

TEXTO DE NICOLAS CRAPANNE

ANGELO NEUMANN

y la extraordinaria aventura del

TEATRO ITINERANTE RICHARD WAGNER

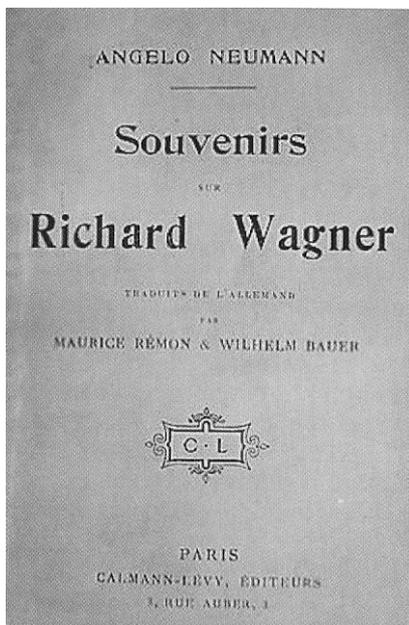
(el Richard-Wagner-Wander-Theater)



A handwritten signature in cursive script that reads "Angelo Neumann". The signature is written in dark ink on a light-colored, textured paper. The name is written in a fluid, connected style with a long horizontal flourish underneath.

INDICE:

PRELUDIO	3
I- SINSABORES FINANCIEROS EN BAYREUTH, CONSECUENCIAS DEL PRIMER FESTIVAL DE 1876	4
I-1. BAYREUTH, 30 DE AGOSTO 1876: TRIUNFO ABSOLUTO DE UN ESPECTÁCULO FUERA DE SERIE, LA OBRA DE TODA UNA VIDA	
I-2. BAYREUTH, 9 DE SEPTIEMBRE DE 1876: CRÓNICA DE UNA CATÁSTROFE ANUNCIADA	
II-ANGELO NEUMANN, ALGÚN ELEMENTO BIOGRÁFICO	6
II-1. UNA ELECCIÓN DE CARRERA ARTÍSTICA CONTRA LA AUTORIDAD FAMILIAR.	
II-2. BARÍTONO EN LA ÓPERA DE VIENA Y PRIMEROS ENCUENTROS CON RICHARD WAGNER	
II-3. DIRECTOR DE LA ÓPERA DE LEIPZIG	
III- EL RING DE LEIPZIG (1878), LA PRIMERA TETRALOGÍA "FUERA DE LOS MUROS"	10
III-1. PRIMER ENCUENTRO (ABORTADO) DE UN MAESTRO CON SU DISCÍPULO	
III-2. "TEMPESTAD EN LA CABEZA... DE RICHARD WAGNER". INICIO DE LAS PRIMERAS NEGOCIACIONES	
III-3. PREPARATIVOS CON VISTAS A LAS REPRESENTACIONES EN LEIPZIG. EL PRIMER RING DE LEIPZIG EN 1878	
IV-BERLÍN, LUEGO LONDRES: EL RICHARD-WAGNER-THEATER VE LA LUZ	16
IV-1. LAS REPRESENTACIONES BERLINESAS: UN PERFUME DE PRUEBA AL PROYECTO DE NEUMANN (mayo de 1881)	
IV-2. RECONCILIARON, DISCUSIONES, NEGOCIACIONES Y CONTRATOS: EL RICHARD-WAGNER-WANDER-THEATER VE LA LUZ	
IV-3. LAS REPRESENTACIONES LONDINENSES	
V-EL RICHARD-WAGNER-THEATER DE ANGELO NEUMANN	23
V-1. VIAJAR TRASPASANDO FRONTERAS PARA HACER CONOCER MEJOR EL ARTE DE RICHARD WAGNER	
V-2. PRIMERA GIRA DEL RICHARD-WAGNER-WANDER-THEATER - (1 de septiembre de 1882 - 5 de junio de 1883)	
VI-ANGELO NEUMANN EN PRAGA Y EL ÚLTIMO VIAJE DEL RICHARD-WAGNER-THEATER EN RUSIA	28
VI-1. ANGELO NEUMANN, DIRECTOR DEL NUEVO TEATRO ALEMÁN DE PRAGA	
VI-2. ULTIMA GIRA DEL RICHARD-WAGNER-THEATER A RUSIA	
EL RING DE ANGELO NEUMANN EN RUSIA UNA RÉVOLUCIÓN CULTURAL EN LA CORTE DE ALEJANDRO III	
POST- ESCRITOS: TEXTOS ADICIONALES AL ESTUDIO PRINCIPAL	
LA "BRUNNHILDA CON BARBA" DEL PRIMER CREPÚSCULO DE BERLÍN	19
"EQUITACION ÉQUESTRE" EN BRESLAU	23
ANGELO NEUMANN EN BÉLGICA: "BRUSELAS O LA GUERRA DE LOS TEATROS"	26
ETAPAS ITALIANAS DEL RICHARