triángulo, platillos turcos y bombo.

La orquesta enriquecida de este modo, duró hasta la revolución wagneriana, a consecuencia de la cual vemos en cierto modo renacer las familias instrumentales constituidas de cuatro miembros cada una, como en el seiscientos, esto es: cuatro fagotes, cuatro oboes, cuatro flautas, etc. Se aumentaron los medios de ejecución, pero el pensamiento sinfónico no puede decirse que se haya engrandecido en proporción de aquellos”⁵⁹⁴.

El 10 de febrero *La Ilustración Musical* publica “El inventor de la Claque”, artículo de Z. que indica cómo en época de Nerón los componentes de la claque “llevaban luengas melenas (como hoy día los secuaces de Wagner y Liszt) y un anillo de plata en la mano izquierda”⁵⁹⁵. El mismo día, la revista recoge el suelto “Una aparición de Wagner” que transcribimos a continuación:

“Según cuentan, en cierta ocasión estaban dos tocando a cuatro manos; en un piano, una obra del inmortal Maestro.

Cuando de repente en medio de una brillante aureola se aparece el gran genio, y acercándose al oído de uno de los ejecutantes, le dijo algunas palabras de las cuales no pudimos oír sino: *el de que ni compás llevar sabían...* de pronto, desapareció; no sin verle con una mirada aterradora.

Algo muy serio debía haberle dicho el creador de tan sublime música, cuando sin saber lo que le pasaba, dijo al otro que aún le faltaban tres compases para acabar de destrozar aquella obra: *dichoso tú, que aún tienes música y yo ya he acabado.*

Inútil es decir, que los oyentes no se apercibieron de ello, por efecto de la aparición; sólo algunos –muy pocos– pudieron oír lo que hemos relatado.

⁵⁹³ Galli, A.: “Luis de Beethoven”. *La Ilustración Musical*, II, 43, 27-I-1884, p. 2.

*En italiano Flautín.

⁵⁹⁴ Galli, A.: “Luis de Beethoven”. *La Ilustración Musical*, II, 46, 17-II-1884, p. 3.

⁵⁹⁵ Z.: “El inventor de la claque”. *La Ilustración Musical*, II, 45, 10-II-1884, p. 3.

¡Cuántos hay, por desgracia, que no sabiendo interpretar su música, hablan mal del gran Maestro?

¿Pero... qué importa si los grandes genios al hablar del autor del *Lohengrin* –donde muchos de ellos magistralmente han copiado– no sólo se descubren... sino le veneran?”⁵⁹⁶.

A finales de febrero *La Ilustración Musical* de Barcelona recibe el primer número de *Parsifal*, periódico de Viena “cuyo objeto es propagar las ideas artísticas de Ricardo Wagner; el insigne autor de *Tannhäuser* y *Lohengrin*, y dar a conocer sus obras y las que se publiquen referentes a las producciones de dicho maestro”⁵⁹⁷.

El 25 de marzo Oscar Comettant dirige una carta a Antonio Ríus y Juliá en la que da cuenta del éxito alcanzado por Gayarre en el teatro Italiano de París en el papel de Genaro (*Lucrezia Borgia*). En el segundo debut de Gayarre, en *I Puritani*, Comettant reprocha al tenor algunos cambios –dice el crítico– “favorables a su voz, sin duda, pero que no me han parecido los más felices. En principio yo estoy por el respeto del texto de los autores, y especialmente cuando se trata de una obra tan conocida como *I Puritani*. Este respeto a los textos suministró un día a mi ilustre amigo Carlos Gounod a propósito de retoques de instrumentación hechos por Ricardo Wagner a la 9ª *Sinfonía* de Beethoven, una elocuente profesión de fe en forma de carta particular que me hizo el honor de dirigirme desde Londres. «No toquemos a las obras de los grandes maestros, me escribía en fecha de 6 de mayo de 1871. Es un ejemplo de atrevimiento y de irreverencia peligrosa, sobre cuya pendiente no habría razón de detenerse. No pongamos nuestras manos sobre estas manos de gran raza; la posteridad debe contemplar sin velo las líneas tan nobles, la estructura tan severa, la elegancia majestuosa, y acordaos que vale más dejar a un gran maestro sus imperfecciones, si es que las tiene, que infligirle las nuestras». El crimen de Gayarre por algunas notas cambiadas en las melodías de Bellini, no sabrían en nada compararse al atrevimiento de Wagner, modificando por poco que sea la instrumentación de la sinfonía con coro; pero en principio, y vuelvo a repetirlo, es necesario respetar el texto de los autores sean los que fueren”⁵⁹⁸.

El 29 de marzo *La Ilustración Musical* publica el artículo “Ricardo Wagner”⁵⁹⁹ de A. Galli, que en su primera parte es una biografía sobre el compositor concluida en el estreno de *Parsifal* en 1882. Después, Galli atribuye a Wagner la creación de una ópera

⁵⁹⁶ “Una aparición de Wagner”. *La Ilustración Musical*, II, 45, 10-II-1884, p. 3.

⁵⁹⁷ *La Ilustración Musical*, II, 48, 1-III-1884, p. 4.

⁵⁹⁸ Comettant, O.: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 22.

⁵⁹⁹ Galli, A.: “Ricardo Wagner”. *La Ilustración Musical*, II, 52, 29-III-1884, pp. 1-2.

nacional alemana que, en su opinión, no arraigará en otras naciones, aunque destaca que *Lohengrin* ejerce gran influencia en el estilo de los compositores contemporáneos:

“Para los alemanes Wagner tiene el gran mérito de haber dotado a la patria de un poema dramático-musical independiente de las tradiciones de la ópera italiana y francesa; pero si tanto por la naturaleza legendaria de los argumentos, cuanto por el genio musical profundamente elaborado, complicadísimo, casi estamos por decir *silogizado*, pudo interesar a sus connacionales, no creemos sin embargo, que su arte pueda felizmente arraigarse en otras naciones. Pero de esto sólo el tiempo podrá dar razón.

Wagner tuvo la culpa de no confiar la suerte de su genio únicamente a sus óperas, y de haberse hecho el apologista de sí mismo. Sucede en sus escritos *Arte y Revolución*, *Obra de Arte del Porvenir* y *Ópera y Drama*, que al explicar sus teorías no siempre anda bastante cauto en juzgar a sus grandes predecesores; en sus escritos saca burla de la *ópera* de su tiempo, hasta llegar a llamar al *Don Giovanni*, de Mozart, *musique de table*, y a la orquesta de Rossini, el autor de la *Semiramide*, del *Mosé*, del *Guglielmo Tell*, un ¡*immenso guitarrón!* Pero es justicia el decir que Wagner, entrado en madurez, más reflexivo, y acariciado por las lisonjas de la fortuna artística y en medio de las comodidades de la vida, se puso a la razón en sentenciar el arte italiano, reconociendo la ferocidad del itálico genio, al cual, según él mismo se expresa, la época moderna debe todas sus artes, y reconociendo que una fatal oscuridad exageraba en otros tiempos sus sensaciones, y concluyendo con las memorables palabras: «Quizás es necesario un nuevo cambio del genio de los pueblos, y en tal caso a nosotros alemanes no podría sonreír más bella elección de amor que la que aunarse el genio de Italia con el de Germania».

Wagner, según el mismo apuntaba, buscaba en la Italia, una nueva patria, pero los hados le impelían hacia otra parte; y cuando estaba para realizar el sueño de su juventud, fue besado por la última Parca en la patria de otro gigante del pensamiento musical, Benito Marcello, allí en donde descansa un innovador atrevido cuanto él, Monteverde, y en donde se extinguió también otra fecunda chispa vivificadora de obras maestras; la chispa de quien como Wagner, fue artista insigne y tuvo a la vez una espléndida página en la vida política, Domingo Cimarosa, el autor del *Matrimonio secreto*.

Wagner supo captarse las simpatías de no pocos de sus compatriotas; entre los cuales merecen mención Ambros, Marx, Brundel, Raff y en particular aquella cordialísima de Hans de Bülow, con cuya mujer se casó, la señora Cosima, una de las hijas de Liszt. Ésta con su inteligencia y amor, confortó a Wagner en sus largas batallas domésticas y artísticas.

Pero si de los amigos tuvo pruebas de una devoción sin segundo, de los enemigos tuvo pruebas bastante crueles.

Las manifestaciones de exagerado entusiasmo a que se dejaban llevar los más fervientes partidarios del maestro, fueron causa de que éste fuese víctima del látigo del ridículo.

Y en efecto, no se sabe qué decir de un maestro que deja ejecutar una grande obra suya ante un solo espectador, el rey de Baviera, ¡el mismo que erigió a Wagner una estatua de mármol en una calle de Mónaco! [sic].

Las representaciones de Bayreuth, refinaron el espíritu satírico de los enemigos del maestro. ¿Queréis de ello una muestra? Lo tomamos del *Journal de musique*: «Un individuo se presentó en el manicomio sito en frente del teatro de Wagner, y llamando al director, le dijo: –Vengo a ver si hay en el establecimiento un puesto

para mi hijo. –Sin duda os equivocáis; ¿veis allí sobre aquella colina el teatro? Pues bien, allí encontraréis sin duda el puesto que deseáis. –No os molestéis, respondió el primero; mi hijo no está aún loco al punto de mandarlo allí». De las expresiones más punzantes usadas contra Wagner, se pudo formar un tomo publicado en 1879 en Lipsia [sic], con el título de: *Ein Wagner lexicon*. Las palabras más galantes que en él se leen son las de *charlatán, loco, vampiro de la ópera, Eliogábalo musical*, y la mujer del autor de la música del futuro está naturalmente llamada *La Amazona del Porvenir*.

Por mucho que se haya dicho y se pueda decir de la última obra, la *Tetralogía* de Wagner, es innegable que el *Lohengrin* ha ejercido una extraordinaria influencia en el estilo de los compositores contemporáneos, y que del modo usado por Wagner en presentar los acordes musicales, en particular la melodía, en usar la maravillosa paleta de los colores de la orquesta se tiene un sello, no sólo en las óperas alemanas modernas, si que también en las francesas e italianas.

El poeta músico desapareció de la escena del mundo, pero deja detrás de sí una huella luminosa que durará más de lo que comúnmente se crea”⁶⁰⁰.

El 31 de marzo *Enciclopedia Musical* publica el grabado “Gudruna y Sigifredo” cuadro de P. Tixis al que acompaña el siguiente comentario: “La trilogía de los *Nibelungos*, poema en el que se inspiró Wagner para producir sus celebradas óperas del mismo nombre, ha servido también por que distinguidos artistas trasladaran muchas de sus escenas sobre el lienzo. El reputado pintor T. Pixis, en un cuadro del que es copia nuestro grabado, compuso magistralmente la escena en que la bella Gudruna ofrece al valiente Sigifredo el brebaje que ha de borrar para siempre de su memoria la imagen de cuantas mujeres hicieron impresión en su alma”⁶⁰¹. El mismo día la revista recoge el poema “*Parsifal*” de Arturo Masriera:

I.

“Cejijunto, nublado el joven rostro,
con la llama del genio en la mirada,
bullente y soñador el pensamiento
y el corazón henchido de esperanzas;
el alma divagando entre delirios
lejos volando de la humilde estancia,
extasiada en los rayos de la luna
que besan del balcón las verdes plantas,
quizá anhelosa de cernerse en ellos
para hallar el espacio que le falta,
febril la mano en las ebúrneas teclas
del Pléyel; sin pensar, notas arranca
plañideras y dulces como el beso
con que el genio despide a una esperanza.

⁶⁰⁰ Galli, A.: “Ricardo Wagner”. *La Ilustración Musical*, II, 52, 29-III-1884, p. 2.

⁶⁰¹ “Gudruna y Sigifredo”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 18.

Así sueña el artista; poco a poco,
los sonos vagos sin vigor se apagan;
siente el arte, tender quisiera el vuelo,
mas el viento, al volar, falta a sus alas;
la realidad le cerca y le aprisiona
entre los muros de su humilde estancia.
¡El genio se abre paso! Dice el mundo
al ver los genios que la gloria se escalan;
también vierten las flores sus aromas
abriendo al sol sus esplendentes galas,
sino espiran marchitos sus capullos
a los helados besos de la escarcha.

II.

Sueña el artista, en el atril del Pléyel
la gigantesca creación descansa
del *Parsifal*; inmóviles su hojas
prestan al sueño portentosas alas.
En Bayreuth esta noche, de sus ritmos
van a extenderse las cadencias mágicas,
y anhela oírlas él... pero están lejos
las márgenes del Rhin, para pisadas
de quien no tiene ni el poder del oro
ni del ave veloz las fuertes alas.
Pero su mente sueña; de la mente
el terrible poder nada avasalla,
y atraviesa potente y sin fatiga,
ríos y mares, valles y montañas.

III

Su delirante frenesí le impele;
despierta a su vigor, sonos arranca
del vibrante instrumento en cuyas cuerdas
bullen de Wagner notas inspiradas.
Surgen al beso del sonoro ritmo
visiones de cien sueños y fantásticas
quimeras se levantan poderosas
al turbión de las notas evocadas,
y el artista las sigue en su delirio,
loca y febril la mente fascinada.
Así del Rhin en la brumosa orilla,
del astro de la noche a la luz pálida,
las Wilis entre risas y cantares
al sorprendido caminante arrastran,
sin que sepa siquiera a do camina,
entre los locos giros de sus danzas.
Son sus Wilis las notas; del Pirene
ya traspasó la sierra, ya la calva
cumbre orgullosa del Montblanch divisa;
ya penetra en el seno de Alemania...
¡El Rhin! ¡El Rhin! Su pueblos, sus aldeas,

sus castillos poblados de fantasmas;
la de los encantados negra Torre
ve que a lo lejos sus contornos alza;
ya se acerca; se acerca ¡cómo aúllan
el viento en el pinar o sus fantasmas!
Allá la falsa Loreley distingue
ganosa de atraer la pobre barca...
y sigue su fantástica carrera
por el horrible vértigo impulsada.

IV

Llega a Bayreuth, al rico coliseo,
templo del arte, presuroso avanza,
entra, oye y admira y de entusiasmo
muda y absorta se estremece el alma;
ya ni se respira el labio, ya contempla
el San Graal, sus guerreros de más fama:
Amfortas, Kurnnemarz, los paladines
del honor mira y su valor le encanta;
ve que el valiente *Parsifal* arriba
con la noble ambición dentro del alma
de ganar el trofeo disputado
del lauro del amor, la fe y la patria;
siente la ira de Klingsor que, vencido,
pierde en la liza la anhelada lanza
y el triunfo saluda esplendoroso
del noble caballero de Alemania!
Siente el arte perfecto, ve esplendente
cual tiende al cielo sus gigantes alas,
y las pasiones, los recuerdos toca,
los sublimes afectos y las llamas
sagradas del amor y el sentimiento,
de la fe y el valor; ve que retratan
la tradición y por doquier escucha
los atletas del arte que, en voz alta,
a Wagner por maestro inimitable
honra del arte con fervor aclaman.

V.

La luna trasmontó; en el horizonte
asoma tenue y ruborosa el alba;
ya es hora de que tornen a sus nidos
los ensueños, las Wilis y las hadas.
¿No despierta el artista?... Ya las aves
al sol naciente cariñosas cantan,
del balcón a las verdes madre selvas
un rayo de su luz pintó de grana.
Y él está inmóvil, rígido el semblante,
sin color en la faz y sin mirada,
sin luz en los cristales de sus ojos,
inerte el cuerpo.... Al giro de sus danzas

las Wilis al viandante sorprendido
el cristal terso de su lago arrastran;
Wilis del alma, las creadoras mentes
tienen del genio las potentes alas
y, encontrando a su vuelo el mundo exiguo,
buscan espacio en la eternal morada”⁶⁰².

El 5 de junio *La Correspondencia Musical* publica “Beethoven, Berlioz y Wagner” de A. Saurin. Siguiendo la opinión de Edourad Schuré en un artículo publicado en *Revista de Ambos Mundos*, A. Saurin considera que Beethoven, Berlioz y Wagner resumen la historia del género sinfónico:

“Beethoven, Berlioz, Wagner, reúnen por sí solos la historia de la sinfonía. [...]

A este propósito, M. Eduardo Schuré, en un artículo de la *Revista de Ambos Mundos*, habla en este sentido de la sinfonía y de los tres mencionados maestros. [...]

«Pasemos a Berlioz.[...] Fogoso colorista, llevó la música instrumental a su último grado de intensidad y de violencia... Berlioz se hallaba dominado por las pasiones que él mismo desencadena, subyugado por los caracteres de que se enamora. No tiene las trascendentales visiones de Beethoven e ignora también la psicología y la ciencia dramática de un Wagner. Pero, ¡qué maestro tan incomparable en la expresión de la pasión pura!» [...]

Llegamos a Ricardo Wagner, que ha levantado y levanta todavía tantas y tan ruidosas tempestades. Ha muerto hace un año y ya es hora de juzgarle.

Dicen que Gounod prepara un libro sobre *Ricardo Wagner y su obra musical*, libro que aguardamos con impaciencia, pues, será en extremo curioso ver como el gran maestro francés juzga a un genio tan distinto del suyo y por añadidura alemán.

He aquí de qué modo M. Schuré define los caracteres generales de la música de Wagner:

«Sorprende por una mezcla de insinuantes seducciones y de acentos agudos, violentos y de un rigor extraordinario.

Encuétrase allí la naturaleza septentrional, germánica y bárbara con todos sus instintos, pero idealizada por una sensibilidad de artista refinado y siempre regida por un pensamiento metafísico. Más sorprende que entenece, apasiona, excita y exalta sin producir después la calma.

Bajo todos sus esplendores conserva un dejo de amargura y desconsuelo. En cuanto a su estructura y esencia, se distingue por la energía y el movimiento y por el genio legendario...».

No me es posible dejar de citar una observación general que hace el autor del artículo acerca de los músicos franceses contemporáneos.

«De sus laudables esfuerzos, dice, no hemos visto surgir todavía una individualidad acentuada que tenga un ideal claramente definido y lo persiga con constancia. No les falta ni la ciencia musical ni la práctica de los procedimientos, ni la pasión y el pensamiento, sin cuyos requisitos no es posible hacer nada grande».

¿No hay algo de verdad en esta observación?”⁶⁰³.

⁶⁰² Masriera, A.: “Parsifal”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 18.

⁶⁰³ Saurin, A.: “Beethoven, Berlioz, Wagner”. *La Correspondencia Musical*, IV, 179, 5-VI-1884, p. 2.

El 3 de julio *La Correspondencia Musical* publica la primera entrega del escrito de Gounod publicado como Prólogo a una serie de artículos de *Un monsieur de l'Orchestre* (Mortier) recogidos en *Le Figaro* de París. Gounod ve en los compositores coetáneos dos tendencias que entiende negativas; dice Gounod: “Entre las tendencias que caracterizan el movimiento intelectual de nuestra época en materia de arte, noto la existencia de dos que merecen especial atención y que debemos señalar, dada la peligrosa influencia que pueden ejercer en la vida y las obras de los artistas. Me refiro *al rebusco del efecto* y *al espíritu de sistema*”⁶⁰⁴. Tras criticar el efectismo musical, en la segunda entrega del escrito Gounod desarrolla la idea de que el *espíritu de sistema* wagneriano debe ser desterrado por los compositores franceses. Gounod, ecléctico como teórico y compositor, cree erróneo legislar en materia de arte según un código que pretende constituirse en verdad absoluta y, en este sentido, Gounod entiende que no existe un conjunto de leyes inmutable e infalible en el drama lírico; el modelo propuesto por la ópera italiana, conforme a la división en números, es válido desde el punto de vista dramático porque expresa la verdad a través –dice Gounod– “de la variedad y la diferencia clara y franca de las situaciones”. Gounod manifiesta no pertenecer a ningún “partido” porque un partido –dice– “es una parte de verdad y no la verdad completa”, acusando a los compositores wagnerianos de formar una secta que “se arroga la misión de reglamentar el arte y dirigir la opinión en un sentido exclusivo”:

“He manifestado que el *espíritu de sistema* constituye también otra tendencia del arte. ¡Ah! Esta es todavía más funesta que la primera. Si el prurito del efecto es un síntoma de pusilanimidad individual, el espíritu de sistema tiene todos los caracteres de la herejía.

Su pretensión es la de legislar no hallando bueno más que lo que está conforme con su código. No se presenta como rama del derecho común, sino como la verdad total, la verdad misma; fuera de él no existe más que el error.

Examinemos atentamente el asunto.

¿Qué puede significar un sistema en materia de arte? Cuando oigo decir, por ejemplo, el «sistema mundo» tengo desde luego una noción exacta y precisa de la idea, de la operación intelectual que esas palabras representan.

Comprendo que de tal modo se hace referencia al conjunto de leyes que han presidido a la creación del universo y que le mantienen en el orden en que se halla establecido. No puede, por consiguiente, tratarse de *un* sistema cual quiera del mundo, sino del sistema del mundo, en atención a que no existe más que uno.

Luego cuando me habláis de sistema en materia de arte, os tengo que preguntar lo que queréis decir, porque no os comprendo, y porque estas dos palabras, sistema y arte, no pueden asociarse en modo alguno. ¿Os referís a un conjunto, a una síntesis estética que abraza todo el orden de las realidades que constituye su

⁶⁰⁴ “Un prólogo de Gounod”. *La Correspondencia Musical*, IV, 183, 3-VII-1884, p. 4.

dominio? ¿Esa síntesis no excluye nada de lo verdaderamente bello que se ha producido en las artes? Entonces el sistema único, absoluto de lo bello se impone por sí mismo. Yo os doy las gracias y os felicito por haberlo formulado. Se ha resuelto un gran problema y todos os debemos eterna gratitud por habernos dado así el código inmutable e infalible cuyas disposiciones son irreformables.

Pero ¡ah! no sucede así. En nuestros tiempos se ha establecido una nueva legislación en materia del arte, legislación según la cual la verdad data de hoy. No hay que hablar ya de las obras maestras de ayer. Todo lo hemos alterado y ponemos en práctica un método completamente nuevo. A nadie es permitido conmovirse espontáneamente y de un modo natural; es preciso conmovirse sistemáticamente y no podemos reírnos ni llorar más que con arreglo a un sistema hallándonos en el caso de vivir, sufrir y morir según determinadas reglas como los enfermos de los médicos de Moliere.

Cuando en el primer acto de *Don Juan*, por ejemplo, oigo el tercino [sic] que empieza en el momento en que Don Juan acaba de herir al comendador y que termina con la muerte de éste, este fragmento que no consta más que de diez y ocho compases me sobrecoge desde la primera nota y me arrastra y me oprime hasta el último acorde, bajo la intensidad de la emoción musical y dramática. ¿Puedo exigirle algo más que la perfecta unión de la verdad escénica y de la belleza musical? No, puesto que ha realizado las dos eternas condiciones del arte lírico. Lo mismo diré acerca de la graciosa escena con que termina esta obra inmortal. No es posible llevar más allá la fuerza trágica; y sin embargo, no se observa huella alguna de ningún sistema. Se llega al colmo del espanto por los medios más sencillos.

Confiado que esto me basta y que ni pienso siquiera en preguntarme si hay allí recuerdos de ideas, temas conductores, *Leit motiven*, u otros expedientes del mismo género, de los que por cierto no abomino, y que no son de un uso tan reciente como se supone. Pero el sistema no ratifica mi emoción.

«Corneille está juzgado», me decía hace algún tiempo un partidario de la nueva fe; «Corneille está juzgado y ya no se habla de él». Es cierto. Pues bien, yo no me fio de las gentes que tienen necesidad de rehacer una lengua bien hecha, y pregunto qué puede tener insuficiente la lengua con que se han contentado el genio de un Bossuet, de un Pascal, de un Racine, de un Moliere y en la que escritores como José de Maestre, Lamartine, Guizot, Jorge Sand, Merimée, Renan nada han tenido que modificar. ¿Acaso en la pintura los recursos que han bastado a Rubens, a Rembrandt, a Velázquez, al Ticiano, son viejos e indignos de los pintores de nuestros tiempos?

En música, –terreno en que soy más perito– colocaré la cuestión bajo el punto de vista de la nueva teoría dramática y diré a los apóstoles de esta teoría: ¿Debo renunciar a considerar a Mozart, a Rossini, a Meyerbeer cómo compositores dramáticos?

Si *Don Juan*, *Guillermo Tell*, *Los Hugonotes* se sustraen a nuestra teoría, es señal de que nuestra teoría es defectuosa. Porque aquellas son obras maestras dramáticas y no hay razón para que una obra maestra deje de serlo.

Escribir de distinto modo que sus antecesores no prueba en modo alguno que se escriba mejor. ¡Cómo! ¿Convenís en que una sencilla melodía de Schubert puede ser una obra dramática y negaréis este calificativo a otras obras que expresan fielmente las diversas situaciones cuyo conjunto constituye una ópera, un drama lírico? ¿Desconoceréis el valor dramático de semejante obra, porque tenga, según vuestra opinión, el defecto imperdonable de dividirse en fragmentos distintos, definidos, determinados y correspondientes a la situación que expresan? ¿El arte musical no ha de tener, bajo pena de no ser dramático, el derecho a hacer lo que han hecho Shakespeare, Schiller, Goethe, y tantos otros?

En honor a la verdad, no se qué decir acerca de tan exclusiva pretensión; porque reconocemos lo que puede haber de verdadero en vuestro punto de vista y no admitir lo que pueda haber en el nuestro. Así pues, sois vosotros los que formáis una secta, y por consiguiente estáis jugados.

No, no se abandona la verdad dramática a causa de la variedad y la diferencia clara y franca de las situaciones. Toda obra que expresa con verdad un conjunto dado de pasiones, de caracteres, de situaciones, es una obra dramática; y cuando la belleza del lenguaje y la perfección del saber se añaden a la verdad de la expresión, esa obra es una obra maestra.

Séame lícito manifestar a este propósito con toda la deferencia que merece todo partidario honrado y concienzudo de una causa cualquiera, mi manera de ver en el asunto.

No soy, y creo firmemente que no se debe ser en materia de arte de ningún partido, toda vez que un partido es una parte de verdad y no la verdad completa. Tanto si la emoción procede de Mozart, como de Rossini, de Meyerbeer, de Mendelssohn, de Verdi o Wagner, la acepto sin reparos, conservando mi legítima predilección por la de aquellos maestros cuyo sentimiento formal responden mejor a las necesidades de mi corazón, lo cual es cuestión de simpatía personal y no prejuzga en modo alguno el valor real de los demás.

Pero existe actualmente un partido que se arroga la misión de reglamentar el arte y dirigir la opinión en un sentido exclusivo. Esa tendencia es la que yo combato. El espíritu de partido es el espíritu de la parcialidad, ya sea o no ésta voluntaria y consciente. Ahora bien, la parcialidad reemplaza siempre a Dios con un ídolo; y por eso llega fatalmente un día en que de los ídolos y de sus templos no quedan más que ruinas y en que sobre los escombros resuenan los inspirados cánticos de algún nuevo David, vencedor eterno de los eternos filisteos.

Adolfo Adamme refería en cierta ocasión que habiendo llevado a su maestro Boieldieu una intrincada partitura, Boieldieu le dijo: «¿Qué me traes aquí?...llévate todo ese fárrago y vuelve a visitarme cuando tengas que presentarme una idea en clave de sol sobre una base en clave de *fa*».

El arte cuenta hoy con demasiados soles para que tengamos que acudir a las nebulosas; ocupan éstas más espacio que los soles, pero difunden menos luz⁶⁰⁵.

El 31 de agosto la *Enciclopedia Musical* publica “Microbios Musicales. El wagnerismo”⁶⁰⁶, escrito de Antonio Peña y Goñi dirigido a Antonio Ríos y Juliá y fechado en Biarritz el 23 de agosto de 1884. En tono humorístico, Peña y Goñi –que recuerda ser el primero en hacer campaña a favor de Wagner en España– califica el wagnerismo “de microbio predominante” en la música porque en su opinión, la mayoría de los compositores utilizan procedimientos wagnerianos técnicos o externos (acordes cromáticos, armónicos en los violines, cadencias...) sin adecuarse a la expresión de la idea. Para Peña y Goñi, la inmensa mayoría de los wagneristas “constituyen una verdadera plaga” y son los responsables de la atonía –dice el crítico– “en que yace hoy la música dramática”:

⁶⁰⁵ Gounod, C.: “Un Prólogo de Gounod”. *La Correspondencia Musical*, IV, 184, 10-VII-1884, pp. 2-3.

⁶⁰⁶ Peña y Goñi, A.: “Microbios Musicales. El wagnerismo”. *Enciclopedia Musical*, I, 8, 31-VIII-1884, pp. 59-60.

“Mi buen amigo don Antonio: tiene V. razón al extrañar mi silencio y su bondad es excesiva cuando piensa que los lectores de su magnífica publicación echan de menos mis intermitentes lucubraciones.

Debo a V. una explicación y voy a dársela tan amplia y categórica, que a no tener V. el alma tan dura como mi primer apellido, habrá de satisfacerle cumplidamente.

No he escrito a V., ni he escrito hace dos meses en la *Enciclopedia Musical*, porque me lo han impedido perentorias y sacratísimas ocupaciones.

Usted no ignora seguramente que el famoso doctor alemán Koch ha estudiado los caracteres de la epidemia colérica.

Las predicciones del Galeno berlinés se van cumpliendo poco a poco y el descubrimiento de ese ser infinitamente pequeño que Koch ha bautizado con el nombre de *microbio*, está dando margen a interesantísimas polémicas.

¿El microbio se trasmite por la humedad? ¿Su vehículo preferente es el aire?

Las opiniones están divididas y hay hasta quien niega rotundamente la existencia del horrible parásito, añadiendo que el cólera no es transmisible ni contagioso y que sólo las naturalezas predestinadas o pueden adquirir necesaria y fatalmente. De modo que se nace para el cólera, como, según Balzac en su *Filosofía del matrimonio*, se nace para... [¡] *minotauro*!

Pues bien, ¿querrá usted creer que la cuestión, aparte de toda minotauromaquia, ha llegado a preocuparme formalmente? ¿Querrá usted creer que he tenido una idea desatinada, digna por todos conceptos del país donde nació D. Quijote? ¿Querrá usted creer que también o, enardecido por el ejemplo del doctor alemán, he querido lanzarme al descubrimiento de microbios?

Léase detenidamente el fruto de mis observaciones y ábrase, si se quiere, discusión sobre ellas. La medicina no es nada al lado de la terapéutica y de la cirugía. Éstas avanzan rápidamente, mientras aquella se mueve a duras penas.

Voy a ver si en la nueva y extraña medicina en que mi curiosidad o mi osadía me ha metido, doy un paso de gigante, pronuncio enérgico e inapelable *fiat lux* y me coloco de repente al nivel de Koch y de sus entusiastas émulos.

En caso contrario, pasen mis descubrimientos como alucinaciones de hipnotismo caracterizado y contundente. No quiero que se diga que pecho de intransigente poco acomodaticio.

Siendo el arte musical y la literatura mi preocupación constante, claro es que a este campo que cultivo hace tiempo, en humildísima esfera, había de dirigirse mis investigaciones.

El microbio existe lo mismo en la música que en las letras. Ahí lo he buscado y ahí se ha revelado claro y patente a mis miradas. Y a buen seguro que el auxilio de la lente ha sido en absoluto innecesario, porque, así como el insecto de Koch pertenece a la clase de los infinitamente pequeños, los microbios de la música y de la literatura pueden aspirar con estricta justicia a la categoría de los infinitamente grandes.

El microbio musical no tiene forma de una *coma*, como el descubierto por Koch; abarca, por el contrario, las formas más caprichosas de una puntuación convencional y de pura fantasía.

Uno en el fondo, es vario en los detalles, y así como en el organismo humano elige como vivienda los antros intestinales, acapara en la economía musical toda clase de habitaciones, según place a sus gustos o a sus intentos conviene.

Los hay de varias especies que me ocupo en clasificar poco a poco. Los hay principales y los hay secundarios. Los hay para la música dramática, para la música religiosa, para la ópera, la ópera cómica y la zarzuela. Los hay, asimismo, para la literatura musical, para la crítica, para los artistas ejecutantes y para el público.

Examinaré algunos, al azar, y tal como vayan viniendo buenamente. Empiezo por el microbio más terrible, por el que ocasiona más víctimas y produce mayor número de casos fulminantes: ¡el wagnerismo!

Sí, mi amigo, no frunza usted las cejas ni tuerza el ceño al ver que yo, que estimo honra suma haber sido el primero en levantar mesnada a favor del inmortal autor de los *Meistersinger*, califique el wagnerismo de microbio predominante, en nuestro arte actual.

Nada más cierto. Wagner poeta y músico, Wagner autor dramático y pensador, Wagner inteligencia y voluntad, crea en el país de Bach, Beethoven, Mozart y Weber, un arte nuevo muy discutible y muy discutido, pero que se impone, en sus manifestaciones más espléndidas, a todo el mundo.

La hora de las depuraciones, la posteridad no ha comenzado aún para su obra; tan compleja es e inaccesible a los que viven la santa vida de la rutina o de las preocupaciones.

Su vasto cerebro ha necesitado labores penosísimas para engendrar y concebir **doctrinas heterodoxas** cuyos efectos duran todavía y durarán mucho tiempo.

Ha sido vilipendiado por los unos y paseado en triunfo por los otros. Como los grandes reformadores, el Lutero de la música no ha visto terminada la lucha ni aun al cerrar los ojos para siempre en el palacio de Vendramin de Venecia.

Pues bien, al calor de este hombre excepcional, que era un genio y una fuerza y que encerraba sus ideales de la doble transformación de la poesía lírica y de la música; al calor de un artista que dedicó su vida entera al estudio y al trabajo, ha nacido este terrible microbio: el wagnerismo.

¿Qué es el wagnerismo?

Supongamos a un novelista experimental, copiando brutalmente las interjecciones y frases más crudas de *L'Assommoir*, *Nana*, *Pot Bouille* y *Le capitaine Burke*, esas frases que el autor escribe, según su expresión, como se aplica un hierro candente a una herida.

Supongamos a un autor dramático inspirándose en las obscenidades de Shakespeare.

Supongamos a un novelista español extasiándose y propagando los eructos y los h... d... p... de Sancho Panza en el Quijote.

Supongamos a los tres artistas, intercalando en sus obras, sin ton ni son, y venga o no venga a cuento, todo aquello que puede constituir en Zola, Shakespeare y Cervantes algo que obedeciendo a un objeto dado, o siendo efecto de la fantasía o de la extravagancia, forme contraste más o menos violento con la forma general de la obra.

Y supongamos últimamente, puesto que ya es hora de salir del terreno de la hipótesis, que los tres antedichos artistas, al verse censurados por la deplorable aplicación de procedimientos ajenos, a una obra vacía, sin sentido y sin personalidad, a una obra mala, contestan:

¡Ignorantes mentecatos! Vuestra inteligencia no está a la altura de nuestros maestros. ¡Somos Zolaístas, somos Sheakesperistas, somos Cervantistas!

¡Este es el wagnerismo!

De la leyenda de la melodía infinita, deducen los wagnerista que la melodía es un estorbo; de las combinaciones instrumentales del prelude de *Lohengrin*, toma pie para colocar a los violines en las alturas del Himalaya.

Y así como el público, la colección de tontos de Voltaire, tomó como artículo de fe la creencia de que estrépito ensordecedor era sinónimo de música *del porvenir*, del mismo modo los wagneristas se pavonean como tales, en cuanto escriben un acorde compuesto de las notas de la escala cromática, o mandan al concertino a coger por los cabellos un *armónico* desatinado.

En vano es decirles que Wagner es una doctrina, es una escuela tanto o *más poética que musical*: en balde es advertirles que el *poeta* es indispensable al *músico* y que los procedimientos exteriores no forman la individualidad, sino cuando responden precisamente y son adecuados a la expresión de una idea, siempre que una idea esté a su vez en relación con otras, fruto de una convección firme y madura.

En vano es decirles, usando una expresión vulgar, que aunque la mona se vista de seda, mona se queda. Y es en balde, asimismo, para demostrarles la ineficacia del músico donde el *poeta* no existe, presentarles el ejemplo de Saint-Saëns que ha ganado su diploma de wagnerismo en la música instrumental, es decir, en la forma más vaga, más indeterminada y más pura de la música.

La inmensa mayoría de los wagneristas de hoy, haciendo abstracción de los honradamente eclécticos como Verdi, cuyo admirable genio le coloca, por otra parte, fuera del asunto, constituyen una verdadera plaga, son falsos profetas, son mercaderes, rapaces que hay que arrojar del templo.

Si Wagner no fuera tan grande, lo hubieran empuñado ya. Porque le roban la mueca, como Arrieta dice. Incapaces de convencer por sí mismos, piden prestado al reformador aquello precisamente que el reformador ha marcado quizá con el sello de la extravagancia.

Entre el oro puro y los diamantes americanos, eligen sin vacilar los últimos, porque brillan más, aunque sean falsos.

Entre la capa exterior y el fondo, acuden a la superficie. Es más fácil; para penetrar en el fondo, tendrían necesidad de ahondar mucho. Porque hay que ahondar mucho para buscar la emoción y el sentimiento que palpita en la obra wagneriana.

De ahí tanta ópera raquílica y miserable, que vive al calor del reclamo de los editores y muere, al fin, después de que su explotación ha cubierto, si los cubre, los gastos, pobre y enteca como nació.

Es que los wagneristas creen que imitar es vivir, cuando deberían saber que imitar es estancarse y morir.

En música, como en las demás artes, se nace de un padre; todos somos hijos de alguien, ha dicho Gounod y ha dicho muy bien. Pero el genio se emancipa pronto, aunque conserve su filiación.

Mozart y Rossini imitaron a Haydn, Beethoven imitó a Mozart, Meyerbeer imitó a Rossini; pero Beethoven rompió enseguida con las semicadencias y Meyerbeer sacudió en *Roberto el Diablo* las últimas cadencias *felicitá* que de Rossini conservaba.

Los wagneristas, y aquí viene el ejemplo como anillo al dedo, no tienen de Wagner más que las semicadencias y las cadencias *felicitá*, relativamente hablando, es decir, ciertos procedimientos de formas en que, como disfraz prestado, ocultan el rostro.

Y en el arte, no se trata del rostro, se trata del alma. Es necesario que los wagneristas se convenzan de una gran verdad, es necesario que se convenzan de que cuando el artista no da de sí lo que tiene, la obra sale contrahecha, sale fea, por tanto, y no viable.

Vale más presentarse uno, tal cual es, que no buscar en marcas ajenas de fábricas salvo-conductos ficticios. El que de lo ajeno se viste, en la calle lo desnudan, dice el refrán. El contrabando en artes, no pasa ante el público.

De ahí esta atonía en que yace hoy la música dramática. Los wagneristas se presentan con la máscara del reformador, y el público les dice:

—¡Te conozco! Toma de Wagner cuanto pueda amoldarse a tu temperamento artístico; asimílate del compositor lo que pueda confundirse en tu naturaleza y servir de ayuda a la manifestación más o menos lejana de tu individualidad, pero

no nos vengas con las *mueca*, porque la *mueca* en Wagner es una consecuencia y la *mueca* en ti es un fin bastardo, es una engañifa, es una especulación.

Y el público tiene razón. Cada obra de Wagner era señal de cruenta batalla. Las obras de los wagneristas mueren en la indiferencia. Llevan dentro de sí el microbio y el microbio la mata; algunas perecen de ataque fulminante, otras bajan al sepulcro tras la lenta y dolorosa agonía...

Veo, amigo mío, que va mucho escrito y hay que terminar. Con lo dicho se formará V. una idea aproximada del primer microbio en que he fijado mi atención. Es el que más daño está produciendo en la actualidad.

De los demás me ocupare a su tiempo, si no hay materias más importantes de qué tratar. Entre tanto, Dios le libre y a sus lectores de la *Enciclopedia Musical* de todo género de microbios, que son tantos los que vagan por el ambiente, que no sería milagro se hubiera introducido alguno en las líneas de esta pesada carta⁶⁰⁷.

El 1 de septiembre *La Ilustración Artística* reproduce “Una escena de los Nibelungos”⁶⁰⁸, cuadro de T. Pixis publicado anteriormente en la *Enciclopedia Musical*⁶⁰⁹. El grabado de *La Ilustración Artística* se acompaña del siguiente comentario:

“Las tradiciones alemanas, caballerescas y fantásticas a un tiempo, las leyendas transmitidas de padres a hijos a orillas del Rhin, tienen un carácter especial sumamente a propósito para inspirar a los poetas y a los artistas. Lo que en España es el Romancero del Cid, es en Alemania el poema de los *Nibelungos*; una y otra composición han dado lugar a las mismas discusiones entre los críticos; uno y otro monumentos literarios encarnan el carácter de cada uno de los pueblos en cuyo idioma se hallan escritos.

Las mismas influencias que determinan la forma literaria popular de las naciones, traspiran en su música, y no es de extrañar, por lo tanto, que cuando nace un verdadero genio indígena, como lo fue sin duda Wagner, se inspire en asuntos no menos indígenas. Wagner no podía componer sobre la labor del *Barbero de Sevilla*, como Rossini no hubiera podido dar forma musical a los *Nibelungos*. De aquí la ópera, una de cuyas escenas ha reproducido Pixis, escena que, después de todo, no figura en el poema de que está tomada la obra de Wagner.

En el cuadro, Sigfrido, antes de partir a los estados de Brunequilda (no puede ser otro el momento escogido por el autor), recibe el cuerno que contiene la mágica bebida que le preservará de recordar a las mujeres cuya belleza le seduzca. El asunto es simpático y está tratado con acierto; pero, lo repetimos, en el poema no hay tal escena, ni tal bebida, ni tal cuerno: hay una mujer enamorada de su esposo (Sigfrido), que más tarde, herida en lo más íntimo del corazón por el asesinato de su amado, se convierte en genio de la más tremenda venganza. En esto consiste el argumento principal de los *Nibelungos*⁶¹⁰.

⁶⁰⁷ Peña y Goñi, A.: “Microbios Musicales. El wagnerismo”. *Enciclopedia Musical*, I, 8, 31-VIII-1884, pp. 59-60.

⁶⁰⁸ “Una escena de los nibelungos, cuadro por T. Pixis”. *La Ilustración Artística*, III, 140, 1-IX-1884, p. 282.

⁶⁰⁹ “Gudruna y Sigfrido”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 18.

⁶¹⁰ “Nuestros Grabados”. *La Ilustración Artística*, III, 140, 1-IX-1884, p. 282.

El 22 de septiembre *Los lunes de El Imparcial* publican “Una ópera misteriosa”⁶¹¹, relato de C. de Carabias en el que uno de los personajes, Enrique, propone la composición de una ópera “que participe de las grandezas armónicas de Wagner y de las divinas melodías de Bellini”. En una cervecería inglesa situada en la Carrera de San Jerónimo, Enrique y Carabias deciden la composición de la música y el libreto respectivamente y, para ello, marchan al Escorial invitados por un misterioso doctor. Años después, Carabias se entera de que la ópera es estrenada en San Petersburgo, cuya prensa indica que “el libro es muy malo, pero la partitura raya en lo maravilloso; está dotada de inspiradas melodías, dignas de Bellini, y de las grandezas armónicas de Wagner”⁶¹².

El 22, 23 y 24 de septiembre *La Época* publica “La música del Porvenir y el porvenir de mi patria”, artículo de José de Letamendi reproducido también en las *Bayreuther Festblätter* (1886) y en el número de agosto y septiembre de 1886 de las *Bayreuther Blätter*. Letamendi argumenta que, de todas las naciones europeas, España es aquella donde el cultivo y la asimilación profundamente civilizadora del wagnerismo reportará más beneficios⁶¹³. En esta serie de artículos, Letamendi da una valoración de la producción de Wagner, calificándola de “suprema síntesis del arte, y no teórica y abstrusamente, ni tampoco del arte por el arte, sino del arte aplicado —ésta es la indiscutible novedad— a la superior educación de los pueblos”⁶¹⁴.

En carta fechada en Salamanca el 29 de septiembre de 1884 y remitida a Benito Zozaya, L. H. reseña tres representaciones consecutivas en el Liceo salmantino de *El reloj de Lucerna*, texto de Zapata y música de Marqués: “Aunque con una ligera reminiscencia de *Lohengrin* —dice L. H.— es lindísimo el prelude del tercer acto, reminiscencia que no reverla otra cosa que los grandes estudios que Marqués ha hecho del gran maestro de la instrumentación”⁶¹⁵. El 16 de octubre, *La Correspondencia*

⁶¹¹ Carabias, C. de: “Una ópera misteriosa”. *Los lunes de El Imparcial*, 22-IX-1884.

⁶¹² Carabias, C. de: “Una ópera misteriosa”. *Los lunes de El Imparcial*, 22-IX-1884.

⁶¹³ Janés i Nadal, op. cit, pp. 61-2. No nos es posible reproducir la serie de artículos porque el ejemplar del periódico *La Época* consultado por nosotros en la Hemeroteca Municipal de Madrid no contiene los números comprendidos entre mayo de 1884 y enero de 1885.

⁶¹⁴ Letamendi, José de: “La Música del Porvenir y el porvenir de mi patria”. *Obras Completas*, vol. IV. Madrid: Establecimientos Til-Leit de F. Rodríguez Ojeda, 1907, p. 200.

⁶¹⁵ L. H.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, IV, 196, 2-X-1884, p. 5.

Musical publica un suelto⁶¹⁶ sobre Liszt como compositor y crítico musical, faceta en la que destaca su estudio sobre *Tannhäuser* y *Lohengrin*⁶¹⁷.

En carta fechada en París el 25 de octubre de 1884, Oscar Comettant⁶¹⁸ reseña la representación de *Etienne-Marcel* en el teatro de la *Opéra populaire* de París, partitura de Saint-Saëns estrenada en el gran teatro de Lyon el 8 de febrero de 1879 y de la que Comettant destaca “la marcha religiosa que se podía creer de Wagner en su horas de inspiración”. También el 25 de octubre, el Instituto de Francia celebra la sesión anual que reúne a las cinco Academias, donde Saint-Saëns –en representación de la Academia de Bellas Artes, sección de música– lee un discurso sobre la historia de la música y su porvenir en el que indica: “Si la Alemania triunfa, es posible que la melodía sea, por algún tiempo relegada al último término. No habría lugar a alegrarse ni afligirse. El siglo XVI ha podido pasarse de melodía con los solos recursos de la música vocal y de algunos acordes; con mucha mayor razón podría pasarse con el desarrollo que han tomado en nuestros días la armonía y la instrumentación”. A esta afirmación contesta Comettant:

“El siglo XVI se ha pasado de la melodía y de muchas otras cosas de las cuales no se sabría pasar hoy día, tales como el vapor, la electricidad, todos nuestros descubrimientos modernos, todos nuestros progresos cumplidos en las ciencias morales, políticas y económicas, con las que se aprovecha y se honra la humanidad. Si la Academia triunfa musicalmente ahogando bajo sus combinaciones polifónicas la melodía que es la expresión de los sentimientos en música y el encanto por excelencia del arte de los sonidos, yo no le tributo ninguna lisonja y me extraña que Mr. Saint-Saëns no se regocije de ello ni se aflija. Sería menester que eso fuese lo uno u lo otro, porque si se quiere la melodía debe afligirse de verla desdeñada y sino se la quiere debe regocijarse de verla sucumbir bajo el contrapunto y la orquestación a lo Wagner”⁶¹⁹.

El 13 de noviembre, *La Correspondencia Musical* publica “Berlioz jugado por Wagner”⁶²⁰. Se trata de un artículo redactado por Wagner en el invierno de 1841 durante su primera estancia en París, que forma parte de la serie de cartas que, como corresponsal de la revista *Abendzeitung* de Dresde, dirige a su editor Hell Winkler⁶²¹.

⁶¹⁶ “Miscelánea. Liszt compositor y crítico”. *La Correspondencia Musical*, IV, 198, 16-X-1884, p. 4.

⁶¹⁷ Liszt, F.: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig: Brockhaus, 1851.

⁶¹⁸ Comettant, O.: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, I, 10, 31-X-1884, p. 78.

⁶¹⁹ Comettant, O.: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, I, 10, 31-X-1884, p. 78-79.

⁶²⁰ Wagner, R.: “Berlioz juzgado por Wagner”. *La Correspondencia Musical*, IV, 202, 13-XI-1884, pp. 1-3.

⁶²¹ Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, p. 187.

Este estudio, que no figura en la *Recopilación de Escritos y Poesías*⁶²², es traducido por Camille Benoit en *Le Guide Musical* de Bruselas, de donde lo toma *La Correspondencia Musical* para traducirlo al español:

“Comprendo que al fin me veo precisado a hablar de Berlioz, toda vez que no es fácil se presente de un momento a otro una ocasión propicia para ello.

Ya que al daros cuenta de las diarias manifestaciones de la vida de París (digamos de la vida artística, si se quiere) no se me ha presentado esta ocasión, hoy la aprovecho para emitir un juicio sobre Berlioz, artista que tiene derecho a reivindicar un puesto importante y especial en la correspondencia que desde París os envío.

I.

Berlioz no es en modo alguno un compositor adocenado, y por eso no he querido ocuparme de él así como de pasada.

No mantiene relaciones de ningún género con esos fastuosos y exclusivistas establecimientos artísticos de París, la Opera y el Conservatorio, que desde los primeros momentos se apresuraron a cerrarle sus puertas sorprendidos sin duda ante su osadía.

Se obligó a Berlioz a ser una excepción de la eterna regla, y así es y sigue siendo, tanto en el fondo como en la superficie.

El que quiera oír música de Berlioz tiene precisamente que dirigirse a él, sin cuyo requisito no encontrará en parte alguna rastro de ella, ni siquiera en los parajes donde se encuentran al lado Mozart y Musard.

Sólo se oyen las obras de Berlioz en uno o dos conciertos que él mismo organiza cada año. Estos conciertos le pertenecen exclusivamente. Allí es donde hace ejecutar sus composiciones por una orquesta que ha organizado para su uso particular, ante un público que ha conquistado durante una campaña de diez años.

No es posible oír música de Berlioz en otra parte, a no ser en la calle o en la iglesia, donde el gobierno le llama de cuando en cuando con un objeto político musical.

Ese aislamiento de Berlioz no se refiere tan sólo a su situación exterior, ese aislamiento es ante todo el principio de su evolución intelectual. Por francés que sea, por reales que sean las simpatías que unen su esencia, su tendencia a la de su conciudadanos... no por eso deja de estar solo.

Desde el fondo de nuestra Alemania le ha inspirado el genio de Beethoven e indudablemente ha habido momentos en que Berlioz ha deseado ser alemán.

En esos momentos su genio le arrastraba a escribir a imitación del gran maestro, a expresar lo mismo que él veía expresado en sus obras.

Pero en cuanto cogía la pluma, se sobreponía el hervor natural de su sangre francesa, de esa sangre que bullía en las venas de Auber cuando escribió el volcánico último acto de su *Muette*.

¡Dichoso Auber que no conocía las sinfonías de Beethoven!

Berlioz no se hallaba en tal caso. Lejos de eso las comprendía, le habían entusiasmado, habían embriagado su alma, y, sin embargo, merced a ellas recordó que circulaba por sus venas sangre francesa.

Entonces comprendió que no podía ser un Beethoven ni escribir como Auber.

⁶²² *Gesammelte Schriften un Dichtungen*, 10 volúmenes, Leipzig 1871-83. El artículo sobre Berlioz aparece en 1885 recogido en el tomo 11 de la edición popular *Sämtliche Schriften un Dichtungen (Obras literarias completas)* realizada por Hans von Wolzogen (Leipzig, sin año, [1911]).

Fue Berlioz y escribió su *Sinfonía fantástica*, obra de que Beethoven se hubiera reído, como se ríe de ella Auber, pero que sumía a Paganini en éxtasis febril y proporcionaba a su autor un partido que no quiere oír más música que la *Sinfonía fantástica* de Berlioz.

El que oye esta sinfonía, aquí, en París, cree que oye una cosa singular, inaudita.

Una rica, una monstruosa imaginación, una energía épica despiden como desde un cráter un cenagoso torrente de pasiones. Solo se distinguen nubes de humo de colosales proporciones cruzadas únicamente por relámpagos, cortadas por líneas de fuego y formadas de cambiantes fantasmas.

Todo es grandioso, audaz, pero en extremo desagradable.

Allí no hay que buscar en parte alguna la belleza de la forma, la serena y majestuosa corriente sobre cuyas ondulaciones se aspira a confiar sus esperanzas.

Después de la *Sinfonía fantástica*, el primer tiempo de la sinfonía en *do* menor de Beethoven habría constituido para mí un puro bienhechor regocijo.

II.

Decía que hasta en Berlioz predominaba la tendencia francesa.

Si hubiera podido sustraerse a esta tendencia quizás entonces habría podido pasar por lo que en buen alemán se llama digno discípulo de Beethoven.

Pero esta tendencia le impide asimilarse más a fondo el género beethoveniano.

Cuando en plena vida social, el alemán, para examinar en sí mismo la verdadera fuente donde se alimenta su facultad productiva, prefiere aislarse y recogerse, vemos que el francés, por el contrario, aspira a encontrar en las clases más extremas de la sociedad ese principio de su actividad productiva.

El francés piensa, ante todo, en una cosa: en divertir, en recrear; hasta cuando trata de perfeccionar su arte por medio de la idealización de un sistema, nunca pierde de vista su objeto inmediato, procurando que su arte tenga el poder de agradar y cautivar al mayor número de oyentes posible. Así, pues, el *efecto*, la impresión del momento constituyen para el francés el objeto principal; si está completamente desprovisto de sentido intuitivo, le basta el haber realizado su propósito; pero si está dotado de una verdadera facultad creadora, esto no le impide tampoco buscar el efecto, que no es entonces más que el primero y más importante medio de dar a comprender a todos su pensamiento íntimo.

¡Qué desfallecimientos debe sentir alma de artista como la de Berlioz!

Por una parte se ve arrastrado por una poderosa fuerza de intuición a beber en la fuente más profunda, más misteriosa del mundo ideal; por otra, merced a las exigencias de sus compatriotas de cuyas inclinaciones participa también, se siente impulsado a no expresar sus ideas más que con los elementos más superficiales de su creación. Comprende que hay algo extraordinario, algo infinito que revela; siente que la lengua de Auber es demasiado insuficiente para ello; siente, sin embargo, que ha de imaginar una cosa equivalente para conquistar a priori y enseguida el favor del público. De este modo llega a emplear esa lengua musical a la moderna, llena de profanos embolismos que le sirven para reclutar a los desocupados e indiferentes, realzando a los que habrían estado en situación de comprender sus íntimas intenciones, pero que se niegan a penetrarlas bajo aquella envoltura.

III.

Berlioz se complace, al parecer, en su aislamiento y se esfuerza obstinadamente en mantenerse en esta actitud. No tiene ningún amigo a quien considere digno de darle consejo, al que permita indicarle en sus obras tal o cual defecto de forma.

Bajo este punto de vista, la audición de su sinfonía *Romeo y Julieta* me ha hecho experimentar los más profundos pesares.

En esta composición, al lado de las más felices ocurrencias, se agrupa tal cantidad de faltas contra el buen gusto y la buena economía artística, que no me es posible ocultar el deseo de que Berlioz la hubiese sometido antes de ejecutarla al examen de un hombre como Cherubini, e indudablemente éste, sin menoscabar la originalidad de la obra, la habría despojado de las muchas imperfecciones que la desdoran.

Pero la susceptibilidad de Berlioz es tan extraordinaria, que ni el más íntimo de sus amigos se atrevería a hacerle semejante proposición. Por otra parte, sorprende así a su auditorio, hasta el punto de que vea en él un fenómeno artístico, para el cual no hay término de comparación posible, al cual no hay manera de aplicar regla alguna. Por eso Berlioz será siempre incompleto; por eso quizá no brillará realmente como una excepción singular y pasajera.

¡Y es lástima! Si Berlioz supiese apropiarse los muchos elementos que han surgido del último y brillante período de la música francesa moderna, si Berlioz pudiese renunciar a ese aislamiento en que se encuentra y de que se prevalecen con tan vano orgullo, para asociarse a una de las grandes figuras de la música presente o pasada, entonces tendrá la seguridad necesaria para ejercer en el porvenir de la música en Francia una influencia poderosa hasta el punto de hacer inolvidable su memoria.

Berlioz, en efecto, no posee tan solo la fuerza creadora y la originalidad de la invención. Brilla en él una virtud tan poco común entre los compositores de su país como entre los alemanes: el vicio por la coquetería. Esta virtud consiste en no escribir por dinero. Para quien conoce las costumbres de París, para quien conoce el género de vida y los hábitos de los compositores de la capital de Francia es natural el rendir tributo a semejante virtud.

Berlioz es el hombre más encarnizado enemigo de toda vulgaridad y ha jurado estrangular al primer tocador de organillo que se atreviera a ejecutar una de sus melodías.

Por terrible que sea este juramento, no temo por los días de ninguno de esos artistas callejeros; y hasta creo que nadie desprece en tan alto grado la música de Berlioz como esa vasta corporación musical.

Y sin embargo, hay un talento que nadie negará a Berlioz, el de escribir composiciones perfectamente populares, y digo *populares* en el sentido más ideal de la palabra.

Cuando oí la sinfonía escrita para la traslación de las víctimas de Julio, experimenté la viva impresión que cualquier pilluelo de París debió experimentar. Este género de comprensión exigiría de mi parte el nombre de nacional más bien que el de popular; porque es indudable que del *Pastillon de Lonjamela* a la *Sinfonía de Julio*, hay mucho trecho por recorrer.

No tendría inconveniente alguno en dar el pase a esa composición con preferencia a las otras obras de Berlioz; es notable y grandiosa desde la primera a la última nota. Un sublime entusiasmo patriótico que llega a las altas cimas de la apoteosis escuda a esta obra de toda exaltación de mala ley.

Además, reconozco en Berlioz el mérito de haber empleado, en un estilo sumamente elevado, la música militar que solo se hallaba a su disposición en aquella circunstancia.

Debo retirar lo que he dicho anteriormente acerca de la futura suerte de Berlioz, al menos en lo tocante a la *sinfonía de Julio*, y debo declarar con regocijo que esa

sinfonía durará y exaltará los ánimos mientras exista una nación que se llame Francia...”⁶²³.

El 15 de noviembre *La Ilustración Española y Americana*⁶²⁴ anuncia la publicación de *Músicos célebres...*, libro de Félix Clement recogido en la colección Biblioteca Arte y Letras y en versión española de A. Blanco Prieto. El libro⁶²⁵ es una colección de biografías recogidas en un tomo de 420 páginas en 8º publicado en Barcelona por Daniel Cortezo y Compañía que contiene, entre otras, la biografía de Wagner.

El sábado 22 de noviembre de 1884 se celebran en la Escuela Nacional de Música y Declamación los actos conmemorativos de Santa Cecilia, en una velada en la que se realiza la distribución de premios correspondientes al curso escolar 1883/84⁶²⁶ y en la que intervienen el ministro de Fomento y Emilio Arrieta que, en calidad de director del centro, pronuncia un discurso. Los actos comprenden también un concierto en el que figura como sexta y última obra del programa *Homenaje a Wagner* (gran marcha a dos pianos), partitura del Conde de San Rafael de Luyano alabada por Esperanza y Sola⁶²⁷ e interpretada por dos alumnos de Teobaldo Power: la señorita Rivera y el señor Peña⁶²⁸. Rivera y Peña –dice *La Correspondencia Musical*– “ejecutaron de un modo admirable la gran marcha a dos pianos *Homenaje a Wagner*”⁶²⁹.

1885.

El 28 de febrero de 1885 se estrena con poco éxito *Baltasar* de Gaspar Villate en el Teatro Real de Madrid. En la “Crónica General” de *La Ilustración Española y Americana*, José Fernández Bremón comenta que “si hacer una ópera, como toda gran obra de arte que exige, aparte de las aptitudes naturales, cocimientos tan difíciles, es ya

⁶²³ Wagner, R.: “Berlioz juzgado por Wagner”. *La Correspondencia Musical*, IV, 202, 13-XI-1884, pp. 1-3.

⁶²⁴ “Libros presentados”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 42, 15-XI-1884, p. 294.

⁶²⁵ CLEMENT, F. (Blanco Prieto trad): *Músicos célebres, biografías de los más ilustres compositores desde el siglo XVIII hasta nuestros días, por Félix Clement; versión española de A. Blanco Prieto y fotograbados de monsieur Miesenbac*. Barcelona: Daniel Cortezo y C^a (Biblioteca Arte y Letras), 1884.

⁶²⁶ Véase “Escuela Nacional de Música y Declamación”. ROMERO, Antonio (ed): *Salón-Romero. Almanaque musical para 1885*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1884, p. 52.

⁶²⁷ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 24, 30-VI-1884, p. 406.

⁶²⁸ “Escuela Nacional de Música y Declamación”. *La Correspondencia Musical*, IV, 203, 20-XI-1884, pp. 3-4.

⁶²⁹ “En la Escuela de Música y Declamación”. *La Correspondencia Musical*, IV, 204, 27-XI-1884, pp. 1-2.

una gallardía, lograr que la de un compositor español sufra la prueba del estreno en el Teatro Real de Madrid es todavía más difícil. Su auditorio está acostumbrado a oír, bien cantadas, las obras más selectas del repertorio universal, y hay que competir con Meyerbeer, Rossini, Gounod, Wagner, Bellini, Donizetti y Verdi, en sus mejores creaciones”⁶³⁰.

El 31 de marzo, la *Enciclopedia Musical* publica la tercera entrega de una serie de artículos escritos por Pedrell bajo el título de “Cartas a un amigo sobre cosas de Música y Músicos”, cartas de carácter divulgativo redactadas “sin hacer gala de nombres técnicos y enrevesadas teorías”⁶³¹. La tercera entrega está dedicada a la evolución de la forma *sinfonía*, donde Pedrell considera el Poema Sinfónico de Franz Liszt como último paso en esta evolución. “El poema sinfónico de Liszt –dice Pedrell– se compone ordinariamente de un conjunto de movimientos diferentes que dependen unos de otros, de una o más ideas madres, por decirlo así, que se enlazan con el todo. Es uno de los procedimientos comunes a Wagner, y, a lo que yo creo, el único común a los dos compositores. Como estilo, como empleo de recursos armónicos, difieren todo lo que pueden diferir dos artistas contemporáneos que pertenecen, en definitiva, a una misma escuela”⁶³².

El mismo día, la revista publica “Isolda”⁶³³, grabado que reproduce un cuadro de Teodoro Biris acompañado del siguiente texto:

“Este precioso cuadro inspirado en el bello poema de Jennysson y respecto el cual el genio musical de Ricardo Wagner ha compuesto una de sus mejores⁶³⁴ óperas, es digno de todo encomio y alabanza.

Pocos, muy pocos deberán desconocer los célebres amores de Isolda con Iseo, el famoso caballero célebre por su valor y admirado por su hermosura. Isolda es el prototipo de la belleza, de la ternura del sentimiento, la tierna virgen que se encamina al ara santa del himeneo sin conocer a su prometido y que antes de llegar a ella concibe un amor grande y vehemente por el joven paladín que la acompaña y con el cual se une en indisoluble lazo al pie del altar”⁶³⁵.

⁶³⁰ Fernández Bremón, J.: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 9, 8-III-1885, p. 130.

⁶³¹ Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre cosas de música y músicos”. *Enciclopedia Musical*, II, 13, 31-I-1885, p. 97.

⁶³² Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre cosas de música y músicos”. *Enciclopedia Musical*, II, 31-III-1885, p. 114.

⁶³³ “Isolda”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 116.

⁶³⁴ Llamamos la atención sobre el hecho de que éste es el primer documento localizado que considera *Tristán e Isolda* como una de las mejores “óperas” de Wagner.

⁶³⁵ “Explicación de los grabados. Isolda”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 115.

El 30 de abril, la *Enciclopedia Musical* publica una lámina que contiene los retratos de los principales artistas de la compañía de la ópera de Munich, entre los que se encuentran destacados intérpretes wagnerianos como Heinrich Volg, Teresa Vogl, Eugenio Gura, August Kindermann y Herman Levy⁶³⁶.

El 30 de mayo *La Ilustración Española y Americana*⁶³⁷ reseña *Dramas musicales de Wagner...*⁶³⁸, libro precedido de una *Carta-prólogo* del compositor. El volumen contiene la traducción castellana de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores*, *El Anillo de los Nibelungos* y *Parsifal*. La edición, recogida en la colección Arte y Letras, viene ilustrada con grabados de Meisenbach. En algunas de estas traducciones consta el nombre del traductor, en otras no y, por esta razón Alfonsina Janés⁶³⁹ se pregunta si entre estas últimas hay alguna realizada por Marsillach, pues sabemos⁶⁴⁰ que el catalán deja inédita la traducción de alguna partitura de Wagner realizada para la mencionada biblioteca Arte y Letras.

El 31 de julio la *Enciclopedia Musical* publica en su “Boletín musical del mes de julio” un artículo de Pedrell que refleja las diferentes costumbres del público en las distintas épocas del año: Wagner es tema para la temporada de invierno y en verano priva la zarzuela. El musicólogo y compositor catalán se cita a sí mismo en el artículo de presentación de *Notas Musicales y Literarias* *:

“¿Quién habla de teatros y conciertos a últimos de julio, en plena vida de arte de verano? Conforme sube, sube la temperatura baja el arte cotizándose sus manifestaciones a dos o tres reales. [...]

El arte serio conserva a duras penas sus preconizadas bellezas hasta cuarenta de mayo. Se modifica entonces, y se transforma. [...]

En el punto y hora de la primera vida del arte, hay que poner por caso, Wagner y un alto grado de filosofía pueden enamorar a cada hijo de vecino, allá por diciembre.

En cambio, en la hora de la vida acutal del arte, hora pesada y caliginosa en demasía, hay que seguir el ejemplo general, hay que humanizarse, comprender a todos los dioses mayores y menores del arte bufo, zarzuelero, lírico-darmático más o menos de mentirijillas, o leer a Pérez Escrich o a otro dios chiquirritito de la novela de verano, compañera inseparable del saco de mano y del fiambre”⁶⁴¹.

⁶³⁶ “Cuadro de la ópera de Munich”. *Enciclopedia Musical*, II, 16, 30-IV-1885, pp. 124-25.

⁶³⁷ “Libros presentados”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 20, 30-V-1885, p. 328.

⁶³⁸ WAGNER, R (Cortezo, ed.): *Dramas musicales de Wagner, precedidos de una Carta-prólogo del mismo autor*. Barcelona: Cortezo y C^a (Biblioteca Arte y Letras), 1885.

⁶³⁹ Janés, op. cit, p. 56.

⁶⁴⁰ “Joaquín Marsillach y Lleonart”. *La Renaixensa*, 25-VIII-1883.

*Tibaldo: “Notas semanales”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 1, 2-VII-1882, pp. 1-2.

⁶⁴¹ “Boletín Musical del mes de julio. Teatros y conciertos”. *Enciclopedia Musical*, II, 19, 31-VII-1885, p. 151.

El 31 de agosto la *Enciclopedia Musical* publica la octava entrega de “Cartas a un amigo sobre cosas de Música y Músicos”, dedicada a la música en el templo y en la que Pedrell considera la obra de Palestrina como ejemplo a seguir por los compositores de música religiosa. “Artistas meridionales –dice Pedrell– ¿seréis vanidosos hasta el punto de despreciar aquellas inmortales obras desconociendo la influencia que han tenido en el arte moderno? En el Norte las consecuencias de la obra de Bach, el Palestrina alemán, no se han desconocido ni han dejado de influir un momento en la marcha y progreso del arte. Cimarosa, Paisiello, Rossini, Verdi son las consecuencias lógicas de la obra de Palestrina y sus predecesores, como Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Wagner lo son de la obra de Bach. –No lo olvidéis, artistas del mediodía”⁶⁴².

El 15 de octubre *La Correspondencia Musical* publica una carta de Wagner fechada en Zurich el 30 de mayo de 1853 perteneciente a la colección de autógrafos de Herman Scholzt, de Dresde. Aclaremos que desde el otoño de 1852, Wagner remite correspondencias para dar información y responder a los encargos de diferentes teatros alemanes que desean poner en escena *Tannhäuser*, teatros entre los que Wagner cita los de la Corte de Schwerin, Breslau, Praga, Wiesbaden y el teatro de la Corte de Berlin, dirigido este último por un nuevo intendente de teatros, Otto von Hülsen⁶⁴³. En la carta reproducida en *La Correspondencia Musical*, Wagner recomienda la presentación de *Tannhäuser* antes que *Lohengrin*:

“Distinguido amigo:

Tantas atenciones tuve la última semana⁶⁴⁴ que dejé atrasada mi correspondencia. Discúlpeme si tan tarde le contesto. El asunto principal sobre el que pide mi opinión es si debe empezar por el *Tannhäuser* o por el *Lohengrin*. Soy de parecer que ceda el lugar al *Tannhäuser* siguiéndose el *Lohengrin*, y en ninguna parte deberá ceder la preferencia aquella sin que ésta sea primeramente oída. Los artistas solo estarán en el caso de comprender bien la segunda cuando ya hayan interpretado la primera.

⁶⁴² Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre cosas de música y músicos”. *Enciclopedia Musical*, II, 20, 31-VIII-1885, p. 154.

⁶⁴³ Véase Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 443 y ss.

⁶⁴⁴ El 18, 20 y 22 de mayo de 1853 Wagner dirige una selección de fragmentos de *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin* en el teatro de Zurich, en unas sesiones en las que intervienen músicos de Maguncia, Wiesbaden, Francfort, Stuttgart, Ginebra, Lausana, Basilea, Berna y otras localidades suizas. En estos conciertos, celebrados a través de una invitación-suscripción, Wagner escucha por primera vez el preludio de *Lohengrin*. Véase Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 448 y ss.

Del resto todo podrá tratar con mi viejo amigo W. Fischer [Fischer⁶⁴⁵] en Dresde y felicitándolo por su empresa desearé que consiga sus deseos. Con la mayor consideración

Me suscribo su afectísimo. Ricardo Wagner
Zurich 30 de mayo de 1883 [1853]”⁶⁴⁶.

El 17 de octubre comienza la temporada de ópera en el Teatro Real con la representación de *Roberto el Diablo* y, con tal motivo, Esperanza y Sola escribe una “Revista Musical” sobre la ópera de Meyerbeer en la que –dice Esperanza– “aún cuando no desembarazado del todo aquél de la influencia del cisne de Pesaro, en su *Roberto* aparece ya más íntima la unión entre el compositor y el poeta; la música sirve y realza el sentido de las palabras, y retrata fielmente los caracteres de los personajes (bien que no en esto tuviera Meyerbeer un admirable modelo en el *Don Juan* de Mozart), y se ve el comienzo del *Leitmotiv*, de que tanto ha abusado más tarde Wagner y sus imitadores, o sea un diseño musical, una melodía determinada, que se muestra, aunque con variadas formas, siempre que un personaje dado aparece en la escena, siendo como su nota característica; la orquesta no es ya aquel inmenso guitarrón, como exageradamente le llamaba Wagner, que en la mayor parte de las óperas italianas estaba reducida al secundario papel de acompañar a los cantantes, sino que aparece como elemento integrante y de importancia en el drama lírico”⁶⁴⁷.

El 22 de octubre *La Correspondencia Musical* recuerda que la primera representación de *Rienzi* se celebra en Dresde el 20 de octubre de 1842 y el estreno de *Tannhäuser* el 21⁶⁴⁸ de octubre de 1845⁶⁴⁹.

El 31 de octubre la *Enciclopedia Musical* publica la décima entrega de “Cartas a un amigo sobre cosas de música y músicos”, entrega dedicada a la ópera en la que Pedrell pregunta: “¿qué hombre de genio continuará en Alemania la obra de Wagner?”. “La música –dice Pedrell– fue dulce y tiernamente delicada con Mozart y Pergolese, adquirió cierta energía con Donizetti, produce ciertos efectos de grandiosidad de forma

⁶⁴⁵ Wilhelm Christian Fischer (Oberbobritzsch, 17-IX-1789; Dresde, 3-XI-1859). Cantante y director de coro. A partir de 1810 miembro de la compañía de ópera de Joseph Seconda en Drede y Leipzig y desde 1817 en el Stadttheater de Leipzig. En 1832 es nombrado director del coro y director artístico en el teatro de Dresde. Desde 1842 forma parte del círculo de amistades de Wagner y durante el exilio del compositor en Suiza se ocupa de la distribución de partituras para su interpretación en los pequeños y medianos teatros de Alemania. Bauer, op. cit, p. 295.

⁶⁴⁶ “Albún anecdótico. Una carta de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, V, 250, 15-X-1885, p. 4.

⁶⁴⁷ Esperanza y Sola, E.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 39, 22-X-1885, p. 239. También en “Roberto el Diablo”. *Treinta años de Crítica Musical*. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 90-1.

⁶⁴⁸ En realidad *Tannhäuser* se estrena dos días antes, el 19 de octubre de 1845.

⁶⁴⁹ “Efemérides del mes de octubre”. *La Correspondencia Musical*, V, 251, 22-X-1885, p. 4.

en Meyerbeer y en Gounod mismo, y asombra, pero no conmueve fuertemente, en Wagner”. En lo que respecta a las aficiones del público, Pedrell comenta la sempiterna contraposición de partidarios del bel canto y wagnerianos:

“Desgraciadamente en música como en muchas cosas hay hombres de otro siglo. Tal acérrimo partidario del *bel canto* elogiará aquellos prodigios de habilidades vocales que se oían en su tiempo a ciencia y paciencia de la verdad estética; para él no será posible otra música que la suya, la del *suo tempo*, la que él admira y eleva *alle stelle*. Monsieur Thiers creía que la locomotora sería un juguete a propósito para divertir a los buenos parisienses y madame de Sevigné, admiradora fanática e intrasigente de Corneille, aseguraba que Racine y el café pasarían. ¿Cómo le darás a entender a ese músico exclusivista del siglo pasado, partidario acérrimo de Cimarosa o de Pasiello, que Beethoven y el café y la locomotora no han pasado? Tal otro acérrimo partidario de las abstracciones neo-alemanas afirmará que en el cielo de sus admiraciones musicales ¿abstractas? no hay otros astros que los de la ciencia armónica, y jurará que *Dios-Wagner sólo es grande... y Liszt es su profeta*, añades tú por lo bajo y sonriendo: pues, amigo mío, para este músico, exclusivista como el otro, el arte musical italiano no vale la pena de sacarlo a cuento, puesto que, según él, no ha tenido ni tiene ninguna significación histórica y no ha sido ni sigue siendo la consecuencia del instinto del canto tan superior en aquel pueblo. Como Thiers y como madame de Sevigné asegurará, terminantemente, que el instinto del canto del pueblo italiano pasará, como el café y la locomotora”⁶⁵⁰.

El 8 de noviembre se representa *Lohengrin* por primera vez en la temporada 1885/86 del Teatro Real, estreno a raíz del cual Esperanza y Sola escribe una “Revista Musical” dedicada al tema de la ópera, su historia, la valoración de la composición y la ejecución, parte –esta última– que recogemos en otro lugar de esta tesis:

“Léese en la historia de Amadís de Gaula que «Joseph Abarimatea fue padre de aquel Jusepe que fue el primero que fundó la gran Torre Bermeja, que pobló la isla llamada de su nombre, que introdujo en ella la religión cristiana, y que viniendo de la Gran Bretaña, *traxo consigo el Santo Grial*». De éste, llamado también el Santo Catino, y del cual cuenta la leyenda que era un plato o vaso de esmeralda, santificado por haber servido en la última cena del Señor, o para recoger su sangre cuando aquel piadoso varón lavó las llagas del sagrado cuerpo de Cristo para embalsamarle y sepultarle, habla también la historia de Alonso VII de Castilla, cuando dice que conquistada y rescatada de los moros por este Rey la ciudad de Almería, con ayuda de la escuadra genovesa y con los socorros de D. Ramón, conde de Barcelona, hizo tres partes de los despojos: una, la ciudad, que tomó para sí; otra, el haber o los tesoros, que se dieron al Conde, y otra el Santo Catino o «escodilla de esmeralda», que paraba, no se sabe cómo, en poder de aquellos infieles, y se dio a los genoveses. Por último, cítase, a propósito de esta fabulosa leyenda, un libro de caballerías, raro ya en tiempo del docto Pellicer, que lleva por título *La Demanda del Santo Grial, o Historia de Joseph Abarimatea y del Santo*

⁶⁵⁰ Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre cosas de música y músicos”. *Enciclopedia Musical*, II, 22, 31-X-1885, p. 170.

Grial, al que hacía referencia el Ingenioso Hidalgo en su famoso coloquio con el canónigo, cuando, lleno de indignación al ver que éste le censuraba las lecturas a que se había entregado, y le aconsejaba otras con las cuales saldría «erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía...para gloria de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha», exclamaba, en un arranque de indignación, «que querer negar que no hubo Amadises en el mundo ni otros caballeros aventureros, era querer persuadir que el sol no alumbra, ni el hielo enfría, ni la tierra sustenta...» y que si era mentira lo de la santa Floripes y Gui de Borgoña y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, también lo debía de ser «que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni el rey Artús de Inglaterra, que anda ahora convertido en cuervo y le esperan en su reino por estos momentos; y también se atreverán a decir que es mentira la historia de Guarino y la *Demanda del Santo Grial*...y otras muchas hazañas hechas por caballeros cristianos destos y de los reinos extranjeros, que torno a decir que el que las negase carecería de toda razón y buen discurso».

Basado también, en cuanto a lo que a su objeto convenía, en esa misma leyenda, está el *Lohengrin*, que dando por supuesta la existencia del Santo Graal en un monasterio que llevaba su nombre, habitado por unos caballeros de acendrada virtud, a quienes estaba encomendada la guarda del sagrado vaso, y que, en cambio, recibían una fuerza sobrenatural y siempre victoriosa cuando combatían por una causa justa, convierte a uno de estos fieles guardadores en el héroe del poema, haciéndole aparecer por modo extraño, y puede decirse sobrenatural, en las orillas del Escalda, dispuesto a sostener en un juicio de Dios la causa de Elsa, cuya inocencia proclama, después de vencer en reñida lucha a su acusador; casándose con ella, a condición de que jamás la esposa trate de inquirir quién es y cuál es su nombre, y haciéndole, por último, separarse de ésta y volverse al San Graal, cuando la curiosidad mujeril de Elsa, azuzada por las pérfidas sugerencias de Ortruda, verdadera personificación del genio del mal, la hace faltar al solemne juramento que el victorioso y desconocido caballero la exigiera para vivir unidos, felices y contentos.

Renunciando a la explicación filosófica del poema que el mismo Wagner ha dado en sus escritos, que es harto intrincada, apuntaré tan sólo la causa determinante que, según él mismo, le impulsó a escribirle. «*Lohengrin*, dice, es una aparición enteramente nueva; no podía surgir en otro tiempo más que en éste, y solamente en el estado de espíritu y con la intuición de la vida que podía tener un artista que se encontrara en mi posición, y cuya inteligencia estuviera desarrollada al punto que la mía lo estaba cuando este asunto se me apreció como una misión que se me imponía». Y por si acaso mis lectores han quedado algo perplejos, les diré que, según palabras textuales de uno de los comentaristas más apasionados del autor de los *Nibelungen*, lo dicho viene a expresar, en suma, que el argumento y la música de la ópera que nos ocupa, los concibió Wagner en el momento en que una cruel decepción le hizo ver que no era estimado ni comprendido, porque sus obras eran de una forma enteramente nueva, que el público, guiado por una idea preconcebida y habituado a una forma dada en las óperas, en vez de entregarse a las impresiones que debía causarle la fusión íntima de la música y de la poesía, rechazaba y, a veces, anatematizaba.

Cuenta la historia que Wagner comenzó a escribir el *Lohengrin* por el año de 1846, en Grosgraupen, cerca de Pillnitz, y que en 1847 buscó en la soledad del palacio Mariolini sitio donde entregarse a su sabor [labor], y apartado de un mundo hacia el cual sentía más desprecio que afecto, trabajar en su ópera, la cual dio por terminada en aquel mes de agosto. El manuscrito permaneció inédito algún tiempo, y a este propósito decíase por entonces, según refiere uno de los biógrafos del

maestro, que el editor Mess [Meser⁶⁵¹], que en un principio vivía en un piso principal, tuvo que subir al segundo, a causa de los gastos que le ocasionó editar el *Rienzi*, y el ningún resultado que tal negocio le produjo; ascendió al tercero después del *Buque fantasma*; costóle vivir en el cuarto la edición del *Tannhäuser*, y se hallaba dispuesto a ir a habitar en las buhardillas a causa de la nueva ópera.

Más adelante, Wagner, desterrado por la ingrata conducta que observó con su Mecenas, el Rey de Sajonia, fue a París. «Enfermo, miserable y desesperado, dice él mismo, mis ojos se fijaron en la partitura del *Lohengrin*, que casi tenía olvidada, y pensé, no sin razón, que aquellas notas jamás resonarían; entonces escribí a Listz, el cual me respondió que iba a poner mi ópera en escena en el teatro de Weimar». Así fue: Listz, ayudado del director de orquesta Genast⁶⁵², cumplió su palabra; los estudios de la nueva partitura se comenzaron, y bien pronto uno y otro comprendieron la inexcusable necesidad de hacer en ella algunas supresiones que, a su juicio, redundarían en pro del buen éxito de la obra. No se atrevieron, sin embargo, a hacerlas de su cuenta y riesgo, y pidieron a Wagner el competente permiso, quien se lo concedió, bien a pesar suyo, como puede colegirse de las siguientes frases de la carta que al efecto les escribí: «¿Cómo queréis que tenga grandes esperanzas en el buen éxito de mi obra, con un público para el cual es necesario mutilar una concepción necesaria a la verdad artística, tan sólo por ganar algunos minutos?...Haced lo que mejor os parezca, y preferiré no saber nada de ello...» De este último propósito hubo, sin embargo, de arrepentirse, cuando se sabe que envió a Weimar a su discípulo Ritter, con la única y exclusiva misión de asistir a los ensayos, darle cuenta detallada de cuanto en ellos pasase, y asistir a la primera representación del *Lohengrin*, que, por último, y con las supresiones que se juzgaron necesarias para que el público le acogiese bien (y que no fueron tantas, ciertamente, como si gente meridional hubiese sido la llamada a oírle), se estrenó con motivo de la fiesta del aniversario del nacimiento de Goethe.

De entonces data principalmente la fama de Wagner, así como el ardor con que respectivamente ha sido ensalzado y deprimido por sus fanáticos admiradores y sus intransigentes enemigos, que en sus disputas han desmentido el antiguo refrán de que pasión no quita conocimiento, glorificando los unos hasta los últimos límites los extravíos de su ídolo, personificados, sobre todo, en lo que puede llamarse su tercera manera, que comienza en *Tristán e Isolda* y termina en *Parsifal*, y negando los otros, con injusticia notoria, las grandes cualidades y el inmenso talento del que no sin razón se ha llamado el revolucionario de la Música.

Al depositar los restos de Weber en la tumba que sus admiradores le hicieron, Wagner había pronunciado estas palabras: «La piedra que cubre tus cenizas será para nosotros como la roca de donde el Profeta hizo brotar un manantial, y su agua extenderá por todas las edades un torrente de vida, siempre renovada y siempre creadora». –Nada tiene de extraño que, obedeciendo a estas ideas, se sienta en *Lohengrin* la influencia, o mejor dicho, como ha expresado un crítico nada sospechoso a Wagner, la filiación del autor del *Freyschütz*, y su obra esté inspirada en un romanticismo que, al decir de Lippi, sea legendario, poético, ideal,

⁶⁵¹ Carl Friedrich Meser, almacenista de música y editor en Dresde, es el primer editor de Wagner, publicando *Rienzi*, *El holandés errante* y *Tannhäuser*, según contrato firmado el 25 de junio de 1844. El resultado del contrato provoca muchas deudas a la editorial, deudas que en 1849 ascienden a la suma 20.000 táleros. A Meser le suceden como editores de Wagner Hermann Müller en Dresde y, a partir de 1872, Adolph Fürstner en Berlín. Bauer, op. cit, p. 480.

⁶⁵² Eduard Franz Genast (Weimar, 15-VII-1797; Wiesbaden, 3-VIII-1866), cantante, actor, compositor y director artístico. Genast colabora con Wagner para la puesta en escena del *Lohengrin* en Weimar bajo la dirección musical de Listz (28-VIII-18510). En su relación epistolar Wagner alaba mucho su trabajo, pero poco después, el 22 de mayo de 1851, Wagner escribe a Listz que Genast “ha caído en la rutina” y que es necesario dotar a Weimar de un director más adecuado. Más tarde Wagner rectifica su crítica negativa. Bauer, op. cit, p. 309.

caballeresco y creador de tipos sublimes. En *Lohengrin*, que es la personificación más alta de su segunda manera, y la que, a mi juicio, puede considerarse como su obra maestra, rompe con las tradiciones de escuela, desecha el absurdo convencionalismo de la ópera italiana y su tradicional y rutinaria fórmula, volviendo en pro de los fueros de la verdad dramática que ya había proclamado Gluck en su dedicatoria del *Alceste*, y no entregándose más que en determinados casos a la exageración de sus teorías, escribe páginas sublimes en que la inspiración y el talento se muestran de modo admirable y portentoso.

Hablando del *Lohengrin*, nos dice el mismo Wagner en su nebulosa prosa: «Para componer dicha ópera renuncié a la melodía tradicional, no encontrando en los versos causa ni razón para la forma rítmica, que es un elemento esencial; les dí, en vez de esta falsa vestidura, un característico armónico que por su acción en el oído hiciese de él una expresión que correspondiese al sentimiento enunciado en el verso. Aumenté la individualidad de esta expresión por medio de un acompañamiento cada vez más característico de la orquesta, a la cual incumbía dar a la melodía bases armónicas». Y he aquí explicada, a mi juicio, la desigualdad que en el *Lohengrin* se observa, y que no viene a ser otra cosa que la lucha entre la verdadera música y el genuino carácter del drama lírico, con todos los adelantos que la verdad dramática exige, y también con todas las convenciones que forzosa y necesariamente ha de tener, y la exageración del sistema de la declamación lírica que ya apunta en el dúo de Elsa y *Lohengrin*, y, sobre todo, en la escena de Ortruda y Federico, en el segundo acto de la ópera, en que el hilo melódico, si tal puede decirse, es punto menos que imposible de coger; en que hay una vaguedad indescifrable, y en que el cansancio se apodera del oyente, a pesar de todas las maravillas de la orquesta, con aquellos recitados de unas dimensiones exageradas, y en los que es difícil hallar un punto de reposo.

En cambio, cuando Wagner, echando a un lado la rigurosa aplicación de su sistema (exagerado de todo punto en sus posteriores obras), quiere escribir verdadera música; cuando se abandona a la espontaneidad de su fantasía y de su talento, entonces es un verdadero coloso del Arte. Aparte de la maestría con que hace aparecer, siempre que la situación dramática lo exige, el motivo característico de cada personaje (*Leitmotive*), cual sucede con el del juramento de *Lohengrin*, que reaparece en la orquesta cuando Ortruda vierte en la pura alma de Elsa el veneno de la duda acerca de quién es el incógnito caballero a quien va a dar su mano, se insinúa en medio del hermoso himno del cortejo nupcial, vuelve a sentirse en el dúo con *Lohengrin* cuando ella falta al juramento que éste le impusiera, y es, como si dijéramos, el canto de despedida de aquél, que resuena en la conciencia de su infeliz amante; y como sucede también con la melodía que siempre precede a la aparición del héroe del poema, y la que a todo momento recuerda la perfidia de Ortruda, procedimiento que, si bien usado de modo admirable ya por Meyerbeer, lo está en *Lohengrin* magistralmente; aparte de esto, repito, el prelude de la ópera, que alguien ha dicho, no sé con qué razón, quiere figurar la visión del rey Titurel cuando los ángeles le llevaron el San Graal, la aparición del *Lohengrin*, el juicio de Dios, la marcha nupcial con que el segundo acto termina, admirable epitalamio, impregnado de un vago y poético misticismo, y página sublime que en su género sólo pudiera compararse, hasta cierto punto con la coronación del *Profeta*, y el *racconto* del *Lohengrin* cuando abandona a su amada para volver al monasterio de San Graal, son páginas de grandísimo valer, que si no puede decirse con Vander Straeten que «están escritas con pluma arrancada de las alas de un ángel y son reflejos de un idealismo celeste», colocan, sin duda alguna, a su autor en la elevada altura de los grandes genios del arte lírico-dramático⁶⁵³.

⁶⁵³ Esperanza y Sola, J. M.: "Revista Musical". *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 43, 22-XI-1885, p. 303-6; también en "*Lohengrin*". *Treinta Años de Crítica Musical*, t. II. Madrid: Est. Tip. de la

El 15 de diciembre *La Ilustración Española y Americana* reseña nuevamente *Dramas Musicales de Wagner...*⁶⁵⁴, libro editado por Daniel Cortezo que se vende en las principales librerías de Madrid y Barcelona al precio de 4 pesetas⁶⁵⁵.

El 17 de diciembre *El Imparcial* publica “Títulos Musicales”⁶⁵⁶, escrito de Eduardo de Palacio en el que, siguiendo la opinión de un compositor de música español, critica las interpretaciones descriptivas de la música:

“Un eminente maestro compositor de música español, cuyo nombre recuerdan con respeto cuantas personas se enorgullecen con nuestras glorias nacionales, decía:

–Os habéis empeñado en elevar la música a la categoría de ciencia matemática; queréis aplicar los cálculos diferencial e integral a las corcheas y semicorcheas y a las fusas y semifusas; convetir una pieza musical en un problema.

Y cuando algún discípulo, defensor de Wagner y de su escuela, replicaba al maestro español a quien aludo anteriormente, éste decía:

–«Con la música podréis expresar los grandes afectos, las pasiones, y todo eso con la vaguedad sublime, pero al fin vaguedad de un idioma tan convencional como el de la música.

–Cierto es –proseguía– que el tono, el compás y otras varias condiciones pueden caracterizar algunos afectos. Una marcha fúnebre produce análogo efecto en cuantas personas la oyen; si se acompañara a un cadáver al cementerio tocando seguidillas manchegas, en tanto que conveníamos en que estos fueran el tono y el compás y el matiz que debería darse a las marchas fúnebres, a cualquiera que tuviese orejas parecería una barbaridad.

–¿Luego el efecto es relativo? –le preguntaban.

–¿Pues cómo ha de ser expresión exacta de un sentimiento un puñado de notas? Y eso que intentáis los wagneristas es un disparate. ¿Qué rascan las cuerdas algunos violines? Pues vosotros traducís los sonidos, por ejemplo, de esta manera: –¿Cómo está usted? –responde el violoncello con un par de notas, y vosotros interpretáis: –Bien, gracias. –Otro arpeggio, que significa para vosotros, literalmente: –¿Y su señor tío? –Escala de fagot; ese señor tío, que responde entre eruptos: –Aquí estoy tan sano y tan... animal. –Eso es perder el juicio, creedlo; ni es arte, ni verdad, ni tener sentido común».

Confieso que, sin ser profesor ni aún aprendiz, estoy confrme con la opinión del ilustre e inspirado maestro”⁶⁵⁷.

viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 108-14.

⁶⁵⁴ Wagner, R (Cortezo, ed): *Dramas musicales de Wagner, precedidos de una Carta-prólogo del mismo autor*. Barcelona: Cortezo y C^a (Biblioteca Arte y Letras), 1885.

⁶⁵⁵ “Libros presentados”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 46, 15-XII-1885, p. 358.

⁶⁵⁶ Palacio, E. de: “Títulos Musicales”. *El Imparcial*, 17-XII-1885.

⁶⁵⁷ Palacio, E. de: “Títulos Musicales”. *El Imparcial*, 17-XII-1885.

Capítulo XVI. Representaciones de *Lohengrin* en el Teatro Real de Madrid y teatros Principal y Gran Liceo de Barcelona: de Juan Goula a Manuel Pérez.

“*Tercer acto*. Empezado el 12 de mayo de 1847, acabado el 8 de junio.

Segundo acto. –Empezado en Dresde el 18 de junio de 1847, acabado el 2 de agosto.

Preludio. –Compuesto el 28 de agosto de 1847”¹.

El tema de *Lohengrin*.

El conjunto de libros y poemas de caballerías denominado Ciclo Bretón o de la tabla Redonda (Artús, Lanzarote, Tristán, etc.) contiene un subciclo sobre el Santo Grial o Graal que presenta influencias centroeuropeas junto a las propiamente británicas. Lohengrin, protagonista de la ópera homónima de Wagner, es un personaje extraído de esta leyenda. En los poemas de este ciclo (finales del siglo XII) encontramos una simbiosis de elementos cristianos y creencias paganas, en las que juegan un papel destacado los rituales mágicos, de ahí que el elemento maravilloso o sobrenatural intervenga frecuentemente en el desarrollo de la acción (llegada de *Lohengrin*, transformaciones de Godofredo, etc). No está claro el origen de este ciclo, aunque José Muñiz Carro² expone varias teorías al respecto: una defiende su nacimiento en Flandes, otra atribuye un origen centro europeo y concreta el nacimiento de esta leyenda en tiempos de Carlo Magno en alguno de los conventos de los Vosgos y, por último –la más acertada para Muñiz– atribuye el origen de la leyenda a la tradición latina de Fortunato, religioso de Glastonbury y autor del *Liber Gradalis*.

Contada a grandes rasgos la narración o leyenda primitiva, la tradición refiere que, estando orando un solitario, recibe de manos de Dios un libro que copia, desapareciendo luego entre nubes el original. El libro asegura que José de Arimatea recoge la sangre de Jesucristo en una copa, esculpida en una de las piedras caídas de la corona de Lucifer al

¹ Traducción de las anotaciones autógrafas Wagner en el manuscrito del primer bosquejo dedicado a Liszt. “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 652.

² Muñiz Carro, J: “*Lohengrin*. Drama Musical de Ricardo Wagner. El Poema”. *Crónica de la Música*, IV, 128, 3-III-1881, p. 1-2.

ser precipitado a los infiernos, la misma copa en la que Jesús consagra el pan y el vino la noche de la *Ultima Cena*. José de Arimatea, perseguido por los judíos, embarca con la Santa Copa, llega a las costas de Inglaterra y funda la mesa o *tabla cuadrada* que, después, Merlin³ convierte en redonda para que a su alrededor se sienten los destinados a buscar el Santo Graal, perdido trescientos años antes. Perceval de Gales encuentra la copa en el palacio de un rey pescador y la deposita en un templo construido de materiales preciosos en medio de frondosa y apartada selva: Monsalvat. La guardia del Santo Graal está confiada a doce caballeros designados por signos milagrosos, siendo uno de los doce elegidos Lohengrin, hijo de Perceval.

De la leyenda primitiva surgen diversas versiones a medida que la narración, transmitida oralmente, sufre alteraciones y transformaciones. De hecho, el tema de *Lohengrin* se corresponde con la leyenda castellana del *Caballero del Cisne*, asunto tratado a finales del siglo XIII o principios del XIV en los capítulos 47 a 185 del libro I de la *Gran Conquista de Ultramar*, escrito citado por José Muñiz Carro y que en 1913 es analizado por Bonilla y San Martín⁴ para poner de relieve las relaciones entre los temas utilizados por Wagner y la literatura castellana.

En Alemania, Wolfram de Eschenbach toma el asunto de Cristian de Troyes, enfatizando el carácter cristiano de la leyenda en su poema *Parzival*, terminado hacia 1215⁵. A comienzos del siglo XIII el Castillo de Wartburg, en Eisenach, se convierte en uno de los centros más importantes de minnesingers bajo el gobierno del Landgrave Hermann I de Turingia. Allí el bardo canta por primera vez su poema que junto al denominado *Lohengrin* bávaro y el *Schwanenritter* de Konrad von Würzburg son las fuentes principales que inspiran el poema de Wagner. Según Muñiz Carro, Wagner se sirve, además, de elementos contenidos en un poema anónimo titulado *Elías*, del que toma la transformación de Godofredo en cisne y su vuelta a la forma natural humana al cesar el hechizo a que está sujeto. No obstante, Wagner no trata con mucha exactitud la parte histórica que contiene el libreto de *Lohengrin*, como tampoco lo hace en *Rienzi*, ya comentado. Así, Wagner sitúa la acción de *Lohengrin* en 933 y, sin embargo, no existe un ducado de la Baja Lorena hasta 959 (Godofredo I). En el Teatro Real, como es

³ Según la leyenda hijo de una monja y Satanás.

⁴ BONILLA Y SAN MARTÍN, A. (Asociación Wagneriana de Madrid, ed): *Las leyendas de Wagner en la literatura Española con un apéndice sobre el Santo Grial en el "Lanzarote del Lago" castellano*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1913.

⁵ FASTENRATH, Juan: "Artículo IX". *La Walhalla y Las Glorias De Alemania*, t. VI. Madrid: imprenta de Aribau y Compañía, 1881.

costumbre, deben interpretarse todas las óperas en italiano; en la representación de *Lohengrin* se utiliza el libreto de Salvatore de Castrone Marchesi⁶ publicado por la Casa Lucca de Milán.

Temporada 1880/81.

Introducción.

La noche del 24 de marzo de 1881 se estrena por primera vez en un teatro español *Lohengrin*. La ópera se presenta en el Madrid de aquella época como la obra maestra de la escuela wagneriana y como “un acontecimiento –dice Esperanza y Sola– pues por tal debe tenerse la aparición en nuestra escena de un género nuevo, y del que bien escasa idea podrá formarse con lo que de él se ha escrito y la lectura de las partituras, teniendo al piano como único auxiliar”⁷. Puede extrañar esta apreciación pues *Lohengrin* no es la primera obra de Wagner representada en Madrid, pero la mayoría de la crítica no duda en considerar a la obra del *Caballero del Cisne* como propia de un género completamente desconocido en España, puesto que *Rienzi* no pertenece aún a la “verdadera manera de Wagner”:

“Con efecto, íbamos a contemplar frente a frente, por primera vez, una de esas producciones que verdaderamente pueden llamarse wagnerianas por pertenecer al número de aquellas en que el discutido maestro tiene ya su estilo propio, aunque éste no sea tan genuinamente wagneriano como el de *Los maestros cantores* y *Tristán e Isolda*, pero sí más claro y menos revolucionario que el de *El Holandés vagante* [sic]. Íbamos a comprender, por fin, la inmensa distancia que media entre el Wagner de *Rienzi*, lleno de influencias italianas y germánicas, que vacila y duda antes de emprender un camino recto para llegar a un ideal artístico, todavía no definido ni concreto, y el Wagner ya lanzado en la senda del arte, con derrotero propio, con ideal nuevo, con el atrevimiento del que está seguro de hallarse en plena posesión de sí mismo y que después de recorrer a pasos firmes y agigantados el espacio que hay entre el convencionalismo y la verdad, llega al término de su jornada [...]. En una apalabra; habíamos conocido en *Rienzi* al Wagner, hombre de talento, e íbamos a conocer al Wagner, hombre de genio, al monstruo en toda su fealdad o al artista en toda su belleza”⁸.

⁶ Consultamos la versión italiana de Marchesi en una reimpression realizada por Ricordi en 1982. WAGNER, R. (versione rítmica italiana di Salvatore de C. Marchesi): *Tannhäuser. Opera romántica in tre atti*. Milán: Ricordi, 1985 (reimp).

⁷ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista musical” *La Ilustración Española y Americana*, XXV,12, 30-III-1881, p. 207.

⁸ Muñiz Carro, José: “*Lohengrin* Drama Musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p.1.

Tras el estreno de *Rienzi* en 1876, *Lohengrin* es la nueva obra de Wagner elegida por Rovira para ser presentada en Madrid. La opción de *Lohengrin*, descartando otras producciones como *El holandés errante* o el *Tannhäuser*, supone apostar por una ópera que, a priori, tiene un mediano éxito asegurado. En nuestra opinión, el estreno de *Tannhäuser* en Bolonia en la temporada de 1872/73⁹ y las polémicas que levantan su interpretación en toda Italia no hacen aconsejable presentar esta partitura, sin olvidar el tan “cacareado” fracaso de París en 1861 que constantemente es recordado en la prensa española. Por el contrario, *Lohengrin* se estrena con éxito en una gran parte de los teatros de Italia, que es la zona europea que por sus gustos musicales más se parece al español, como destaca Pedrell en el artículo que escribe para *La Correspondencia Musical* bajo el pseudónimo de *Un músico viejo*:

“Italia y España, naciones gemelas en sus aficiones artísticas, y no muy predisuestas por carácter y naturaleza a gustar de las manifestaciones de un arte que no ha nacido en el corazón de nuestra raza común, han sentido, como no podía menos de suceder, la influencia de la escuela alemana que Wagner representa; ha reconocido de buen grado las excelencias que contiene y vislumbrado los nuevos y espléndidos horizontes que abre generosamente al progreso y cultivo de la ópera moderna.[...]”

Después de la afortunada tentativa del *Rienzi*, podíamos arrostrar sin peligro alguno la representación de una de las obras en que Wagner implantó a su placer todas las innovaciones de su escuela. Pensóse al cabo de algunos años en el *Lohengrin* y el *Lohengrin* ha sido cantado por vez primera en el Teatro Real en la noche del 24 del corriente”¹⁰.

Hasta su estreno en Madrid en marzo de 1881, *Lohengrin* se representa en los teatros italianos de Bolonia (Comunal, 1871), Florencia (1872), Milán (Scala¹¹, 1873), Turín (Teatro Real, 1876), Roma (1878), Altona (1879), Venecia (1880), Génova (1880) y San Carlos de Nápoles, que tan sólo unas semanas antes del estreno en Madrid presenta también la obra de Wagner por primera vez en aquella ciudad¹². Así pues, desde el

⁹ Recordamos que tras el éxito de *Lohengrin* en Bolonia en 1871, estrenado en el teatro Comunale por Mariani, la dirección del teatro decide para la temporada siguiente la representación de *Tannhäuser* que tiene una mala acogida, como reflejan una serie de artículos en los que *La España Musical* de Barcelona entra en polémica con varias revistas italianas.

¹⁰ *Un Músico Viejo* [Felipe Pedrell]: “Teatro Real. *Lohengrin*” *Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 3.

¹¹ El estreno en la Scala da lugar a incidentes entre wagnerianos y antiwagnerianos que son comentados en la prensa española.

¹² *Lohengrin* se estrena en este teatro a finales de febrero de 1881 representándose 11 veces hasta la finalización de la temporada en el mes de abril; es la tercera ópera más escuchada en este teatro, tan solo superada por *Aida* y *La Favorita*.

punto de vista de su recepción en el público, *Lohengrin* es la ópera que reúne a priori mejores condiciones para ser representada en Madrid en 1881, como más tarde destaca la crítica musical. En este sentido, Peña y Goñi indica que *Lohengrin* es una producción “que sintetiza todo cuanto las doctrinas estéticas del gran reformador tienen de asequible para la generalidad del público”¹³. Otros críticos como Muñiz Carro también destacan que *Lohengrin* es la partitura de Wagner “más comprensible para los acostumbrados a oír música italiana, porque la melodía es más clara, más transparente y más desnuda que en el resto de sus obras”¹⁴.

En la elección de *Lohengrin* y no otra como ópera a estrenar en Madrid, tienen que ver no sólo cuestiones relacionadas con el estilo de *Lohengrin* y su plausible buena recepción en el público. Hay también razones de tipo práctico que, en nuestra opinión, influyen en la decisión de Fernando Rovira. Hay que tener en cuenta que *Lohengrin* es la ópera de Wagner que más circula por los teatros europeos de ópera italiana y, en este sentido, ofrece una ventaja: es una ópera que los cantantes italianos tienen habitualmente dentro de su repertorio, contrariamente a lo que sucede con otras obras wagnerianas¹⁵. De hecho, Ginevra Giovannoni Zacchi y Roberto Stagno¹⁶, dos de los artistas de *primissimo cartello* presentados por la empresa del teatro para la temporada 1880/81, acaban de interpretar en el teatro de Génova los dos papeles protagonistas de *Lohengrin*, estrenado en aquel coliseo en la temporada de verano de 1880 y en la que ambos cantantes obtienen un gran éxito¹⁷. Aunque Giovannoni y Stagno son contratados

¹³ Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 2.

¹⁴ Muñiz Carro, José: “*Lohengrin* Drama Musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 3.

¹⁵ Años más tarde, Pedrell sigue denunciando esta dependencia de los cantantes italianos que va en menos cabo de la introducción de nuevas óperas wagnerianas en España: “Las representaciones de *Rienzi*, en Madrid, y en esta capital las del *Buque Fantasma* y del *Tannhäuser*, [...] han ayudado a formar poco a poco su educación asistiendo a la cronología de la obra general del innovador y a las variadas etapas de la teoría generadora de su controvertida dramática lírica en sus comienzos (*Rienzi*), tentativas (*Buque Fantasma* y *Tannhäuser*) y plena posesión (*Lohengrin*). [...] La audición de otras óperas del mismo maestro, si hay cantantes italianos que las interpreten como sería de desear, ya que, como ha sucedido hasta ahora, Italia ha de ser nuestro único *mercado vocal*, será un nuevo paso que de todas veras deseamos se dé pronto y hacia delante porque de una vez figuremos como ilustración y gusto musical donde debemos figurar”. Pedrell, F.: “La Quincena musical”. *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 2, 15-II-1888, p. 2.

¹⁶ Roberto Stagno es un viejo conocido del público madrileño; el tenor italiano hace su presentación en el regio coliseo durante la temporada 1872/73 y se mantiene dentro del cuadro de la compañía hasta la temporada 1876-77. Después de la polémica con Rovira en 1881 a raíz del estreno de *Lohengrin*, que más tarde comentamos, Roberto Stagno permanece cuatro años ausente del Teatro Real y hasta 1885 no reaparece en Madrid, una vez el Conde de Michelena ha roto con su socio Rovira y aparece como empresario en solitario del teatro.

¹⁷ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, III, 92, 24-VI-1880, p. 3. “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, p. 5.

por Rovira para representar los papeles de Elsa y Lohengrin en Madrid, sólo Giovannoni desempeña su papel el día del estreno, puesto que *Lohengrin* lo canta finalmente Gayarre tras una polémica entre Stagno y el empresario del Real.

El estado de expectación que provoca el proyecto de la empresa del Teatro Real al anunciar la representación del *Lohengrin* es enorme. La prensa publica sinopsis argumentales, partituras de algunos de los números más populares de la obra, comentarios críticos sobre *Lohengrin*, valoraciones estéticas sobre la producción de Wagner en general y de *Lohengrin* en particular, biografías sobre el compositor, etc. Las audiciones de fragmentos en los conciertos de las sociedades madrileñas y la actividad de la prensa ejercen un papel destacado en la preparación del público:

“Y de este deslinde de terrenos resulta que no en vano ha ido con anticipación difundiendo la prensa las ideas y doctrinas de Wagner, sometiéndolas al tamiz de una crítica justa y razonada que han venido a reforzar y hacer más eficaces las piezas instrumentales del gran maestro ejecutadas por la Sociedad de Conciertos. Toda esta atmósfera previa ha venido a destruir las ridiculeces que *soi disant*, autoridades en la materia, hacían correr por ahí acerca de la música del *porvenir*, presentándola como *olla de grillos, ensalada de cangrejos*, y otras tonterías por el estilo”¹⁸.

Antecedentes

A principios del verano de 1880 la prensa musical publica los primeros rumores que indican la intención de presentar *Lohengrin* en la temporada 1880/81 del Teatro Real: “Falta hace –señala la *Crónica*– que se varíe un poco el repertorio y que se dé algo verdaderamente moderno por sus tendencias en Madrid”¹⁹. A principios de julio Rovira tiene organizada la compañía para la temporada siguiente; ésta se compone de los maestros directores Almiñana, Goula y Pérez; de las tiples de Rezcké, Garbini, Human, Lodi, Belof y Pascua; de los tenores Nouvelli, Ortisi, Ramini y Stagno; de los barítonos Kaschmann, Ponsini y Verger; de los bajos Mejía, Uetam y Vidal y del caricato Fiorini. Únicamente quedan por contratar las partes comprimarias y segundas. La prensa indica que “con esta compañía se quiere poner en escena *Lohengrin*”²⁰.

¹⁸ Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 2.

¹⁹ *Crónica de la Música*, III, 93, 1-VII-1880, p. 6.

²⁰ “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, p. 5.

La temporada 1880/81 es especialmente conflictiva²¹ para el empresario Fernando Rovira que termina la anterior con problemas económicos, por lo que intenta traspasar la empresa a Gil Borrás, pero el Ministerio no lo autoriza. En septiembre de 1880 *El Liberal* anuncia que Daura entrega una instancia ante el gobernador de Madrid, el conde de Heredia-Spínola, con el objetivo de que Rovira no pueda representar ninguna ópera de Meyerbeer. En la *Crónica de la Música* leemos que “es natural que así suceda: la empresa no ha satisfecho los derechos de representación de *La Africana*; por esa causa se halla procesado el Sr. Rovira, y con arreglo a las prescripciones de la ley y del tratado, el representante de los propietarios de las obras en Madrid prohíbe la representación de las que tenga por conveniente hasta que le paguen lo que corresponde”²². Por esta razón, Rovira no indica el repertorio de la temporada, así que “el cartel no se mete en más dibujos que anunciar la compañía, abrir el abono e indicar que durante el curso de la temporada se pondrán en escena las óperas nuevas de gran espectáculo, *Lohengrin* de Wagner y *Guarany*, de Gomes”²³.

Los problemas para la empresa continúan porque Rovira no anuncia la participación de Gayarre en la temporada, lo que provoca algunas protestas entre el público y disculpas y contrarréplicas del tenor²⁴. Gayarre es contratado para cuatro meses al precio de 3.000 pesetas por función, pero en su debut el día 2 de diciembre con *I Puritani*, las polémicas anteriores cristalizan en protestas realizadas por una parte de los espectadores ya que, como comenta José Muñiz Carro, “el artista no estaba en el pleno dominio de sus facultades. La emoción y un fuerte constipado velaban su voz, otras veces tan expresiva y dulce, hasta el punto de que hubo quien creyó que había perdido algo en sus medios, y esto dio origen a comentarios en los pasillos. Los que van siempre al teatro a censurar eran del último parecer”²⁵.

A finales de diciembre, la empresa del Teatro Real –sin precisar ninguna fecha– insiste que en el transcurso de la temporada se estrenará el *Lohengrin*. Dado lo avanzado de la misma, el 28 de diciembre –día de los Santos Inocentes– *ESE* se pregunta: “¿Será verdad? Lo dudamos; pero, en fin, ello dirá”²⁶. Una de las atracciones

²¹ Véase TURINA GÓMEZ, J.: “La crisis. 1880-1895”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, p.138 y ss.

²² “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, III, 104, 15-IX-1880, p. 5.

²³ “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, III, 104, 15-IX-1880, p. 5.

²⁴ Turina Gómez, J.: op. cit, p.138.

²⁵ Muñiz Carro, J.: “Los teatros líricos. Real”. *Crónica de la Música*, III, 116, 9-XII-1880, p. 5.

²⁶ Ese: “Las funciones de Pascua en el Teatro Real”. *Crónica de la Música*, III, 119, 30-XII-1880, p. 3.

de la temporada, Adelina Patti, abandona Madrid a principios de enero de 1881. Tras su marcha²⁷ la *Crónica de la Música* muestra nuevamente su escepticismo ante los anuncios de la empresa:

“Con la despedida de la Patti, Madrid ha vuelto a recobrar su aspecto normal. Se acabaron los desembolsos enormes, las cavilaciones, las discordias, todo lo que ha formado –durante una quincena– la vida de este pueblo feliz.

El Teatro Real volverá a arrastrar lánguida existencia, a menos de que alguna novedad de verdadera importancia, vuelva a llamar la atención de los *dilettanti*, y haya de nuevo *empeños* por obtener un Paraíso, y vuelva a agitar sus alas el Pájaro. Quizá todo esto suceda si, como dicen, se estrena la ópera de Wagner *Lohengrin*. –Pero creemos que la empresa, antes de dar ese paso, lo pensará mucho y al fin... decidirá no darlo”²⁸.

El 12 de enero *La Correspondencia Musical* anuncia que Roberto Stagno desempeñará la parte protagonista de *Lohengrin*²⁹ y una semana más tarde informa que la empresa del Teatro Real contrata a Giovannoni para debutar en la parte de Elsa³⁰. El 25 de enero la prensa comunica que *Lohengrin* “lo cantarán probablemente las señoras Giovannoni y Pasqua y los Sres. Stagno, Kaschmann y Uetam o Vidal”³¹ y el 26, *El Imparcial* publica el argumento la ópera de Wagner que –dice el periódico– “creemos oportuno ofrecer a nuestros lectores en los momentos actuales en que se ensaya para su representación en el Teatro Real”³². Ese mismo día, *La Correspondencia Musical* publica una interesante sinopsis argumental que recoge las leyendas utilizadas por Wagner para la realización del asunto de *Lohengrin*, anunciando además que más tarde publicará “el *libretto* de tan célebre como grandiosa obra”³³. La revista se ve en la necesidad de publicar nuevamente el argumento de *Lohengrin* en su número siguiente accediendo a las peticiones que llegan a su redacción:

“Agotada la edición de nuestro último número, y en vista de las solicitudes que se nos dirigen para que reproduzcamos el *Argumento del Lohengrin*, lo trascribimos

²⁷ El 2 de enero de 1881 tiene lugar la segunda y última representación de *El Barbero de Sevilla* en el Teatro Real esa temporada, tras la cual Adelina Patti abandona Madrid.

²⁸ “Los teatros líricos”. *Crónica de la Música*, IV, 120, 6-I-1881, p. 3-4.

²⁹ *La Correspondencia Musical*, I, 2, 12-I-1881, p. [?].

³⁰ *La Correspondencia Musical*, I, 3, 19-I-1881, p. 7.

³¹ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 25-I-1881.

³² “*Lohengrin*. Ópera de Ricardo Wagner”. *El Imparcial*, 26-I-1881.

³³ “El argumento del *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 4, 26-I-1881, p. 2.

nuevamente en este suplemento para satisfacer el deseo de cuantas personas nos han honrado con la indicada petición”³⁴.

Los rumores que sobre una posible representación del *Lohengrin* circulan en ocasiones anteriores³⁵, hacen que el anuncio de la empresa se ponga en cuarentena desde una parte de la prensa. Efectivamente, este tipo de reclamos son frecuentes en época de abono y de hecho idéntico rumor se propaga en Barcelona durante la primavera de 1881³⁶. La desconfianza sobre el empresario del Real es tan grande que la prensa musical señala, en tono irónico, que el estreno de *Lohengrin* en Madrid es únicamente posible si tiene lugar una intervención divina³⁷. A principios de febrero llega de Italia el vestuario utilizado para las representaciones de *Lohengrin* en el Teatro Real³⁸.

La dificultad de la puesta en escena de la ópera de Wagner exige una preparación inhabitual. Para ser representada en el regio Coliseo se realizan 31 ensayos de *Lohengrin*, lo que en ese momento constituye una excepción, si tenemos en cuenta que otras óperas nuevas como *Il Guarany* de Carlos Gomes, puesta en escena por primera vez en esta misma temporada el 28 de octubre de 1880, tiene tan sólo 11 ensayos³⁹. Las obras de repertorio del Real se ensayan menos aún⁴⁰. El 24 de febrero la prensa comunica que continúan los ensayos⁴¹, aunque sin la participación de Roberto Stagno que se encuentra en Alhama tomando baños para recuperarse de su salud. A principios de marzo se anuncia que “a mediados de mes se pondrá en escena la ópera nueva *Lohengrin*, cuyos ensayos van ya muy adelantados”⁴² y la *Crónica de la Música* comienza una serie de artículos firmados por José Muñiz Carro bajo el título de

³⁴ “El argumento del *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 5, 31-I-1881 (Suplemento nº 5, sin numerar).

³⁵ Se recoge en otro lugar de esta tesis los rumores difundidos en 1873; tras el estreno de *Rienzi* en 1876 Peña y Goñi aventura la presentación de *Lohengrin* para la temporada siguiente 1876/77, etc.

³⁶ “Ricardo Molés ofrece dar a conocer el *Lohengrin* de Wagner y *Los Macabros* de Rubinstein, gestionando oportunamente la venida a esta ciudad del eminente pianista para que pudiese dirigirla. [...] Puedo añadir a estas noticias que como director de orquesta vendría Faccio, y para poner el *Lohengrin* el famoso y extravagante Hans de Bülow. También tengo motivos para creer que estas promesas se realizarían puntualmente”. Marsillach, J.: “Correo de España. Barcelona”. *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, pp. 3-4.

³⁷ “Se habla mucho sobre *El Lohengrin* de Wagner, que Dios y Rovira mediante, se ha de representar en breve, en nuestro regio coliseo”. *Crónica de la Música*, I, 123, 27-I-1881, p. 6.

³⁸ *La Correspondencia Musical*, I, 6, 9-II-1881, p. 6.

³⁹ Turina Gómez, J: “La Crisis”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, p. 137.

⁴⁰ Véase Turina Gómez, J: op. cit, p. 138. Siguiendo el testimonio de Carlos María Cortezo en “Paseos de un solitario” Turina comenta como el 23 de diciembre de 1880, al presentarse juntos Adelina Patti y Gayarre, la diva niega al tenor dos ensayos de *Lucia di Lammermoor*, a pesar de que la ópera es nueva para Gayarre.

⁴¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 24-II-1881.

⁴² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 2-III-1881.

“*Lohengrin*, drama musical de Ricardo Wagner”⁴³. Por indicación de Goula, J. Vilardel –representante de la empresa del Teatro Real– invita a los críticos musicales de la prensa a asistir a los ensayos de conjunto y generales de *Lohengrin*, celebrados todos los días de una a cuatro de la tarde, y, de ocho a doce de la noche los días que no hay función⁴⁴.

El 16 de marzo el empresario del Teatro Real envía un telegrama desde París para que Stagno le confirme si puede presentar *Lohengrin* el sábado 19 de marzo pero –según Rovira– no obtiene una respuesta. El domingo 20, durante el ensayo de *Lohengrin* en el Teatro Real, Rovira pregunta a Stagno si está en disposición de cantar el papel para su estreno el miércoles 23. Esta conversación da lugar a una polémica en la que tenor y empresario dan versiones completamente opuestas de los hechos. El lunes 21 de marzo Rovira manda fijar los carteles que anuncian la próxima representación de *Lohengrin*, carteles que incluyen una nota informativa que indica que Roberto Stagno renuncia a cantar la ópera y que la empresa, en uso de su derecho, encarga a Gayarre el desempeño de la parte protagonista. La prensa musical informa que el cambio de protagonistas se debe a la enfermedad de Roberto Stagno:

“La ópera *Lohengrin* de Wagner, anunciada para el domingo anterior en el Teatro Real, no se ha podido poner en escena todavía.

El Sr. Stagno a quien hemos oído ensayar algunas escenas ha tenido que renunciar al fin, como suponían algunas personas, a cantar esta ópera, a causa del estado de su garganta, y la empresa ha encargado la parte del caballero del cisne al Sr. Gayarre. Con este se han verificado ya varios ensayos formales y uno general, y es probable que se cante la ópera esta semana. Felicitamos al público por lo que gana el cambio, pero sentimos la enfermedad del Sr. Stagno”⁴⁵.

La polémica entre Stagno y Rovira está a punto de dar al traste con las representaciones de la ópera y de hecho el estreno tiene que retrasarse un día más conforme al último anuncio de la empresa para que Gayarre pueda ensayar la parte protagonista⁴⁶. Es una polémica en la que el tenor italiano y el empresario se acusan mutuamente de ser los responsables de que *Lohengrin* no esté aún en escena,

⁴³ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, nos. 128 (3-III-1881, p. 1-3), 131 (23-III-1881, p. 1-2), 132 (30-III-1881, p. 1-2), 134, (13-IV-1881, p. 3), 135 (20-IV-1881, p. 1-2).

⁴⁴ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 130, 16-III-1881, p. 5.

⁴⁵ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, p. 5.

⁴⁶ *La Correspondencia Musical de Madrid*, I, 12, 23-III-1881, p. 7.

acusaciones que aparecen en sendos comunicados publicados en la prensa diaria⁴⁷. Según el primero de estos comunicados, firmado por Stagno, Rovira habría retirado al tenor italiano del desempeño de la parte protagonista de *Lohengrin* en contra de su voluntad:

“Madrid 22 de marzo de 1881.

Desde el principio de la temporada actual, como es público y notorio, estaba yo encargado del desempeño de la parte de protagonista en la ópera de Wagner, *Lohengrin*. En consecuencia, he asistido a todos los ensayos, como era mi deber, verificados desde mi regreso de los baños de Alhama, donde acudí para el completo restablecimiento de mi salud. En la noche del domingo 20 del corriente, durante el ensayo de la citada ópera, el empresario Sr. Rovira me preguntó si estaría en disposición de cantar la ópera el día en que se anunciase al público su representación en los carteles, que sería el miércoles; a lo que contesté que estaba dispuesto a cantarla, aunque no creí que la obra pudiera representarse el día citado, porque no se encontraba en condiciones de ser representada como convenía al público y a la importancia de la obra.

Cual sería mi sorpresa al leer en los carteles de la siguiente mañana, que yo renunciaba a cantar la ópera *Lohengrin*, y que la empresa, en *uso de su derecho*, encargaba al Sr. Gayarre de la parte de protagonista.

Entre el Sr. Rovira y yo no había mediado palabra alguna referente a este asunto, después de las que dejo consignadas; por consiguiente, el empresario del Teatro Real, obrando de una manera que no puede calificarse sin usar frases sobrado duras, aunque verdaderas, después de haber oído mi contestación, redactó el cartel que a la mañana siguiente debía fijarse al público faltando descaradamente a la verdad.

Esta conducta incalificable del Sr. Rovira me ha obligado, contra todos mis deseos, a romper mi contrato de esta temporada y los compromisos contraídos con aquél para la venidera.

Cuán sensible me es el haber tomado esta determinación después de haber recibido tantas pruebas de consideración y cariño del público madrileño, lo comprenderán cuantos conocen los sentimientos de agradecimiento que abrigo hacia los que tanto me han favorecido con sus aplausos, aunque sin merecerlos.

Este mismo público comprenderá también que sólo el deseo de que se entere de la verdad de lo acontecido, y como una satisfacción dada al mismo, me ha inducido a publicar estas líneas.

Réstame añadir, que en el caso de que la Empresa conteste a este comunicado para defender sus actos en la cuestión que trato, no merecerá de mi parte más que un despreciativo silencio.

Soy de Vd. señor director, *Stagno*⁴⁸.

Tras la aparición del comunicado de Stagno, la prensa inicia una dura campaña contra Rovira que, en nuestra opinión, influye para que la primera representación de *Lohengrin* se lleve a cabo finalmente. *El Manifiesto* publica un artículo, comentado en

⁴⁷ *El Imparcial*, 23 y 24 de marzo de 1881.

⁴⁸ “Comunicados”. *El Imparcial*, 23-III-1881; *El Liberal*, 23-III-1881.

*El Globo*⁴⁹, en el que critica la gestión artística de Rovira y recuerda que el número de representaciones verificadas a lo largo de la temporada no pueden exceder de las 120 que como máximo establece la cláusula segunda del pliego de condiciones; tampoco la orquesta del regio coliseo se compone de 100 profesores como establece la cláusula tercera y por último, recuerda que la empresa está obligada a poner en escena todos los años una ópera de autor español conforme a lo dispuesto en la cláusula sexta, condición que también incumple Rovira en la temporada 1880/81, “a pesar de haberse presentado en tiempo oportuno obras que reúnen las circunstancias exigidas para su representación”⁵⁰. El comunicado de Stagno es –permítasenos la expresión– *la gota que colma el baso*, y, varios periódicos de Madrid, aconsejan al ministro de Hacienda, señor Camacho, que “no deje pasar sin correctivo la serie de escandalosos abusos de que hace alarde la empresa de aquel coliseo”⁵¹:

“No se trata a un tenor de las condiciones del señor Stagno, como a malaconsejada empresa del Teatro de la Ópera ha tratado al aplaudido artista, que en *Roberto* y en *Lucrecia*, en *Aida* y *Rigoletto*, en *El Barbero* y en *Los Hugonotes* ha sido objeto de las entusiastas demostraciones de nuestro público, y ha contado sus triunfos por las óperas que ha cantado”⁵².

El 23 de marzo *La Época* publica un artículo que denuncia el despido de Stagno y pide la intervención del ministerio de Hacienda porque, aunque Rovira llegue a poner *Lohengrin*, lo hará a fines de la temporada, lo que no permite más que unas pocas representaciones. El escrito, recogido en *El Globo* al día siguiente, aconseja a Gyarre que no acepte la parte protagonista para no despertar rivalidades con Stagno:

“Nosotros no queremos que los señores Gyarre y Ortissi acepten un papel que desde el primer momento se había repartido a su digno compañero, y a quien se ha quitado de una manera poco conveniente; pero como en este caso no ha de poder cantarse la ópera, resultará que la empresa del Teatro Real falta abiertamente a todos los compromisos contraídos con el público, y a los artículos del contrato de arriendo del referido coliseo.

No está, pues, descaminado *El Globo*, cuando pide al ministro de Hacienda que se ocupe en este asunto, y haga entender sus deberes a la empresa, que aún cuando ponga en escena el *Lohengrin*, lo hará ya a fines de la temporada, y cuando podrá cantarse dos o tres veces a los sumo.

⁴⁹ “El teatro de la Ópera. Un comunicado del señor Stagno”. *El Globo*, 23-III-1881.

⁵⁰ “El teatro de la Ópera. Un comunicado del señor Stagno”. *El Globo*, 23-III-1881.

⁵¹ “El teatro de la Ópera. Un comunicado del señor Stagno”. *El Globo*, 23-III-1881.

⁵² “El teatro de la Ópera. Un comunicado del señor Stagno”. *El Globo*, 23-III-1881.

No podemos menos de deplorar que las faltas de consideración de que para con los artistas hace gala la dirección del teatro de la Ópera, priven al público de oír cantantes que, como el señor Stagno, merecen todas sus simpatías, tanto por su mérito indisputable, cuanto por el verdadero deseo de complacerlo que siempre ha demostrado.

Esperamos que todo se arregle, y que con o sin la empresa, podamos aplaudir en la próxima temporada al señor Stagno.

Pero de todos modos, ya que se acerca el término de la temporada, y que la prensa se ha pasado de prudente con lo que en el Teatro Real pasa, creemos llegada la ocasión de llamar muy seriamente la atención del gobierno, y especialmente la del señor ministro de Hacienda [...].

Hoy aparece el comunicado del señor Stagno, en el que se refieren cosas peregrinas, que se prestan a todo género de comentarios.

Ahora bien, ¿qué empresa es esa que da lugar a que en uno de los primeros teatros de Europa se promuevan escándalos como el indicado?

¿Qué empresa es esa, que después de anunciar dos o tres veces la representación de una ópera, la noche en que el anuncio se fija retira el anuncio *a las cinco de la tarde*, chasqueando al público que acude al teatro a la hora anunciada y se encuentra con las puertas cerradas o con una función distinta de la anunciada?

¿Por qué la empresa no da al público una explicación de estas incomprensibles variaciones? ¿O cree la empresa que el público no es acreedor a que sepa el porqué de estas variaciones?

¿Y cómo la autoridad, que debe velar por los intereses del público y por el decoro del primer teatro de España, propiedad de la nación, permite y tolera que los carteles sigan anunciando a las cuatro de la tarde una función, que por motivos ignorados de todos, aún quizá por la misma autoridad, no se verifica por la noche?

Preguntas son estas a las que no sabemos cómo podrán contestar satisfactoriamente ni la empresa, ni la autoridad, a quien corresponde tomar medidas para que no se defraude al público y para que se guarde el decoro debido en un teatro como el Real de Madrid, que al paso que va se convertirá en breve en un teatrillo cualquiera, a pesar de sus espejos y colgaduras. [...]

¿Qué artista que se estime en algo, querrá contratarse cuando sepa que el empresario, sin consideraciones de ningún género, sin motivo alguno que lo justifique, por mero capricho, o por razones que aún sospechándolas no se puede asegurar que sean positivas, recoge el papel de que está encargado y se lo encarga a otro, en vísperas de representarse la obra?

No sabemos si el empresario tiene derecho a encargar al señor Gayarre la parte *quitada* al señor Stagno; pero si lo tiene, hará mal el célebre tenor navarro en consignar en su contrato el reconocimiento de aquel derecho que podría hacerse extensivo a otros y promover conflictos, despertar rivalidades de mala ley, llevar la perturbación al teatro con perjuicio del público, convirtiendo aquel sitio aristocrático y de distracción honesta, aunque *carísima*, en un campo de Agramante.

Mucho más podríamos decir sobre las diferentes cláusulas de un contrato no cumplido, pero gravísimo para el público. Ésta, que no es cuestión de partido ni de empleos, podrá ser apreciada imparcialmente por el gobierno, resolviendo algo que revele interés por el público que paga⁵³.

⁵³ *La Época*, 23-III-1881; “Más sobre la ópera”. *El Globo*, 24-III-1881.

El diario liberal conservador *El Tiempo* inserta igualmente el comunicado de Stagno y comenta sobre la polémica:

“Lo que debía suceder ha sucedido, y ha sucedido fatalmente, irremediablemente. Quien siembra vientos recoge tempestades. El olmo no puede dar peras. De la misma manera, el señor Rovira no ha podido, no puede, ni podrá jamás dar de sí nada que sea beneficioso para el arte, nada que sea favorable a los intereses del público, nada que sea provechoso para los artistas, nada, en fin, que se halle dentro de los principios más rudimentarios de las conveniencias artísticas, y de las consideraciones y respeto a que está obligado todo aquel que tiene a su cargo un establecimiento tan vasto y tan importante como el Teatro Real de Madrid.

Lo ocurrido durante la actual temporada excede a toda ponderación. No hay ejemplo en ningún país del mundo de una serie de atentados tan continuados, tan incalificables, tan monstruosos, como los que el señor Rovira ha llevado a cabo contra los abonados, contra el público, contra la prensa, contra sus artistas mismos, contra todo y contra todos, para decirlo de una vez. [...]

¿Quién es ese empresario que autocráticamente, y proclamando, como única razón, el uso de su derecho, despoja al señor Stagno del papel del Lohengrin, y se lo impone, sin más explicaciones al señor Gayarre? ¿Cómo ha podido éste doblegarse a tan arbitraria medida? Misterios son estos de entre bastidores en los que nos causa repugnancia penetrar; porque a la vez que quitan fuerza moral a los artistas, imponen al público en maquinaciones y embrollos, con los cuales todos pierden, todos menos el Teatro Real, que nada tiene que perder desde que, por desdicha del arte, se halla bajo la dominación de don José Fernando Rovira.

Por de pronto, este último ruidoso incidente promete traer consecuencias. Háblase de un violentísimo altercado entre los señores Stagno y Rovira; háblase de 9.000 y pico duros, poco menos arrojados a la cara del famoso empresario por el artista, y háblase, por fin, y esto es lo más grave, de una durísima carta enderezada por el señor Stagno al señor Gayarre y entregada a éste ante testigos en el día de ayer. [...]

Si el señor ministro de Hacienda con una enérgica y pronta resolución, que justificarán sobradamente las faltas de cumplimiento a más de una cláusula del pliego de arrendamiento, no llama al orden al señor Rovira, o lo arroja del teatro *en uso de su derecho*, como éste ha arrojado al señor Stagno, entonces habrá que convenir en que la actual empresa del regio coliseo cuenta con protecciones, que no son para envidiarlas, por lo mismo que establecen con ella lazos de complicidad odiosos y censurables”⁵⁴.

El 23 de marzo Rovira contesta a Roberto Stagno en un comunicado publicado en varios periódicos de Madrid el 24. Según la versión del empresario es Stagno quien se niega a desempeñar la parte de *Lohengrin*, por lo que se ve forzado a pedir a Gayarre que desempeñe esta parte. Rovira concluye el comunicado acusando al tenor de ser él quien incumple sus compromisos y advierte de ello a otros empresarios de teatros:

⁵⁴ *El Tiempo*, 23-III-1881; “Más sobre la ópera”. *El Globo*, 24-III-1881.

“El 25 de febrero último salí de Madrid para el extranjero; al despedirme del Sr. Stagno no pude conseguir que me fijara ni aún aproximadamente, el día en que podría empezar a asistir a los ensayos de *Lohengrin*. Durante mi ausencia, tampoco consiguieron saberlo mis empleados, ni mis amigos. En cambio adivinaban todos que la reserva, ya sospechosa del Sr. Stagno, significaba el deseo de no cantar la ópera en la presente temporada, impidiendo al mismo tiempo que la cantara otro artista.

El 16 del actual telegrafíe al Sr. Stagno desde París, en los siguientes términos: «Ruégole que me diga telegráficamente que sábado (19 marzo) cantará *Lohengrin*. Dé su satisfactoria respuesta, que espero y de esta seguridad depende un negocio importante».

Nada contestó a este despecho.

Regresé a Madrid el domingo 20 del corriente. Pregunté con verdadero interés por la salud del Sr. Stagno, y con afán el día en que se estrenaría *Lohengrin*. Todos me dijeron: «*cuando Dios quiera; cuando el señor Stagno esté en completo estado de voz y de salud*»; son sus frases textuales. Esto me hizo comprender que la ópera nunca se estrenaría, si había de esperar aquella oportunidad. A pesar de ello, insistí cerca del eminente tenor en conseguir que me fijara día de estreno de *Lohengrin* y me declaró que renunciaba a cantar si se le exigía plazo fijo para hacerlo. ¡Y esto me lo decía cuando faltaban doce funciones para completar las 120 de abono! durante las cuales estaba yo solemnemente comprometido con el público de Madrid a estrenar la obra, cuyo acontecimiento se había diferido para el último mes de la temporada, por especial y tenaz exigencia del Sr. Stagno.

Aún esperé más, y en el ensayo a que el Sr. Stagno se refiere, uno de los poquísimos a que ha asistido, y en el momento de terminar el acto tercero, volvió a repetirme que, a su pesar, *renunciaba a cantar Lohengrin, a cuya decisión le obligaba su mal estado de salud*.

Esta vez acepté la renuncia y mandé fijar en los carteles la nota que tan profunda sensación ha producido en el Sr. Stagno.

Esta es la verdad completa de los hechos, justificados por documentos que obran en mi poder y por testigos presenciales de aquellos.

Antes que todo son mis compromisos con el público, y aunque el Sr. Stagno no hubiese renunciado espontáneamente a cantar *Lohengrin*, dado su estado de convalecencia perpetua, que nunca garantiza la realización de una representación anunciada, yo me habría visto obligado a confiarla a otro tenor, para no faltar a lo que prometí públicamente a Madrid al fijar los carteles abriendo el abono de la presente temporada.

Los insultos, basados en la sin razón, dejan de serlo, sobre todo cuando proceden de personas como el Sr. Stagno, con quien, para conseguir formalidad, deben tratarse hasta las cosas más insignificantes ante notario público.

Dirijo principalmente esta advertencia a los señores empresarios de teatros.

Madrid, 23 de marzo de 1881. —J. Fernando Rovira”⁵⁵.

De las palabras del empresario se deduce que ha invertido en *Lohengrin* una suma importante de dinero que tiene que rentabilizar. Asimismo, parece desprenderse de éste y otros testimonios señalados que entre los dos divos, Gayarre y Stagno, hay una fuerte competencia profesional. El cambio de artistas verificado en la parte protagonista de

⁵⁵ “Comunicado”. *El Imparcial*, 24-III-1881; “Comunicado”. *El Liberal*, 24-III-1881.

Lohengrin es acogido por el público de buena gana y una parte de la prensa también se felicita del resultado obtenido tras la polémica y el estreno de la obra:

“El cambio de artistas verificado en la parte de protagonista del *Lohengrin* ha producido dos comunicados, uno del Sr. Stagno, bastante violento, contra la empresa, porque ésta le había hecho figurar como desistiendo de cantar la ópera, y otro más suave, pero más convincente del Sr. Rovira, tratando de mostrar la razón que había tenido la empresa para encargar de la parte de *Lohengrin* al señor Gayarre.

Entre dos personas que dicen lo contrario no se puede saber quién tiene razón. Lo único que puede saberse es la impresión del público, y ésta no se inclina a favor de ninguna de las dos versiones. Por extraño que parezca, esto es la verdad.

El público, y con el público nosotros, se felicita del resultado obtenido. Esto es lo único que puede asegurarse rotundamente. Gayarre canta la ópera de una manera admirable.

He aquí el primer caso de que disturbios de la empresa del Teatro Real, que tiene tantos, produzcan soluciones favorables al público”⁵⁶.

Paralelamente al desarrollo de la polémica entre Stagno y Rovira, los principales periódicos de Madrid publican sinopsis argumentales de *Lohengrin*, entre las que destacamos la publicada por *El Globo*⁵⁷ tres días antes de la representación. El 23 de marzo *La Correspondencia Musical* anuncia a sus lectores que, retrasada⁵⁸ la primera representación de *Lohengrin* en el Teatro Real, aplaza la publicación de la Gran Marcha Nupcial de *Lohengrin*, ofrecida a sus suscriptores⁵⁹, pero para compensar la espera, en el número siguiente regala a sus lectores el libreto de la “obra maestra de Wagner”⁶⁰, publicado por Benito Zozaya, y “dos de las mejores piezas de *Lohengrin*: la Introducción y Marcha Nupcial del tercer acto”. El mismo 23 de marzo *La Correspondencia Musical*⁶¹ publica la biografía sobre Richard Wagner realizada por Peña y Goñi en 1874 para *La Ilustración Española y Americana*⁶² y comunica que, según anuncio oficial de la empresa del Teatro Real “la parte de *Lohengrin*, en la ópera de este nombre, la cantará el señor Gayarre”⁶³. El mismo día de la representación, el 24

⁵⁶ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 5.

⁵⁷ “*Lohengrin*, ópera romántica en tres actos letra y música de Ricardo Wagner”. *El Globo*, 21-III-1881.

⁵⁸ Este último retraso se debe al cambio de tenor en la parte protagonista: Gayarre sustituye a Stagno.

⁵⁹ “Advertencia”. *La Correspondencia Musical*, I, 12, 23-III-1881, p. 1.

⁶⁰ “Advertencia”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 1.

⁶¹ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner”. *La Correspondencia Musical*, I, 12, 23-III-1881, pp. 4-5.

⁶² Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp.19, 20 y 22.

⁶³ *La Correspondencia Musical*, I, 12, 23-III-1881, p. 6.

de marzo, *El Liberal*⁶⁴ publica el argumento y el reparto definitivo de *Lohengrin*, siguiendo el texto publicado anteriormente en *La Correspondencia Musical*.

El estreno de *Lohengrin*: 24 de marzo de 1881

A raíz de lo expuesto hasta ahora opinamos que el estado de expectación entre el público el día del estreno es grande. Los comunicados de Rovira y Stagno, la campaña de la prensa diaria contra del empresario, la suspensión del estreno en tres ocasiones... aumentan la ansiedad del público por oír y juzgar la partitura que la mayoría de la crítica considera “la obra maestra de Wagner”. *El Imparcial* indica que *Lohengrin* “se esperaba con impaciencia por el público de Madrid pues aunque conocíamos el *Rienzi*, todos sabían que en esta partitura estaba sólo apuntado el estilo del célebre revolucionario”⁶⁵. El deseado día del estreno de *Lohengrin* puede verificarse gracias a Gayarre que, conociendo ya la obra, se presta a cantarla con muy pocos ensayos⁶⁶. Muñiz Carro comenta la expectación creada en Madrid:

“Tras mil vicisitudes y mil peripecias, que aumentaban la ansiedad del público por oír y juzgar una de las obras maestras de Wagner, llegó el tan deseado día del estreno de *Lohengrin*, que pudo verificarse gracias a la energía de la comprometida empresa del teatro de la Opera y a la buena voluntad de Gayarre, que, conociendo ya la obra, se prestó a cantarla con muy pocos ensayos”⁶⁷.

La noche del estreno, *Lohengrin* está anunciado para las ocho de la tarde-noche, pero el comienzo de la función se retrasa media hora. Es la función 112 de abono correspondiente al turno 2º par. El teatro está prácticamente lleno pero hay una ausencia notable: la familia real no asiste porque se encuentra en el teatro de la Comedia donde se realiza una función a beneficio de los damnificados de Puigcercós⁶⁸. Muñiz Carro describe el ambiente previo:

“Las butacas, casi todas ocupadas, como los palcos; los asientos del tercer piso, llenos; el paraíso, atestado, los pasillos, rebosando de aficionados, que discutían con calor acerca de la música que iban a escuchar muy pronto, los ánimos conmovidos como en todas las ocasiones en que se espera algún acontecimiento

⁶⁴ “*Lohengrin*. Ópera en tres actos, letra y música de Ricardo Wagner”. *El Liberal*, 24-III-1881.

⁶⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

⁶⁶ Gayarre interpreta *Lohengrin* la temporada anterior en Londres. “Audiciones y Conciertos”. *Crónica de la Música*, III, 80, 1-IV-1880, p. 3.

⁶⁷ Muñiz Carro, J. “*Lohengrin*. Drama Musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 1.

⁶⁸ SUBIRÁ, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Ed. Plus-Ultra, 1949, p. 312.

notable, el calor que sofocaba; la exaltación con que luchaban wagneristas y antiwagneristas; el tono de seguridad que hablaban los *profetas* de las condiciones de una partitura que conocían tanto como el emperador de la China; los augurios favorables de los amigos de la empresa y los adversos presagios de los que preveían una catástrofe, revelarían al hombre más desconocedor de nuestro público que algo grande, algo solemne, algo importante, algo decisivo para el gusto musical de los diletantes iba a verificarse aquella noche en el teatro de Oriente”⁶⁹.

Reparto

Solistas: Julián Gayarre (Lohengrin), Ginevra Giovannoni Zacchi (Elsa), Giuseppe Kaschmann (Federico de Telramondo), Giussepina Pasqua (Ortruda), Antonio Ponsini (Heraldo) y Antonio Vidal (Enrique el pajarero).

Pintores escenográficos: Jorge Busato y Bernardo Bonardi.

Dirección de escena: Francisco Saper.

Dirección musical: Juan Goula.

Acto I. El prelude del acto primero se repite a instancias del público. *Un músico viejo* comenta sobre el prelude: “no hay palabras para describir el magnífico, el inmenso efecto que produjo la audición de tan grandiosa, tan solemne, tan majestuosa pieza musical, que fue repetida en medio de atronadores aplausos. ¡Qué primera impresión tan deliciosa! ¡Qué modo de preparar el ánimo del auditorio!”⁷⁰. *El Imparcial* también destaca que “la obertura o prelude, ya conocida en Madrid por los conciertos, estuvo admirablemente matizada por la orquesta: obtuvo grandes aplausos y mereció los honores de la repetición”⁷¹. En la tercera escena del acto I causa admiración en el público la aparición de *Lohengrin* en una nave tirada por el cisne. Según las crónicas, Gayarre está especialmente acertado en la frase que sigue: *Merce’, merce’ –¡Cigno gentil!*⁷². El final del acto primero, desde la frase *Tu ben farai giustizia al ver*⁷³, en el que intervienen Elsa, Lohengrin, Ortruda, Federico y los hombres, es otra de las

⁶⁹ Muñiz Carro, José: “*Lohengrin Drama Musical de Ricardo Wagner. La primera representación en Madrid*”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 1.

⁷⁰ Un músico viejo: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 3.

⁷¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

⁷² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

⁷³ Escena III, Acto 1º. Wagner, R (versión rítmica italiana di Salvatore de C. Marchesi): *Tannhäuser. Opera romántica in tre atti*. Milán: Ricordi, 1985 (reimp), p. 21 y ss.

partituras de mayor éxito⁷⁴. Concluido el acto todos los artistas son llamados a escena.

Sobre la interpretación del primer acto comenta Muñiz Carro:

“El maestro Goula ocupa ya su sitio. ¡Silencio! gritan todos, y el silencio se hace.

Al oír los primeros compases del bellissimo prelude, mirábanse unos a otros los desconocedores de Wagner, como diciendo asombrados: «esto no es lo que creíamos»; pero su asombro subió de punto, cuando, arrebatados por el sublime *crescendo*, en que toma parte toda la orquesta, las manos aplaudían sin descanso y de las gargantas brotaban bravos de entusiasmo, que sólo contuvo el temor de perder una nota de tan sublime composición, magistralmente interpretada por la orquesta, que dirigió el Sr. Goula, como pocas veces se ha visto desde hace algunos años. El público saludó al maestro e hizo repetir el prelude, a cuyo final escucharon la orquesta y su director nuevas y justas muestras de aprobación.

El telón se levanta y aparece el rey, rodeado de caballeros vestidos como no se acostumbra en el teatro de la Ópera. Eran los caballeros de la *Traviata* que querían tomar revancha de su antigua pobreza en el vestir, presentándose con inusitado lujo. El Heraldo y el Rey (Sres. Ponsini y Vidal), dicen sus recitados y le contesta Federico (Kaschmann), con bastante discreción. Los coros dicen su parte con afinación y estilo. El Heraldo llama a Elsa que aparece en escena con poca soltura, acaso por el temor natural de presentarse ante un público desconocido para ella, y después que el Rey le da un grito para que hable, se decide a hacerlo, cantando su tierna melodía *Sola ne miei prim'anni*⁷⁵, con afinación, gusto y delicadeza. La orquesta tuvo la fortuna de hacer notar algunas frases muy bien sentidas y matizadas durante este canto. El coro y la orquesta se portaron como héroes en el sorprendente y magnífico trozo *Ciel qua! portento!*⁷⁶ y arrebataron al público en la grandiosa pieza de conjunto *Miracol!... si, miracol portentoso!*⁷⁷ Así se canta, señores del coro, y no se habla mal de la música de Wagner, que es la que mayores triunfos les ha de proporcionar, si ponen de su parte lo que deben.

Lohengrin (Gayarre), desembarca y se dirige al cisne, cantando su melodía *Merce, merce*, con dulzura y delicadeza dignas de aplauso, y que parecían imposibles de hermanar con la severa majestad de la prohibición *Mai devi domandarmi*, cuyo motivo musical aparece en toda la obra cuando se trata de seducir a Elsa o cuando ésta se ve atormentada por alguna duda respecto a la patria y el nombre de su campeón. ¡Qué bien dijo Gayarre la frase *Elsa! ...io t'amo!* ¡y que bien estuvieron la orquesta y el coro en todo lo que sigue hasta la invocación del Rey *O sommo Dio, fonte d'amor*, que el Sr. Vidal y los demás debieron haber dirigido al cielo y no al público! Todo el trozo siguiente, que es de un efecto admirable, mereció justas y prolongadas muestras de aprobación, en que el público comprendía al compositor, al maestro Goula, a los cantantes todos y a la orquesta. La claqué, desatentada, imprudente y extemporánea, no quiso dejar oír el fin de tan esplendorosa página musical y mereció un severo correctivo del público. El grandioso final del primer acto, que es una de las glorias de Wagner, arrebató al público, que lo entendió, aunque alguien diga lo contrario, y premió largamente con aplausos y llamadas a escena a todos los intérpretes de la obra, desde el director de orquesta hasta el último corista; que esta recompensa se obtiene cuando

⁷⁴ “Desde la butaca. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Liberal*, 25-III-1881.

⁷⁵ Acto primero, escena II.

⁷⁶ Final escena II, Acto primero.

⁷⁷ Inicio escena III, acto primero.

se trabaja con la fe y con la inteligencia que demostraron los intérpretes de *Lohengrin* en la noche del estreno”⁷⁸.

Acto II. El preludio prepara dramáticamente el carácter angustioso del segundo acto y en esta partitura Muñiz Carro lamenta “que la frase capital de *la prohibición*, que campea en todas las situaciones culminantes de la ópera, pasó desapercibida en el preludio, cuando a nuestro humilde entender, debía destacarse vigorosamente sobre las armonías de la orquesta”⁷⁹. No obstante, el resto de testimonios recogidos destacan la interpretación del preludio del acto segundo. Sobre el dúo⁸⁰ entre Federico y Ortruda los testimonios son contradictorios. Según *El Imparcial*⁸¹ no es muy apreciado; Muñiz Carro indica que “arrancó aplausos nutridos y prolongados, sobre todo el final a unísono, y quizá los hubiera alcanzado mayores, si hubiese sido llevado a un aire algo más vivo”⁸²; *El Liberal*⁸³ –coincidiendo con el testimonio de Muñiz Carro– comenta que esta página y el dúo entre Elsa y Ortruda *Aurette a cui spesse*⁸⁴ son bien recibidos. José Muñiz Carro destaca también la buena acogida del dúo entre las dos protagonistas femeninas y “la magnífica marcha religiosa en que el coro demostró su buen deseo, cumpliendo su cometido con discreción, a pesar de las dificultades de que está erizado tan difícil paso”⁸⁵. En las últimas escenas del segundo acto (tercera, cuarta y quinta) se realizan numerosos cortes para aligerar “la uniformidad de colorido y largos desarrollos”⁸⁶.

Acto III. Escenas I y II. La introducción y la marcha de las bodas consiguen los honores de la repetición y, en este sentido, recordamos que ambas partituras acaban de ser interpretadas en los conciertos de la Sociedad de Conciertos y la Unión Artístico-Musical como se recoge en otro lugar de esta tesis⁸⁷. Sin embargo, las diferencias en la interpretación en el preludio del acto tercero son sensibles atendiendo al testimonio de

⁷⁸ Muñiz Carro, José: “*Lohengrin* Drama Musical de Ricardo Wagner. La primera representación en Madrid”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 1-2

⁷⁹ Muñiz Carro, José: “*Lohengrin...*” *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

⁸⁰ Acto II, escena primera. A partir de *Ti leva, andiam... dell'onta mia compagna!* Wagner, R. (C. Marchesi, trad), op. cit, p. 24 y ss.

⁸¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

⁸² Muñiz Carro, José: “*Lohengrin...*” *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

⁸³ “Desde la butaca. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Liberal*, 25-III-1881.

⁸⁴ Acto II, escena segunda. Wagner, R. (C. Marchesi, trad), op. cit, p. 30 y ss.

⁸⁵ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*” *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

⁸⁶ “Desde la butaca. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Liberal*, 25-III-1881.

⁸⁷ A este respecto destacamos que, desde el punto de vista estético, es lógico que el público se complazca al escuchar piezas que ya conoce y, en nuestra opinión, esto prueba hasta que punto la labor de difusión llevada a cabo por la Sociedad de Conciertos y la Unión Artístico-Musical es importante.

Esperanza y Sola recogido en *La Ilustración Española y Americana*⁸⁸: “Comienza el acto tercero por la *marcha de las bodas*, tan justamente aplaudida por nuestro público en los conciertos de primavera, y llevada, por cierto, a doble movimiento que en aquéllos, según indica la partitura, sobre la cual considero ocioso hacer indicación alguna”⁸⁹. La costumbre de repetir una pieza interrumpiendo el desarrollo lógico de la acción es censurada por José Muñiz Carro:

“*Lohengrin*, [...] no es una ópera compuesta de trozos hilvanados, que se pueden repetir o interrumpir con aplausos; es un todo armónico cuyas partes tienen entre sí trabazón tan íntima, que no admiten injerencias extrañas sin sufrir detrimento en su completa audición. Por eso haremos notar que, cuando se aplaude ruidosamente en medio de un acto o se hacen repetir ciertos trozos, como el que se ha dado en llamar concertante del primer acto y la marcha-*preludio* del tercero, se pierden detalles interesantes de la música o se da el caso de ejecutar, con el telón levantado, una pieza escrita para telón corrido, lo cual es ridículo. Deje el público los aplausos para el final de los actos [...]”⁹⁰.

Otra partitura de éxito entre el público es la segunda escena del acto III, el dúo de amor entre Lohengrin y Elsa *¡Cesaro i canti al fin!*⁹¹ que es destacado por Pedrell⁹². En *El Imparcial* leemos que este dúo “fue interpretado a maravilla por Gayarre y la Giovanoni: ésta por la pasión y acento dramático que prestó a cada una de sus frases, y aquél por la pureza en el decir y las hermosas vibraciones de su incomparable voz”⁹³.

Acto III. Escena III (IV acto en el Real). El *racconto*⁹⁴ de *Lohengrin* “*Da voy lontan...*”⁹⁵ es la pieza de mejor acogida entre el público. La crítica alaba la interpretación y la composición de esta pieza. No obstante Muñiz Carro señala que “este último canto ganaría mucho sin las apoyaturas que caso sin poderlo remediar le añade el

⁸⁸ El artículo de Esperanza y Sola puede consultarse también en: “Wagner y *Lohengrin*”. *Treinta años de crítica musical*. Tomo I, XXXV. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, pp. 315-325.

⁸⁹ Esperanza y Sola, J.M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, p. 207.

⁹⁰ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2

⁹¹ Wagner, R.: *Lohengrin. Versione ritmica italiana di Salvatore de C. Marchesi*. Milán: Ricordi, 1982, p. 48 y ss.

⁹² *Un Músico Viejo* [Felipe Pedrell]: “Teatro Real. *Lohengrin*” *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 3.

⁹³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

⁹⁴ Luis G. Iberní destaca la influencia de esta partitura en un aria de *El Milagro de la Virgen*. Véase, IBERNÍ, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995, p. 140.

⁹⁵ Acto III, escena tercera. Wagner, R.: *Lohengrin, libretto e musica di Richard Wagner*. Milán: Ricordi, 1982, p. 59 y ss.

tenor favorito de nuestro público”⁹⁶. Del cuadro final señala *El Imparcial* que “lo tarde que era (una y cuarto) y el cansancio natural de tan larga representación, hicieron que el público se fijara poco; sin embargo, es de un efecto cómico la extracción del pequeño Godofredo de entre las aguas del Escalda. Esto produce algunas risas”⁹⁷. Al terminar la representación los artistas y Goula son llamados al palco escénico cuatro o cinco veces⁹⁸. La función concluye alrededor de la una y media de la madrugada.

La interpretación.

Julián Gayarre (Lohengrin, tenor) es uno de los grandes protagonistas del estreno y obtiene un gran éxito en el desempeño de la parte protagonista. Todas las reseñas destacan su interpretación. Así en *El Globo* leemos que “el señor Gayarre lució su voz dulcísima, que fue en varios pasajes interrumpida por los aplausos del público”⁹⁹. Según *El Liberal*¹⁰⁰, Gayarre destaca en su aparición en la tercera escena del acto I, *Merce’, merce’ –¡Cigno gentil!*, en el dúo de amor con Elsa del acto tercero, (especialmente en la frase *per te ni inebbia*) y en los recitados *di verguin casta*¹⁰¹ del acto primero y el racconto *Da voi lontan* del tercero. De todos los testimonios, el más elocuente es el de Pedrell en *La Correspondencia Musical*:

“Gayarre, el eminente Gayarre, el favorito de nuestro público cantó con toda la frescura y seguridad que le permite su privilegiado, su incomparable órgano vocal.

¡Qué medias tintas! ¡Qué pases tan espontáneos de uno a otro registro! ¡Qué entonaciones! ¡Qué lujo, qué despilfarro de facultades en momentos dados!

No queremos aludir expresamente a ninguna de las piezas que en el *Lohengrin* le corresponden. Todo queda dicho al afirmar que en todas ellas rayó a idéntica altura y que en todas produjo grandes manifestaciones de simpatía y de verdadero entusiasmo”¹⁰².

⁹⁶ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2

⁹⁷ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*, ópera romántica de Ricardo Wagner”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

⁹⁸ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin...*”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

⁹⁹ A. D.: “Novedades teatrales. Ópera”. *El Globo*, 25-III-1881.

¹⁰⁰ “Desde la butaca. Teatro Real, *Lohengrin*”. *El Liberal*, 25-III-1881.

¹⁰¹ Acto I, escena tercera. Wagner, R. (C. Marchesi, trad), op. cit, p. 18.

¹⁰² *Un músico viejo*: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 4.

Pedrell, que asiste en compañía de Francisco Virella Cassañes al estreno de *Lohengrin* en Madrid, comenta en 1893 la impresión que produce al crítico de Barcelona la interpretación de Gayarre y la ópera de Wagner; dice Pedrell:

“La ceguera transformó su carácter externo llenándolo en ciertos momentos de exacerbaciones y de violentas pasajeras... La música fue su tabla de salvación. A ella se aferra en aquel lento y terrible naufragio de la vida en que unas tras otra vería desaparecer tantas ilusiones y tantas esperanzas. –Aprendida en el colegio de PP. Escolapios como parte secundaria de la enseñanza, estimulada la afición, como hijo de antiguo *cruzado* acérrimo, mientras cursaba con lucimiento la carrera de abogado en Barcelona; el culto por la música convirtiéndose en pasión cuando tomando el doctorado en Madrid pudo hallar en la corte alimento más nutritivo en los conciertos que fueron para él la revelación de *otra* música. No abandonó jamás su preferencia por la teatral, antes bien, en el paraíso del Real llegaron al *delirium* oyendo a *su* Gayarre, a *su* incomparable Gayarre. –Naturaleza exuberante, todo fogosidad, todo entusiasmo, soñó con las glorias literarias del crítico cuando allá en la corte escribió, fortuitamente, su primer artículo de crítica musical. La audición del *Lohengrin* le hizo **ecléctico**. Iba dispuesto a silbar la ópera la noche de su estreno en Madrid: escuchó con cierta prevención el preludeo y las primeras escenas: aparece Elsa y sale luego el *caballero del cisne*; el estallido asombroso de aquel *miracol!* le produce escalofríos de admiración. Da un puñetazo sobre la barandilla del paraíso –«pues no silbo»– exclama: no silbó, en efecto, y desde aquella noche fue ecléctico, como he dicho, colocando en el santoral de sus adoraciones a Bellini al lado de Wagner”¹⁰³.

Giovannoni Zacchi (Elsa, soprano) realiza su debut en el Teatro Real con *Lohengrin*. El público acoge favorablemente a esta soprano sobre la que todas las reseñas coinciden en señalar su buena caracterización del personaje, adjudicando a Giovannoni un timbre agradable. Sin embargo, sobre la potencia y extensión de su voz tenemos testimonios contradictorios. Muñiz Carro opina que “tiene una voz de soprano muy agradable, aunque no muy extensa ni voluminosa”¹⁰⁴ y *El Imparcial* señala que “su voz, sin ser muy extensa, es de timbre puro y agradable: se halla penetrada, tanto del estilo wagneriano, como del carácter que representa, y así da delicioso colorido a la poética figura de la virgen soñadora y enamorada del ideal campeón que ha de venir a salvarla”¹⁰⁵. A. D. en *El Globo* señala que “la señora Giovannoni es una cantante de voz pastosa, extensa y bien timbrada. Dice con expresión y caracterizó la Elsa del drama con toda la poesía que el personaje reclama”¹⁰⁶. *El Liberal* señala que Giovannoni “con una

¹⁰³ Felipe Pedrell: “Francisco Virella Cassañes”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 130, 15-VI-1893, p. 82.

¹⁰⁴ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*” *Crónica de la Música*, IV, 30-III-1881, p. 2.

¹⁰⁵ “Sección de espectáculos...” *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹⁰⁶ A. D.: “Novedades teatrales. Ópera”. *El Globo*, 25-III-1881.

voz de extensión y volumen y de buen timbre, y con buen fraseo, dijo muy bien el sueño *Sola ne' miei prim'anni*¹⁰⁷ y la plegaria *Tu gli narrasti*¹⁰⁸ del primer acto, y su parte del dúo de soprano y contralto del segundo, acentuando bien toda la frase *La tua pietosa clemenza*¹⁰⁹, así como su entrada *pérfida donna infernal* del dúo de soprano y contralto, empleando gran ternura en la bella frase *ardo per te*¹¹⁰ del gran dúo de soprano y tenor del tercer acto¹¹¹. Sobre la interpretación de Giovannoni comenta Pedrell:

“La Sra. Giovannoni, que por primera vez se presentaba en nuestra escena lírica, es una artista notabilísima que posee dotes muy excepcionales y en extremo recomendables. Su voz es extensa y de agradable timbre, y sus condiciones de actriz revelan que posee el perfecto dominio de la escena.

Cantó admirablemente toda su parte, distinguiéndose, sobre todo, en su romanza del acto segundo y en el dúo de amor del tercero¹¹².”

Para Muñiz Carro, la pareja de protagonistas, Giovannoni y Gayarre, son los dos cantantes más acertados la noche del estreno, aunque realiza algunas críticas a su interpretación como señalamos más adelante:

“De los artistas se distinguieron la Sra. Giovannoni y el Sr. Gayarre, que tuvieron momentos muy felices, principalmente éste que dijo su parte con gran acierto, haciéndose notar en la frase del primer acto en que prohíbe a Elsa que le pregunte quien es, y en el *racconto* del tercero¹¹³.”

Giussepina Pasqua (Ortruda, mezzosoprano) es alabada por Pedrell que indica que “estuvo inimitable en el desempeño del papel de Ortruda, luciendo de un modo extraordinario sus exquisitas cualidades de cantatriz y de concienzuda artista dramática¹¹⁴. *El Liberal** destaca su ejecución en los dos dúos del segundo acto y sobre su interpretación general leemos en *El Globo*:

“Dramática en sus acentos, trágica en sus actitudes, la señora Pasqua fue anoche, como en todas las óperas que ha cantado la artista inspirada, la cantante inteligente a quien se deben siempre aplausos y alabanzas¹¹⁵.”

¹⁰⁷ Acto I, escena segunda. Wagner, R. (C. Marchesi, trad), op. cit, p. 12.

¹⁰⁸ Acto I, escena segunda. Íbidem, p. 15.

¹⁰⁹ Acto II, escena segunda. Íbid, p. 32.

¹¹⁰ Acto III, escena segunda. Íbid, p. 49.

¹¹¹ “Desde la butaca. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Liberal*, 25-III-1881.

¹¹² *Un músico viejo*: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 4.

¹¹³ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

¹¹⁴ *Un músico viejo*: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 4.

* “Desde la butaca. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Liberal*, 25-III-1881.

¹¹⁵ A. D.: “Novedades teatrales. Ópera”. *El Globo*, 25-III-1881.

Giuseppe Kaschmann (Federico de Telramondo, barítono). Todas las crónicas indican que está especialmente acertado en la caracterización del personaje. En palabras de Pedrell “Kaschmann, hizo un Federico de Telramondo perfecto y cantó con la riqueza de facultades y la fuerza de expresión y colorido a que nos tiene acostumbrados”¹¹⁶.

Antonio Vidal (Rey, bajo) y **Antonio Ponsini** (Heraldo, barítono): Sobre los papeles, más breves, de Enrique el Pajarero y el Heraldo los testimonios son más parcos. *El Globo* señala que “Ponsini y Vidal dijeron su parte con notable acierto”¹¹⁷. Pedrell comenta que “Vidal caracterizó muy bien la parte de Enrique el Pajarero y cantó con sumo acierto y exquisito gusto las piezas que su corto papel encierra. –Ponsini sacó del suyo todo el partido imaginable y cumplió muy discretamente con su cometido”¹¹⁸.

En resumen: la mayoría de las crónicas consultadas realizan una valoración muy positiva de la interpretación a cargo de los solistas. Esta opinión es compartida por Esperanza y Sola que a modo de resumen señala:

“Todos merecen cumplidos elogios: así la señora Giovannoni, cuya voz tiene buen timbre y extensión, como la Sra. Pasqua, que es, a no dudar, excelente artista y merecedora del aplauso con que siempre la oye el público madrileño; tanto Gayarre, cuya encantadora voz realza las melodías wagnerianas, como Kaschmann, por la verdad con que caracteriza el difícil papel que tiene a su cargo, y los Sres. Ponsini y Vidal”¹¹⁹.

No obstante, la interpretación de *Lohengrin* en el Real tiene algunos fallos importantes de ejecución. Desde un sector de la crítica se insiste en que la música de Wagner no debe ser cantada como una ópera convencional. Hay que tener en cuenta que los cantantes que intervienen en *Lohengrin* están especializados en ópera del repertorio italiano, de ahí que algunos críticos lamenten que incluso cantantes tan apreciados como Gayarre¹²⁰ no eviten algunos giros propios del *bel canto*. Muñiz Carro censura “la manía de italianizar todas las cadencias que domina a la Sra. Pasqua”; Zacchi Giovannoni – dice Muñiz Carro– “debiera cuidar de no tomar ciertas actitudes afectadas y de cantar ajustándose más al espíritu de la música de Wagner en la balada del balcón y en algunas

¹¹⁶ Un músico viejo: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 4.

¹¹⁷ A.D.: “Novedades teatrales. Ópera”. *El Globo*, 25-III-1881.

¹¹⁸ *Un músico viejo*: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 4.

¹¹⁹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, p. 207.

¹²⁰ Recordamos que Muñiz Carro censura la inclusión de apoyaturas que Gayarre realiza en la ejecución del *racconto* del último acto.

otras ocasiones, y entonces ganaría mucho más la obra. No por esto dejaremos de consignar que merece los aplausos que la tributó el público. La Sra. Pasqua y los Sres. Kaschmann y Vidal harían muy bien en no buscar efectos que no consiente el carácter de la música de *Lohengrin*¹²¹.

Juan Goula: Las crónicas y el público en general reconocen que gran parte del éxito de *Lohengrin* se debe a la laboriosidad de Goula y al acabar la representación el director es llamado a escena cuatro o cinco veces¹²². Según el testimonio de la mayoría de las críticas, Juan Goula está muy acertado en la dirección de *Lohengrin*. Así, leemos en *El Globo* que “la orquesta fue magistralmente dirigida por el maestro Goula”¹²³ y *El Imparcial* destaca que a Goula “se debe indudablemente, así como a los profesores de la orquesta, el primer aplauso y los honores de la representación de anoche”¹²⁴. Pedrell participa de esta opinión:

“Al llegar a este punto, notamos con pesar que nos falta espacio para celebrar con la debida amplitud el sobresaliente mérito del infatigable maestro Goula, quien ha aprovechado esta ocasión para consolidar de un modo definitivo e imperecedero ante el público de Madrid la inmensa fama de que como director incomparable goza en todo el mundo musical.

Concrete el Sr. Goula en una sola todas las fórmulas del elogio, y acepte esa síntesis como la expresión del sincero aplauso que hoy le dirigimos, movidos por el entusiasmo que nos ha producido su delicadísima y excepcional manera de dirigir la célebre partitura de que llevamos hecho mérito”¹²⁵.

Muñiz crítica la interpretación de algunos fragmentos de la ópera, especialmente en el segundo acto, en el que pide a Goula que imprima un *tempo* más acelerado como hemos señalado anteriormente¹²⁶. No obstante, atendiendo al testimonio de Muñiz Carro es probable que el estreno de *Lohengrin* en 1881 no se hubiera realizado sin Juan Goula:

¹²¹ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama Musical de Ricardo Wagner. La primera representación en Madrid”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

¹²² “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*...”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹²³ A. D.: “novedades teatrales. Ópera”. *El Globo*, 25-III-1881.

¹²⁴ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*...”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹²⁵ Un músico viejo: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 4.

¹²⁶ Muñiz Carro insiste en esa crítica al señalar que en el segundo acto “el corte de la última escena contribuye a aligerar el acto, que siendo largo de suyo, resulta aún más largo por el aire algo lento que se le da. No queremos decir con esto que aprobamos corte de ningún género, pero sí tan solo advertir que las mutilaciones sufridas por el segundo acto, aunque siempre deplorables en una obra como *Lohengrin*, no son tan horribles como se ha querido hacer ver y pueden remediarse acelerando los movimientos, en lo que ganará mucho la interpretación del drama musical que nos ocupa”. Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*...” *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

“El maestro Goula, a quien debemos el placer de haber oído el *Lohengrin* en esta temporada, merece incondicional aplauso por su acertada dirección, y le enviamos nuestra más cordial enhorabuena por su constancia, su actividad y su inteligencia. Nosotros, que le hemos censurado cuando creímos justo hacerlo, tenemos especial satisfacción en consignar que sin el Sr. Goula la obra de Wagner hubiera quedado olvidada, como el *Mitridates*, y pertenecería hoy al número de uno de tantos proyectos abandonados, que sólo existen en los carteles como llamativo en época de abono”¹²⁷.

Sea o no cierta esta apreciación, la mayoría de los testimonios localizados destacan la capacidad de trabajo del director catalán como refiere Peña y Goñi algunos años después:

“Un director de gran valía, entusiasta, trabajador e inteligente, Goula, fue el que sucedió a Faccio en la dirección de orquesta del Teatro Real. El maestro catalán dejó el pabellón nacional muy bien sentado, y *Fernan Flor* [sic] hizo célebre de su modo material de dirigir, diciendo ingeniosísimamente que Goula estrenaba un par de brazos al año”¹²⁸.

Refiriéndose al estreno de *Lohengrin* en Madrid, José Subirá afirma que Juan Goula “estaba al tanto del partido efectista que se podía sacar de los repertorios italiano y meyerbeeriano, que sabía concretar con experiencia y diligencia, pero Wagner le vino muy ancho”¹²⁹. Esta afirmación se contradice con los testimonios coetáneos –algunos tan cualificados como el de Pedrell– y debe juzgarse desde un punto de vista relativo pues la apreciación de Subirá tiene en cuenta la interpretación de otros directores posteriores. Además, la trayectoria artística de Goula contradice la desfavorable opinión de Subirá sobre este director. Resulta llamativo que la escasa bibliografía existente sobre el wagnerismo en España no destaque a Goula como una de las figuras que más contribuyen a la difusión de las óperas wagnerianas en nuestro país. En este sentido, la historiografía destaca la labor de Mancinelli en la difusión del repertorio wagneriano en Madrid, pero indicamos que Goula es el director más importante en la difusión de óperas wagnerianas en el siglo XIX en España. Goula da conocer *Lohengrin* en Madrid y él mismo lo dirige en Barcelona en el teatro Principal (teatro de Santa Cruz, 1882) y

¹²⁷ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

¹²⁸ Peña y Goñi, A.: “Los artistas del Real. Luis Mancinelli”. *La Correspondencia Musical*, VII, 309, 3-II-1887, 1.

¹²⁹ Subirá, op. cit, p. 313.

en el Liceo (1883). A mediados de noviembre de 1885 Goula lleva muy adelantados los ensayos de *El holandés errante* en el Liceo, ópera que está previsto estrenar a finales de ese mes de noviembre de 1885. Sin embargo, las desavenencias suscitadas entre el empresario del Liceo y Goula tienen como resultado inmediato la renuncia del director al frente de la orquesta del teatro y en vísperas de la primera función se aplazan las representaciones. Alessandro Pomé, sustituto de Goula, estrena *El buque fantasma* en Barcelona el 12 de diciembre de 1885. Aunque Goula no llega a estrenar la ópera, lo cierto es que él realiza toda la labor previa de ensayos de una partitura que él mismo se encarga de estrenar en Madrid el 27 de octubre de 1896. Además de dar a conocer *Lohengrin* y *El buque fantasma* en Madrid y Barcelona es el encargado de estrenar *Tannhäuser* en el Liceo el 11 de febrero de 1887 y el 19 de enero de 1899 estrena *La Valkiria* en el Teatro Real de Madrid.

Los coros. En opinión de Pedrell “los coros, salvo uno que otro desliz se portaron como buenos, y en ocasiones se hicieron acreedores al aplauso general”¹³⁰. “Los coros –leemos en *El Liberal*– con gran seguridad y conjunto y la orquesta ejecutando toda la obra como seguramente pocas veces se ha ejecutado en otros teatros de Europa”¹³¹. La interpretación musical del coro, a diferencia de lo ocurrido en la representación de *Rienzi*, es una de las partes que más elogios recibe por parte de la crítica, alguna de ellas demasiado patriótica y desproporcionada:

“Después de la orquesta, puede decirse que el coro es el protagonista de la obra, y éste se puso anoche a la altura, que dudamos haya en Europa teatro alguno que aventaje al nuestro en la masa coral, tal como en el estreno del *Lohengrin* se ha identificado con la difícil partitura”¹³².

Puesta en escena y decorados

La ópera es presentada en Madrid con todo lujo de detalles¹³³, lo que constituye la excepción de esa temporada como destaca meses después la *Crónica de la Música*¹³⁴. En

¹³⁰ *Un músico viejo*: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III, 1881, p. 4.

¹³¹ “Desde la butaca...”. *El Liberal*, 25-III-1881.

¹³² “Sección de Espectáculos. Teatro Real”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹³³ La puesta en escena para el estreno de *Lohengrin* se recuerda durante años como una de las mejores en el Teatro Real. Así, al comenzar la temporada de 1884/85 los anuncios de la empresa indican: “en cuanto a la parte escénica hay el propósito de montar las obras nuevas con tal lujo y esplendor que excedan ventajosamente al desplegado en *El rey de Lahore* y *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, IV, 196, 2-X-1884, p. 6.

¹³⁴ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 157, 21-IX-1881, p. 5.

este sentido leemos en la prensa que “hacía mucho tiempo que, excepto *Aída*, no se ponía en el Real una obra en escena con el lujo que lo ha sido *Lohengrin*, y justo es reconocer que la empresa ha puesto en esto, por su parte, todos los medios para dar realce, como espectáculo a la obra del gran maestro”¹³⁵. Sobre la puesta en escena leemos en *El Imparcial*:

“Seríamos injustos si no empezáramos tributando un caluroso aplauso a la empresa del Teatro Real por los esfuerzos que ha hecho para presentar el *Lohengrin* con un reparto digno de los mejores teatros de Europa y con un lujo en el atrezzo y en las decoraciones como pocas veces se ha visto en las óperas de más aparato”¹³⁶.

Según Pedrell “las decoraciones de los Sres. Bussato y Bonardi, inmejorables; el atrezzo y el vestuario, ricos y suntuosos, y, finalmente, la dirección escénica acertadísima y demostrando los conocimientos que el Sr. Saper posee en la materia”¹³⁷.

El Globo también destaca que “la dirección de escena fue excelente, y magnífica la presentación de la obra. Son de grande efecto las decoraciones, está muy bien dispuesta la llegada del cisne y causaba alborozo ver a aquellos coristas vestidos de limpio, con trajes flamantes y con lucientes cascos. En algunos instantes la escena parecía un cuadro magnífico, por el color y por la acertada distribución de las figuras. ¡Lastima grande que la empresa no nos haya mostrado todas estas maravillas desde el principio de la temporada. La enmienda parece ya tardía”¹³⁸.

En la dirección escénica de *Lohengrin*, dirigida por Francisco Saper, llama especialmente la atención de la crítica la novedosa utilización del coro. Desde el comienzo de *Lohengrin* se revela que el interés dramático y la significación especial de los diversos personajes es diferente al de una ópera convencional del repertorio italiano a las que están acostumbrados los madrileños. Este hecho incluye al coro que es personaje también, es colectividad que piensa y tiene intervención en el drama y no “ente” o una mera disculpa para introducir escenas de gran espectáculo. Éste es uno de los hechos que más poderosamente llaman la atención al público, pues en la representación del 24 de marzo los coros participan en el movimiento escénico, abandonando la tradicional costumbre de permanecer inmóviles en las tablas del

¹³⁵ “Desde la butaca...” *El Liberal*, 25-III-1881.

¹³⁶ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹³⁷ Un Músico Viejo: “*Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 4.

¹³⁸ A. D.: “Novedades teatrales. Ópera”. *El Globo*, 25-III-1881.

escenario, adoptando la forma de media luna. Esperanza y Sola, después de escribir un extenso artículo en *La Ilustración Española y Americana*, no dedica a la interpretación de *Lohengrin* más que un breve párrafo escudándose en que “no son las obras de Wagner de aquéllas sobre las cuales pueda emitirse juicio seguro, sino acertado, con sólo oírlas una o dos veces, que es todo lo que me ha sido dable alcanzar respecto del *Lohengrin*, recientemente puesto en escena en el Teatro Real, cuando trazo sobre el papel las presentes líneas”¹³⁹. En nuestra opinión resulta significativo que Esperanza y Sola mencione el coro, uno de los pocos aspectos de la interpretación tratados en su *Revista Musical*:

“Los coros, excelentes, bien dirigidos y tomando parte, como debe ser, en el movimiento escénico, con tal olvido de aquella antipática e inverosímil media luna en que, según antigua y no excusable usanza, se presentan en el resto de las óperas; la orquesta digna de todo elogio, y de especial aplauso el maestro Goula”¹⁴⁰.

Las únicas críticas negativas a la dirección de escena de Saper son las de Muñiz Carro. Ciertas costumbres del Teatro Real como son que, en medio de una escena, los cantantes se dirijan al público estando en diálogo con otro de los personajes del drama, son difíciles de corregir en unos cantantes acostumbrados a un repertorio *belcantístico* en el que el divismo es parte integrante del género. Esta costumbre es criticada por Muñiz Carro que además contradice todos los demás testimonios localizados sobre el coro ya que indica que “forma en semicírculo frente al proscenio siempre que hay una pieza de conjunto”:

“Si estuviéramos en Alemania, donde se tiene más conciencia artística en este género de representaciones, seríamos muy duros y censuraríamos acerbamente ciertas faltas que los artistas encargados de la interpretación de *Lohengrin* comenten; como son, por ejemplo, dirigirse al público cuando hablan con otra persona que está en la escena, como lo hace la Sra. Giovannoni en el primer acto y lo mismo el Sr. Vidal y el coro, que se forma en semicírculo frente al proscenio siempre que hay una pieza de conjunto, y censuraríamos también la manía de italianizar todas las cadencias que domina a la Sra. Pasqua; pero lo que no podemos menos de hacer es rogar a los artistas y al director de escena que consideren que *Lohengrin* no es una ópera italiana, en que la rutina permita ciertas inverosimilitudes a que estamos acostumbrados, sino un drama musical en que la verdad dramática está sobre todas las antiguas malas costumbres como son, la

¹³⁹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, p. 206.

¹⁴⁰ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, p. 207.

amanerada entrada en escena de la Sr. Giovannoni, y su oración pidiendo a Dios que le envíe el defensor que vio en sueños, oración que dirige al público, y la disposición del coro en semicírculo cuando debe estar distribuido en grupos, según indican la música y el libro. También se hace notar la abundancia de condes que hay en el segundo acto, cuando sólo debiera haber cuatro que son los cuatro condes soberanos. No ha pasado desapercibida para el público la circunstancia de que los caballos del tercer acto llevan galápago¹⁴¹ sobre su paramento, en el siglo X. Tales inverosimilitudes y otras que no queremos apuntar, por no ser algo duros aunque con justicia, deben abandonarse por completo y mucho más en las obras de Wagner que requieren ante todo verdad en su representación”¹⁴².

Los trajes, traídos expresamente desde Italia, es uno de los elementos más elogiados por la crítica; Muñiz Carro alaba el vestuario desde el comienzo del espectáculo¹⁴³ y en *El Imparcial* se lee que “los trajes de la corte, los de los guerreros y la fastuosa procesión de las bodas, todo está hecho no sólo con magnificencia, sino que también con elegancia y buen gusto”¹⁴⁴. *Fernanflor* asegura que *Lohengrin* gusta especialmente entre los coristas del Teatro Real porque “en *Lohengrin* sus trajes son magníficos; enormes las piedras preciosas de sus túnicas; de plata y oro sus cascos y escudos. ¡Jamás un corista ha envuelto la despreciable carne con ropas tan espléndidas!... Si se han mirado al espejo, se habrán encontrado ellos mismo para sí propios y extraordinarios... ¡Se puede ser feliz a pesar de ser corista! –*Lohengrin* se ha hecho para ellos; enamoran, deslumbran, fascinan; parecen habitantes del Paraíso... No lo habitan, sin embargo. Poco después salen del teatro con su apabullado hongo y su gastado capotillo; no suben a un cielo; sino a un sotabanco; donde no les espera ninguna diosa, sino su honesta mujer o su pérfida suripanta. –No hay memoria en los fastos teatrales de tal despilfarro de telas, lentejuelas y metal blanco. El público concede la palma de *Lohengrin* a Rovira”¹⁴⁵.

El estreno de *Lohengrin* en Madrid constituye el acontecimiento más importante de la temporada de ópera y, en este sentido, otra innovación contribuye a dar más realce al espectáculo: la llegada de la luz eléctrica al Teatro Real. A este respecto Rovira encarga en París tres “soles eléctricos” que llegan a Madrid el 12 de enero¹⁴⁶, destinados –en

¹⁴¹ Silla de montar a caballo para señora.

¹⁴² Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin...*” *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

¹⁴³ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama Musical de Ricardo Wagner. La primera representación en Madrid”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 1.

¹⁴⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹⁴⁵ *Fernanflor* [Isidoro Fernández Flórez]: “*Lohengrin*”. *El Liberal*, 27-III-1881.

¹⁴⁶ “La empresa del Teatro Real recibió ayer los tres soles eléctricos que tenía encargados en París, y que deben colocarse en el regio coliseo para iluminarle durante los días en que se den en él bailes de máscaras. Uno de aquellos se colocará en el sitio que ocupaba antes la lucerna, y el otro se fijará en el techo del escenario, quedando el tercero para colocarle en el pórtico de la plaza de Isabel II por donde se

principio— a iluminar el regio coliseo para los bailes de máscaras. Destacamos también que para el estreno de *Lohengrin* se realizan exprofeso sus decoraciones, ya que no es infrecuente que en el Teatro Real se reaprovechen decoraciones realizadas para otras óperas¹⁴⁷, lo que indica una vez más que Rovira realiza una gran inversión para poner en escena *Lohengrin*.

Las decoraciones son realizadas por Giorgio Bussato, Bernardo Bonardi y Pedro Valls. Dos de ellas son estudiadas por Ana María Arias de Cossío¹⁴⁸. La primera, destinada al acto II, representa el interior del castillo de Amberes (lámina 62), donde aparecen Ortruda y Telramondo en las gradas de la catedral. Arias de Cossío destaca que lo que supone de primicia la música de Wagner en Madrid no se corresponde con una novedad en las decoraciones, puesto que siguen los mismos patrones que “todas las decoraciones de la época”¹⁴⁹. Hay que esperar algunos años para que las decoraciones de las óperas de Wagner aporten alguna novedad y éstas llegarán a Madrid con las decoraciones de *El Holandés errante* (1896) y, sobre todo, la *Walkiria* (1899), los primeros ejemplos de simbolismo en Madrid¹⁵⁰ que coinciden cronológicamente con la aparición en Barcelona de los primeros programas de ópera cercanos al Modernismo¹⁵¹.

La segunda decoración estudiada por Arias de Cossío nos sitúa en la ribera del Escalda (lámina 63) y se utiliza en el primer acto y en la escena 3ª del Acto III (IV acto en el Real) justo en el momento en que Lohengrin revela su secreto (*racconto*). Arias de Cossío indica que el dramatismo plástico de este decorado “está más en la utilización de la luz eléctrica sobre ese paisaje, que en el paisaje mismo, así esos árboles a contraluz dan el contrapunto plástico perfecto de una naturaleza cargada de drama y espíritu, para cuya representación no había paralelo en la pintura de paisaje de esta época en España”¹⁵². Las reseñas consideran esta pintura como una “verdadera obra de arte”:

“El bosque del primer acto, a orillas del Escalda, es una verdadera obra de arte; no se puede pedir más a la pintura escenográfica. Aunque no de tanto valor, son

dará entrada al restaurant” *El Imparcial*, 13-I-1881.

¹⁴⁷ A modo de ejemplo recordamos que para el estreno de *Parsifal* en Madrid, el 1 de enero de 1914, se aprovechan telones utilizados en *Margarita la Tornera* de Chapí como indica Arias de Cossío siguiendo a Muñoz Morillejo. ARIAS DE COSSÍO, A. M^a: *Dos siglos de Escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991, p. 238.

¹⁴⁸ Arias de Cossío, op. cit, p. 185 y ss.

¹⁴⁹ Arias de Cossío op. cit, p. 185.

¹⁵⁰ Arias de Cossío, op. cit. p. 193.

¹⁵¹ Véase Vélez, Pilar: “Imagen gráfica de las Asociaciones musicales del Modernismo Catalán”. *Fragmentos. Revista de Arte*, 1986, nº 7, pp. 39 y ss.

¹⁵² Arias de Cossío, op. cit, p. 186.

también de muy buen efecto la plaza del segundo acto y la cámara nupcial del tercero”¹⁵³.

Recepción del público.

Todas las crónicas recogidas destacan la favorable acogida de *Lohengrin* en el Teatro Real en la primera representación, aunque este éxito se debe en parte a la *claque* contratada por la empresa y algunos cantantes. Pedrell, quizás excesivamente optimista, señala que la representación de *Lohengrin* ha sido “un triunfo decisivo y grandioso para la moderna escuela alemana; un triunfo inmenso, para Wagner, para el sarcásticamente llamado *músico del porvenir*, para el gran maestro, a quien desde hoy debiéramos apellidar el cisne de Leipzig”¹⁵⁴. Esperanza y Sola reconoce el éxito de *Lohengrin* pero concluye su revista indicando que Wagner no acabará con la ópera italiana: “esto no matará a aquello”¹⁵⁵. A. D. en *El Globo* también destaca el éxito de la primera representación, a pesar de declararse partidario de la ópera italiana y de reconocer que “en música –dice A. D.– somos conservadores”¹⁵⁶. En *El Liberal* leemos que *Lohengrin* causa impresión en la generalidad del público por la grandiosidad de todo el primer acto, la brillantez del final del segundo “y otras piezas que sería largo ir enumerando”¹⁵⁷. Hasta Isidoro Fernández Flórez –antiwagneriano convencido– reconoce que la música de *Lohengrin* produce en el público mejor efecto de lo esperado; “verdad es –dice Fernanflor– que se esperaba muy malo”¹⁵⁸. Peña y Goñi considera *Lohengrin* la partitura más asequible de Wagner para la generalidad del público, como prueba – comenta Peña– “el éxito alcanzado por el *Lohengrin* en nuestro regio coliseo”¹⁵⁹. No obstante, el mismo Peña y Goñi indica que la recepción entre el público es desigual dependiendo de las distintas partes de *Lohengrin*: “No seré yo –dice Peña– quien, extremando las cosas, vaya a decirte que la obra ha sido ejecutada a la perfección ni menos recibida con grandísimo entusiasmo. Nada de eso. Piezas ha habido, desde luego,

¹⁵³ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*...” *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹⁵⁴ Un músico viejo: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 4.

¹⁵⁵ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, p. 207.

¹⁵⁶ A. D.: “Novedades teatrales. Ópera”. *El Globo*, 25-III-1881.

¹⁵⁷ “Desde la butaca...” *El Liberal*, 25-III-1881.

¹⁵⁸ Fernanflor [Isidoro Fernández Flórez]: “*Lohengrin*”. *El Liberal*, 27-III-1881.

¹⁵⁹ Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 2.

que han sido aceptadas por todos con aprobación creciente; pero hay que descartar los aplausos interesados y las explosiones estúpidas de los aplaudidores pagados por la empresa y los artistas”¹⁶⁰.

De los testimonios recogidos se deduce que el primer y último acto son los que obtienen mejor acogida. Muñiz Carro opina que es el final del primer acto la partitura que más gusta entre el público y recomienda aplaudir únicamente en los finales de acto para no confundir los aplausos espontáneos con los pagados, al mismo tiempo que no se interrumpe el desarrollo de la acción dramática:

“Deje el público los aplausos para el final de los actos; y huya de parecerse a la claqué, que en la primera representación de *Lohengrin* estuvo a punto de comprometer algunas veces el éxito de la obra, con sus escandalosas intemperancias. Aún aplaudiendo al final de los actos no deja de haber quien confunda al público con los albarderos, y les atribuya a estos el éxito del final del primer acto, que es cuanto se puede decir. Ya se sabe que cierta clase de música sólo puede ser entendida por ciertas inteligencias privilegiadas, o que se dan aires de tales, lo que no obsta para que la música de Wagner se haya aclimatado entre nosotros como está tomando carta de naturaleza en Italia”¹⁶¹.

Los largos recitados de Wagner es lo que el público madrileño asimila peor. Aunque no cabe duda de que en *Lohengrin* este aspecto no llega a ser tan característico como en obras posteriores y especialmente en la *Tetralogía*, el recitado wagneriano se aparta demasiado de la estética *belcantística* italiana. Este es el punto más criticado por Esperanza y Sola al indicar que *Lohengrin* “es, a no dudarlo, la obra de un genio, pero genio desigual, tal vez por lo excéntrico de su doctrina; y así, al lado de bellezas innegables y de primer orden, aparecen pasajes oscuros, cuyo sentido no es empresa fácil adivinar. Cuando divaga y se entrega a esa sempiterna melopea, por rico que sea el adorno con que la vista, Wagner es monótono y pesado”¹⁶². *El Imparcial* destaca la división de opiniones entre el público el día del estreno; dice:

“En general las impresiones del público estuvieron divididas: los muy inteligentes se mostraban entusiasmados y llenos de admiración; los profanos hallaban de una pesadez extraordinaria aquella especie de continuo recitado y el

¹⁶⁰ Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 2.

¹⁶¹ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin* ...” *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

¹⁶² Esperanza y Sola, J.M.: “Revista Musical”, *Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, p. 207.

predominio constante de la orquesta, que reduce a lugar muy secundario las voces de las primeras partes. Los más discretos aguardaban, con mejor acuerdo, oír varias veces la partitura para manifestar su opinión”¹⁶³.

Esta división del público sigue un criterio de preparación musical; en palabras de *Fernanflor* “los inteligentes gozan por oídos extraordinariamente y los simples mortales se aburren de lo lindo”¹⁶⁴. Entre los entendidos *Lohengrin* tiene una favorable acogida en su globalidad; entre los profanos son los números que tienen un estilo cercano al de la ópera italiana los que son mejor aceptados, alguno de los cuales el público canta al final de la primera representación:

“Los que por música de Wagner no entienden más que un laberinto de ideas, y otro mayor aún de combinaciones armónicas, creían que el *Lohengrin* fracasaría. Ciertamente, la parte de público que pide música *bonita*, que pueda casi, o sin casi, repetirla al salir del teatro, habrán desde luego dicho anoche, y no faltaba quien lo dijera, que no querían ni volver a oír esta obra. No parece sino que entendieron *Los Hugonotes* la primer[a] noche que la oyeron, y que hoy mismo, después de tantas y tantas veces como se ha hecho esa obra de Meyerbeer en el Real, podrían repetir un par de frases de una de las bellezas de la obra –del dúo de soprano y bajo del tercer acto, por ejemplo. Melodía bien clara es en el *Lohengrin* el sueño de Elsa y melodía de exquisita elegancia. Bien claro es el motivo de la entrada de Lohengrin en el primer acto, y no menos claro el del coro de la marcha nupcial del acto tercero, y ¿cuántos que no los conocieran de antemano han salido del teatro repitiéndolos? –Ello es que la obra ha hecho impresión en la generalidad del público”¹⁶⁵.

El segundo acto de *Lohengrin* preconiza, de manera especial, el nacimiento de la “prosodia musical” y el *tempo* excesivamente lento que Goula imprime a este segundo acto en la primera representación contribuye a aumentar la fatiga entre el público. Éstas son las dos razones principales por las que el segundo acto gusta menos y de ahí, también, que se realicen unos cortes que, si bien afectan a toda la partitura, son especialmente grandes en la escena final del segundo acto, que en palabras de Peña y Goñi, sufre “un corte monstruoso”¹⁶⁶. Peña y Goñi da las razones por las que el público asimila difícilmente el segundo acto de *Lohengrin*:

“El acto segundo por el desarrollo de sus escenas y por la naturaleza de estas, difiere esencialmente del anterior. Da comienzo con un larguísimo dúo, o mejor

¹⁶³ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹⁶⁴ *Fernanflor*: “*Lohengrin*”. *El Liberal*, 27-III-1881.

¹⁶⁵ “Desde la butaca...”. *El Liberal*, 25-III-1881.

¹⁶⁶ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un Antiwagnerista IV”. *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 1.

dicho, por una escena de grandes dimensiones, en la cual Federico y Ortruda despechados, llenos de ira y rencor, dan rienda suelta a los abominables sentimientos que en sus almas anidan. El color persistentemente sombrío de la música, los trémolos que se suceden casi sin interrupción, la uniformidad, en suma, de estilo de esta vasta pieza, dan perfecta idea de la situación y entran, por decirlo así, en el fondo psicológico de los dos personajes, pero los oídos meridionales soportan difícilmente sin fatiga aquella declamación dramática sin solución de continuidad, en que la melodía parece desdeñarse de ponerse al servicio del odio y la venganza”¹⁶⁷.

El estreno de *Lohengrin* se presenta como un hecho histórico que puede determinar el gusto musical de los aficionados en los años venideros, como destaca José Muñiz Carro¹⁶⁸ y, en este sentido, la opinión del crítico musical se corrobora por testimonios posteriores (hermanos Borrell). La ópera es comentada ampliamente en los círculos culturales madrileños; Gutiérrez Gamero narra una conversación entre dos contertulios en el Casino de Madrid¹⁶⁹ y cuenta como días después de el estreno de *Lohengrin* se reúne en casa de Casares con Fernández Caballero y Bretón. Casares toca al piano toda la partitura de *Lohengrin* de la que –dice Gamero– “saboreamos sus bellezas y me declaré uno de los más fervientes admiradores de Wagner”¹⁷⁰. José Borrell comenta que, a pesar de no comprender algunos pasajes del acto segundo, la audición de *Lohengrin* marca su pasión por Wagner:

“Llega el año 81, se estrena *Lohengrin*; para mí fue una revelación; es claro que entonces hallé pasajes incompresibles, como las dos escenas del principio del acto segundo; pero todo el primer acto, el final del segundo, el dúo del tercero, el *racconto*, me hicieron la impresión de algo sobrehumano, y comprendí desde el primer momento que estaba aprisionado por el genio de Wagner y que me esclavizaría en los sucesivos; como así sucedió durante muchos años, en que fue mi ídolo y mi obsesión de aficionado”¹⁷¹.

A pesar de la expectación que suscita *Lohengrin*, en la última semana de la temporada se cantan *Don Pasquale* de Donizetti y *Aida* de Verdi. Tras el éxito obtenido, diversos sectores de la prensa lamentan que *Lohengrin* se presente cuando la temporada

¹⁶⁷ Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”. *Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 1.

¹⁶⁸ Muñiz Carro, José: “*Lohengrin* Drama Musical de Ricardo Wagner. La primera representación en Madrid”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 1.

¹⁶⁹ Véase Subirá, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1949, pp. 312-13.

¹⁷⁰ Gutiérrez Gamero, Emilio: *Clío en Cantunflas*. Citado en Turina Gómez, op. cit, p. 140.

¹⁷¹ BORRELL VIDAL, J.: “Los comienzos de mi afición”. *Setenta años de música (1876-1936): impresiones y comentarios de un viejo aficionado. Prólogo del maestro compositor Conrado del Campo. Marco de la época por José María de Soroa*. Madrid: Editorial Dossat, 1945, p. 23.

está a punto de concluir y así leemos en *El Liberal*: “Lástima es que el *Lohengrin* no haya podido, por causas que no entramos a averiguar, ser puesto en escena a mitad de temporada”¹⁷². En la temporada 1880/81 se realizan únicamente cuatro audiciones de *Lohengrin*, celebradas a las ocho de la tarde los días 24 (estreno), 26 (función 114 de abono, turno 1º par)¹⁷³, 29 (función 117 de abono, turno 1º impar)¹⁷⁴ y 31 de marzo (función 119 de abono, turno 2º impar)¹⁷⁵. A una de las cuatro representaciones de *Lohengrin* asiste Ernesto Kaps, fabricante de pianos de Dresde al que según la *Crónica de la Música* “hemos tenido el gusto de oírle las frases más entusiastas acerca del adelanto musical de nuestro país”¹⁷⁶. La causa principal de que sólo se realicen cuatro representaciones es que Rovira incumple una de las condiciones de arrendamiento del Teatro Real¹⁷⁷, ya que su cláusula segunda establece que durante la temporada el número de representaciones no puede exceder de 120 ni bajar de 90. Hasta el 6 de abril, cuando se cierra la temporada de 1880/81 con *Aida*, la empresa de Robles lleva realizadas 139¹⁷⁸ funciones entre representaciones de ópera, cinco conciertos¹⁷⁹ y cinco bailes. Nuestros datos coinciden con los aportados por Mariano del Todo y Herrero, a través de los cuales realizamos el siguiente resumen: en la temporada 1880/81 se dan 129 representaciones (120 de abono y 9 extraordinarias) de dieciocho partituras; correspondiendo 35 a Meyerbeer por sus óperas *Roberto* (15¹⁸⁰), *Hugonotes* (7), *Africana* (9¹⁸¹) y *Profeta* (4¹⁸²); 27 a Verdi, por *Rigoletto* (4), *Traviata* (2), *Aida* (19) y *Hernani* (2); 20 a Donizetti, por *Lucrecia* (8), *Lucia* (5), *Favorita* (4) y *Don Pasquale* (3); 16 a Bellini, por *Los Puritanos*; 13 a Gounod, por *Fausto*; 7 a Flotow, por *Martha*; 5 a Gomes, por *Il Guarany*; 4 a Wagner, por *Lohengrin*, 2 a Rossini, por *El Barbero*¹⁸³.

¹⁷² “Desde la butaca...”. *El Liberal*, 25-III-1881.

¹⁷³ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 26-III-1881.

¹⁷⁴ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 29-III-1881.

¹⁷⁵ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 31-III-1881.

¹⁷⁶ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 5.

¹⁷⁷ *Gaceta de Madrid*, 5-X-1878.

¹⁷⁸ Turina Gómez da la cifra de 135 funciones pero no contabiliza cuatro conciertos realizados por la orquesta de la “Sala Beethoven” de Barcelona que se comentan en otro lugar de esta tesis. Cfr. Turina Gómez, op. cit, p. 138.

¹⁷⁹ El celebrado el 2 de mayo tiene lugar dentro de los actos conmemorativos del centenario de Pedro Calderón de la Barca, en un acto en el que la compañía del teatro Español, dirigida por Rafael Calvo, interpreta “*La hija del aire*”.

¹⁸⁰ Joaquín Turina asigna a *Robert le diable* 14 representaciones.

¹⁸¹ Turina señala ocho representaciones de *La Africana*.

¹⁸² Turina contabiliza 6 representaciones.

¹⁸³ Mariano del Todo y Herrero: “El Teatro Real. Resumen de la temporada de 1880-81”. *Crónica de la Música*, IV, 135, 20-IV-1881, p. 2.

A estas cuatro representaciones de *Lohengrin* hay que sumar la representación del acto segundo el lunes 4 de abril durante el beneficio de Goula. Este hecho parece indicar que, conforme avanzan las representaciones de *Lohengrin*, el segundo acto tiene una acogida cada vez más favorable entre el público y de hecho obtiene un gran éxito en esta función de beneficio. El director catalán interpreta, además, la Marcha de las bodas fuera de programa en una función prolongada un poco más de lo habitual: son cerca de las dos de la mañana cuando el público abandona el Teatro Real. En el centón a beneficio de Goula actúan Giovannoni, Pasqua, De Reszke, Beloff, Kaschmann, Uetam¹⁸⁴ y Verger. El programa de la función consta de dos partes y se compone del prólogo y el primer cuadro del acto tercero de *El Profeta*, acto segundo de *Lohengrin*, *El carnaval de Venecia* y arias sueltas de la *Hebrea*, *Fausto*, *Visperas sicilianas*, *Le roi de Lahore*, *La Sonnambula* y *Don Giovanni*. En la primera parte se ejecutan las partituras señaladas de *El Profeta* y el segundo acto de *Lohengrin*, sobre cuya interpretación comenta la prensa:

“Terminaba la primera parte con el segundo acto de la ópera de Wagner, *Lohengrin*. Al final del prelude de este acto, dirigido magistralmente y magistralmente ejecutado por la orquesta, un aplauso unánime se escuchó en todo el teatro. Un individuo de la orquesta se levantó a ofrecer una monumental y preciosa corona al Sr. Goula, y los aplausos continuaron hasta que, tornando a su sitio que había abandonado para saludar al público, alzó la batuta y la orquesta comenzó a ejecutar la marcha del *Lohengrin* –que no figuraba en el programa– y que mereció iguales aplausos.

Pasemos por alto el segundo acto de *Lohengrin*, en el que las señoras Giovannoni y Pasqua alcanzaron la misma ovación de estos últimos días, para recordar la segunda parte del programa”¹⁸⁵.

En la segunda parte Uetam interpreta la cavatina de *La Sonámbula*, “acompañado –dice *El Imparcial*– de los coros, vestidos con los trajes de *Lohengrin*, sin reparar que hasta los trajes de las óperas de Wagner riñen con la música de Bellini”¹⁸⁶. La crónica publicada en *El Imparcial* concluye señalando que “como es costumbre en estos casos, el beneficiado ha recibido un crecido número de valiosos regalos de sus compañeros, amigos y admiradores, regalos que llenaban su cuarto en el regio coliseo, y que no enumeramos por no convertir esta reseña en un inventario de comercio de joyería y

¹⁸⁴ Retrato en “Francisco Mateu. (El bajo Uetam)”. *La Ilustración Musical*, I, 38, 22-XII-1883, p. 13.

¹⁸⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 5-IV-1881.

¹⁸⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 5-IV-1881.

bisutería¹⁸⁷. El señor Goula puede estar justamente orgulloso; su función de beneficio será recordada como una de las grandes solemnidades de la presente temporada en el Real¹⁸⁸. *Crónica de la Música* destaca la labor de Goula en la temporada y le agradece el estreno de *Lohengrin* en Madrid:

“El Teatro Real de Madrid ha cerrado ya sus puestas. Una de sus últimas funciones ha sido a beneficio del maestro Director Sr. Goula. [...]

El maestro Goula debe haber quedado satisfecho del público de Madrid, que sabe hacer justicia a sus grandes cualidades.

Aunque no fuera más que por haber puesto en escena el *Lohengrin* de Wagner, el maestro Goula merece el agradecimiento de los verdaderos amantes del arte¹⁸⁹.

Concluidas las representaciones de *Lohengrin* Muñiz Carro destaca que “nuestro público se ha convencido de que todas las declamaciones de los anti-wagneristas son inútiles esfuerzos de la envidia y desahogos de la impotencia, cuando no de la mala fe, y aplaude el *Lohengrin* sin reservas de ningún género, como aplaudirá el *Tannhäuser*, ese poema del dolor, cuando lo oiga tan perfectamente interpretado como el *Lohengrin*”¹⁹⁰. Peña y Goñi destaca que la acogida entre el público es cada vez mejor conforme avanzan las representaciones:

“El público, en general, se ha encontrado ante una obra colosal que rompía por completo con sus tradiciones, y su primer movimiento ha sido el del asombro. Ha escuchado con interés y con marcado respeto; ha hecho justicia a un nombre; ha querido juzgar con conocimiento de causa, y las pocas representaciones de la ópera, y su creciente éxito, demuestran que las bellezas han ido imponiéndose paulatinamente; primero y más importante paso para su sanción definitiva y su permanencia total”¹⁹¹.

Temporada 1881/82.

A principios de la temporada 1881/82 la empresa del Teatro Real anuncia que pondrá en escena dos ópera nuevas en Madrid pero la prensa señala que “como tantas veces se anuncian novedades por el estilo, y a duras penas se consiguió el año último la

¹⁸⁷ Sin citar la fuente José Subirá cita esta frase en su *Historia y anecdotario del Teatro Real...*, p. 313.

¹⁸⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 5-IV-1881.

¹⁸⁹ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 5.

¹⁹⁰ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner.”. *Crónica de la Música*, IV, 135, 20-IV-1881, p. 2.

¹⁹¹ Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”. *Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 2.

representación del *Lohengrin* de Wagner, esperaremos para saber a qué atenernos. Por de pronto, ya es algo que seguirá poniéndose en escena la citada obra, aunque es dudoso que consiga el admirable conjunto que tuvo el año anterior”¹⁹². Precisamente, la *Crónica de la Música* destaca que *Lohengrin* es la única ópera puesta en la temporada anterior con “lujo y propiedad”¹⁹³.

El 18 de enero de 1882 *La Correspondencia Musical* publica un artículo sobre una interpretación de *Lohengrin* el 17 de enero¹⁹⁴ no señalada por Turina Gómez y sobre la que no hemos localizado aún ninguna otra referencia en prensa. El escrito, bajo el título de “Una representación del *Lohengrin* para el año dos mil”¹⁹⁵ y firmado por *Minuto*, no cita el nombre de ninguno de los intérpretes, por lo que quizás sea el relato de una supuesta interpretación de *Lohengrin* que no acaba de llegar. El texto del artículo es el siguiente:

“Ardua y penosa, por demás ha sido, y es todavía, la tarea del crítico musical en la presente temporada, obligado casi siempre a prescindir de inmerecidos elogios en aras de la imparcialidad y de la justicia, temporada que no tiene igual en los anales del primero de nuestros teatros líricos, ni aún evocando el recuerdo de aquellos tiempos ignominiosos en que los mismos representantes de la Nación protestaban en las Cortes de la penosa dominación de un empresario cuyo nombre se ha perpetuado hasta nuestros días como modelo de los malos empresarios.

La ejecución de la ópera del maestro Wagner que ayer se hizo, mejor dicho se deshizo ante un público numeroso en el coliseo que todavía seguimos llamando regio por costumbre, demuestra hasta la evidencia que no son exageradas nuestras comparaciones y que no es animosidad contra la empresa de Rovira de nuestros tiempos lo que nos mueve a hablar de esta manera y evocar tales recuerdos.

Sabidos son los escasos elementos con que la empresa del Teatro Real cuenta para poner en escena de una manera, siquiera aceptable, obras de la índole especial del *Lohengrin*.

Prescindiendo de la maquinaria del instrumental, que como saben nuestros lectores es nueva y divinamente construida por la casa Carpentier y Bandot de París, la cual, en manos de un ingeniero más hábil que el del Real, hubiera podido llenar con acierto el importante papel que en la ópera del maestro alemán le estaba reservado, todos los demás elementos sólo podían servir como sirvieron en efecto en muchas ocasiones, para aumentar las protestas de los pacientes abonados y del público en general, harto justificadas por desgracia.

¹⁹² “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 155, 7-IX-1881, p. 5.

¹⁹³ “Miscelánea”. *Crónica de la Música*, IV, 157, 21-IX-1881, p. 5.

¹⁹⁴ En esta fecha Turina Gómez señala una interpretación de *Mitridates* de Emilio Serrano, ópera estrenada el 14 de enero. Turina Gómez, op. cit, p. 385.

¹⁹⁵ Minuto: “Una representación del *Lohengrin* en el año dos mil”. *La Correspondencia Musical*, II, 18-I-1882, pp. 4-5.

Esperábase con ansiedad el debut de la *soprano* número tres¹⁹⁶, construida por la casa Edison que ayer mismo había llegado a ésta perfectamente empaquetada, procedente de Milán y precedida de una reputación universal, pero ¡ay! España parece estar siempre destinada a recoger los restos inútiles de las demás naciones.

Habíasele encomendado la parte de *Elsa*, y ni la justamente adquirida reputación de la casa constructora, ni los aplausos que en dicha obra la había tributado el público de otros coliseos, que más felices que el del nuestro, habían tenido la dicha de oírsele cuando aún estaban en todo su esplendor las facultades que sin duda alguna ha poseído, bastaron a conjurar la tormenta que se formó desde las primeras escenas, y que se resolvió al fin en estrepitosos silbidos, no faltando algún *dilletanti* de los del **paraíso** que pidiese a gritos fuese arrojada a la guardilla de los trastos inútiles.

Algo exagerada nos parece esta pretensión pues creemos que si como tiple no puede ya cantar de ningún modo la soprano número tres de la casa Edison, aún puede convertírsela en una *mezzo-soprano* aceptable como ha hecho hace días la casa Dalmau de Barcelona con la que anoche se encargó de la parte de Ortruda¹⁹⁷, a la cual se la han rebajado los tonos, con lo cual dicho se está que no se ha conseguido arreglar la parte mecánica de sus movimientos que siguen tan defectuosos e imperfectos como antes.

Con estos elementos y encargado de la parte de *Lohengrin* el tenor que compró la empresa al principio de la temporada¹⁹⁸, y que podrá ser magnífico con el tiempo, pero que hoy por hoy, ni tiene soltura en sus movimientos, los cuales resultan torpes y pesados a causa sin duda de que el engranaje de las ruedas es duro todavía, y cuya emisión de notas, tiene aún cierto timbre metálico hijo del poco uso, y repartidos los demás papeles entre los menos malos de los aparatos que la empresa tiene en su poder desde hace más de quince años, y que aún no han sido renovados, a pesar de exigirlo así el último contrato, con tales elementos, decimos, la representación del *Lohengrin* fue, como habíamos predicho, tan mala en sus detalles, como en su conjunto.

Muchos nos hemos extendido, y apenas si tenemos ya tiempo ni espacio, para consignar algunos detalles de la interpretación.

El magnífico prelude de la obra, que es de un efecto sorprendente, y que fue lo que menos mal se hizo anoche, salió completamente falto de colorido efecto de la mala combinación de la intensidad de las pilas que hacen funcionar el instrumental, de donde resultó que el delicadísimo *piano* con que empieza y termina dicho prelude, se convirtió en un *fortissimo* igual y uniforme, que solo debía existir en el medio del prelude.

¿Qué diremos del inspiradísimo dúo de contralto y barítono¹⁹⁹ del segundo acto?

Salió completamente desconocido, tanto por la desafinación de ambos, cuyas relojerías no habían sido bien arregladas de antemano, cuanto por habersele acabado a Ortruda la cuerda en la parte más culminante del dúo, lo cual produjo un efecto deplorable.

Y no hablemos del percance que ocurrió en el último acto.

Dícese que una de las correas de la máquina de vapor que mueve el instrumental, enganchó el hilo conductor que hace funcionar eléctricamente los cornetines, y como funcionan por desimantación empezaron a sonar todo con un *re* sostenido, ¡y tan sostenido! Que duró más de seis minutos, interrumpiendo el armónico *Addio* de Lohengrin...

¹⁹⁶ Giussepina Vitali.

¹⁹⁷ Antonietta Pozzoni.

¹⁹⁸ Francesco Cardinali.

¹⁹⁹ El papel de Federico de Telramondo está a cargo de Augusto Broggi.

Los coros como siempre... parecían los primitivos fantoche que construía M. Holden's.

¡Si resucitase Wagner!

No terminaremos estas líneas sin hacernos eco de las quejas del público por un hecho que se repite en el Real con bastante frecuencia.

Tres veces en el curso de la representación se quedó el teatro completamente a oscuras, dando lugar al consiguiente alboroto.

Llamamos la atención de la autoridad sobre este abuso, motivado por haber pocas pilas de repuesto, lo cual obliga a veces al ingeniero director a utilizar para los motores del escenario la máquina Gramme, que alimenta las luces eléctricas del patio.

No dejamos de comprender que los numerosos abonados al teléfono del Teatro Real, que son los que pagan más, tienen derecho a que no se les sirva ópera a intermitencias, pero tampoco es justo lo que se viene haciendo con el público que asiste al regio coliseo, dando lugar a escenas de las cuales no sale muy bien librada la moral.

Por este camino pronto llegaremos a renegar de todos los asombrosos adelantos de la ciencia moderna y echar de menos aquellos tiempos antiguos con sus tiples que se indisponían, sus tenores que se acatarraban a cada momento, y el primer coliseo de España se habrá colocado al nivel de un teatro de Gignol de los que hay en el Pardo, menos aún a la altura del Teatro Real de hace cien años”²⁰⁰.

En la temporada 1881/82 se realizan cuatro representaciones de *Lohengrin*, celebradas el martes 28 de febrero de 1882 (función 96 de abono, turno 2º par, a las ocho)²⁰¹, el miércoles 1 de marzo (función 97 de abono, turno 1º impar, a las ocho)²⁰², el lunes 6 de marzo²⁰³ (función 101 de abono, turno 1º par, a las ocho)²⁰⁴ y el miércoles 8 de marzo (función 103 de abono, turno 2º impar)²⁰⁵. En las cuatro funciones *Lohengrin* se interpreta peor que en la temporada anterior, debido a la calidad de los cantantes y a la falta de ensayos. Para la temporada 1881/82, Rovira contrata a Giussepina Vitali²⁰⁶ como tercera soprano de la compañía y a ella es encomendada la parte de Elsa. Procedente de Milán y precedida de gran reputación en los teatros europeos, Madrid espera el debut de la soprano, pero está poco acertada el día del estreno. Además, el miércoles 22 de febrero, seis días antes de la primera representación de *Lohengrin*, se tiene que suspender la función del Teatro Real por indisposición de la cantante²⁰⁷. En el reparto figuran –además de Giussepina Vitali (Elsa)– Antonietta Pozzoni Anastasi (Ortruda), Francesco Cardinali (Lohengrin), Augusto Brogi (Federico de Telramondo),

²⁰⁰ Minuto: “Una representación del *Lohengrin* en el año dos mil”. *La Correspondencia Musical*, II, 18-I-1882, pp. 4-5.

²⁰¹ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 28-II-1882. *La Correspondencia Musical*, II, 61, 1-III-1882, p. 7.

²⁰² “Espectáculos”. *El Imparcial*, 1-III-1882.

²⁰³ *La Correspondencia Musical*, II, 62, 8-III-1882, p. 6.

²⁰⁴ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 6-III-1882.

²⁰⁵ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 8-III-1882.

²⁰⁶ Vitali canta anteriormente en el Real las temporadas 1864-65 y 1878-79

²⁰⁷ *La Correspondencia Musical*, II, 61, 1-III-1882, p. 7.

y Antonio Vidal (Enrique el Pajarero), dirigidos por Juan Goula. Sobre la primera representación de la temporada leemos en *La Correspondencia Musical*:

“La inmensa, la colosal obra de Wagner *Lohengrin*, puesta en escena en la noche del martes último, no obtuvo un éxito tan satisfactorio como en la temporada anterior, y a esto se debe sin duda que su representación no inspiraba todo el interés que el mérito de la obra encierra.

La música de Wagner ha de ser perfectamente cantada para que produzca el efecto apetecido, pues todo está en ella tan bien calculado, dispuesto con tal inteligencia y tal arte, que en absoluto no es posible prescindir de que sus elementos de ejecución reúnan todos los medios indispensables para la armonía y esplendor del conjunto.

Pero dejémonos de disquisiciones artísticas y hablemos del desempeño que al *Lohengrin* ha cabido esta vez en la escena del Teatro Real.

La Señora Vitali, aquejada sin duda de algún padecimiento físico no estaba en su centro, ni su voz respondía a los estímulos de la voluntad.

No significa esto que descompusiese el cuadro, ni mucho menos; pero preciso es convenir en que ni fue la Elsa soñada por Wagner ni revistió su papel de toda la encantadora poesía que envuelve.

No obstante, dijo bien la romanza del balcón y el dúo con el tenor, en cuyas piezas recibió los plácemes del público y se mostró digna de su reputación artística.

Creemos que cuando mejore el estado de salud de la señora Vitali mejorará también la interpretación de la parte de la Señora del cisne, por decirlo así.

La señora Pozzoni interpretó con gran acierto el odioso papel de Ortruda. ¿Qué importa la decadencia de su órgano vocal, si supo dar alma, vida y expresión al tipo de la esposa de Telramondo y logró entusiasmar al auditorio con sus arranques de pasión y la belleza de sus frases?

La famosa veterana del arte alcanzó un triunfo tan ruidoso como merecido y recibió en más de una ocasión los aplausos de la concurrencia.

Cardinali, hizo más de lo que pudo y más de lo que de él esperábamos en el desempeño de la parte de Lohengrin, sin que por eso llegara tampoco a dar al canto el color que requiere ni los toques de pasión que el caso reclama.

Dijo regularmente la balada del cisne, obtuvo algunos aplausos en la romanza del último acto, acompañó con cierta discreción a la señora Vitali, en el gran dúo *d'amore*, y... paren ustedes de contar.

El señor Broggi estuvo como siempre, esto es, ni bien ni mal. Cumplió su cometido como Dios le dio a entender, sin provocar jamás los aplausos ni las censuras del público, pudiendo decirse por lo tanto, que pasó por donde pasan otros barítonos, en el desempeño de dicha obra.

Vidal cantó con acierto, y estuvo dentro de su ingrato papel, en el que lució su buen estilo así como las excelentes facultades que posee.

Los coros vacilaron en más de una ocasión, y la orquesta salvo uno que otro lunar del que hacemos irresponsable a su director, el maestro Goula, tocó con gran precisión y ajuste y se hizo acreedora a los aplausos del público.

Resumen: Un *Lohengrin* digno de mejor suerte y de mejores cantantes, y ensayado a toda prisa, para salir del paso y disponer de un título más para fijar en los carteles”²⁰⁸.

²⁰⁸ “Revista de teatros. Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, II, 62, 8-III-1882, p. 3.

En la función del 28 de febrero, que concluye después de la una de la madrugada, se repiten los preludios de los actos primero y tercero. La crónica sobre la representación recogida en *El Imparcial* incide en la inferior calidad de los cantantes con respecto a la temporada anterior, siendo muy criticado Francesco Cardinali que realiza la parte desempeñada por Gayarre anteriormente:

“El reparto de la ópera era como sigue:

Elsa, señora Vitali; Ortruda, señora Pozzoni; Lohengrin, Sr. Cardinali; Telramondo, Sr. Brogi; Il re, Sr. Vidal.

Como se ve, el cuadro de artistas aparece completamente variado, con relación al que oímos la temporada anterior cuando se cantó por vez primera por la Giovannoni, la Pasqua, Gayarre y Kaschmann.

Aunque no quisiéramos hacer comparaciones, éstas se imponen por su propia fuerza. En el *Lohengrin* de anoche, sólo las señoras Vitali y Pozzoni podrían salir airosas, porque eran las que estaban más en carácter, y las respectivas *particellas* a ellas encomendadas, se acomodaban a sus condiciones artísticas.

El Sr. Cardinali hizo cuanto pudo; pero la personificación del gentil caballero de la leyenda alemana es empresa muy superior a sus facultades, y resultó pálida, fría, no sólo en la parte de canto, sino en la dramática. No hay en él acción, ni vida, ni pasión; parece que se mueve por resorte, cuando no queda fijo como estatua en medio de la escena.

Poco hemos de decir del Sr. Brogi, que si posee una buena escuela de canto, no da tampoco calor ni realidad a los personajes que caracteriza. Así es que en el dúo del segundo acto con la señora Pozzoni, donde debía resaltar la pasión, pasó inadvertido.

Más afortunadas estuvieron las señoras Vitali y Pozzoni en su dúo, a cuyo final fueron aplaudidas y llamadas a la escena, y ambas merecieron palmas en más de una ocasión.

En el *Lohengrin* constituyen parte interesantísima los coros. Contra lo que de ordinario acontece en esta temporada, los coros tuvieron anoche algunos descuidos, por ejemplo, en el concertante que precede al juicio de Dios, en el primer acto, y en el coro de mujeres que comienza a oírse en el segundo cuando la comitiva se dirige a la capilla. Estas faltas, que pueden enmendarse con algunos ensayos, no obstan para que reconozcamos que en general han estado los coros a buena altura en toda la ópera.

La orquesta interpretó con gran brillantez la sinfonía y el prelude del acto tercero, piezas que fueron repetidas, y por las que mereció una justa ovación el maestro Goula.

En cuanto a la parte escénica, la obra fue presentada con todo lujo y aparato, como en el año anterior. La empresa, en este punto, nada dejó que desear: a cada cual lo suyo”²⁰⁹.

Al finalizar la temporada, la mayor parte de los artistas del Teatro Real abandonan Madrid para cumplir sus respectivos compromisos con otras compañías teatrales. Uno de los lugares de destino frecuente es Barcelona, ciudad que cuenta con una temporada de primavera destacada. Juan Goula se dirige a la ciudad condal, en cuyo teatro

²⁰⁹ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Imparcial*, 1-III-1882.

Principal²¹⁰ actúa durante la temporada, comenzada en la segunda semana de abril de 1882. Goula es contratado por la empresa con “la especial misión de montar las dos importantes obras *Hamlet* y *Lohengrin* confiadas a su hábil y experta dirección”²¹¹. *Crónica de la Música* anuncia la marcha de Goula y parte de la compañía²¹² del Teatro Real:

“Dentro de breves días llegarán a esta capital el maestro Goula y algunos de los principales artistas de la gran compañía que ha de actuar en el Teatro Principal.

Una de las primeras obras que se pondrán en escena será el *Lohengrin* de Wagner, lo cual será un acontecimiento que esperan con ansia los numerosos inteligentes de esta ciudad condal”²¹³.

Como en Madrid, la presentación de *Lohengrin* en Barcelona es un acontecimiento que provoca expectación en la prensa. El 23 de abril, la *Ilustración Artística* publica “La historia del *Lohengrin*”²¹⁴, artículo²¹⁵ de Joaquín Marsillach dedicado a Peña y Goñi que incluye una valoración de la ópera y comenta su influencia en Verdi, Gounod y Saint-Saëns; con esta enumeración Marsillach demuestra que Wagner ejerce sobre sus contemporáneos una influencia a la que no pueden sustraerse otros compositores, de lo que extrae una conclusión positiva desde el punto de vista de la recepción del público: “más que un merodeo de ideas concretas –dice Marsillach– lo que se ha hecho con el *Lohengrin*, ha sido agenciarse credenciales de originalidad. Esta es una ventaja para el público, que al oír esta ópera no podrá, en buena ley, afectar extrañeza”. Marsillach recoge también algunos datos sobre la génesis de *Lohengrin*, hace una relación de las ciudades en las que se ha estrenado, cita los principales libros editados en español, francés e italiano sobre el *Lohengrin* e indica la existencia de más de ciento cuarenta arreglos, fantasías y transcripciones sobre motivos de la ópera. Marsillach muestra sus recelos sobre la futura interpretación en Barcelona, al tiempo que destaca que *Lohengrin* es accesible a todos los públicos, incluidos los públicos meridionales, porque

²¹⁰ También llamado de Santa Cruz, el teatro Principal es uno de los más antiguos de Barcelona.

²¹¹ *La Correspondencia Musical*, II, 66, 5-IV-1882, p. 8.

²¹² Giussepina Vitali, la intérprete de Elsa en el Teatro Real de Madrid, acompaña a Juan Goula a Barcelona.

²¹³ “Correo de España. Barcelona”. *Crónica de la Música*, V, 184, 29-III-182, p. 3.

²¹⁴ Marsillach, J.: “La Historia del *Lohengrin*. (Carta íntima). A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, pp. 131, 134 y 135.

²¹⁵ Al artículo de Marsillach precede un grabado con el retrato de Wagner y su firma autógrafa.

–dice Marsillach– “no está recargada, como algunas de las obras que le siguieron, de aquellas durezas y vaguedades hijas de la exageración del propio sistema”:

“Apenas ha tomado ciertos visos de verosimilitud la noticia de que iba a representarse en Barcelona el *Lohengrin* de Wagner, cuando he sentido la misma impresión de recelo y desconfianza que me produjeron los primeros anuncios de este acontecimiento en el Teatro Real de Madrid. La música de Wagner no consiente por ningún estilo ejecuciones medianas; sus bellezas incontables no pueden ser apreciadas si no las realza una interpretación intachable, cosa que entre nosotros se ve raras veces. Yo he oído el *Lohengrin* en el primer teatro de Europa, en el teatro de Viena. No he de hablarte ahora de los primores de aquella ejecución perfecta; pero recuerdo que la sin par Materna, que desempeñaba la parte de Ortruda, a pesar de que permanece en escena todo el primer acto sin cantar más que alguna frase insignificante, estaba tan poseída de su papel y seguía tan magistralmente con su mímica las peripecias de la acción, que era imposible dejar de fijarse en ella un solo instante. ¿Tendremos nosotros artistas que de tal suerte comprendan y realicen las intenciones de Wagner? ¿Tendremos coristas que no retrocedan ante aquel formidable coro a ocho partes reales del primer acto? La dirección de escena, caballo de batalla de las óperas de Wagner, ¿estará a la altura de las exigencias múltiples de la acción? Dios lo quiera. Por dicha, la presencia del Mtro. Goula es una buena garantía de éxito, y en él fiamos los amantes del arte”²¹⁶.

El mismo día 23 de abril, la *Ilustración Artística* publica un grabado²¹⁷ que reproduce una escena de *Lohengrin* realizada por Fernando Keller. “Estamos –señala la revista– en el último acto de la ópera²¹⁸: Lohengrin acaba de departir amorosamente con Elsa, cuando aparece Telramondo con sus sicarios, que traidoramente intentan asesinar al enamorado mancebo. Defiéndose éste y Telramondo cae muerto a los pies del vencedor, ante quien se inclinan los mismos que un momento antes quisieron derramar su sangre. Pero Lohengrin no goza de su triunfo, pues este mismo le confirma en la idea de que los dioses le ordenan separarse de su amada. Por esto aparece melancólico el rostro del vencedor, cuya tristeza no logra disipar la misma Elsa con sus amorosas palabras. La mirada de *Lohengrin* no se separa del cadáver de Telramondo; su destino fatal va a cumplirse y el héroe de la leyenda alemana sabe perfectamente que su destino es irrevocable. –El público barcelonés sabrá dentro de poco, cómo ha tratado Wagner el

²¹⁶ Marsillach, J.: “La Historia del *Lohengrin*. (Carta íntima). A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, p. 131.

²¹⁷ *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, p. 133.

²¹⁸ Acto III, escena segunda.

asunto en el sentido de la interpretación musical; por de pronto puede formarse una idea de cuan feliz ha estado Keller al reproducirlo pictóricamente”²¹⁹.

El 14 de mayo, la *Ilustración Artística* reproduce un grupo escultórico en yeso realizado por Pedro Costa titulado *La música del porvenir*²²⁰. La escultura es una caricatura alegórica explicada así en la revista:

“Los italianos son terribles cuando se trata de música sabia; casi tanto como los alemanes cuando oyen musiquilla.

El grupo que reproducimos es una verdadera caricatura alegórica. Del piano brotan notas estupendas que el escultor compara con los disparos de revolver y aún de cañón, y del conjunto de monstruosidades que se escapan del instrumento, brota una musa herida mortalmente en el tímpano. Es la musa de la melodía que se lanza al espacio para referir a las sombras de Bellini y de Donizetti el trato que dan a sus obras los compositores de un *porvenir*, que es posible no llegue nunca. Los amantes de la música propiamente dicha, no perderán gran cosa con ello”²²¹.

El miércoles 17 de mayo de 1882 se estrena *Lohengrin* en el teatro Principal. Ese día la prensa de la ciudad prepara a los barceloneses publicando casi todos los periódicos el argumento de la ópera y haciendo algunos comentarios sobre las características del drama y sus antecedentes, así como ilustraciones²²². Además, se reparte entre los asistentes a la representación un opúsculo²²³ publicado por la empresa del teatro Principal que incluye “La historia del *Lohengrin*” de Joaquín Marsillach –antes comentada– y la traducción realizada por Marsillach sobre el estudio de Liszt acerca de la reforma wagneriana, contenido en su ensayo sobre *Lohengrin* y *Tannhäuser*²²⁴.

El día del estreno la concurrencia es más numerosa que la que asiste al teatro habitualmente. Desempeñan los papeles principales de la ópera Giussepina Vitali (Elsa), Giussepina Pasqua²²⁵ (Ortruda), el tenor Barbacini (Lohengrin), el barítono Jean Roudil (Federico de Telramondo) y los bajos Agostino Rovere (Enrique el Pajarero) y

²¹⁹ “Nuestros grabados. Una escena del *Lohengrin*, por Keller”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, p. 130.

²²⁰ *Ilustración Artística*, I, 20, 14-V-1882, p. 159.

²²¹ “Nuestros grabados. La música del porvenir”. *Ilustración Artística*, I, 20, 14-V-1882, p. 154.

²²² Véase JANÉS i NADAL, Alfonsina.: *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983, p. 34.

²²³ MARSILLACH LLEONART, J.: *La historia del Lohengrin por Joaquín Marsillach, ilustrada con un somero examen de la Reforma de Wagner, por F. Liszt*. Barcelona: establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y C^a, 1882.

²²⁴ LISZT, F.: *Lohengrin et Tannhaeuser de Richard Wagner*. Leipzig, 1851.

²²⁵ Recordamos que Giussepina Pasqua canta el papel de Ortruda en el estreno de la ópera en Madrid en 1881.

Francisco Puiggener (Heraldo). Como en Madrid, gran parte del éxito se debe a la dirección de Goula y el público, entusiasmado, demanda la repetición de los dos preludios. Los coros y la puesta en escena son los dos puntos más flojos de la representación, a pesar de que para la ocasión se encargan tres nuevas decoraciones venidas de Italia; de ellas, sólo la del segundo acto tiene buena acogida en el público. Las decoraciones adolecen de una extemporaneidad que contraviene el principio de verdad dramática y el concepto wagneriano sobre el drama musical, de ahí que la crítica destaque la inconveniencia de unas decoraciones posteriores a la época en la que se desarrolla la acción. Al final de cada acto, los artistas y Goula son llamados al palco escénico. La *Ilustración Artística* señala que “el estreno de *Lohengrin*, en el teatro Principal de Barcelona ha sido un verdadero acontecimiento: Wagner ha triunfado en toda la línea. Aquella música original, vigorosa, llena de contrastes, exuberante de matices, fecundo manantial de inspiraciones, ha sido interpretada magistralmente por la Vitali y la Pasqua, por Barbaccini y Roudil, y la orquesta dominada por Goula ha hecho prodigios. Con mejores coros y un aparato escénico más decente, la ejecución de esta obra formaría época en nuestros fastos musicales. Aún así hubo momentos de delirante entusiasmo en que los aplausos ahogaban la voz de los cantantes y los robustos acentos de la orquesta”²²⁶. La *Correspondencia Musical* da más detalles sobre las dos primeras interpretaciones de *Lohengrin* en el teatro Principal en una carta enviada por W. a Benito Zozaya fechada en Barcelona el 20 de mayo de 1882:

“Por fin se puso en escena en el teatro de Santa Cruz, después de muchísimos ensayos la ópera *Lohengrin* de Ricardo Wagner, a cuyas dos primeras representaciones dadas el miércoles y jueves de esta semana, asistió más numerosa concurrencia de la que suele favorecer al coliseo decano de los de esta ciudad. Desempeñaron los papeles principales de la ópera la Vitali, la Pasqua, el tenor Barbacini, el barítono Roudil y los bajos Roveri [sic] y Puiggener. La Vitali en el papel de *Elsa* le ha dado mucho realce, así por el sentimiento íntimo que imprime al canto, como por la naturalidad y candidez con que personifica a la inocente calumniada doncella. La Pasqua interpreta a pedir de boca el personaje de *Ortruda*, pues que, a fuer de aventajada cantatriz dramática, pone de relieve el odio, despecho y deseos de venganza que la animan. El tenor Barbacini en el papel de protagonista de la ópera, ha estado muy acertado; pues con suaves inflexiones de voz vierte las cantilenas con el misterioso acento propio del héroe de San Graal. El barítono Roudil está bien penetrado del papel del calumniador Federico, y Roveri y Puiggener están bien en sus respectivos papeles de rey de Alemania el uno y de heraldo el otro.

²²⁶ J. J. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 21, 21-V-1882, p. 162.

El cuerpo de coros de ambos sexos sale bastante airoso de los del *Lohengrin*, a pesar de la suma dificultad que tienen algunos de los de esta ópera. La orquesta ejecuta a maravilla la parte instrumental, que por cierto no es menos difícil. En suma, al *Lohengrin* le ha cabido una excelente ejecución, así individual como colectiva, y el éxito de entusiasmo que ha tenido la ópera es debido en buena parte a la superlativa inteligencia y entusiasta celo del maestro Goula, que la ha concertado y dirigido con una asiduidad y esmero dignos de loa. El público llamó muchas veces al palco escénico a los artistas que cantan el *Lohengrin*, y con ellos al maestro Goula después de cada acto.

Dicha ópera se ha puesto en escenas con trajes ricos y propios y con buen aparato. Salen tres nuevas decoraciones venidas de Italia, de las cuales sólo es de buen efecto la del segundo acto, sin embargo de que así ésta como la del primer cuadro del acto tercero, son de una época muy posterior a la de la acción²²⁷.

*Le Monde Artiste*²²⁸ de París publica un artículo sobre la representación de *Lohengrin* en la ciudad Condal. Escrito en estilo humorístico, el artículo –leemos en *La Correspondencia Musical*– “bien revela la cordialísima saña que su autor profesa a Wagner”:

“Pero no es esto lo peor, sino que el Sr. A.G. B., que así firma el articulista, pone de vuelta y media al público de la capital del antiguo Principado, que a su juicio no reúne condiciones de ningún género para conocer el mérito de una composición musical determinada.

Lohengrin ha obtenido excelente éxito en Barcelona y de aquí la inquina contra el público barcelonés y la diatriba lanzada contra Wagner, por un escritor que de seguro tendrá más de patriota que de *dilettanti*.

Creemos que nuestros colegas de Barcelona, no dejarán de leer el penúltimo número de *Le Monde Artiste* y que darán cumplida respuesta a las palabras del airado Sr. A. G. B. quien según parece, se toma la libertad de considerar a Wagner como un musiquillo de tres al cuarto²²⁹.

En la primera semana de junio concluye la temporada de ópera en el teatro Principal de Barcelona con un notable déficit de la empresa, ya que desde el comienzo de la temporada el público asiste en escaso número a las funciones. Según comenta *W* en carta fechada en Barcelona el 11 de junio, la empresa termina la temporada déficit, determinado por el número de cantantes contratados así como por los crecidos sueldos que ganan “atendida la categoría de los mismos”. *Lohengrin* cierra la temporada en una función a beneficio de Goula, “en cuya noche el eminente maestro alcanzó una verdadera ovación; tantos fueron los hermosos regalos y coronas que se le

²²⁷ W.: “Correspondencia nacional”. *La Correspondencia Musical*, II, 73, 24-V-1882, p. 5.

²²⁸ *Le Monde Artiste* es uno de los pocos periódicos de París que con motivo de la muerte de Wagner el 13 de febrero de 1883 inserta un artículo contrario al compositor.

²²⁹ “Extranjero. París”. *La Correspondencia Musical*, II, 75, 7-VI-1882, p. 7.

ofrecieron²³⁰. Siguiendo a *El Coliseo, La Correspondencia Musical*²³¹ anuncia que en los primeros días del próximo septiembre Alberto Bernis²³² realizará algunas funciones de ópera italiana en la Sala Beethoven de Barcelona, funciones en las que se prevé la representación de *Lohengrin*²³³.

Temporada 1882/83.

Lohengrin en el Gran Teatro del Liceo.

Después de anunciarse en diversas ocasiones, *Lohengrin* se presenta en el teatro del Liceo en la temporada de invierno de 1882/83. A mediados de febrero los ensayos de *Lohengrin* están avanzados²³⁴ y el domingo 4 de marzo *W* remite una correspondencia a Zozaya en la que anuncia que la ópera se pondrá en escena a principios de la siguiente semana²³⁵. El martes 6 de marzo de 1883²³⁶ se estrena la ópera de Wagner en el teatro del Liceo, en una representación dirigida por A. Vianesi en la que intervienen Roberto Stagno (*Lohengrin*), Carolina Casanova de Cepeda (*Elsa*), Giuseppe David (*Rey Enrique*), Sante-Athos (*Federico de Telramondo*), Medea Novelli (*Ortruda*) y Angelini (*Heraldo*). *Lohengrin*, que obtiene 6 representaciones²³⁷ durante la temporada 1882/83, tiene una mala interpretación en su estreno.

Especialmente crítica es la revista *Notas Musicales y Literarias* que apenas dedica un párrafo al estreno de *Lohengrin*. En la reseña publicada, censura las representaciones de *Gioconda* en el “exfamoso Gran Teatro del Liceo” y considera la interpretación de la ópera de Amilcare Ponchielli como un “crimen de lesa arte” cuyos intérpretes “destrozaron sin piedad”. Sobre las representaciones de “*Lohengrin* en el Liceo... *non ragionar*”: no se puede hablar de ellas sino en son de protesta o echando sobre los

²³⁰ “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, II, 76, 14-VI-1882, p. 6.

²³¹ “Provincias. Barcelona”. *La Correspondencia Musical*, II, 77, 21-VI-1882, p. 6.

²³² Alberto Bernis ocupa intermitentemente, por sí mismo o mediante terceras personas, la empresa del Liceo entre 1882 y 1910, periodo en el que se produce una transformación en la programación del teatro en la que Wagner tiene un lugar destacado. Véase ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. México: Ediciones Daimon, 1986, p. 40.

²³³ Esta anunciada representación en la Sala Beethoven no llega a producirse, aunque Alberto Bernis presentará *Lohengrin* en el Liceo en 1883.

²³⁴ “Varia”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 30, 15-II-1883, p. 9.

²³⁵ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, III, 114, 8-III-1883, p. 7.

²³⁶ El libro de Roger Alier presenta una errata: en el catálogo de estrenos del Liceo figura la primera interpretación de *Lohengrin* el 6 de marzo de 1884. Alier, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. México: Ediciones Daimon, 1986, p. 112.

²³⁷ Janés i Nadal, op. cit, p. 293.

autores de tal hazaña artística todo el despreciativo concepto contenido en el final del célebre terceto de Dante, evocado por las palabras anteriores”²³⁸.

No obstante, la crítica musical destaca la interpretación de Roberto Stagno en la parte protagonista²³⁹ y la decoración realizada por Carrera para el acto segundo. *Chorizos y Polacos* comenta que “la ópera puesta últimamente en escena del inmortal Wagner, *Lohengrin*, ha alcanzado una interpretación menos que mediana; citaremos no obstante al Sr. Stagno, por ser el que ha sabido arrancar aplausos nutridísimos en medio de la confusión que reinaba en el desempeño de la mencionada ópera. –Es asimismo digno de elogio el pintor escenógrafo, señor Carrera, por la maestría y delicadeza que ha sabido desplegar en la decoración del castillo de Amberes”²⁴⁰.

Temporada de primavera 1883 (Liceo).

El teatro del Liceo presenta nuevamente *Lohengrin* en primavera, en una temporada organizada por Alberto Bernis en colaboración con Fernando Rovira, empresario del Teatro Real de Madrid²⁴¹. Entre el 23 de marzo y el 24 de mayo se celebran 60 funciones de abono, de las cuales 33 son de ópera, 25 de teatro declamado y 2 Academias. De las 33 funciones de ópera, 20 son extraordinarias, por la intervención de Masini, y 13 ordinarias, cuya entrada cuesta 2 pesetas. A estas 33 funciones se suman 9 fuera de abono, una extraordinaria realizada a beneficio de Masini. En la temporada se interpretan *La Africana* (3), *Gli Ugonotti* (9), *L’Ebreá* (4), *Lucia di Lammermoor* (4), *La Traviata* (3), *Rigoletto* (4), *Faust* (4), *La Favorita* (2), *Il Trovatore* (2), *Lohengrin* (6) y *El Barbero de Sevilla* (1), es decir, 11 óperas en total en 42 funciones²⁴².

El 21 de abril se están ensayando los coros de *Lohengrin* sin conocer aún el reparto de las partes protagonistas. “Cuidado –señala *La Ilustración Musical*– no tengamos la segunda edición de la temporada pasada; esta vez por culpa de los primeros papeles, pues de las masas corales e instrumentales no dudamos, conociendo sus excelentes

²³⁸ “Varia. Teatros y Conciertos”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 12.

²³⁹ En 1884, una biografía de V. Valle sobre Stagno destaca la participación del tenor en el estreno del Liceo donde –dice Valle– “admiró con el *Lohengrin*”. Valle, V.: “Roberto Andreoli Stagno”. *La Ilustración Musical*, II, 47, 24-II-1884, p. 2.

²⁴⁰ “Provincias. Barcelona”. *Chorizos y Polacos*, II, 27, 16-III-1883, p. 5.

²⁴¹ De la compañía presentada por Rovira, destacan en Barcelona Angelo Massini y Elena Theodorini.

²⁴² “Gran Teatro del Liceo”. *El Coliseo*, VIII, 1, 12-VII-1883, p. 1.

elementos y la pericia nunca desmentida de ese diablo de maestro Goula. Contamos, pues, en su buen criterio para la elección de aquellos y que en nada desmerezcan de los anteriores, que a decir verdad no lo hacían mal”²⁴³. En carta fechada en Barcelona el 29 de abril de 1883, *M. S.* indica que los ensayos de *Lohengrin* están muy adelantados²⁴⁴ y el mismo día *W* remite una carta a *Zozaya* informándole en el mismo sentido²⁴⁵.

La primera función de *Lohengrin* se celebra el 6 de mayo de 1883, aunque las corridas de toros y los Juegos Florales impiden un lleno completo del teatro. En el reparto figuran Nadina Bulliciof²⁴⁶ (Elsa), Ercoli (Ortruda), Leopoldo Signoretti²⁴⁷ (Lohengrin), Eugène Dufriche (Federico Telramondo), Pablo Meroles (Enrique el Pajarero) y Martín Berdaguer (Heraldo).

En su estreno en la temporada de primavera, la ejecución de *Lohengrin* es muy desigual individualmente debido a la inexperiencia de varias partes protagonistas. Debuta en el de Ortruda la prima donna Ercoli²⁴⁸ que es muy criticada. “La música de Wagner –comenta *La Ilustración Musical*– no consiente por ningún estilo ejecuciones medianas; sus bellezas incontestables no pueden ser apreciadas sino las realza una interpretación intachable, cosa que entre nosotros se ve raras veces. La parte de Ortruda, por ejemplo, requiere una artista de primer orden, bien diferente de la que la desempeña en la actualidad, así es que en el primer acto, en que tiene apenas algunas frases que cantar, resulta nula su presencia en el palco escénico y desmerece por consiguiente del efecto dramático que se propuso el poeta músico”²⁴⁹.

En el papel protagonista otro debutante, Leopoldo Signoretti, que el público del Liceo recibe con frialdad al compararlo con el primer tenor de la compañía, Angelo Masini. En este sentido, *Notas Musicales y Literarias* indica que “la temperatura del Liceo cada vez que aparece el *sol* Masini se eleva, se eleva... hasta ahogarse uno de entusiasmo. Esto sucede cada vez que el *sol* se halla en los signos australes del Zodiaco musical llamados *Hugonotes*, *Favorita*, *Traviata*, etc., etc. Se eclipsa el *sol* Masini y ya no hay quien resista en el Liceo la temperatura glacial, bajo cero, como si se hallara uno

²⁴³ “Revistas teatrales”. *La Ilustración Musical*, I, 3, 21-IV-1883, p. 4.

²⁴⁴ “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 15, 3-V-1883, p. 116.

²⁴⁵ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, III, 122, 3-V-1883, p. 5.

²⁴⁶ Esta soprano es contratada en la temporada 1884/85 por el Teatro Real de Madrid donde se encarga también de la parte de Elsa.

²⁴⁷ Igual que Boulichoff, Leopoldo Signoretti desempeña idéntico papel en el Teatro Real la temporada 1884/85.

²⁴⁸ Durante la temporada de primavera en el Liceo, esta contralto solamente interviene en las 6 representaciones de *Lohengrin*. “Gran Teatro del Liceo”. *El Coliseo*, VIII, 1, 12-VII-1883, p. 1.

²⁴⁹ “Apuntes sobre el *Lohengrin*”. *La Ilustración Musical*, I, 6, 12-V-1883, p. 2.

en pleno solsticio de invierno artístico. Esto sucede cuando se representa, pongo por caso, el *Lohengrin*, de Wagner. Pero suceden otras cosas raras cuando se representa esta ópera: se eclipsa el *sol* Masini y todo se eclipsa, el público, los aficionados, los inteligentes, los wagnerianos... ¿por qué? ¡Misterios! ¡Misterios!”²⁵⁰.

Tampoco está afortunado el bajo Marín Verdaguer, que debuta en el papel de Heraldo. El barítono Eugéne Dufrique (Federico de Telramondo) regular y Nadina Bulliciof (Elsa) y el bajo Pablo Meroles (Enrique el Pajarero) más acertados.

Si bien la ejecución de los solistas es desigual, la interpretación de conjunto es satisfactoria y las partes mejor interpretadas son los “concertantes”. El cuerpo de coros del Teatro Real de Madrid es alabado por las críticas en el desempeño de su parte y también la orquesta que, dirigida por Goula, tiene que repetir los preludios de los actos primero y tercero. “Por fortuna –dice *La Ilustración Musical*– esta vez tenemos un cuerpo de coros cual jamás oyó Barcelona, que no retrocede ante aquel formidable coro a ocho partes reales del primer acto. La dirección de escena, caballo de batalla de las óperas de Wagner, dista mucho de estar a la altura de las exigencias múltiples de la acción. Por fortuna, también la presencia del maestro Goula es garantía de éxito en la parte de concertación general”²⁵¹.

Dice *La Ilustración Musical* sobre la representación de *Lohengrin* en la función del 6 de mayo:

“Barcelona. –Gran Teatro del Liceo. –Acabamos de salir de la primera representación en esta temporada del *Lohengrin*. Los toros y los Juegos Florales impidieron un lleno completo.

Sin embargo, hubo un teatro magnífico, especialmente en los palcos ocupados por nuestras más elegantes damas.

Para ser breves y resumiremos diciendo que Goula y las masas de coros y orquesta fueron los héroes de la función; y a la verdad no sabemos que más puede pedirse. Todas las piezas concertantes levantaron al público y muchas tuvieron que repetirse. ¡Qué sonoridad, qué afirmación [afinación], qué ajuste, qué colorido! Parecían todos y cada uno de ellos, tantos artistas de *cartello*. Ayer pudimos apreciar aún otras bellezas de la colosal obra del inmortal maestro alemán; lástima que no todo correspondiera dignamente. Sin embargo, hay que confesar que la señora Bullicioff [sic] cantó e interpretó su parte admirablemente y que el Sr. Signoretti sostuvo la ardua comparación de sus ilustres predecesores logrando arrancara aplausos espontáneos y bravos en la magnífica escena del racconto, cantada y acentuada como artista inteligente.

Los señores Dufrique y Meroles estuvieron muy bien, y también el joven debutante que cantó el Heraldo, con quien el público estuvo poco justo y galante, pues posee facultades poco comunes y hará carrera.

²⁵⁰ “Teatros y Conciertos”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 36, 15-V-1883, p. 13.

²⁵¹ “Apuntes sobre el *Lohengrin*”. *La Ilustración Musical*, I, 6, 12-V-1883, p. 2.

El punto negro fue la persona encargada de la parte de Ortruda, que confesamos está muy por debajo de la importancia del papel, y del cargo que se le ha confiado en un teatro de la importancia del nuestro. Las empresas deberían obrar con mayor cautela en admitir para teatros de primer orden a artistas que en escenas de mucha menor importancia estarían en su elemento. El público, sin embargo, se portó galante e indulgente con la citada señora, y ella debe agradecersele”²⁵².

En carta enviada a Benito Zozaya fechada en Barcelona el 13 de mayo, *W* comenta sobre las representaciones de *Lohengrin* en el Liceo:

“Según indiqué en mi anterior comunicación, la semana pasada se reprodujo en el Liceo la *Favorita*; [...]

A esta ópera siguió el *Lohengrin*, que se puso en escena la semana pasada en el mismo teatro. Se encargó el papel de Elsa la prima donna Bulliciof, que cantó su parte con acento candoroso unas veces, y otras con bastante expresión amorosa. Debutó con el papel de Ortruda la prima donna Ercoli, soprano de voz algo estridente en los agudos y de poco timbre en los graves, cual requiere para un papel de mezzo soprano. Como le falta a la cantatriz debutante la inteligencia dramática indispensable para interpretar con acierto dicho papel, salió poco airoso de su desempeño. Con el papel del protagonista de la misma ópera debutó también el primer tenor Signoretti, de voz escasa y poco timbrada, pero que canta con corrección, esmerado fraseo y bastante sentimiento. Sin embargo, las buenas cualidades artísticas del tenor debutante, son contrariadas a veces por ser escasas. Con todo, este artista fue aplaudido en algunas piezas. El barítono Dufriche hizo regularmente el papel de Federico, y el Sr. Meroles con seguridad el de Enrique.

Los artistas que cantan *Lohengrin* fueron aplaudidos y llamados al palco escénico con el maestro Goula. Si la ejecución de dicha ópera fue algo desigual individualmente, la colectiva fue satisfactoria, y contribuyó mucho el cuerpo de coros que los desempeñó de un modo inmejorable, no menos que la orquesta la parte instrumental, habiéndose hecho repetir dos de los preludios de los actos primero y tercero”.

A lo largo de la temporada de primavera *Lohengrin* obtiene 6 representaciones en el teatro del Liceo²⁵³. Ni la presencia de los coros del Teatro Real, ni la rebaja de precios en las representaciones de *Lohengrin* logran que el teatro se llene: el público de Barcelona acude a las funciones en las que toman parte Theodorini y Massini, pero cuando se anuncia el segundo cuarteto de solistas el teatro presenta un “aspecto desconsolador”:

“Nos encontramos ya al fin de la temporada teatral del teatro Liceo, en la que, gracias a los Sres. Bernis y Rovira, Barcelona ha podido admirar un conjunto de artistas y masas corales cual no será fácil volver a oír en los sucesivos; y a la verdad

²⁵² P.: “Revistas teatrales”. *La Ilustración Musical*, I, 6, 12-V-1883, p. 3.

²⁵³ “Gran Teatro del Liceo”. *El Coliseo*, VIII, 1, 12-VII-1883, p. 1. También Janés i Nadal, op. cit, p. 293.

que poseer a un Masini por veinte²⁵⁴ representaciones en solos dos meses no es cosa fácil de obtenerse cada día, tal es la escasez de artistas de su talla que hoy hay en el mundo lírico dramático. Pero como todo hasta lo bueno suele traer sus inconvenientes, resulta que acostumbrado nuestro público a lo bueno, no le será fácil someterse o conformarse con lo mediano, que es lo que podemos apetecer en nuestro gran teatro. Y la prueba de esto la hemos tocado ya durante la actual temporada, en que basta que se anunciara ópera con los artistas que componían el segundo cuarteto, el teatro presentaba un aspecto desconsolador, puesto que la mayor parte del público reservaba su atención y su dinero para las funciones en que tomaban parte Masini y la Theodorini.

Ni tan siquiera la reproducción de la colosal partitura del *Lohengrin*, perfectamente concertado y cantado por artistas de mérito indisputable, y sobre todo por los coros del Teatro Real, que por primera vez en esta ciudad han hecho gustar las inmensas bellezas de conjunto de que abunda esta composición; hay que añadir que ni tan siquiera la rebaja notable en los precios, logró sacudir la apatía del público barcelonés.

Ahora bien, estos coros se marchan, y aquí nos quedamos con los que ya conocemos hace años, y sobre cuyo mérito dejamos de ocuparnos por haberlos ya juzgado el público.

Tememos que si la empresa del invierno próximo trata de servirse de ellos, quizás el público no se conforme a aceptarlos, y en este caso ¿qué hará? Improvisar otros no es cosa fácil. Esto quizás podría obtenerlo ocupándose inmediatamente de ello a costa de sacrificios pecuniarios, pues que habría que buscar la mayor parte de ellos en el extranjero, como sucedió con los del Real, y procurar que fuesen jóvenes, ya que por ahora no parezca cosa fácil el establecer aquí la escuela coral para el teatro, como existe en la Scala de Milán²⁵⁵.

La última representación de *Lohengrin* esa temporada es a beneficio de Goula. El director –dice *La Ilustración Musical*– “hizo muy bien en elegirla para su beneficio, no por el lucro material que tal beneficio pudiese reportarle, sino por la importancia musical de la obra –que salió si cabe, aún mejor que en las anteriores representaciones. Muchos y buenos presentes recibió de sus amigos y admiradores el simpático Maestro, y no los enumeramos por haberlo hecho ya a su debido tiempo la prensa cotidiana. Nosotros, aunque tarde, le mandamos nuestra enhorabuena, como también la mandamos a Masini y a todos sus compañeros de arte y gloria, deseando que se repita su visita a Barcelona²⁵⁶”.

Concluida la temporada del Liceo, Rovira traslada su compañía a Madrid donde realiza una función extraordinaria el 25 de mayo de 1883 con motivo de la visita a España de los reyes de Portugal²⁵⁷, función que cuesta 45. 903, 83 pesetas pagadas con

²⁵⁴ Masini interviene en 21 representaciones. “Gran Teatro del Liceo”. *El Coliseo*, VIII, 1, 12-VII-1883, p. 1.

²⁵⁵ P.: “A propósito del Liceo”. *La Ilustración Musical*, I, 7, 19-V-1883, pp. 2-3.

²⁵⁶ P.: “Revistas teatrales”. *La Ilustración Musical*, I, 8, 26-V-1883, p. 3.

²⁵⁷ *La Ilustración Musical*, I, 10, 9-VI-1883, p. 4.

cargo a los fondos del arriendo del teatro²⁵⁸ y sobre la que Antonio Peña y Goñi escribe en tono humorístico una dura crítica²⁵⁹; en Barcelona, algunos coristas se quejan de los elogios tributados por la prensa al coro del Teatro Real y *La Ilustración Musical*, que no comparte la opinión de los coristas, contesta con el siguiente suelto:

“Algunos coristas barceloneses se han quejado de los elogios que la prensa ha dedicado a los del Teatro Real de Madrid, manifestando que muchos de ellos nada tienen que envidiarles, antes al contrario, pueden llamarse profesores que leen a primera vista cualquiera parte que se les presente, etc. etc.

Nosotros por nuestra parte no negamos el mérito a los que realmente lo tienen, pero sentimos que no todos puedan considerarse igualmente. Para una masa coral lo que menos se requiere es la lectura improvisada de la música; naturalmente si todos pudieran hacerlo fuera mejor, sobre todo para ahorro de tiempo en los ensayos; lo que interesa más es el buen conjunto tanto en el ajuste de la masa cuanto en la buena calidad de las voces y su justa entonación; y para esto se ha observado que no es absolutamente necesario ser repentistas, y hasta la experiencia ha demostrado que los que cantan de oído son los que aprenden más pronto y van más ajustados, especialmente las mujeres que suelen ser menos fuertes en solfeo. Los elogios tributados a los de Madrid son justos y merecidos, y estamos siempre dispuestos a alabar a los catalanes que reúnan las dotes necesarias para su profesión, sin que tengan la menor culpa en las faltas del conjunto debidas a los que no reúnen la aptitud conveniente. –Esperamos, pues, que la empresa del Liceo sabrá utilizar los elementos buenos que hay en Barcelona, eliminado los defectuosos, sustituyéndolos por otros dignos de alternar con los primeros”²⁶⁰.

Temporada 1883/84.

En la temporada 1883/84 ni el Teatro Real de Madrid ni el Liceo de Barcelona representan *Lohengrin*, a pesar de que los anuncios para la temporada de primavera del teatro de Alberto Bernis indican la puesta en escena de *Lohengrin*²⁶¹ “a cuyo efecto – dice *El Independiente*– la Empresa gestiona lo conveniente con la casa Lucca de Milán”²⁶². A modo de resumen indicamos que la temporada del Teatro Real dura desde el 17 de octubre hasta el 3 de abril y comprende 120 funciones de abono, cinco extraordinarias, cuatro de tarde y tres bailes de máscara, poniéndose en escena 19 óperas en abono y *El Trovador* de Verdi para las tardes de las pascuas de Navidad. En el transcurso de la temporada se representan *Aida* (9), *Rigoletto* (11), *Traviata* (7) y *Ernani*

²⁵⁸ Turina Gómez, op. cit, p. 145.

²⁵⁹ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real. Función Regia (Pesadilla lírico-nacional)”. *La Correspondencia Musical*, III, 126, 31-V-1883, pp. 3-4.

²⁶⁰ *La Ilustración Musical*, I, 10, 9-VI-1883, p. 4.

²⁶¹ “Revistas teatrales”. *La Ilustración Musical*, II, 50, 15-III-1884, p. 4.

²⁶² “Notas teatrales”. *El Independiente*, I, 1, 5-IV-1884, p. 1.

(4) de Verdi; *Barbero* (12) y *Semíramis* (12) de Rossini; *Poliuto* (1), *Gemma di Vergy* (3), *Favorita* (7), *Lucrecia* (6), *Linda* (4) y *Lucia di Lamermoor* (1) de Donizetti; *Dinorah* (4), *La Africana* (7) y *Hugonotes* (2) de Meyerbeer; *Mefistófeles* (11) de Boito; *Crispino e la comare* (10) de los hermanos De Ricci; *La Gioconda* (7) de Ponchielli; *Marta* (2) de Flotow; la función 120 de abono se compone de un acto de *La Traviata*, otro de *Fausto* y dos de *Rigoletto*. Las cinco funciones extraordinarias corresponden a dos de *Hugonotes*, una *Aida*, una *Lucrecia* y otra compuesta de fragmentos de *Semíramis*, *Hugonotes* y *Gioconda*. Goula dirige 97 noches, Manuel Pérez 32 y Angelo Masini canta durante 68 noches en funciones de abono y tres más en extraordinarias y beneficios²⁶³. La gran atracción de la temporada es Angelo Masini, no sólo por sus méritos artísticos sino por el incidente ocurrido el sábado 15 de marzo de 1884, en el transcurso de la segunda representación de *Los Hugonotes*, en la que el tenor abandona la escena poco antes de concluir la ópera. “Hasta el cuarto acto –dice Peña y Goñi– la cosa pasó sin novedad mayor, pero cuando apenas faltaban dos minutos para terminarse el gran dúo, el Sr. Masini oyó cuatro chicheos entres dos mil aplausos y volviendo las espaldas al público, se retiró de la escena, parodiando al cura de Gabia. [...] –El tumulto que se armó en el regio coliseo, no es para descrito. El Sr. Rovira salió a escena y, con mucho trabajo, pudo hacerse oír, sin lograr el éxito de Neptuno en su famoso *¡Quos ego!* La familia real se retiró, hubo silbidos, gritos e imprecaciones, el gobernador de la provincia impuso quinientas pesetas de multa al irascible y susceptible tenor y cada cual desfiló por su lado”²⁶⁴. El 17 de marzo, dos días después del llamado “incidente Masini”, el tenor envía un comunicado²⁶⁵ a la prensa de Madrid en el que deplora lo ocurrido.

Temporada 1884/85

Al comienzo de la temporada 1884/85, Fernando Rovira tiene que abandonar la empresa del Teatro Real quedando como empresario en solitario el conde de Michelena. Tras presentar la lista de la compañía para la temporada 1884/85²⁶⁶, Fernando Rovira dirige a mediados de septiembre un comunicado a los periódicos madrileños en que

²⁶³ *La Correspondencia Musical*, IV, 172, 17-IV-1884, p. 6.

²⁶⁴ Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid. Cartas Musicales”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 19.

²⁶⁵ “Angelo Masini”. *El Imparcial*, 17-III-1884.

²⁶⁶ “Teatro Real”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 32, 30-VIII-1884, p. 127.

explica las razones que determinan un aumento de precio de las localidades²⁶⁷, subida que provoca la reacción de los abonados al Teatro Real. El jueves 25 de septiembre²⁶⁸ se reúnen en el teatro del Príncipe Alfonso los abonados del Teatro Real presididos por el marqués de Santa Marta, con objeto de conocer el resultado de una entrevista celebrada entre la comisión de abonados y Fernando Rovira²⁶⁹ y adoptar las resoluciones oportunas. Los abonados del Teatro Real aprueban por unanimidad lo convenido ya en una primera reunión, en el sentido de no abonarse y hacer propaganda entre el público para que les secunde. En el transcurso de la reunión Isidoro Fernández Flórez* y el marqués de Valdeiglesias abandonan la comisión de abonados, siendo sustituidos por el Sr. Avecilla y el marqués de Villaviciosa²⁷⁰. La subida de precios²⁷¹ en el Teatro Real – comenta Fernández Bremón– “ha dado por primer fruto una numerosa reunión de abonados, que han declarado la guerra al Sr. Rovira y decido no renovar su abono en la presente temporada”²⁷².

El 13 de octubre los marqueses de Santa Marta y de Villaviciosa, como presidente y secretario respectivamente de la comisión de abonados, envían una instancia al Ministerio de Hacienda solicitando que rescinda el contrato de arrendamiento en vista de los numerosos incumplimientos, especialmente de las cláusulas 3ª y 9ª que se refieren al número y calidad de los cantantes²⁷³. Al mismo tiempo, Rovira pide al ministro de Hacienda una prórroga ante la imposibilidad de comenzar la temporada en la primera quincena de octubre, como exige el pliego de condiciones²⁷⁴. La razón alegada es que los principales artistas y el cuerpo de coros de la compañía se encuentran

²⁶⁷ Fernández Bremón, J.: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 35, 22-IX-1884, p. 162.

²⁶⁸ Ésta es la tercera reunión de los abonados desde el anuncio del aumento de precios fijado por Rovira.

²⁶⁹ En esta entrevista entre la comisión y el empresario del Teatro Real, Santa Marta expone la propuesta de mantener los precios de la temporada pasada, a lo que Rovira no accede basándose en los libros de contabilidad de teatro. No obstante, Rovira consiente en hacer algunas concesiones a los abonados, en el sentido de establecer un quinto turno, pero no al público en general, para el que prevé el aumento de los precios anunciados, alegando que la comisión no puede ostentar otra representación que la de los abonados. Contra esta declaración protesta la comisión, exponiendo que se siente obligada a defender los derechos del público en general. Rovira, obligado entonces a dar una contestación definitiva, mantiene la subida general de precios. “Los abonados del Real”. *El Imparcial*, 26-IX-1884.

*En 1884 Isidoro Fernández Flórez es redactor de *El Liberal*.

²⁷⁰ “Los abonados del Real”. *El Imparcial*, 26-IX-1884.

²⁷¹ La lista completa de los precios puede consultarse en “Teatro Real”. *Salón Romero. Almanaque Musical para 1885*. Madrid: Imprenta de José M^a. Ducazcal, 1884, p. 61. Turina Gómez estima que la subida de precios con respecto a la temporada anterior está entre un 20 y un 30%. Turina Gómez, op. cit, p. 147.

²⁷² “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 36, 30-IX-1884, p. 178.

²⁷³ Véase Turina Gómez, op. cit, p. 147.

²⁷⁴ Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid”. *Enciclopedia Musical*, I, 10, 31-X-1884, p. 75.

cumpliendo cuarentena en los lazaretos de la frontera francesa, debido a una epidemia de cólera desatada en Marsella el 21 de junio de 1884²⁷⁵, lo que retrasa la llegada de la compañía hasta el 6 ó el 8 de octubre²⁷⁶. Según el testimonio de Peña y Goñi, el ministro deniega esta prórroga y Rovira anuncia la inauguración de la temporada el 15 de octubre con *La Africana*. El día 15 Rovira manda fijar un anuncio que pospone para el sábado 18 la apertura del teatro, pero ese día, tras colocar a primera hora los carteles que anuncian *La Africana*, un cartel blanco colocado poco después indica: “Por indisposición del tenor Sr. Aramburo, no puede verificarse la función anunciada para esta noche”. Por carta particular, Rovira comunica al gobernador de Madrid la suspensión de la inauguración, pero el Sr. Villaverde considera inoportuno este procedimiento y dispone que se demuestre formalmente cuál es la indisposición de Antonio Aramburo. Al mismo tiempo, la Comisión formada por los antiguos abonados visita a Villaverde y exige el cumplimiento de las cláusulas del pliego de condiciones²⁷⁷, especialmente en lo tocante a la calidad de los cantantes. En este sentido indica Peña y Goñi en carta fechada en Madrid el 20 de octubre:

“La procesión anda por dentro del modo siguiente.

Temerosa, sin duda, la empresa de que el reparto de *La Africana* no satisfaga las exigencias de los abonados, en la tirantez de relaciones que entre estos y aquella existe, ha apresurado la venida del señor Masini, que, según noticias debe haber llegado hoy mismo a Madrid.

Pero ocurre que el señor Michelena hizo hace días un viaje a san Sebastián con el objeto de proponer al Sr. Gayarre su escritura para el Teatro Real. Un periódico de aquella localidad dio, con tal motivo, cuenta del diálogo que se cruzó en un banquete entre los Sres. Gayarre y Michelena, e insertó ciertas frases del último que desmentían un famoso telegrama en que el Sr. Michelena calificó al señor Masini el *primer tenor del mundo*, añadiendo el periódico de San Sebastián que el Sr. Michelena había asegurado al señor Gayarre que estaba en manos del verdadero empresario del Real, traer o no traer Masini, para la actual temporada. El diálogo se reprodujo en casi todos los periódicos madrileños, sin que nadie lo desmintiera. Llegó el asunto, como es natural, al conocimiento del señor Masini y parece ser que ahora el apreciable artista se niega a cantar, mientras no se pongan las cosas en claro y ocupe cada cual, ante el público, el lugar que le corresponde.

Entre tanto, como digo antes, nada, absolutamente nada de positivo se sabe sobre el día en que habrá de inaugurarse la temporada.[...]

De todos modos, la atmósfera está cargadísima. Los abonados se aprestan a defender su dinero; la Comisión de ex-abonados esgrime sin cesar el pliego de condiciones que se ha convertido para el señor Rovira en verdadera espada de Damocles. La prensa está irritada, con exclusión de los periódicos que defienden al

²⁷⁵ Ramón Mélida, J.: “La quincena parisiense. El cólera morbo asiático en Francia”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 24, 30-VI-1884, p. 106.

²⁷⁶ *La Correspondencia Musical*, IV, 196, 2-X-1884, p. 6.

²⁷⁷ Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid”. *Enciclopedia Musical*, I, 10, 31-X-1884, p. 75.

Sr. Rovira *pro butaca lucrando*, y óyense en el público estos sordos rumores que presagian, sin género alguno de duda, grandes tempestades.

La certidumbre de que la empresa no podrá llevar a cabo la temporada es tal, que alguien por lo general bien informado en esta clase de asuntos, me aseguró ayer con toda formalidad que el gobierno está decidido a rescindir el contrato con el señor Rovira, en cuanto se produjera el primer escándalo, nombrando inmediatamente comisario regio del teatro al Sr. Duque de Fernán Núñez con plenos poderes para llegar con los artistas a un arreglo que tuviera por base el restablecimiento de los precios que rigieron durante la última temporada²⁷⁸.

Después de varios aplazamientos y una prórroga del Ministerio de Hacienda, el 26 de octubre se inaugura la temporada con la representación de *Mefistófeles* de Boito, función en la que se produce un inmenso alboroto como protesta a la subida de precios y la mala calidad de algunos cantantes²⁷⁹. En carta fechada en Madrid el 22 de noviembre, Peña y Goñi comenta que el día de la inauguración una gran parte de las butacas están vacías y otra parte importante está ocupada por periodistas y amigos de la empresa, “vacío también –dice Peña– buen número de palcos; jamás desde hace muchos años, se ha verificado función inaugural bajo tan tristes auspicios”:

“El regio coliseo inauguró su temporada con el *Mefistófeles* de Boito, el día 26 del pasado octubre, es decir, después del plazo que fija como necesario el pliego de condiciones. La empresa solicitó una prórroga y la alcanzó del Ministerio de Hacienda. El elemento oficial claudicó; no así los abonados y el público.

Apenas hubo terminado el prólogo, admirablemente dirigido por el maestro Pomé, resonaron algunos aplausos seguidos inmediatamente de estridentes silbidos. Estas manifestaciones de desagrado partían de un palco segundo, en el cual dos individuos pertenecientes a la comisión nombrada por los ex-abonados en el Príncipe Alfonso, se solazaban *coram pópulo*, haciendo ejercicios labiales con sendos pitos de tranvía.

Hubo protestas, hubo gritos, hubo apóstrofes, hubo, en fin, un escándalo monumental. La autoridad intervino, los que silababan tomaron el prudente acuerdo de abandonar el teatro, y la función continuó sin que hubiera que lamentar desgracias personales.

Pero nadie, absolutamente nadie se atrevió durante la infinidad de cuadros que la ópera de Boito contiene, a unir las manos. No sonó durante toda la noche ni un solo aplauso, lo cual no impidió que el bajo y el tenor fueran objeto de continuados chicheos, silbidos y burlas del peor linaje.

Elena Theodorini que canta la doble parte de Margarita y Elena, de un modo magistral, no logró escuchar una sola manifestación de agrado. Los elegios no traspasaron ni un solo instante el círculo particular de los comentarios de corredores y foyer; tal era la atmósfera que en el teatro reinaba y tal el temor de provocar las iras de los disidentes, con el menor asomo de complacencia.

Al finalizar el espectáculo, la escena cambió. Desapareció el regio coliseo y se ostentó en todo su prístino esplendor la plaza de toros. Fue aquello un aquelarre en que todos los abonados y el público se despacharon a su gusto.

²⁷⁸ Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid”. *Enciclopedia Musical*, I, 10, 31-X-1884, p. 75.

²⁷⁹ “Sección espectáculos”. *El Imparcial*, 27-X-1884.

Cayó, al fin, y a Dios gracias, el telón y termino la lamentable, la vergonzosa primera función de la temporada”²⁸⁰.

El teatro cierra hasta el 1 de noviembre; tras 6 funciones en 20 días, el teatro continúa desierto hasta que los periódicos de Madrid anuncian que Rovira deja de ser el director-empresario del Teatro Real. Rovira, empresario de *jure*, cede el Teatro Real a Michelena, empresario de *facto*, en una cesión aprobada por el gobierno previa aceptación de Michelena de todas las obligaciones incumplidas por Rovira desde su llegada al teatro. Rovira recibe cuatro mil duros anuales de Michelena a cambio de la cesantía y la “nueva empresa” da su primera función el 13 de noviembre con *Fausto* de Gounod, en la que se presenta Fidés Devries-Adler. Michelena establece un nuevo abono de 108 representaciones rebajando los precios a la cantidad estipulada en la temporada anterior e introduce algunos cambios en el personal artístico y administrativo de la empresa, nombrando a José Ferrer –contador de la empresa de Rovira– como representante²⁸¹.

A finales de noviembre la empresa de Michelena anuncia la reposición de *Lohengrin* con la intervención de Pasqua²⁸² y Masini, mientras el tenor Clodio guarda cuarentena en el lazareto de Irún²⁸³. No obstante, cuando a finales de diciembre comienzan los ensayos de *Lohengrin* en el Teatro Real, la prensa comunica que el papel protagonista es asignado al tenor Leopoldo Signorette²⁸⁴. Con el nuevo año, la prensa anuncia que la empresa de Michelena, “consecuente con todo cuanto ofreció al encargarse del teatro y deseando complacer a sus abonados y al público, prepara un nuevo repertorio de óperas que se cantarán en lo que resta de temporada. Entre otras, oiremos *Lohengrin*”²⁸⁵. A finales de enero de 1885 –dice *La Correspondencia Musical*– “empieza a preocupar al público y a los abonados la marcha del Teatro Real y se preguntan: –¿Qué repertorio es ese que se anuncia sempiternamente al pie de los carteles desde hace siete u ocho semanas? –¿Dónde está ese *Elixir d’amore*, que nunca acaba de ensayarse y que al

²⁸⁰ Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid”. *Enciclopedia Musical*, I, 11, 30-XI-1884, p. 83.

²⁸¹ Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid”. *Enciclopedia Musical*, I, 11, 30-XI-1884, p. 83.

²⁸² Giussepina Pasqua, Ortruda en los estrenos absolutos en Madrid (24-III-1881) y Barcelona (17-V-1882), ensaya esta parte pero una indisposición impide que cante el día del estreno (7-IV-1885) y es sustituida por Palmira Rambelli. “Revista de teatros. Teatro Real”. *La Correspondencia Musical*, V, 9-IV-1885, p. 3.

²⁸³ *La Correspondencia Musical*, IV, 204, 27-XI-1884, p. 6.

²⁸⁴ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, IV, 208, 25-XII-1884, p. 6.

²⁸⁵ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 21-I-1885.

parecer exige más trabajos previos que los mismísimos *Maestros cantores de Nuremberg*? ¿Dónde ese *Lohengrin*?”²⁸⁶.

En el mes de febrero, la empresa ofrece audiciones musicales por teléfono²⁸⁷ y a la contaduría del teatro acuden numerosas personas con objeto de enterarse de las tarifas que el Estado fija en 600 pesetas (por la instalación de un hilo con dos aparatos telefónicos), precio que parece excesivo a los interesados. Michelena –dice *El Imparcial*– “va a ver defraudados sus deseos de extender las audiciones musicales a domicilio por lo alto de las tarifas, tanto más cuanto que él tiene que satisfacer, según hemos oído, al Estado, el 25 por 100 de cada abono que haga, no bajando nunca el precio que ha de satisfacer de 125 pesetas”²⁸⁸. A pesar del precio de las tarifas, el 25 de febrero por la mañana se realizan dos instalaciones en Madrid y los abonados –dice *El Imparcial*– “tuvieron por la noche ópera a domicilio”; también se reciben peticiones de fuera de Madrid como una formulada desde Ávila²⁸⁹.

A principios de abril, la empresa anuncia para el domingo de Pascua de Resurrección la representación de *Lohengrin*²⁹⁰, “ópera de gran espectáculo en cuatro²⁹¹ actos”²⁹², aunque finalmente el estreno se retrasa dos días, hasta el martes 7, como recogen varios anuncios de la prensa diaria²⁹³. En el reparto figuran la soprano Nadina Boulichoff (Elsa), la mezzo Palmira Rambelli (Ortruda)²⁹⁴, el tenor Leopoldo Signoretti (Lohengrin), el barítono Giovanni Bianchi (Federico de Telramondo), el bajo Alessandro Silvertri (Rey Enrique) y el bajo Francisco Cabrer (Heraldo)²⁹⁵ dirigidos por Alessandro Pomé.

La función comienza a las ocho y media de la noche y concluye de madrugada. Una parte importante del público llega tarde a la función y durante el primer acto el teatro está poco concurrido. La reina Cristina y las infantas Isabel y Eulalia asisten a la representación en la que el público hace repetir los preludios de los actos primero y tercero. Aún así, la reposición de *Lohengrin* en la temporada 1884/85 no responde a las

²⁸⁶ *La Correspondencia Musical*, V, 213, 29-I-1885, p. 6.

²⁸⁷ Una de las reformas introducidas por Michelena en el teatro es la instalación del teléfono, del que se coloca un aparato para uso privado del Rey en el mes de diciembre. Turina Gómez, op, cit, p. 149.

²⁸⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 24-II-1885.

²⁸⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 26-II-1885.

²⁹⁰ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 222, 2-IV-1885, p. 6.

²⁹¹ Recordamos que en el Teatro Real, la tercera escena y última del tercer acto de *Lohengrin* se interpreta de forma independiente.

²⁹² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-IV-1885.

²⁹³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 6-IV-1885 y 7-IV-1885.

²⁹⁴ Durante la temporada alternan Rambelli y Giuseppina Pasqua en el papel de Ortruda.

²⁹⁵ Durante la temporada alternan Cabrer y Enrico Stinco en el papel de Heraldo.

expectativas suscitadas en prensa y público; las reseñas coinciden en que Signoretti no está capacitado para desempeñar la parte protagonista ya que –dice *El Imparcial*– “su voz carece de la extensión y del volumen necesarios para sobresalir entre una instrumentación tan poderosa y una masa coral que juega tan importantísimo papel en toda la obra”²⁹⁶. Flojos también los coros –por la falta de ensayos– y las dos protagonistas femeninas, Boulichoff y Rambelli, que únicamente son aplaudidas en el dúo entre Elsa y Ortruda del acto segundo. Después de tres años sin representarse *Lohengrin* en el Real, las opiniones acerca de la producción wagneriana continúan siendo diversas: “para unos –dice *El Imparcial*– es la obra del genio; para otros la de un autor que busca notoriedad en la extravagancia”²⁹⁷. En cuanto a la interpretación, el público acoge con frialdad esta primera representación y en este sentido leemos en *La Correspondencia Musical*: “pocos aplausos, mucha indiferencia en el auditorio, lo cual demuestra que tenemos *Lohengrin* para pocas noches, puesto que tal como se ejecuta no ha de proporcionar buenas entradas a la empresa ni ha de despertar gran interés en el público”²⁹⁸. Reproducimos a continuación dos reseñas recogidas en la prensa musical y diaria; *La Correspondencia Musical*:

“Tras de innumerables anuncios y de promesas sin cuento, se ha puesto por fin en escena el famoso *Lohengrin*, tan suspirado y apetecido por el público.

Como la colosal, la ciclópea producción de Wagner está ya juzgada y nuestros elogios no habrían de aumentar en un ápice de indiscutible y asombroso valor, nos ocuparemos tan solo del desempeño que esta vez le ha cabido.

Desde luego hemos de convenir en que no ha correspondido a lo que debía esperarse.

Tanto individual como colectivamente, el *Lohengrin* ha quedado bastante mal parado, y por consiguiente no hará gran fortuna durante el resto de la temporada.

La Srta. Boulichoff, a pesar de su bella figura, no consiguió vencer la frialdad del público.

Signoretti hizo esfuerzos laudables para salir airoso de su cometido.

La Srta. Rambelli logró reemplazar satisfactoriamente a la Pasqua, la cual desistió a última hora de su compromiso de ejecutar la parte de Ortruda por hallarse ligeramente indispuesta.

Bianchi y Silvestri cumplieron su cometido.

Los coros no tan bien como acostumbran y la orquesta dirigida por Pomé tuvo que repetir el preludio del tercer acto.

Pocos aplausos, mucha indiferencia en el auditorio, lo cual demuestra que tenemos *Lohengrin* para pocas noches, puesto que tal como se ejecuta no ha de

²⁹⁶ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Imparcial*, 8-IV-1885.

²⁹⁷ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Imparcial*, 8-IV-1885.

²⁹⁸ “Revista de teatros. Teatro Real”. *La Correspondencia Musical*, V; 223, 9-IV-1885, p. 3.

proporcionar buenas entradas a la empresa ni ha de despertar gran interés en el público²⁹⁹.

El Imparcial:

“Es la ópera de Wagner cantada por primera vez en Madrid el 24 de marzo de 1881 y vuelta a representar anoche en nuestro primer teatro lírico, una de esas producciones singulares llamadas a suscitar durante mucho tiempo largas y reñidas controversias entre los que se dedican a la difícil y espinosa tarea de la crítica musical.

Para juzgarla hay que dejar a un lado prejuicios y apasionamientos de escuela.

Como todo lo que sale de la esfera de lo vulgar, de lo que echa por tierra la tradición y el exclusivismo en el arte, de lo que viene a quebrantar por modo rudo e inesperado los antiguos moldes, *Lohengrin* debe ser medido y quilatado, no por la efímera impresión del momento, sino con la madurez y serenidad de juicio propios del que de buena fe se propone perseguir la belleza en sus más ocultos y recónditos manantiales.

No es, por consiguiente, nuestro propósito juzgar hoy la obra del innovador alemán; ni lo avanzado de la hora en que ha terminado el espectáculo, ni nuestra incompetencia nos permiten emprender de ligero semejante tarea. Además que para desentrañar las incuestionables maravillas que avaloran a *Lohengrin* no basta una sola audición: es preciso oírla muchas veces para familiarizarse con ella.

Nuestra impresión en cuanto a su mérito es no menos lisonjera y favorable que la que nos produjo cuando asistimos a su primera interpretación.

El preludio que, según algún crítico francés, no reúne otra condición que la de un crescendo hábilmente desarrollado, pero sin sombra de idea, es un hermoso número musical, que el público oye con deleite y que, como anoche, hará repetir siempre que sea ejecutado por una orquesta como la del Teatro Real de Madrid.

En el acto primero los efectos de las masas corales y de la orquestación cautivan y sorprenden por tal manera, que es casi imposible fijarse en los personajes principales de la obra. Wagner se ha propuesto, y en esto estriba principalmente su personalidad, subordinarlo todo a los grandes contrastes armónicos.

Esto, sin embargo, no impide que la figura de Lohengrin destaque con notable relieve todo el final del acto primero.

El dúo de contralto y barítono³⁰⁰ con que empieza el segundo acto es verdaderamente notable; tiene gran energía, mucho colorido dramático y se oye con gusto. También es hermosa la escena segunda entre Elsa y Ortruda, por más que en ocasiones languidece a consecuencia de ser demasiado larga.

El resto del acto, cuya música está impregnada de pronunciado sabor religioso, imponen por su severidad, que a veces llega a causar fatiga por lo monótono de los acompañamientos. Perécenos, dicho sea en honor de la verdad, que en audiciones sucesivas se descubrirán, en muchos pasajes hasta ahora inadvertidos, inspiraciones armónicas de gran precio. En cuanto al final del acto segundo, no vacilamos en calificarlo de uno de los trozos más salientes de la ópera.

También el preludio del acto tercero, que ha sido muy bien ejecutado por la orquesta, mereció los honores de la repetición.

²⁹⁹ “Revista de teatros. Teatro Real”. *La Correspondencia Musical*, V; 223, 9-IV-1885, p. 3.

³⁰⁰ Rambelli (Ortruda) y Bianchi (Federico de Telramondo).

Entre los números de este acto sobresalen el dúo de tenor y soprano³⁰¹; el racconto, que es inspiradísimo y el final.

Las opiniones acerca de la producción wagneriana, que después de cuatro [tres] años vuelve a reaparecer en nuestra escena lírica, eran muy diversas. Para unos es la obra del genio; para otros la de un autor que busca notoriedad en la extravagancia.

Nosotros nos confirmamos más y más en la opinión emitida antes de ahora. Wagner es, a pesar de sus defectos, un compositor de gran talento y de poderosa fantasía.

Deliberadamente hemos aplazado hasta ahora tratar de la ejecución, que no fue anoche tan perfecta como esperábamos.

Las Sras. Boulichoff y Rambelli pusieron cuanto estuvo de su parte para agradar, pero no siempre han podido conseguirlo. En el dúo del acto segundo arrancaron aplausos. En los demás números nos parecieron inferiores a su talento y a sus facultades.

El Sr. Signoretti cantó, como siempre, bien; pero su voz carece de la extensión y del volumen necesarios para sobresalir entre una instrumentación tan poderosa y una masa coral que juega tan importantísimo papel en toda la obra.

El Sr. Silvestri, acertado.

Los coros, que tenían que vencer grandes dificultades, no pudieron salir airosos por la falta de ensayos.

La orquesta, bien dirigida.

El teatro, que durante el primer acto estuvo poco concurrido, cobró después brillante aspecto.

El palco regio estuvo ocupado por S. M. la reina doña Cristina y las infantas doña Isabel y doña Eulalia³⁰².

La deficiente interpretación y lo avanzado de la temporada³⁰³ hacen que *Lohengrin* sólo se represente en cuatro ocasiones, el ya reseñado martes 7, el miércoles 8³⁰⁴ (función 104 de abono, turno 2º par, a las ocho y media)³⁰⁵, el lunes 13³⁰⁶ (función 109 de abono, turno 2º impar, a las ocho y media)³⁰⁷ y el viernes 17 de abril³⁰⁸ (función 113 de abono, turno 1º impar, a las nueve)³⁰⁹. Estas cuatro representaciones indicadas se corresponden con los datos señalados por Turina Gómez³¹⁰ y *La Correspondencia Musical*³¹¹; no obstante, *El Imparcial* anuncia una quinta representación que ponemos en

³⁰¹ Boulichoff (Elsa) y Signoretti (*Lohengrin*).

³⁰² “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Imparcial*, 8-IV-1885.

³⁰³ La temporada concluye el 29 de abril.

³⁰⁴ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 223, 9-IV-1885, p. 4.

³⁰⁵ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 8-IV-1885.

³⁰⁶ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 224, 16-IV-1885, p. 5.

³⁰⁷ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 13-IV-1885.

³⁰⁸ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 225, 23-IV-1885, p. 5.

³⁰⁹ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 17-IV-1885.

³¹⁰ Turina Gómez, op. cit, p. 393.

³¹¹ “Teatro Real. Temporada de 1884 a 1885”. *La Correspondencia Musical*, V, 229, 21-V-1885, p. 3.

duda para el sábado 18 de abril de 1885 (función 114 de abono, turno 1º par, a las ocho y media)³¹².

Como resumen de la temporada indicamos que se interpretan 23 óperas de las cuales 12 pertenecen a Verdi y a Donizetti, los autores más representados con 6 óperas cada uno. De Verdi se interpretan *La Traviata* (1), *Aida* (12), *Hernani* (2), *Il Trovatore* (4), *Rigoletto* (7), *Un Ballo in maschera* (2); de Donizetti *Elixir d'amore* (6), *La Favorita* (13), *Linda de Chamounix* (2), *Lucrecia Borgia* (5), *Lucía di Lammermor* (3) y *María de Rohan* (2). Se da la particularidad que las 11 óperas restantes pertenecen a 11 compositores distintos: *Lohengrin* de Wagner (4), *Mefistófele* de Boito (6), *La Gioconda* de Ponchielli (10), *Amletto* de A. Thomas (5), *Fausto* de Gounod (9), *Crispino e la comare* de Luis y Federico Ricci (2), *L'Africana* de Meyerbeer (7), *La Sonámbula* de Bellini(3), *El príncipe de Viadana* de Fernández Grajal (3), *Baltasar* de Gaspar Villate (4) y *El Barbero de Sevilla* de Rossini (7)³¹³.

Temporada 1885/86

A principios de septiembre de 1885, antes de publicarse la lista definitiva de la compañía del Teatro Real, la empresa de Michelena anuncia la contratación de Mila Kupfer-Berger “cantante –dice *El Imparcial*– de *primitivo cartello*, joven y hermosa³¹⁴, según dicen varios colegas. –Los públicos de Roma y Turín la han tributado grandes ovaciones. Su repertorio es el de las grandes óperas de Wagner y Meyerbeer, Mozart y Beethoven. –Cantará *Roberto*, *Ebrea*, *Profeta*, *Hugonotes*, *Matilde Sabran*, *Lohengrin* y *La Regina de Sava*”³¹⁵.

Kupfer-Berger es una soprano que llega a Madrid precedida de gran fama como cantante en el Teatro Imperial de Viena³¹⁶ durante ocho temporadas y en los teatros Apolo de Roma y Regio Turín en la temporada 1884/1885. Según la *Enciclopedia Musical* del 30 de septiembre, Kupfer-Berger es la gran atracción de la compañía contratada por Michelena en Italia, “el moderno país de las contrataciones teatro-

³¹² “Espectáculos”. *El Imparcial*, 18-IV-1885.

³¹³ “Teatro Real. Temporada de 1884 a 1885”. *La Correspondencia Musical*, V, 229, 21-V-1885, p. 3. Estos datos no se corresponden al 100% con los indicados por Turina Gómez, op. cit, p. 391.

³¹⁴ Retratos en *La Correspondencia Musical*, V, 260, 24-XII-1885, p. 1 y *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 6, 15-II-1886, p. 97.

³¹⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 12-IX-1885.

³¹⁶ El emperador de Austria-Hungría concede a esta soprano una pensión vitalicia como primera tiple del Teatro Imperial.

musicales”; “su repertorio –dice la revista– es el de las grandes obras de Wagner y Meyerbeer, Mozart y Beethoven: buena falta nos están haciendo aquí *Maestros Cantores, Così fan tutte, La Estrella del Norte, Fidelio* y otras y otras”³¹⁷.

El 1 de octubre la empresa de Michelena publica la lista oficial de la compañía contratada para la temporada 1885/86 en la prensa musical³¹⁸ y periódica³¹⁹; entre las óperas anunciadas está *Lohengrin*. Todos los artistas que figuran en la lista están contratados para el conjunto de la temporada a excepción de cuatro cantantes³²⁰, uno de ellos Roberto Stagno, tenor encargado del papel de Lohengrin que interpreta la parte protagonista de la ópera de Wagner en los teatros Apolo de Roma³²¹ y Regio Turín³²² durante la temporada 1884/1885. Michelena abre un abono para 120 funciones que se despachan en la contaduría del teatro desde las doce de la mañana hasta las cuatro de la tarde. Los abonados a la temporada anterior expiden sus abonos entre el 5 y 9 de octubre y desde el día 10 se ponen a la venta las entradas sobrantes; un interventor del Ministerio de Hacienda deposita diariamente la recaudación de la contaduría del teatro en el Banco de España³²³.

El 3 de octubre *El Imparcial* publica algunos datos biográficos sobre Roberto Stagno y Mila Kupfer-Berger, soprano dramática entre cuyo repertorio preferido están *Lohengrin* y *Rienzi* de Wagner y *Profeta* y *Hugonotes* de Meyerbeer³²⁴. Kupfer-Berger sale de Viena con dirección a Madrid el 15 de octubre y al día siguiente *El Imparcial* anuncia el debut de la cantante en *Lohengrin*³²⁵. El mismo día, *La Correspondencia Musical*³²⁶ anuncia que los papeles principales de la ópera de Wagner están confiados a Kupfer-Berger, Pasqua, Stagno y Kaschmann³²⁷.

³¹⁷ “Boletín Musical del mes de septiembre. Teatros y conciertos”. *Enciclopedia Musical*, II, 21, 30-IX-1885, p. 167.

³¹⁸ “Teatro Real”. *La Correspondencia Musical*, V, 248, 1-X-1885, p. 3.

³¹⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-X-1885.

³²⁰ Stagno y Kaschmann actúan únicamente durante la primera mitad de la temporada; Tamagno y Pandolfini en la segunda.

³²¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 209, 1-I-1885, p. 6.

³²² “Anécdota”. *Boletín de Espectáculos*, I, 7, 15-III-1885, p. 4; “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 220, 19-III-1885, p. 7.

³²³ “Sección de espectáculos. Teatro Real”. *El Imparcial*, 1-X-1885; “Teatro Real”. *La Correspondencia Musical*, V, 1-X-1885, p. 3. Pueden consultarse los precios de las localidades en la primera fuente citada.

³²⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 3-X-1885.

³²⁵ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 16-X-1885; “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 251, 22-X-1885, p. 4.

³²⁶ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 250, 15-X-1885, p. 4.

³²⁷ El barítono Giuseppe Kaschmann no intervino finalmente en las representaciones.

El 1 de noviembre, Michelena abre un abono para audiciones musicales de ópera y conciertos por teléfono, a raíz de las reiteradas peticiones que se dirigen al Servicio Telefónico del Estado; como principal ventaja para los nuevos abonados, la dirección de Telégrafos ofrece el perfeccionamiento de los aparatos telefónicos³²⁸. El jueves 5 y el viernes 6 no hay función en el Real para poder realizar los ensayos generales de *Lohengrin*, cuyo estreno se anuncia para el sábado día 7. “Es de esperar –dice *El Imparcial*– que la ópera de Wagner tenga gran éxito. La tiple dramática Kupfer ha obtenido grandes éxitos en la parte de Elsa, y Stagno ha sido el creador del Lohengrin. Además tomarán parte en la representación la señora Pasqua y los Sres. Bianchi y Silvestri”³²⁹. El día del estreno se retrasa un día y *Lohengrin* se presenta el domingo 8 de noviembre en la función 14 de abono, turno 1º par³³⁰.

El domingo 8, la contaduría del teatro despacha todas las localidades de paraíso antes de las dos de la tarde y a las seis una larga fila de gente, en donde abundan los estudiantes, aguarda a que se abran las puertas del teatro “para lanzarse a todo correr por las escaleras y buscar sitio cómodo con buenas vistas en las alturas de la temible montaña”³³¹. La curiosidad por oír a Mila Kupfer-Berger hace que el público acuda con puntualidad a ocupar sus localidades, de forma que al comenzar al función a las ocho y media únicamente dos palcos están desocupados, uno de ellos el del marqués de la Torrechilla. Al estreno acuden SS. MM. las reinas doña Cristina y doña Isabel y SS. AA. la infanta Isabel y Eulalia y el duque de Montpensier con su hijo D. Antonio que ocupan el palco regio antes de levantarse el telón.

En el reparto figuran Mila Kupfer-Berger (Elsa), Giussepina Pasqua (Ortruda), Roberto Stagno (Lohengrin), Giovanni Bianchi (Federico de Telramondo), Alessandro Silvestri (Enrique el Pajarero) y Francisco Cabrer (Heraldo) dirigidos por Manuel Pérez³³². Todos los artistas están acertados, hasta el punto de que la prensa considera ésta como la mejor interpretación de *Lohengrin* escuchada en Madrid hasta la fecha. Las críticas destacan especialmente la interpretación de Mila Kupfer-Berger en el papel de Elsa y de Roberto Stagno en el de Lohengrin, así como la dirección de Pérez y la

³²⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-XI-1885.

³²⁹ *El Imparcial*, 5-XI-1885.

³³⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 6-XI-1885; “Espectáculos”. *El Imparcial*, 7-XI-1885 y 8-XI-1885.

³³¹ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*. Debut de la señora Kupfer-Berger”. *El Imparcial*, 9-XI-1885.

³³² Mecachis: “Celebridades. Don Manuel Pérez”. *La Caricatura*, III, 75, 5-V-1886, p. 6.

intervención de orquesta y coros, estos últimos ensayados por Joaquín Almiñana. Transcribimos ahora dos críticas publicadas en la prensa periódica y musical. *El Imparcial*:

“El aspecto que ofrecía la sala causaba una impresión semejante a la que produce ver llena de salud y vida a una persona que durante algún tiempo luchó con la muerte y estuvo a punto de ser vencido por ella.

La curiosidad por oír a la señora Kupfer-Berger se demostraba en la puntualidad con que el público de los palcos y butacas acudió a ocupar sus asientos.

Al levantar la batuta el maestro Pérez no había desocupados más que dos palcos, uno de ellos el del señor marqués de la Torrecilla.

A las dos de la tarde se habían despachado todas las localidades de paraíso, y a las seis una larga fila de gente, en donde abundaban los estudiantes, aguardaba que se abrieran las puertas del teatro para lanzarse a todo correr por las escaleras y buscar sitio cómodo con buenas vistas en las alturas de la temible montaña.

SS. MM. las reinas doña Cristina y doña Isabel y SS. AA. la infanta Isabel y Eulalia y el duque de Montpensier con su hijo D. Antonio ocuparon el palco regio antes de levantarse el telón.

No hemos de renovar las discusiones antiguas sobre el mérito de la célebre partitura del gran revolucionario de la música. La parte más inteligente del público madrileño hace tiempo que la aceptó como obra maestra y objeto de una admiración intransigente que califica de poco cultos a cuantos no sienten los mismos éxtasis que los adoradores del género wagneriano.

De modo que por ser muchos los que comprenden y sienten el *Lohengrin*, y muchos más que hallan fácil ocasión de pasar por inteligentes, esta originalísima ópera alcanza éxito ruidoso entre nosotros, y la minoría, que encuentra soporíferos algunos números, ni se atreve siquiera a decirlo, temerosa del iracundo desdén de los fanáticos.

Nunca, sin embargo, se habían podido apreciar las bellezas de *Lohengrin* como anoche. La orquesta estuvo tan admirablemente dirigida por el maestro Pérez, las masas corales tan bien ensayadas y los artistas encargados de las primeras partes interpretaron con tanta maestría los legendarios personajes del drama lírico, que el éxito excedió a cuanto habíamos visto, y los wagnerianos tuvieron un verdadero día de triunfo.

Corresponde el puesto de honor en este acontecimiento musical a la señora Kupfer-Berger, cuya fama en Viena y en Roma prestaba a su aparición en nuestra escena un vivísimo atractivo.

Desde el momento en que la célebre artista vienesa se presenta y hace su primera escena mímica, se escuchan en el salón murmullos muy lisonjeros: su hermosura y esbeltez superan a lo que ya había dicho la prensa, y aún antes de herir la primera nota ha cautivado a los espectadores.

Deja luego oír una voz llena, sonora, de purísimo timbre, y emitida con supremo arte y pasión dramática, y desde entonces la opinión del público está formada, el aplauso brota de todos los labios y queda proclamada como una de las estrellas del mundo lírico y una de las sopranos de más brillante porvenir en nuestra patria.

No se puede dar idea aproximada de la encarnación que realiza de la candorosa e ideal Elsa: si el antiguo poeta germánico Wolfran de Eschenbach, cantor del poema primitivo, hubiera visto así personificadas las creaciones de su fantasía, habría enmudecido ante una realidad que supera sus sueños.

La señora Kupfer-Berger, que creó aquel personaje en Viena, demuestra haber hecho tan especial estudio de él y de tal modo se compenetra e identifica con aquella poética figura, que la idealiza y envuelve en una aureola de luz y de pasión.

El candor y la inocencia de los amores místicos, la duda y la inquietud ante las insinuaciones de la envidia, la majestad de la princesa odiosamente calumniada, las alegrías virginales ante la aparición del paladín caballeresco, los arrebatos amorosos de la casta desposada, la desesperación ante la pérdida del héroe querido, son sentimientos del poema dramático que tienen en la Elsa que anoche aplaudimos un fulgor distinto en la mirada, un gesto poético en el semblante, una nota armoniosa o melódica de incomparable dulzura o de vigor apasionado.

Aplaudida toda la noche, al retirarse de la escena tuvo al terminar cada acto que salir en compañía de los demás artistas multitud de veces al palco escénico.

La Sra. Pasqua hizo una Ortruda digna de competir con la nueva Elsa. Ya el año pasado tuvimos ocasión de celebrar lo admirablemente que interpreta aquel difícil carácter. Anoche estuvo mejor, si cabe, que otras veces, y fue llamada a la escena entre grandes aplausos al terminar los dos dúos del segundo acto, y hubo de presentarse también siempre que caía el telón.

El Sr. Stagno tiene una predilección especial hacia esta ópera, y canta el *Lohengrin* tan a conciencia como si realizara un acto de misticismo artístico, porque pertenece a los más entusiastas idólatras del gran maestro de Leipzig. No hay que decir como estaría, teniendo en cuenta su entusiasmo por la partitura y lo artísticamente que sabe identificarse con el tipo ideal del caballero de la leyenda, sacando efectos que habían pasado inadvertidos aún para muchos de los iniciados. También toda la representación fue para él un éxito completo, desplegando toda la plenitud de sus facultades vocales en la escena final.

El Sr. Silvestri merece también una mención especial, y del Sr. Bianchi puede decirse que, aunque no hizo maravillas, contribuyó a completar el cuadro.

Los coros, muy bien; y fuera de algún lunar en el maravilloso *crescendo* que precede a la aparición del cisne y del coro de los esponsales, cabe afirmar que hoy pueden emular con los mejores que hay en todos los teatros de Europa.

Antes de terminar esta ligera reseña, trazada a vuela pluma, puesto que la representación acabó a la una de la madrugada, cúmplenos un deber de justicia al enviar una sincera felicitación al maestro Pérez, que dirigió la orquesta a maravilla y a quien corresponden en gran parte los honores del gran triunfo de anoche³³³.

La Correspondencia Musical:

“La noche del domingo fue noche de gloria para el regio coliseo. El genio de Wagner brilló con toda la intensidad de sus mágicos resplandores, y el nombre del maestro fue proclamado como el de uno de los primeros colosos del arte musical del presente siglo.

Hasta ahora pocos había comprendido, cual se merece, el mérito insigne del gran compositor, cuya fama le disputan todavía los partidarios del antiguo régimen artístico.

Las tentativas practicadas hasta la fecha para aclimatar entre nosotros la música de Wagner, habían sido poco menos que estériles. Ni el *Rienzi* se apreció años atrás cual se debía, ni el *Lohengrin* había satisfecho jamás por completo las exigencias y deseos de los aficionados.

³³³ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Imparcial*, 9-XI-1885.

Esta vez se ha hecho la luz, y merced a la intachable ejecución que le ha cabido a la última de las mencionadas obras, no hay quien no se haya rendido ante la evidencia.

Aquello que en un principio apareció como intrincada e impenetrable selva, se presenta hoy a los ojos de todos como risueño y amenísimo parque, como vergel florido donde la vista se deslumbra, el ánimo se esparce y el espíritu queda arrobado del éxtasis ante la sublimidad del cuadro que a su contemplación se ofrece.

Ya han desaparecido las nebulosidades, la confusión no existe, la vaguedad ha adquirido formas y por do quiera se divisan las líneas y contornos de la portentosa creación de Wagner.

La música del gran tudesco ha dejado ahora de ser ya para nosotros la música del *porvenir*⁽¹⁾ y es desde ahora la música del presente.

El paso es gigantesco, pero ya era tiempo de llegar a la codiciada meta.

Hoy vemos realizado de un modo perceptible el sistema de Wagner, y el público se da perfecta cuenta del maravilloso consorcio que existe entre el poema y el drama musical, dando la razón entera al inspirado creador de la ópera novísima, al gran demolidor de un sistema, cuyo imperio va desapareciendo de día en día.

No queremos continuar en este orden de ideas porque sería tarea interminable.

Entusiastas propagandistas del gran reformador, las hemos expuesto en diferentes ocasiones en las columnas de nuestro *Semanario* desde su fundación; a ellas nos referimos, y pasamos desde luego a dar cuenta de la incomparable ejecución que ha obtenido en nuestro Regio coliseo, y a la cual, como más arriba decimos, se debe el gran triunfo de Wagner.

La señora Kupfer, artista que venía precedida de envidiable reputación, se presentó por primera vez ante al público madrileño, en el papel de Elsa, que según dicen, había estudiado bajo la inmediata dirección del mismo Wagner.

La debutante se captó desde los primeros momentos las simpatías del auditorio. Su bellissimo rostro, su arrogante y esbelta figura, sus nobles ademanes no eran para menos.

Al emitir los primeros sonidos, comprendimos que nos hallábamos ante una artista de gran talla; juicio que no tardamos en confirmar, y que fue ruidosamente consagrado por las expresivas y entusiastas manifestaciones del público.

La voz de la señora Kupfer, es admirable por su fuerza, por su extensión, por su volumen y por su timbre. No hay que hablar del talento dramático de la artista.

Siente y expresa con exquisita pasión, y como actriz consumada nada deja que desear.

Fue, pues una Elsa incomparable, tal como pudo soñarla la fantástica y poética imaginación del mismo Wagner.

En la invocación del primer acto, en el dúo del segundo, en el del tercero y en el final de la obra, rayó la señora Kupfer a extraordinaria altura y conquistó el aplauso unánime y cerrado de cuantos la escuchaban, viéndose interrumpida frecuentemente con entusiastas bravos.

La señora Kupfer, ha tomado carta de naturaleza entre nosotros, y desde hoy será la soprano favorita de nuestro público.

¡Qué Valentina, qué Aida, qué Selika, nos va a hacer la señora Kupfer!

La Pasqua hizo una Ortruda perfecta.

Comprendió desde luego nuestra antigua conocida que tenía que habérselas con una artista de verdadero empuje, midió sus fuerzas, tendió su vuelo y se cernió a gran altura.

⁽¹⁾ Frase ridícula que en una carta dirigida a Berlioz y publicada en *Journal des Dabats* del 22 de Febrero de 1860, Wagner atribuye a un crítico, director de una revista musical de Colonia, M. Bischoff. [Nota de *La Correspondencia Musical*]

La Pasqua obtuvo grandes y merecidísimos aplausos, y hubo ocasiones en que los plácemes de la concurrencia adquirieron las proporciones de una prolongada y expresiva ovación.

Stagno fue un caballero del Cisne perfecto. Comprende como nadie la música de Wagner, y ha hecho un estudio muy detenido del prototipo que el domingo nos dio a conocer, y en el que ha conquistado una de sus mayores victorias.

Desde su aparición en escena, vimos que estaba completamente identificado con el místico y legendario personaje.

No hay frases con que describir la delicadeza con que cantó:

Merce, merce, cigno gentil,
Valica ancora l'amplio ocean
Vanne, ritorna nel santo asil,
In cui non penetra lo sguardo uman.

En todas las escenas de la obra en que tomó parte el egregio tenor, dio pruebas inequívocas del inmenso talento que atesora.

Así es que en el acto segundo, en el gran dúo de tenor, y en la escena final, alcanzó nutridísimos aplausos e infinidad de llamadas a la escena.

Expresó admirablemente el señor Stagno las encontradas pasiones que agitan el noble corazón del caballero del Santo Graal [sic] y como actor estuvo siempre acertadísimo en la interpretación de su papel.

El público hacía lenguas de tanta perfección y tanta habilidad.

El barítono Bianchi ha hecho grandes progresos y nos ha presentado un soberbio Telramondo.

En la escena de la acusación, del primer acto estuvo muy bien y fue aplaudido con justicia; así como en el dúo del segundo acto que dijo con extraordinaria valentía y enérgica expresión.

La frase *Sia morte a chi mi tolse fama e onor*, le valió una salva de aplausos y ser llamado con gran insistencia a la escena a recibir los plácemes del auditorio.

Bianchi fue digno de sus compañeros y contribuyó al buen conjunto de la representación.

Silvestri desempeñó muy bien la parte de Enrique el Pajarero; dijo a la perfección todas sus imprecaciones; acentuó perfectamente todas sus frases y lució las condiciones de su afinada y correcta voz.

Difícilmente se habrá oído cantar mejor dicha parte, ni aplausos más merecidos que los otorgados al señor Silvestri.

Ha llegado el momento de que hablemos de los coros, de la orquesta y de la dirección escénica.

Los primeros, ensayados por el maestro Almiñana, admirables y muy aplaudidos, interpretando con asombroso acierto los difíciles pasajes en que interviene.

La orquesta, bajo la batuta del maestro Pérez, hizo prodigios de ejecución, mostrándose digno en un todo de la alta y justísima reputación de que disfruta.

Bien, muy bien por el maestro Pérez al que enviamos nuestros sinceros plácemes; así se ganan los entorchados.

La dirección escénica, intachable, bajo la inteligente iniciativa del señor Saper.

Lohengrin ha sido hasta ahora la obra de la temporada, y tanto individual, como colectivamente ha superado las exigencias de las gentes más quisquillosas y descontentadizas.

En el palco de honor se hallaban SS.MM. las reinas doña Cristina y doña Isabel, las infantas doña Isabel y doña Eulalia y el duque de Montpensier con su hijo el infante D. Antonio.

En el palco de la de Fernán Núñez se veía a las señoras de Arellano y Soriano; en el de Medinaceli, a la condesa de San Luis con su hija, y en el de la señora de Bushental a la de Echegaray.

Con la duquesa de Sessa estaba la marquesa de Donadío y su hija; con la señora de Bayo, la condesa de Munter, con la de Orgaz, la marquesa de la Granja; con la marquesa de Casa-Loring, sus hijas la condesa de Benahavís, vizcondes de Irueste, señora de Silvela y señorita de Loring; con la marquesa de la Laguna, la duquesa de Castrejón y la marquesa de Coquilla; con la condesa de [Puñorrostro³³⁴] y su sobrina; la de las Almenas; la señora de Agrela con la señorita de Fontanar, la condesa de Rascón, con sus hijas, la señora de Villalobos con la de Sanchiz; la condesa de Peñafiorida, con la señora de Pérez de Guzmán; la condesa de Morphy, con la señorita de Morales; la marquesa de la Puente de Sotomayor y la señorita de Osma; la de la señora de López de Bayo, con su hermana la señora de Dramen, la condesa de Pinohermoso; la señora de Dotres; la marquesa de Bárboles y otras muchas bellezas, cuyos nombres no recordamos en este instante”³³⁵.

Lohengrin se interpreta 5 veces a lo largo de la temporada, concretamente el domingo 8 (función 14 de abono, turno 1º par, a las ocho y media)³³⁶, el miércoles 11 (función 16 de abono, turno 2º par, a las ocho y media)³³⁷, el sábado 14³³⁸ (función 19 de abono, turno 2º impar, a las ocho y media)³³⁹, el martes 17³⁴⁰ de noviembre (función 21 de abono, turno 1º impar, a las ocho y media)³⁴¹ y el jueves 10 de diciembre de 1885³⁴² (función 34 de abono, turno 1º par, a las ocho y media)³⁴³. En la tercera representación, el 14 de noviembre, se produce un incidente que hace que Giussepina Pasqua sea sustituida por Palmira Rambelli en las dos últimas representaciones. Al final del acto segundo, Pasqua (Ortruda) sufre un desvanecimiento y es retirada de la escena, aunque la función continúa sin que se cante la parte de Ortruda. Así comenta *El Imparcial* el incidente:

“En la representación de *Lohengrin*, que se verificó anoche con igual brillantez y éxito igual que el día del estreno, ocurrió un incidente que impresionó tristemente al numeroso público que llenaba el regio coliseo.

En la última parte del segundo acto, al llegar los momentos de más pasión, cuando Ortruda, después de cerrar a Elsa la entrada en el templo, comenzaba a pronunciar las más enérgicas y sentidas notas, se la vio palidecer, oprimirse el

³³⁴ Documento deteriorado.

³³⁵ “Revista de teatros. Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, V, 254, 12-XI-1885, pp. 1-2.

³³⁶ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 8-XI-1885.

³³⁷ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 11-XI-1885.

³³⁸ “Noticias Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 255, 19-XI-1885, p. 5.

³³⁹ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 14-XI-1885.

³⁴⁰ “Noticias Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 255, 19-XI-1885, p. 5.

³⁴¹ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 17-XI-1885.

³⁴² “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, V, 259, 17-XII-1885, p. 5.

³⁴³ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 10-XII-1885.

pecho con las manos presa de una congoja y abandonarse desvanecida entre los brazos de las coristas y figurantas que acudieron a sostenerla.

Los que no conocían la ópera o no recordaban bien todos sus detalles, creyeron por un momento que entraba aquello en el papel y era valor entendido, mas pronto se comprendió que el accidente de la señora Pasqua, que representaba la parte de Ortruda, era real y efectivo, y se vio como, aun tratándose de actores consumados cual los que estaban en la escena, va una distancia inmensa de la atmósfera artificiosa y el matiz de comedia que siempre hay en todo fingimiento y el sello de verdad y naturalidad que lo real ofrece.

La señora Pasqua fue retirada de la escena, siguió la orquesta sin para entonando una música triste, huérfana y sin vida, la que había de servir como acompañamiento a su voz, y cuando llegó su turno a la señora Kupfer y al Sr. Stagno continuó la ópera, y terminó el segundo acto, y luego los dos siguientes, sin que volviera a dejarse oír en el último la señora Pasqua.

Lo que había sucedido era lo siguiente:

Ayer por la mañana publicó un periódico la noticia del fallecimiento del padre de la señora Pasqua. La noticia era equivocada, porque quien había muerto era el padre de su esposo.

Ni éste ni la distinguida artista tenían noticia de la desgracia cuando llegó la hora de la representación.

Comenzada ésta, unos amigos llevaron al esposo de la señora Pasqua a su casa para darle del mejor modo posible la infausta nueva.

La artista quedó en el teatro, y cuando se preparaba a salir a escena en la última parte del segundo acto una figuranta que la llevaba la cola y que había oído por la mañana la noticia en los ensayos, la dijo:

—Doy a usted la enhorabuena, porque cuando ha venido a cantar es señal de que era falsa la noticia que ha traído un periódico esta mañana de que se le había muerto su padre.

Puede comprenderse el efecto que produciría esto a la distinguida artista.

La representación seguía, tuvo que entrar en escena, pero pronto le faltó el dominio de sí misma y fue acometida de un síncope.

Asistida en los primeros momentos, fue llevada, ya algo repuesta de la emoción, a su casa, y en el último acto no cantó³⁴⁴.

Roberto Stagno, que tras las polémicas mantenidas con Rovira en 1881 a raíz del estreno de *Lohengrin* en Madrid no reaparece en el Teatro Real hasta la temporada 1885/86, es el gran triunfador de *Lohengrin* junto con Mila Kupfer-Berger. Con tal motivo, Benito Zozaya encarga a Peña y Goñi “un pequeño servicio” en el que pide al crítico musical su opinión acerca de los méritos de Stagno en la interpretación de la ópera. Peña y Goñi, que acaba de publicar *La ópera Española y la música dramática en el siglo XIX*³⁴⁵, escribe un artículo³⁴⁶ que proporciona datos sobre el estilo de interpretación de Stagno y, otros, relativos a los cortes realizados en *Lohengrin* en años

³⁴⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 15-XI-1885.

³⁴⁵ PEÑA Y GOÑI, A.: *La ópera Española y la música dramática en el siglo XIX*. Madrid: Zozaya, 1885. Reseña en Carmena y Millán, L.: “*La Ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*”. *El Imparcial*, 9-XI-1885.

³⁴⁶ Peña y Goñi, A.: “*Lohengrin* y Roberto Stagno”. *La Correspondencia Musical*, V, nos 255 (19-XI-1885, pp. 1-3) y 256 (26-XI-1885, pp. 1-3).

anteriores. Según Peña y Goñi, Stagno es el primer tenor que interpreta la parte de Lohengrin prescindiendo de “de todo artificio, de todo relumbrón”. Para el crítico donostiarra, el mayor triunfo de Stagno está en que el tenor prescinde de todo añadido virtuoso y a diferencia de los tenores que ejecutan esta parte antes que Stagno³⁴⁷, el tenor italiano no suprime ningún compás en la narración del San Graal en el último cuadro de la ópera, es decir, el fragmento en el que Lohengrin explica lo que son los caballeros del San Graal y su misión³⁴⁸. Según refiere Peña y Goñi, Gyarre, Cardinali y Signoretti suprimen la práctica totalidad de esta narración salvo los tres últimos versos, concretamente hasta la frase *Ed or noto via sia tutto l'arcano*³⁴⁹. Así pues, esta escena del *Racconto* del tercer acto queda reducida a su mínima expresión, puesto que de los 40 compases de que consta³⁵⁰, solamente se cantan 18, es decir, los 22 restantes no existen para el público madrileño hasta que en 1885 Roberto Stagno canta la escena íntegramente³⁵¹. Asimismo, el dúo de amor de Elsa y Lohengrin del tercer acto³⁵² sufre grandes cortes en las representaciones de las temporadas 1880/81, 1881/82 y 1884/85, por lo que la interpretación de Stagno y Kupfer es la primera en la que el dúo se canta íntegramente en el Real. Peña y Goñi destaca también las relaciones entre el tema de *Lohengrin* y la literatura castellana en el artículo que reproducimos a continuación:

“Al señor don Benito Zozaya,

Director propietario de *La Correspondencia Musical*.

³⁴⁷ Gyarre en la temporada 1880/81; Francesco Cardinali en la de 1881/82 y Leopoldo Signoretti en la de 1884/85.

³⁴⁸ Escena 3ª última, Acto III. Cuarto Acto en el Teatro Real de Madrid. Véase Wagner, R. (versione rítmica italiana di Salvatore de C. Marchesi): *Tannhäuser. Opera romántica in tre atti*. Milán: Ricordi, 1985 (reimp), p.59.

³⁴⁹ “Chi del San Graal é á cavaliere eletto/ munito é di potere sovrumano/ inerte é contro lui l'inganno abbietto/ di ucciderlo si attenda ognuno in van!/ e se mandato egli e in lontana terra/l'onore e la virtude á sostener/ ei resta vincitore in ogni guerra/poiche lo scorta un magico poter./Pero se il gran mistero sovrumano/si copre, ei dai profani de' fuggir!!!/ben si sembrava il mio segreto strano; /svelato io l'ho, tosto degg'io partir!/ ed or noto vi sia tutto l'arcano.../ Mandato del San Graal m'ha qui il voler.../A Monsalvato é Parcival sovrano/ Son *Lohengrin*, so figlio e cavalier!...

³⁵⁰ Wagner, R: *Lohengrin. Romantic Opera in three acts*. New York: Ed. Dover, 1982, p. 354 y ss.

³⁵¹ El texto original en alemán del fragmento suprimido reza: Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren / den rüestet er mit überirdischer Macht / an dem ist jedes Bösen Trug verloren / wenn ihn er siegt, weicht dem des Todes nacht. / Selbst wer vou ihm in ferne Land'entsendet, / zum Streiter für der tugend Recht ermannt, / dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet, / bleibt als sein ritter dort er unerkannt. / So heherer Art doch ist des Grales Segen, / Enthüllt –muB er des Laien auge fliehn; / des Ritters durm sollt Zweifler ihr nich hegen, / Erkennt ihr inh –dann muB er von euch ziehn. / Nun hört, wie ich verbotner Frage lohne!

³⁵² “*Cessaro i cantti alfin!*”. Escena 2ª, Acto III. Wagner, R. (versione rítmica italiana di Salvatore de C. Marchesi): *Tannhäuser. Opera romántica in tre atti*. Milán: Ricordi, 1985 (reimp), p. 48 y ss.

He recibido tu cariñosa carta, en la cual solicitas de mi amistad *un pequeño servicio*, según reza textualmente tu misiva.

Ese pequeño servicio consiste en que emita yo los méritos que revela el tenor Roberto Stagno en la interpretación de *Lohengrin*, de esa poética leyenda germánica que el genio de Wagner ha idealizado en su maravillosa ópera.

Retirado, como sabes, en absoluto, por ahora, del campo de la literatura musical, en verdad que no sé si mi pluma enmohecida podrá prestar interés a un asunto muy trillado, y del cual se ha ocupado la prensa madrileña, prodigando unánimemente sus aplausos al célebre tenor; pero tratándose de Wagner y de un intérprete suyo a quien admiro y aprecio, voy a probar fortuna yo también, procurando dar a este insignificante artículo alguna apariencia de vida.

Lohengrin.

Para juzgar a Stagno en *Lohengrin*, hay que averiguar primero quién era y que representa en la mitología alemana, el caballero del cisne.

A este propósito, cúpleme manifestar que en las numerosas monografías de Wagner que tengo en mi poder, no he hallado, aunque parezca mentira, el origen de la leyenda de *Lohengrin*. Ni Noufflard, ni Judith Gautier, ni Léonie Bernardini, ni Panzacchi, ni Marsillach, ni Gradmougin, ni Champfleuri, ni Hippeau, ni Beniot, ni otros autores que podría citar, que se han ocupado de la vida y trabajos de Ricardo Wagner, con más o menos extensión, mencionan el origen del drama de *Lohengrin*.

Y el mismo Wagner, en sus *Memorias*, hace caso omiso del [sic] génesis de esa leyenda que, arreglada por él para libreto de ópera, y puesta en música de un modo incomparable, va imponiendo al presente, la estética revolucionaria llamada del *porvenir*.

La leyenda existe sin embargo, y quien quiera conocerla, no tiene sino hojear el tomo segundo de la admirable obra de Enrique Heine, titulada: *De la Alemania*, en cuya séptima parte, dedicada a las *tradiciones populares*, se lee lo siguiente:

«En el año 711, vivía Beatriz, hija única del duque de Cleves. Su padre había muerto, y ella era señora de Cleves y de otros muchos países. Un día la noble castellana estaba sentada en el castillo de Nimvege; hacía un tiempo claro y hermoso, y ella miraba el Rhin.

»Vio allí una cosa singular. Un cisne blanco bajaba por el río y llevaba en el cuello una cadena de oro. A la cadena estaba atada una barquilla que el cisne guiaba; en la barquilla estaba sentado un hombre de hermosa figura; tenía una espada de oro en la mano, una trompa de caza colgada de su costado, y tenía en el dedo un precioso anillo. Este joven echó pie a tierra y habló mucho con la señorita; la dijo que protegería sus dominios y pondría a sus enemigos en fuga.

»Este joven la gustó tanto, que consiguió que la amase y lo tomó por esposo. Pero él la dijo: ‘No me preguntéis por mi raza ni mi origen, porque el día en que me interroguéis me separaré de vos y no me volveréis a ver jamás’. Y la dijo también que se llamaba Helias [sic]. Era corpulento como un gigante. Tuvieron después varios hijos. Pero después de algunos años, una noche que Helias se hallaba en el lecho al lado de su mujer, la princesa le preguntó inadvertidamente: ‘Señor, ¿no queréis decir a vuestros hijos de dónde habéis salido?’ Al oír estas palabras, Helias dejó a la señora, saltó a su barquilla del cisne, y nadie lo volvió a ver después. La mujer se disgustó y murió de arrepentimiento el mismo año. Parece ser, sin embargo, que dejó a sus tres hijos, sus tres joyas, la espada, la trompa y el anillo. Sus descendientes existen todavía, y en el castillo de Cleves se eleva una alta torre, en cuya cima gira un cisne: se la llama la Torre del Cisne en memoria del acontecimiento».

Enrique Heinne comenta la anterior leyenda con estas frases en que aparece la nota personal del gran satírico:

«Cuántas veces, al bajar por el Rhin, y pasando ante la Torre del cisne, en Cleves, he pensado en el misterioso caballero que no quiso decir quién era, que una sencilla pregunta acerca del asunto, bastó para arrancar de los brazos de su amada. Verdad es que las mujeres que preguntan demasiado son muy cargantes. Ruego a las bellas, que empleen sus labios en los besos y no en las preguntas⁽¹⁾».

He ahí el punto de partida de *Lohengrin* de Wagner. Helias es Lohengrin y la castellana de Cleves, Elsa. Entre la leyenda y el libreto de la ópera, las diferencias son grandes, porque Lohengrin, menos afortunado que Helias, tiene que separarse de Elsa, con la miel en los labios, mientras Helias disfruta de las delicias conyugales por espacio de algunos años, pero la esencia dramática es la misma, y la parábola que castiga la curiosidad femenina, ostenta los mismos caracteres en el poema de Wagner que en la leyenda popular.

Lo que hace Wagner es idealizar el tipo de Helias, dando a Lohengrin una naturaleza ultra-terrestre y una significación filosófica que el gran compositor explica de la siguiente manera:

«Lohengrin buscaba la mujer que *creyese* en él, que no le preguntase quién era, ni de dónde venía, sino que le *amara* como era y porque era tal como había aparecido ante ella. Buscaba la mujer ante la cual no tuviera necesidad de explicarse, ni de justificarse, sino que le amara incondicionalmente. Para esto era preciso que ocultase la superioridad de su naturaleza, mejor dicho, la superioridad que esa naturaleza había alcanzado, porque su única garantía consistía cabalmente en eso, en que Lohengrin no era un objeto de sorpresa y de admiración, un ser al cual se rinde homenaje y se adora porque no se le comprende, sino porque poseía la única cosa que podía librarle de su aislamiento: ser amado y comprendido por amor. Con su sentido superior, su conciencia clarividente y todo su saber, no quería ser nada más que plenamente un hombre, un hombre capaz de sentir y de despertar impresiones ardientes. Oh sí, no quería ser más que un hombre, no un Dios (es decir, añade Wagner, no quería ser un artista absoluto). Por eso deseaba la mujer (es decir, añade de nuevo Wagner, deseaba el corazón humano). Cuando debajo de él, en medio de la humanidad oye el grito de angustia de aquella mujer (del corazón humano), desciende de su deliciosa pero desierta soledad. Desgraciadamente la superioridad que ha adquirido, lo ha señalado con un rasgo indeleble, no puede dejar de parecer maravilloso. El asombro de la multitud, el veneno de la envidia arrojan sus sombras hasta en el corazón de la mujer amante; la duda y los celos le prueban que no puede ser comprendido, sino adorado solamente; y entonces confiesa su divinidad y torna a su soledad anonadado».

Tales eran las ideas de Wagner acerca del personaje Lohengrin, cuando se disponía a emprender definitivamente la ejecución del poema. El asunto le entusiasmaba, pero le sugería continuadas dudas. Sometió el plan a la aprobación de un amigo en cuya inteligencia tenía el maestro gran confianza, y el amigo en cuestión, después de haber reflexionado por espacio de algunos días, le dijo:

—¿Quiere usted saber mi opinión? Pues bien, hablando a usted francamente, su Lohengrin me parece un personaje poco simpático. Ha venido al mundo para turbar el corazón de una joven; y porque ésta, antes de entregarse a él, quiere saber a quién se entrega, la vuelve la espalda para marcharse de nuevo a gozar tranquilamente de su divinidad. Ese hombre es un frío egoísta que quiere herir el sentimiento e inspirar aversión.

Esta crítica impresionó profundamente a Wagner; se decidió a modificar su poema, de tal suerte, que Lohengrin, en vez de abandonar a Elsa, renunciase, por

⁽¹⁾ *De l'Allemagne, Tom. II, pág. 60, Michel Levy frères. París, 1871.* [Nota Peña y Goñi]

amor a ella, a su divinidad. Pero adoptaba la nueva conclusión, con mucha violencia. Vaciló un tanto y al fin arrojó la pluma exclamando:

«¡Pues bien, no! Esto no pude ser. Desde el momento en que Elsa exige que Lohengrin la explique su naturaleza, no puede permanecer a su lado. Desde este instante, está separado de ella por una ineluctable necesidad; la que imposibilita la unión de un ser divino con una simple mujer, desde que ésta deja de obedecer al impulso de su corazón que únicamente puede elevarlo hasta él. Si se declara egoísta a Lohengrin, eso demuestra sencillamente que no se le comprende. Se explica su conducta, de un modo erróneo; se dice que abandona a Elsa porque prefiere su divinidad y no quiere perderla. Eso es inexacto; se marcha porque desde el momento en que la joven se ha sustraído al encanto de su persona, en realidad no existe ya para ella».

Aferrado a esta última convicción, Wagner se puso a discutir con su amigo y con otros varios que habían igualmente condenado a Lohengrin. No solamente les convenció sino que llegó a demostrarles que sus críticas eran una prueba decisiva a favor de su primera concepción.

Le valió tal triunfo el haberle confesado sus amigos que *Lohengrin* les había por de pronto encantado, y que solo después, y reflexionando sobre el asunto, habían llegado a juzgarlo de un modo desfavorable.

—De modo, les dijo Wagner, que el sentido de mi poema, se ha desvanecido ante vosotros, desde que, abandonando la primera impresión, lo habéis criticado. No os prueba esto que Lohengrin debe desaparecer en cuanto Elsa le pregunta: ¿Quién eres? ¿De dónde vienes? En verdad, que Lohengrin es como la obra de arte misma, que no puede comprenderse con la cabeza, sino solamente con la sensibilidad del corazón⁽¹⁾.

¡Cómo se reirán al leer estas enigmáticas frases del autor de Lohengrin, todos aquellos que no ven en Ricardo Wagner más que un alquimista de la música!

—¡Buena será la ópera, exclamarán seguramente, cuando tantas explicaciones sibilíticas necesita! ¡Cuánto farrago, cuanta fraseología! ¡Vayan [?³⁵³] el reformador y sus adeptos; guárdense para ellos las filosofías que nosotros no necesitamos saber quién es ni a qué viene Fernando cuando canta *Spirto gentil*, ni qué representa Otello cuando exclama *Ah, si per voi già sento*, ni qué pito toca la orquesta cuando Marcelo grita ¡*Pif, paf!*

Y dirán muy bien esos caballeros. ¿Qué les importa a ellos que el tenor esté enfadado o gozoso, ni que la tiple llore o se ría, ni que el barítono ame o deteste, ni que el bajo impreque o suplique, con tal de que filen una nota o vocalicen cuatro escalas? ¿Qué tienen que ver ellos con el personaje, ni con lo que éste piensa, hace o proyecta? ¿Qué les importa saber quién es, ni de dónde viene, ni a dónde va, ni para qué se mueve, desde el momento en que se adelanta hacia las candilejas y suspira una cavatina *con amore?*

Para ellos el edificio no existe; para ellos no existe más que el tejado, la cúpula. Incapaces de mirar al fondo y de enterarse de los detalles, sólo tienen vista para contemplar lo que sobrenada en la superficie. Para ellos la ópera no es una acción en música, sino un concierto. Van a oír, no una obra, sino un cantante; y no comprenden la salud, sino en el horizonte mezquino que les muestran sus ojos, enturbiados y casi ciegos, por las telarañas de la preocupación, de la rutina o de la ignorancia.

Estos eran los que gritaban que Gluck desollaba los oídos, éstos eran los que acusaban a Rossini de haberse *germanizado* (!) en su *Moisés*; éstos eran los que insultaban a Meyerbeer cuando se estrenó *Roberto el Diablo*, éstos eran los que

⁽¹⁾ *Georges Noufflard, -Richard Wagner d'après lui-même. Vol I. -Paris. Librairie Fischbacher.-1885.*

[Nota Peña y Goñi]

³⁵³ Documento deteriorado.

trataban de bárbaro a Beethoven; éstos eran, y éstos serán siempre, los tontos, en su inmensa variedad, los que quisieran colocar a la humanidad al nivel de su ignorancia y de sus preocupaciones, los que no consienten que nadie pueda traspasar los menguadísimos linderos en que se hallan encerradas sus aficiones musicales; éstos que se dicen *aficionados* al Teatro Real y no son sino *acostumbrados* al regio coliseo, trasunto fiel del perro del hortelano que no comía, ni dejaba comer.

En cambio, los otros, los Wagneristas [sic] que, sin entender una palabrea del tecnicismo musical, se sienten removidos profundamente e inconscientemente por un giro melódico, por un enlace de acordes, o por una combinación de timbres; los que se elevan a la percepción de lo bello por arranque natural de su organización; los que descubren de pronto y sin esfuerzo la presencia del genio; los que, en una palabra, experimentan esa indefinible y punzante impresión que la belleza artística produce; esos comprenderán desde luego lo que las frases de Wagner significan, y penetrarán en el **simbolismo** que el maestro presta a la figura de *Lohengrin*, encarnando admirablemente en ella la sensibilidad humana que fecunda la inteligencia y la lleva al conocimiento de nuevas verdades, como Dante en su *Divina comedia*, como Goethe en su *Fausto*, como Cervantes en su *Quijote*.

Los wagneristas no necesitan saber que el tono de *mí mayor* se escribe con cuatro sostenidos; ni que la disonante debe bajar y la sensible subir ni que las quintas en movimiento directo están prohibidas en la armonía, para entusiasmarse y conmovirse escuchando el *Lohengrin*.

Precisamente Wagner se resuelve airado contra esa idea. Para él, su música se dirige al pueblo, no al pueblo demagógico o desagradable, sino a la reunión de los seres sencillos, que sienten ingenuamente y se entregan, como la mujer, al objeto amado, en cuerpo y alma y quieren, como ella, poseerlo completamente.

En el pueblo, como en la mujer, la sensibilidad domina en absoluto a la inteligencia, y, según Wagner, la sensibilidad es la facultad humana por excelencia. Por ella estamos en comunicación con la Naturaleza, y por ella recibimos, como Anteo, una fuerza invencible.

Desde el punto de vista artístico, la sensibilidad es la onda límpida que, cuando no está enturbiada por el razonamiento, refleja el mundo en toda su verdad y en toda su belleza; mejor dicho, es el organismo vivo que, trasformando todas las cosas en sensaciones y en imágenes fácilmente comprensibles, hace milagros, comparables a los que nuestra vista realiza, cuando en un pequeño espejo encierra el más vasto de los panoramas.

Wagner, busca pues, en el espectador, la sensibilidad, y la busca por las razones antes indicadas que podrán ser más o menos discutibles, pero que revelan en toda su grandeza, hasta qué punto eran sanas y puras las doctrinas estéticas del eminente maestro y hasta qué punto estaban separados sus ideales de esa atmósfera de exclusivismo docente a que pretenden reducirlos los fanáticos y detractores de Wagner sin haberlo estudiado y comprendido, ni los unos, ni los otros.

Esos que lo *sienten*, lo comprenden mejor que nadie, esos que parten de la *sensibilidad* para llegar a la *inteligencia*, saben lo que es y representa *Lohengrin*. A ese *vulgo* se dirige Wagner, y ese *vulgo* es el que lo ha hecho inmortal y el que colocará su obra a la altura de la más bella y fructuosa de cuantas registran el arte en sus páginas, en el siglo XIX³⁵⁴.

Una vez conocido el concepto filosófico que Wagner forma de su admirable creación, conviene examinar *a priori* la fisonomía artística de *Lohengrin*, para apreciar debidamente su interpretación por Roberto Stagno.

³⁵⁴ Peña y Goñi, A.: "*Lohengrin* y Roberto Stagno". *La Correspondencia Musical*, V, 255, 19-XI-1885, pp. 1-3.

Como personaje principal de la ópera no hay que olvidar ni un instante la naturaleza mística del caballero del cisne.

Lohengrin es un iluminado; es la encarnación de un ser divino que viene a cumplir en el mundo una misión celeste: la salvación de la mujer, por medio del amor puro, ciego, absoluto, que vive por la sensibilidad, por el corazón, y no admite la huella de la inteligencia, del razonamiento.

Lohengrin no teme a nada ni a nadie; es un ser contra el cual las asechanzas son completamente inútiles, un ser blindado contra las malas pasiones y dotado de irresistible poder; un ser, en suma, invulnerable.

Quien es Lohengrin, lo declara el mismo, de un modo que no deja lugar a dudas, en la sublime narración del San Graal. Oigámosle:

Chi del San Graal é á cavaliere eletto,
Munito é di potere sovrumano;
Inerte é contro lui l'inganno abbietto,
Di ucciderlo si attenda ognuno in van!
E se mandato egli e in lontana terra
L'onore e la virtude á sostener
Ei resta vincitore in ogni guerra
Poiche lo scorta un magico poter.
Pero se il gran mistero sovrumano
Si copre, ei dai profani de' fuggir!!!
Ben si sembrava il mio segreto strano;
Svelato io l'ho, tosto degg'io partir!
Ed or noto vi sia tutto l'arcano...
Mandato del San Graal m'ha qui il voler...
A Monsalvato é Parcival sovrano
Son Lohengrin, so figlio e cavalier!...

La psicología de Lohengrin, da, pues por resultado, un ser *consciente y pensador*, como dice el mismo Wagner, un ser opuesto a Elsa, en la cual dominan la *inconsciencia* y la *espontaneidad*.

Con una despreocupación asombrosa y envidiable, declara Wagner que en la composición de su *Lohengrin* jamás le dio cuidado la música, porque la poseía, como se posee, después de un profundo estudio, una lengua extranjera.

Las ideas de Wagner respecto a este particular merecen ser conocidas y tengo la seguridad de que los lectores me agradecerán la cita.

¿Por qué hay que dominar la música como se domina, no el lenguaje propio, sino un lenguaje extraño? He aquí lo que dice el autor de *Lohengrin*:

«Quien no posea, completamente una lengua extranjera, debe para hablar, tomar en consideración las propiedades de esa lengua; para expresarse de un modo inteligible, debe antes de hablar, pensar en los medios de expresión que va a emplear y acomodar a éstos, lo que va a decir. Para comunicarse con los demás se ve precisado a preocuparse de las reglas de la lengua de que se sirve, y no puede, por consiguiente, expresar espontáneamente y tal como viven en su corazón, sus sentimientos y sus miras. Es necesario que modele éstos sobre un medio de expresión del cual no es dueño, como lo es de su lengua materna, en la cual, sin pensar y sin querer, la expresión justa se le presenta por sí misma».

Desde *El buque fantasma* en adelante, Wagner dominaba la música como una lengua materna, según declara él mismo, añadiendo que «estaba enteramente a sus órdenes para expresar sus miras y sus sentimientos».

Y como para el gran reformador, la belleza musical no podía resultar sino de la fusión íntima de la poesía y de la música, sus cuidados se dirigían al poema,

buscando en el ritmo poético, en el acento y en la palabra, una fuerza de expresión de la cual surgían sin esfuerzo y naturalmente el concepto musical.

Según Wagner, la melodía debe nacer de las palabras y ser tal que atraiga la atención, no sobre la melodía misma, sino sobre los sentimientos que debe expresar. Esta necesidad que se impuso a él con mayor viveza cada vez, le hizo apartarse, poco a poco, de los procedimientos tradicionales que todos conocemos.

Una vez expuestas con toda la claridad que me ha sido posible⁽¹⁾ las ideas de Wagner acerca de su manera de sentir poéticamente los personajes, antes de ponerles música, claro es que la forma musical de *Lohengrin*, tiene que dimanar lógica y virtualmente de la naturaleza especial del protagonista de la ópera.

Y tan admirablemente está, con efecto, *sentido* Lohengrin, que la música de Wagner refleja, siempre, como si le rodease una aureola, el misticismo religioso del caballero del cisne.

Para el rey y el heraldo, el metal. Para Ortruda y Federico, el trémolo. Para Elsa y Lohengrin, la madera y la cuerda. Diríase cuando cantan estos últimos, que el drama se aparta de la tierra, para elevarse a las alturas celestes, acompañado de un órgano ideal. La madera, sobre todo, tiene un papel importantísimo y sus armonías se elevan frecuentemente como saturadas de incienso y parece que se desvanecen en una atmósfera impregnada de religiosos perfumes.

La parte de tenor, en el concepto que generalmente formamos del cantante, no existe en el Lohengrin. Escrito en las notas centrales de la voz, sin llegar nunca al *si bemol* y desprovisto en absoluto de vocalizaciones, el artista que lo interprete tiene que buscar el efecto en la expresión justa de los sentimientos del personaje; tiene que hacer el sacrificio completo de todo artificio, de todo relumbrón, para poner de relieve el concepto poético del tipo, por medio de las frases musicales (en perfecta consonancia con el carácter de Lohengrin) que Wagner ha escrito en su ópera.

En mi concepto, el mayor triunfo de Stagno está ahí: está en que el aplaudidísimo tenor ha comprendido la necesidad ineludible de prescindir de todo medio artificioso, para recabar solamente del talento artístico el éxito de la interpretación. Se ha sacrificado, (lo cual es mucho, tratándose de los tenores del día), y ha hecho de la ejecución de Lohengrin un verdadero culto Wagnerista, no queriendo que los recursos del cantante ante un público que los acepta todos y los aplaude a rabiar, pudieran desdibujar o borrar enteramente, ni un solo momento, la fisonomía musical que Wagner ha dado a su personaje.

Es preciso hacer notar este hecho que es realmente inverosímil por los tiempos que se corren y que enaltece a Stagno sobremanera. Hay más; los tenores que en el Teatro Real han ejecutado el *Lohengrin*, antes que Stagno, cortaban ¡da ira y pena decirlo! la parte más importante, la que nunca debe suprimirse, so pena de cometer un verdadero crimen artístico, de la narración del San Graal, en el último cuadro de la ópera.

Para que los lectores se den cuenta de esa profanación, bastará decirles que los susodichos tenores cortaban toda aquella parte en que Lohengrin explica lo que son los caballeros del San Graal, y la misión que le ha traído al mundo; cortaban, en suma, todos los versos que he transcrito al principio de este segundo artículo, hasta la frase:

Ed or noto ví sia tutto l'arcano

⁽¹⁾ Advierto a los lectores que entre la equivalencia y la igualdad de las frases de Wagner, al traducirlas, he preferido lo último. Si la sintaxis castellana se resiente bastante, ya se sabe la razón [Nota Peña y Goñi]

Stagno ha vuelto por los fueros de Wagner, abriendo el incalificable corte, y cantando íntegra la admirable narración que el público saborea con deleite y aplaude con entusiasmo.

Y es que Stagno, al igual que Wagner; *siente*, ante todo, el tipo que interpreta, y de ese modo entra sin esfuerzo alguno en su ejecución, sin ocurrírsele nunca que pueden haber allí ciertas concesiones con las cuales alcanzaría el *tenor* seguros aplausos. El *artista* domina al *cantante*; y como yo, en este caso, entiendo que el artista es la fusión perfecta del actor dramático y el cantante que concurren a expresar fielmente y sin aleaciones vocales de ningún género, los sentimientos que el poeta y el músico prestan al personaje, de aquí que encuentre a Roberto Stagno, absolutamente superior en la interpretación del papel de Lohengrin.

Una de las condiciones esenciales a todo artista que ejecute esa parte, es la figura³⁵⁵. No es posible imaginarse un ser divino sin que las condiciones físicas del intérprete se amolden en lo posible a las formas corporales de ese ser.

Por este concepto, Stagno, vestido de Lohengrin, es ya un éxito y un éxito muy importante, porque el público, atraído hacia la figura, atiende mejor, se interesa más y comprende con menos esfuerzo lo que el personaje expresa, tanto más cuanto que la música de Wagner subraya siempre, si así puede decirse, lo que hay de divino en la encarnación de Lohengrin.

Tres escenas capitales tiene Lohengrin en la ópera de Wagner:

Primera, la salida. Segunda, el gran dúo de amor del acto tercero.

Y tercera, la despedida, en el segundo cuadro de dicho acto⁽¹⁾.

En el acto primero, Stagno detalla con exquisita delicadeza la breve y tiernísima invocación al cisne; aquella especie de melodía litúrgica que la libertad de tiempo, despoja casi completamente de ritmo, tiene en el célebre tenor un intérprete excepcional, y la expresión melancólica de su acento, parece encerrar en aquel dulcísimo adiós un eco nostálgico del Monsalvato.

En el resto del acto, Stagno no pierde su gravedad más que el instante en que dirigiéndose a Elsa, exclama: *Elsa, io t'amo!* Aquel es en realidad el único instante en que Lohengrin, a impulsos del amor que ansía para salvarse, se convierte en hombre y desahoga, en ese grito, su pasión. Y Stagno lo canta y expresa con tal verdad, que el público le interrumpe siempre con sus aplausos.

Fuera de ese relámpago, el artista no sale jamás de su pasividad. Un detalle. Cuando Lohengrin se dirige a Federico, exclamando: *Tu menti per la gola o Telramondo*, otros tenores se enfurecen y amenazan al criminal con expresión melodramática. Stagno no hace sino fijar la vista en Federico y levantar sencillamente el brazo derecho. Esto es lo correcto y esto es lo verdadero.

Lohengrin sabe que nada tiene que temer de Telramondo; sabe que en el juicio de Dios que va a celebrarse, Federico será vencido irremisiblemente. Mostrarse arrogante y tomar aires de matón, sería, por tanto, ridículo.

Cito este detalle, para que se vea lo bien que Stagno comprende el personaje y la irreprochable fidelidad con que lo interpreta.

Estas cualidades se hacen aún más patentes en el gran dúo de amor que gracias al eminente artista y a la señora Kupfer (otra gran artista también que ha creado el

³⁵⁵ A raíz de las representaciones de *Lohengrin* *La Correspondencia Musical* publica unos datos biográficos sobre Stagno acompañados de un grabado con el retrato del tenor. Nacido en Palermo en 1840, Stagno debuta en el teatro de San Carlos de Lisboa en 1864 y en su repertorio figuran obras de Mozart, Weber, Rossini, Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Verdi, Boito, Ponchielli y Wagner. Sobre el desempeño de la parte protagonista *Lohengrin* dice el artículo: "Hasta ahora no conocíamos el *Lohengrin* y a Stagno. [A él] debemos el haber apreciado y comprendido las innumerables bellezas de la portentosa creación del gran tudesco". "Roberto Stagno". *La Correspondencia Musical*, V, 257, 3-XII-1885, p. 1-2.

⁽¹⁾ En el Teatro Real, las dificultades de la escena obligan a dividir el acto tercero, convirtiendo en sendos actos, los dos cuadros de que se compone. [Nota Peña y Goñi]

papel de Elsa en Madrid, puesto que nadie lo había saboreado hasta que lo ha cantado ella recientemente) se ha oído por primera vez íntegro en el Teatro Real.

El papel de Lohengrin en este gran dúo, es, en verdad, especialísimo. Fascinado por Elsa, en arrobamiento indefinible ante la mujer que debe separarlo de las soledades divinas del San Graal, Lohengrin suspira más que canta.

Stagno pone de manifiesto en esta escena, la maestría admirable con que sabe amoldar las condiciones de la media voz a aquellas notas contenidas y suaves que se funden maravillosamente en las sonoridades etéreas de la orquesta.

Con qué punzante expresión, después de haber tendido a sus pies a Telramondo, lanza aquel gemido, en que se resumen su amargura y su dolor: *Ahi, che bel sogno d'amor sparí!*...

Pero con ser intérprete admirable del personaje, hasta entonces, puede, sin embargo, decirse que donde Stagno se apodera del público y lo domina en absoluto, es en la última escena de la ópera.

Aquí realmente, todo elogio parece pequeño, porque en mi concepto, es poco menos que imposible llevar más allá la perfección. La narración del San Graal, en toda su hermosísima integridad, se desarrolla en la voz y en el arte de Stagno, con una expresión que no es fácil definir. Hay en las notas del célebre artista una emoción, una belleza que encantan y conmueven. Y cuando al llegar la frase final, exclama, en un raptó de vanidad humana: *Son Lohengrin suo figlio é cavalier!* Es tal la varonil entereza que Stagno imprime a esa frase, que el público unánime lo interrumpe con bravos y palmadas.

Y si cabe, es mayor su triunfo en la sentidísima, en la adorable despedida a Elsa. Diríase que al llegar a este punto, hasta el mismo Wagner hace abstracción de la naturaleza del personaje, como si quisiera dejarle gozar de un último efluvio de humanidad, antes de mandarlo de nuevo y para siempre al Monsalvato. No de otro modo se explica aquel clarísimo y sencillo acompañamiento de orquesta que permite al tenor espaciarse a sus anchas.

¡Qué magistralmente aprovecha también Stagno aquel momento para dar a su voz toda la expresión de ternura y de quebranto que la situación exige! La melodía se destaca suavemente, con su intensidad melancólica y dolorosa; y al llegar a la frase:

Ma se all'anello volgerà il suo ciglio,
A quei che ti salvara ei pensará...

se desgarran en un sollozo incomparable que arranca lágrimas a algunos y entusiastas aplausos a todos...

La pluma vuela y hay que resumir. Voy a hacerlo breve y compendiosamente. En mi humildísima opinión, y para mi gusto particular, Stagno es el único artista que ha dado a conocer en Madrid, de un modo concienzudo y realmente admirable, el papel de Lohengrin. Y la circunstancia de haber aplaudido el público con verdadero y unánime entusiasmo, frases enteras cuya belleza no había podido o sabido comprender antes, demuestra que el público está completamente de acuerdo con esta opinión mía.

Stagno, ya lo he dicho anteriormente, siente el Lohengrin y se encarna en el tipo con *amore*, ésta es la ocasión de decirlo, y como sacrifica en aras de la verdad, todos los recursos convencionales que posee su órgano vocal, resulta que el personaje se impone en toda su grandeza al público y que éste se ve precisado a rendirse ante la obra de arte bella y verdadera. El secreto está ahí; ahí están el mérito de la obra y el mérito de la ejecución; en que ésta es tan verdad, como es verdad aquélla. Ni más ni menos.

El *Lohengrin* cantado por otros tenores en Madrid, fue un ensayo que dejó indecisos los ánimos, mientras el *Lohengrin* interpretado por Stagno ha sido una fulgurante revelación. Ante este hecho real y positivo que la prensa y el público han señalado, no hay sino bajar la cabeza y desear artistas que desempeñen sus papeles con la conciencia, con el esmero y con la admirable maestría de que ha hecho gala Stagno en el *Lohengrin* de Wagner.

Si el aplauso de un wagnerista que hace quince años defendía solo y públicamente al gran maestro, contra viento y marea, y hoy se ve rodeado de entusiastas y decididos partidarios de Wagner, vale algo, recíbalo Roberto Stagno, muy cordial y muy sincero. Ese aplauso es más que la manifestación del entusiasmo; es del testimonio de la gratitud³⁵⁶.

El 22 de noviembre, celebradas cuatro representaciones de *Lohengrin*, *La Ilustración Española y Americana* publica una revista musical de Esperanza y Sola en la que el crítico elogia la interpretación de Mila Kupfer-Berger y la dirección de Manuel Pérez:

“La representación del *Lohengrin*, que en su conjunto ha merecido gran aplauso, ha sido ocasión para darse a conocer en el Teatro Real la *prima donna* Sra. Milla Kupfer. Nunca entre nosotros ha tenido la poética y encantadora figura de Elsa intérprete más feliz, dicho sea en honor a la verdad. A una hermosa y simpática figura, reúne la Sra. Kupfer una voz extensa y de hermoso timbre, una gran maestría que la hace decir con sentida expresión y notable pureza, frasear con verdadera elegancia, sin acudir nunca a esos efectos de relumbrón (las más de las veces de dudoso gusto), a que tan dados son los cantantes ganosos de conquistar aplausos a todo trance, y antes bien, haciendo gala de una naturalidad perfecta que revela un depurado gusto, se muestra en todo una verdadera artista en toda la extensión de la palabra.

Digna rival de ella, en el buen sentido de la frase, y ateniéndome al personaje que en la ópera representa, se ha mostrado la Sra. Pasqua, interpretando magistralmente la odiosa figura de Ortruda y dando nuevas y relevantes muestras de todo su mucho valer.

También el Sr. Stagno ha cogido gran cosecha de aplausos, si bien, sea que se reserve tal vez demasiado durante los primeros actos de la ópera, sea que la tesitura en que su parte está escrita no le favorezca, antes bien denuncié los estragos que forzosamente el tiempo ha hecho en su voz, es lo cierto que hasta el dúo con Elsa, con que termina el acto tercero, y, sobre todo, el hermoso *racconto* del acto cuarto, no se muestra a la altura que debe y al igual de las artistas ya mencionadas.

También el Sr. Bianchi merece sinceros elogios, que asimismo alcanzan al Sr. Silvestri por la discreta manera con que contribuyó al buen éxito de la obra, y más aún a los coros, a quienes toda alabanza es debida.

Así como el orden de los factores no altera el producto, del propio modo el hablar en primer término de los artistas que han interpretado la obra no quiere decir que trate de poner en segundo, lo cual sería injusto en alto grado, al maestro Pérez, que en esta ocasión ha dado notoria y relevante muestra de que por derecho propio tiene en sus manos el bastón de mando de aquella inteligente orquesta. Dueño, digámoslo así, de la partitura que ante sus ojos tenía, Pérez ha dirigido la obra como hombre avezado a estas lides, poniendo de relieve, con verdadera maestría, los infinitos y delicados detalles que el *Lohengrin* encierra, obteniendo por ello

³⁵⁶ Peña y Goñi, A.: “*Lohengrin* y Roberto Stagno II”. *La Correspondencia Musical*, V, 256, 26-XI-1885, p. 1-3.

grande y merecido aplauso, que él ha compartido en la parte que era debida con la falange artística a cuya cabeza está. Reciba por ello mi sincero parabién.

En el mismo teatro se han oído además el *Fausto* y *L'Ebreá*, dando ocasión a nuevos triunfos de nuestro compatriota Uetam; pero por hoy pareceme que es cosa de dar punto a estos renglones, encaminados a hablar de una obra que, aunque no exenta de defectos, es de grandísimo valer e importancia, por más que éstos no lleguen al punto de justificar el que Wagner, en quien la modestia era cualidad desconocida, se declarara a sí propio «el único capaz de llevar a cabo la obra comenzada por Beethoven, echando en el cauce del drama musical el rico torrente de la sinfonía alemana»³⁵⁷.

Después de la función del 10 de diciembre de 1885, no se realizan más representaciones de *Lohengrin* en el resto de la temporada, aunque en el centón a beneficio de Manuel Pérez celebrado el 9 de abril de 1886, el director incluye el prelude de *Lohengrin*³⁵⁸. La reseña publicada en *El Imparcial* sobre esta sesión no comenta nada sobre la interpretación de la partitura de Wagner ya que se centra en la intervención de Pablo Sarasate, aunque indica que la mayor parte de la temporada Pérez “ha venido dirigiendo la orquesta del regio coliseo luchando con el recuerdo de los ilustres maestros que en años anteriores le tenían a su cargo, y justo es declarar que, mereced a su laboriosidad y a su estudio, ha logrado verdaderos triunfos como en el *Lohengrin* y el *Guillermo Tell*, en cuyas óperas la orquesta del regio coliseo ha brillado como en los mejores tiempos”³⁵⁹.

Conclusión

La reflexión final sobre la presentación de *Lohengrin* en Madrid pretende valorar el significado artístico que tiene dentro del repertorio wagneriano, cómo es entendida esta partitura y la repercusión que tiene para la crítica y el público madrileño. La primera conclusión es que la gran mayoría de la crítica musical madrileña opina que *Lohengrin* es la obra maestra de Wagner. *Lohengrin* es una partitura que, a diferencia de *Rienzi*, permanece dentro del repertorio del Teatro Real y así lo entiende la crítica musical desde su estreno al indicar que es una ópera “que quedará de repertorio”³⁶⁰.

³⁵⁷ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 43, 22-XI-1885, p. 306-7. También en “*Lohengrin*” *Treinta Años de Crítica Musical*, t. II. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 114-16.

³⁵⁸ Turina Gómez, J.: “Cronología de las 75 temporadas de ópera”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 395.

³⁵⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-IV-1886.

³⁶⁰ “Desde la butaca...” *El Liberal*, 25-III-1881.

Representada 196 veces³⁶¹ desde su estreno hasta el cierre del teatro en 1925, es la ópera de Wagner más representada en el Real.

Una parte del éxito de *Lohengrin* en Madrid viene motivado por la identificación de los españoles con el tema de la ópera. Las relaciones entre el tema de *Lohengrin* y el Grial es aprovechada por la crítica musical para crear un vínculo de unión entre la literatura española y la obra de Wagner. Cuando *Lohengrin* es presentado en Madrid en 1881 Muñiz Carro³⁶² recuerda que los personajes del ciclo de la Tabla Redonda están tratados en la literatura española. Además, según algunas versiones de la leyenda el templo del Monsalvato está situado en España; en la zona de los Pirineos según la mayor parte de ellas. En el tomo sexto de *La Walhalla y las Glorias de Alemania*³⁶³, Juan Fastenrath³⁶⁴ dedica una parte del volumen a la figura de Wolfram de Eschenbach y en el artículo XI podemos leer:

“Durante muchos años el *gral* trasladado al Occidente por José de Arimatea, flotaba en los aires, no existiendo sobre la tierra ningún hombre digno de guardarlo, hasta que Titurel, el legendario hijo de un legendario rey cristiano de Francia, fue llevado a Salvatierra (Alava) donde en un monte inaccesible llamado *Monslavaje* erigió un asilo para las guardas de *gral* y un templo que recuerda al Nuevo Jerusalén del Apocalipsis para el vaso sagrado. España, nuestra querida España, fue el país privilegiado, la tierra escogida para ser la patria de la caballería eclesiástica, la patria de los caballeros del *gral*, *los templarios*, que alimentándose sólo con el maná nuevo, la hostia, y teniendo por rey a Titurel, vivían una vida caballeresca santificada por la fe cristiana”³⁶⁵.

Los personajes del ciclo del Santo Grial, tales como el Rey Arturo, Lanzarote, Tristán y otros, son tratados ampliamente en la literatura española bajo medieval³⁶⁶ y renacentista en las novelas de caballería. En 1885, a propósito de las representaciones de *Lohengrin* en el Teatro Real durante esa temporada, Peña y Goñi siguiendo a

³⁶¹ Turina Gómez, op. cit, p. 321.

³⁶² Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*, drama musical de Ricardo Wagner. El Poema”. *Crónica de la Música*, IV, 128, 3-III-1881, p. 2.

³⁶³ Fastenrath, J. *La Walhalla y las Glorias de Alemania*, t. 6. Madrid: Imprenta de Aribau y Cia, 1881.

³⁶⁴ Juan Fastenrath, natural de Colonia e hijo adoptivo de Sevilla, publica en 1874 el primer tomo de *La Walhalla y las Glorias de Alemania* en la Imprenta de Aribau y Compañía de Madrid. A través de esta obra los músicos y literatos españoles de la Restauración cuentan con una fuente de primera mano para conocer las literaturas y mitologías germánicas.

³⁶⁵ Fastenrath, J.: *La Walhalla y las Glorias de Alemania*. Tomo VI, IX. Madrid: Imprenta de Aribau y Compañía, 1881. También en “El gran épico y lírico Wolfram de Eschembach”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 3-4.

³⁶⁶ En la baja Edad media la leyenda de *El Caballero del Cisne*, bastante transformada, pasa a la literatura castellana en títulos como *La Gran Conquista de Ultramar*, por ejemplo.

Heinrich Heine³⁶⁷ identifica a Elsa con la castellana Beatriz de Cleves y Esperanza y Sola cita algunos títulos de la literatura española en los que aparece el tema del Santo Grial:

“Léese en la historia de *Amadís de Gaula* que «Joseph Abarimatea fue padre de aquel Jusepe que fue el primero que fundó la gran Torre Bermeja, que pobló la isla llamada de su nombre, que introdujo en ella la religión cristiana, y que viniendo de la Gran Bretaña, *traxo consigo el Santo Grial*». De éste, llamado también el Santo Catino, y del cual cuenta la leyenda que era un plato o vaso de esmeralda, santificado por haber servido en la última cena del Señor, o para recoger su sangre cuando aquel piadoso varón lavó las llagas del sagrado cuerpo de Cristo para embalsamarle y sepultarle, habla también la historia de Alonso VII de Castilla, cuando dice que conquistada y rescatada de los moros por este Rey la ciudad de Almería, con ayuda de la escuadra genovesa y con los socorros de D. Ramón, conde de Barcelona, hizo tres partes de los despojos: una, la ciudad, que tomó para sí; otra, el haber o los tesoros, que se dieron al Conde, y otra el Santo Catino o «escodilla de esmeralda», que paraba, no se sabe cómo, en poder de aquellos infieles, y se dio a los genoveses. Por último, cítase, a propósito de esta fabulosa leyenda, un libro de caballerías, raro ya en tiempo del docto Pellicer, que lleva por título *La Demanda del Santo Grial, o Historia de Joseph Abarimatea y del Santo Grial*, al que hacía referencia el Ingenioso Hidalgo en su famoso coloquio con el canónigo, cuando, lleno de indignación al ver que éste le censuraba las lecturas a que se había entregado, y le aconsejaba otras con las cuales saldría «erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía... para gloria de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha», exclamaba, en un arranque de indignación, «que querer negar que no hubo Amadises en el mundo ni otros caballeros aventureros, era querer persuadir que el sol no alumbra, ni el hielo enfría, ni la tierra sustenta...» y que si era mentira lo de la santa Floripes y Gui de Borgoña y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, también lo debía de ser «que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni el rey Artús de Inglaterra, que anda ahora convertido en cuervo y le esperan en su reino por estos momentos; y también se atreverán a decir que es mentira la historia de Guarino y la *Demanda del Santo Grial*...y otras muchas hazañas hechas por caballeros cristianos destos y de los reinos extranjeros, que torno a decir que el que las negase carecería de toda razón y buen discurso»³⁶⁸.

Las relaciones entre el tema de *Lohengrin* y la literatura española es un tema recurrente a lo largo de todo el período de investigación y posteriormente. En este sentido recordamos que Ruperto Chapí compone la zarzuela *El Cisne de Lohengrin* (1905) y Adolfo Bonilla y San Martín publica en 1913 *Las leyendas de Wagner en la literatura Española con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*, donde destaca las relaciones de las literaturas española y wagneriana. Es

³⁶⁷ HEINE, H.: *De l'Allemagne*. París: Michel Levy frères, 1871.

³⁶⁸. Esperanza y Sola, J.M.: “*Lohengrin*”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. II. Madrid: est. tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 108-109.

extraordinariamente curioso –dice Bonilla San Martín “comprobar que los temas literarios de *Hugonotes*, de *Rigoletto*, de *Lucia*, y de tantas óperas a la italiana o a la francesa, distan cien veces más de nuestra tradición literaria, popular o erudita, que los que constituyen la trama de los dramas wagnerianos”³⁶⁹. La leyenda de *Lohengrin*, que se corresponde con la historia castellana del *Caballero del Cisne*, es una de las más comentadas por Bonilla San Martín.

En lo que respecta a la significación y simbología de la ópera de Wagner, llama nuestra atención la conclusión moral extraída de *Lohengrin* por una gran parte de la prensa de Madrid que refleja el carácter machista y/o misógino de la sociedad española decimonónica. Según esta interpretación, Elsa –dice Muñiz Carro– “al fin es mujer y la curiosidad la pierde como perdió a su madre Eva”³⁷⁰, de ahí que *Fernanflor* indique que “si bien se mira, pues, esta ópera tiene, como ahora decimos, pensamiento trascendental: y poco importaría que la música no tuviese igual trascendencia si curase en algo a las mujeres casadas del pernicioso afán que les inquieta por saber lo que callan sus maridos”³⁷¹. Siguiendo al satírico Heinrich Heine, Peña y Goñi dice que “verdad es que las mujeres que preguntan demasiado son muy cargantes. Ruego a las bellas, que empleen sus labios en los besos y no en las preguntas”³⁷². El crítico donostiarra indica después que la esencia dramática entre la leyenda de Beatriz de Cleves y Elsa es la misma y –añade– “la parábola que castiga la curiosidad femenina, ostenta los mismos caracteres en el poema de Wagner que en la leyenda popular”³⁷³.

En cuanto a la partitura y comenzando por el *Preludio* de la ópera, Wagner piensa originalmente en componer para *Lohengrin* una obertura en dos partes siguiendo el esquema tradicional de integrar una introducción lenta y un allegro, aunque en la versión final Wagner renuncia a esta última parte, dejando la introducción lenta como preludio. De esta forma, el compositor alemán renuncia por primera vez a la obertura en tanto que introducción a la ópera en la que se exponen sus temas principales, es decir, de la obertura tradicional en forma de popurrí; en su lugar escribe una pieza musical que

³⁶⁹ Bonilla y San Martín, A.: *Las leyendas de Wagner en la literatura española con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del lago” castellano*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1913, p. 6.

³⁷⁰ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*”. *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, p. 1. Inmediatamente añade Muñiz Carro: “Es verdaderamente natural este tipo que ideó Wagner. Si Elsa no tuviera defecto alguno, quizá caería en lo vulgar, y para evitar tamaña caída, el poeta se sirve de tan natural resorte, que auxilia mucho a la acción dramática”.

³⁷¹ *Fernanflor*: “*Lohengrin*”. *El Liberal*, 27-III-1881.

³⁷² Heine, H.: *De l’Allemagne*, t. II. París: Michel Levy frères, 1871, p. 60.

³⁷³ Peña y Goñi, A.: “*Lohengrin* y Roberto Stagno”. *La Correspondencia Musical*, V, 255, 19-XI-1885, p. 1.

pretende recoger la idea poética de la obra. Sobre este hecho José Muñiz Carro escribe en las páginas de la *Crónica de la Música*:

“A primera vista se conoce que el prelude de *Lohengrin* es un motivo religioso en que está diluido todo el sentido de la obra, sin ser como son otros preludios, una composición sinfónica en que se combinan los trozos principales, y que tocado aisladamente conserva todo su valor. El prelude de *Lohengrin* no es una pieza de más o menos mérito que sirve para un concierto. El prelude de *Lohengrin* no es más que el prelude de *Lohengrin*”³⁷⁴.

Utilizando la tercera persona, Wagner escribe a propósito de esta característica del prelude de *Lohengrin*: “Esa llegada milagrosa del Grial acompañado del coro de ángeles, su entrega a los hombres felices, fue elegida por el compositor de *Lohengrin* –un caballero del Grial– como introducción para su drama, convirtiéndola en argumento de una representación por medio de sonidos, si se puede expresar así, que se desarrolla en la imaginación como un objeto ante los ojos”³⁷⁵. Peña y Goñi, en el conjunto de artículos “*Wagner y el Lohengrin. Cartas a un anti-wagnerista*” incluye dos descripciones del prelude debidas a “reputados autores” para fundamentar sus opiniones. El segundo de estos testimonios, debido al crítico musical Gasperini, sigue las propias indicaciones de Wagner, haciendo hincapié en el carácter peculiar de este prelude:

“En la introducción colocada a la cabeza de la ópera, Wagner ha intentado una cosa atrevida: contar la leyenda del San-Graal. Se hallaba en ese período de la vida en que todo parecía sonreírle. *El buque fantasma, Rienzi, Tannhäuser* se esparcían rápidamente y el nombre del autor apasionaba ya al público. Wagner, arrastrado por aquella hermosa y conmovedora leyenda, tuvo la osadía de pretender pintar una escena que la palabra humana era impotente para traducir: la venida de los ángeles llevado a las alturas del Monte-Salvato la copa del San-Graal, la copa que había rozado la sangre de Cristo, retirada un día a los hombres y devuelta a la tierra por la misericordia divina. Se condenaba previamente a una gran sencillez de efectos, a una inevitable uniformidad. No había en este cuadro ni oposiciones, ni matices determinados; quedábale un solo elemento de inspiración; la calma, la serenidad imperturbable, las dulzuras de la pura luz. Se divisa desde luego en un *pianissimo* imperceptible a la legión etérea que blanquea el espacio. La tropa angelical se agranda y hace visible poco a poco; se acercan, se oye como batir de alas, pasan, se hallan encima de nuestras cabezas, han llegado a la montaña sagrada y la copa incomparable se halla ya depositada sobre el altar. En este momento una alegría inmensa se esparce sobre la tierra; los ángeles han entonado el *Hosannah* y una luz

³⁷⁴ Muñiz Carro, José. “*Lohengrin*. Drama Musical de Ricardo Wagner. La Música”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 3.

³⁷⁵ Wagner, R.: *Programmatische Erläuterungen: Vorspiel zu “Lohengrin”*. GSD vol. 5, p.233. Citado en Bauer, op. cit, p. 419.

intensa abrasa la montaña. La orquesta entera hace oír sus más brillantes sonoridades; después, todo se aplaca, las voces se debilitan y los mensajeros celestes se pierden y desaparecen en el azul infinito del espacio”³⁷⁶.

Peña y Goñi cita también la descripción del prelude de *Lohengrin* realizada por Berlioz en un artículo publicado en el *Journal des Débats*, aparecido con motivo de tres conciertos organizados por Wagner en el teatro Italiano de París³⁷⁷, sesiones en las que Wagner interpreta por primera vez el prelude de *Tristán e Isolda*. El artículo de Berlioz³⁷⁸ provoca la ruptura con el compositor alemán, como destaca intencionadamente Peña y Goñi, al señalar que Wagner y Berlioz “se separaron entonces para siempre, prueba fehaciente de que el artículo del segundo contenía apreciaciones muy fuertes contra el primero cuando dieron tan desagradable resultado. Y no lo hago constar a humo de pajas, sino para probarte que puedes acoger sin reservas los elogios que el autor de *Los Troyanos* hace de una obra de su adversario y rival”³⁷⁹. Peña y Goñi se sirve del testimonio de Berlioz para destacar el filado (abre y cierra) que caracteriza al prelude de *Lohengrin* e indica:

“Los fragmentos de *Lohengrin* brillan por cualidades más salientes que las precedentes obras. Hay en ellos, me parece; más novedad que en el *Tannhäuser*; la introducción que sirve de obertura a la ópera, es una invención de Wagner, del efecto más sorprendente. Podría darse de él una idea, hablando a los ojos, por esta figura < >. Es en realidad, un inmenso crescendo lento, que después de haber alcanzado el último grado de la fuerza sonora, siguiendo la progresión inversa, vuelve al punto de partida y termina en un murmullo armonioso casi indescriptible. No sé qué relaciones existen entre esta forma de obertura y la idea dramática de la ópera; pero sin preocuparme de esta cuestión, y considerando la obra como pieza sinfónica solamente, la encuentro de todo punto admirable. No existe frase propiamente dicha, es verdad, pero los encadenamientos armónicos son melodiosos, encantadores, y el interés no languidece un instante, a pesar de la lentitud del crescendo y la disminución.

Añadamos que es una maravilla de instrumentación, así en las tintas suaves como en el brillante colorido, y que se nota hacia el fin un bajo que sube siempre diatónicamente mientras que las otras partes bajan, cuya idea es ingeniosísima.

³⁷⁶ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista III”. *La Correspondencia Musical*, I, 18, 4-V-1881, p. 3.

³⁷⁷ Los conciertos se celebran el 25 de enero y el 1 y 8 de febrero de 1860.

³⁷⁸ Wagner tiene contacto con la música de Berlioz desde su primera estancia en París y allí escucha la *Symphonie funèbre et triomphale* en una interpretación celebrada con motivo del aniversario de la revolución de julio de 1830; conoce también su “*Symphonie dramatique*” *Romeo y Julieta*. Sin embargo, ambos compositores no se conocen personalmente hasta 1855, cuando Wagner dirige una serie de conciertos con la orquesta de la Old Philharmonic Society de Londres, mientras Berlioz hace lo propio dirigiendo a la New Philharmonic Society.

³⁷⁹ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista III”. *La Correspondencia Musical*, I, 18, 4-V-1881, p. 3.

Esta hermosa pieza no contiene, por otro lado, ningún género de durezas. Es suave, armoniosa, al par que grande, potente y elevada. Para mí, es una obra maestra³⁸⁰.

El tratamiento de los temas y motivos en *Lohengrin* resulta determinante para el desarrollo de la técnica del leitmotiv, aunque su uso resulta todavía algo rígido desde un punto de vista técnico y musical, ya que las transformaciones que sufre son, por un lado muy evidentes y, por otro, no llegan al grado de elaboración de los leitmotiven desarrollados en *El Anillo de los Nibelungos*, *Parsifal*, etc. Como señala Ernest Newman “*Lohengrin* está colmado de motivos conductores que son maravillas de caracterización, pero en esta obra vuelen a aparecer de nuevo, en su forma original, de vez en cuando. La mayor parte de las veces se limitan a identificar un personaje, sin variar a medida que ésta cambia, ni extenderse en la partitura con la persistencia de los motivos de las obras posteriores³⁸¹”.

Uno de los leitmotiv utilizado por Wagner en *Lohengrin* es el denominado de la *prohibición de preguntar*³⁸², del que el compositor hace un uso dramático-musical relativamente complejo realizando variaciones del mismo. Este motivo se presenta primordialmente con una función mnemotécnica que recuerda al oyente el sentido verbal de la prohibición. Como destaca Ernst Bloch, los leitmotiven *regresivos*, en los que el motivo actúa como un recordatorio o recuperador del pasado “son mayoría en Wagner, sobre todo en las últimas partes del ciclo *El Anillo*, construido esencialmente de material y motivos viejos³⁸³”. El tema de la prohibición *Mai devi domandarni* “cuyo motivo musical –dice Muñiz Carro– aparece en toda la obra cuando se trata de seducir a Elsa o cuando ésta se ve atormentada por alguna duda respecto a la patria y el nombre de su campeón³⁸⁴” entra dentro de esta tipología de leitmotiven. En este sentido, Marsillach señala que en *Lohengrin* encontramos “un número determinado de ideas melódicas que forman como el armazón psicológico del drama; porque estando

³⁸⁰ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 18, 4-V-1881, p. 3.

³⁸¹ NEWMAN, Ernest (Martín Triana, J. M^a trad): *Wagner el hombre y el artista (Wagner as Man and Artist)* © by Johathan Cape Ltd., Londres, 1969). Madrid: Taurus ediciones, 1982, p. 305.

³⁸² Escena tercera, Acto I, *Lohengrin* dice: “Jamás me preguntarás/ ni conocer querrás/ de dónde procede mi viaje/ ni mi nombre ni mi arte”.

³⁸³ Bloch, E.: “Paradoja y pastoral en Wagner”. En WAGNER, R (Ibero, R. trad): *Escritos y Confesiones con un ensayo de Ernst Bloch (Ausgewählte Schriften)* © del prólogo de E. Bloch, Suhrkamp-Verlag). Barcelona: Editorial Labor, 1975, p.42.

³⁸⁴ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*, drama musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

vinculadas, por decirlo así, cada una de ellas a un personaje o a una situación dada, se reproducen oportunamente modificadas en el canto o en el acompañamiento, siempre que conviene recordar el personaje o la situación correspondiente. Este procedimiento mnemotécnico, de que hoy echan mano todos los modernos compositores, Wagner lo ha empleado por primera vez, desarrollándolo hasta elevarlo a sistema, pues antes que él, sólo accidentalmente, y como por intuición, lo había usado algún compositor moderno”³⁸⁵.

No obstante, aunque su elaboración es menos compleja que en obras posteriores y su finalidad básica es la evocación pasada, algunos leitmotiven de *Lohengrin* participan de las características psicológicas³⁸⁶ desarrolladas por Wagner magistralmente en los temas conductores de *Tristán e Isolda*. Peña y Goñi va más allá que otros críticos y señala justamente este hecho adjudicando a los leitmotiven del *Lohengrin* la propiedad de pintar y caracterizar psíquicamente al personaje. Refiriéndose al “tema de Elsa”, que aparece en el la escena primera del acto I, dice Peña:

“A las últimas exclamaciones del heraldo que llama a Elsa al juicio de Dios, aparece en escena la acusada que se avanza lentamente y como avergonzada al centro del proscenio. El interés musical da principio en este instante. Una frase melódica en modo menor, triste, lánguida y de punzante expresión encomendada a los quejidos del oboe acompaña la presentación de la virgen calumniada. Esta frase va adquiriendo lentamente desarrollo y crece en importancia, y latitud apoyando de un modo admirable los apartes de los coros.

Elsa se halla fotografiada en esa melodía que la hará visible siempre, que será su marca distintiva durante el transcurso de la acción dramática, que la hace inconfundible, constituyendo, en fin, dentro del sistema wagneriano, el rasgo musical que envuelve a cada personaje en la atmósfera que le es propia y pone en descubierto la parte esencial y culminante de su naturaleza y de su carácter”³⁸⁷.

También Muñiz Carro destaca que el empleo de los leitmotiven en *Lohengrin* va más allá de su función mnemotécnica y subraya la componente psicológica de algunos:

“La más inflexible lógica, unida a la riquísima fantasía del maestro, asignan un motivo musical a cada uno de los personajes principales y a las situaciones culminantes de la obra. Así se oye el motivo del preludio, cuando la ocasión lo requiere; el motivo que acompaña a Lohengrin, cuando va a tomar parte decisiva

³⁸⁵ Marsillach, J.: “La historia del *Lohengrin*. (Carta íntima). A .D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, p. 131.

³⁸⁶ Véase DAHLHAUS, C.: “*Lohengrin*”. *Richard Wagner’s music dramas*. Cambridge University Press, pp. 35-48.

³⁸⁷ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 20, 18-V-1881, p. 1.

en la acción; la bellísima y solemne frase de la prohibición, cuando Elsa quiere preguntar su nombre al héroe; cuando Ortruda la seduce o cuando hay necesidad de recordar tal escena, base de la otra. El motivo de Ortruda, melodía sombría como los pensamientos de un condenado; el de Elsa, canto dulcísimo y melancólico que precede a su presentación en escena y la frase de los bajos en el juicio de Dios, modulados por diversos instrumentos y combinados con riquísimos detalles armónicos constituyen la base de toda la obra. [...]

Cuando Wagner encomienda a la orquesta alguno de estos motivos principales es porque el poema lo exige. El convencionalismo está desterrado de su obra. Los personajes obran como deben obrar, dados su carácter y su significación en el drama, y la música refleja sus sentimientos con asombrosa fidelidad³⁸⁸.

En este paso hacia delante que representa *Lohengrin* dentro de la producción wagneriana³⁸⁹, resulta novedoso el empleo de la instrumentación como medio de caracterización. No obstante, el tratamiento del leitmotiv en *Lohengrin* no deja de ser un tanto rudimentario, al encomendar a ciertas situaciones y motivos una característica tímbrica. El motivo del Grial, por ejemplo, está confiado frecuentemente a la sección de cuerda, mientras que a Elsa la acompañan el viento madera y al rey la sección de viento metal. Esta particularidad es comentada por Peña y Goñi al indicar: “para el rey y el heraldo, el metal. Para Ortruda y Federico, el trémolo. Para Elsa y Lohengrin, la madera y la cuerda”³⁹⁰. Sobre este mismo aspecto comenta Muñiz Carro:

“Lo que Wagner persigue y realiza en *Lohengrin* es manifestar el arte con verdad, distribuyendo los diversos elementos de que dispone, combinándolos en la forma más apropiada a su pensamiento y a lo que tienen que representar. Siguiendo este principio, divide la orquesta en tres partes que son: la cuerda, la madera y el metal, sin perjuicio de formar con ellos pasmosas y características combinaciones armónicas, que obedecen al desarrollo del drama, lo que hace decir a Liszt, que las melodías de *Lohengrin* son personificaciones de ideas. Antes de aparecer Elsa, se oye una tristísima melodía, encomendada a la madera, que anuncia algo triste y lamentable como el padecimiento de un justo; y cuando la infeliz acusada cuenta cómo vio en sueños a un caballero vestido de malla brillante como la plata, la orquesta diseña cuatro compases del preludio³⁹¹ y entona la melodía propia de Lohengrin, que vuelve a irse poco antes de aparecer el cisne y reaparece con el tenor, causando efecto prodigioso su dulzura después del valiente coro ¡*miracol, si miracol!* cuyo crescendo es de lo más admirable que se conoce en la música dramática. En el segundo cuadro produce verdadera ilusión la entrada de las trompetas, que ejecutan una marcha afinada en cuatro tonos diferentes y

³⁸⁸ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner. La Música”. *Crónica de la Música*, IV, nos. 134 (13-IV-1881, p. 3) y 135 (20-IV-1881, p. 1).

³⁸⁹ Para el público madrileño *Lohengrin* constituye indudablemente un paso hacia delante y decisivo respecto a *Rienzi*.

³⁹⁰ Peña y Goñi, A.: “*Lohengrin* y Roberto Stagno II”. *La Correspondencia Musical*, V, 256, 26-XI-1885, p. 2.

³⁹¹ Poco antes de este pasaje Muñiz Carro destaca que el motivo del Grial está encomendado a la sección de cuerda.

apoyándose en el bajo continuo encomendado a todos los instrumentos de cuerda, que semejan al patear de los caballos. La aparición del rey es saludada por ruidosas aclamaciones, que no cesan hasta que se sienta en el trono”³⁹².

Desde un punto de vista melódico y formal, *Lohengrin* es todavía un paso intermedio en el camino que Wagner recorre a lo largo de su producción hacia el drama musical. En *Lohengrin* se produce todavía la “cuadratura de la construcción de la composición musical”³⁹³ que, como umbral formal, no se traspasará hasta el ciclo de *El Anillo de los Nibelungos*, aunque se avanza en la mayor libertad del verso. Esto viene a significar, como señala Hans-Joachim Bauer³⁹⁴ siguiendo a Carl Dahlhaus, que las arias y los recitativos del *Lohengrin* están ya relacionados con lo que más tarde se denomina *melodía infinita*, pero en el aspecto métrico todavía están en gran parte divididos en periodos. En este sentido, resulta significativo que Wagner reserve a los antagonistas del drama, Ortruda y Telramondo, las partes más avanzadas de la partitura, mientras que los dos héroes, Lohengrin y Elsa, disponen de medios tradicionales dentro de la dramaturgia musical, incluido un dúo de amor. Quizás el ejemplo más claro de ello es la escena del comienzo del segundo acto, el diálogo entre Telramondo y Ortruda, que constituye, en nuestra opinión, la partitura en la que Wagner utiliza una técnica compositiva más avanzada desde el punto de vista formal. Toda la zona que da comienzo en “Du wilde Seherin”³⁹⁵ suprime la diferencia tradicional entre *recitativo* y *arioso* y anuncia claramente el paso a la “prosa musical”³⁹⁶, que hace que el texto dramático ya no necesite ser presentado en verso para que formalmente funcione. Por esta razón, éste y otros pasajes en los que Wagner se aparta más de la manera tradicional de composición de la ópera italiana, son los que tienen peor acogida entre el público en el estreno de la ópera en Madrid en 1881. En este sentido, el público es reticente a algunas partes del segundo acto en las que Wagner se muestra más innovador y divergente con la tradición, pero las interpretaciones realizadas en las temporadas

³⁹² Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*, drama musical de Ricardo Wagner. La Música”. *Crónica de la Música*, IV, 135, 20-IV-1881, p. 1.

³⁹³ Bauer, op. cit, p. 418.

³⁹⁴ Bauer, op. cit, p. 418.

³⁹⁵ Acto II, escena primera.

³⁹⁶ El concepto de prosa musical está en relación con la crítica de Wagner hacia la construcción cuadrática de la frase musical, entendida ésta como una melodía conformada simétricamente en la que resulta imposible encajar los acentos de la prosodia verbal porque predomina el acento musical. Wagner introduce el concepto de “prosa musical” en la tercera parte de *Oper und Drama*, “Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft” (Poesía y música en el drama del futuro) que Wagner acaba el 16 de febrero de 1851, es decir tan solo unos meses después del estreno de *Lohengrin* en Weimar el 28 de agosto de 1850. A través del concepto de prosa musical, Wagner resuelve el problema de la coordinación de acentos lingüísticos y musicales en su música dramática.

siguientes hacen que el público asimile el lenguaje wagneriano progresivamente. Así, en abril de 1885 y refiriéndose al citado diálogo entre Telramondo y Ortruda, *El Imparcial* indica que “el dúo de contralto y barítono con que empieza el segundo acto es verdaderamente notable; tiene gran energía, mucho colorido dramático y se oye con gusto”³⁹⁷. El gran éxito de la partitura entre el público se confirma en la temporada 1885/86 cuando Manuel Pérez, concertino y director del Teatro Real, interpreta *Lohengrin* junto a Roberto Stagno y Mila Kupfer.

³⁹⁷ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Imparcial*, 8-IV-1885.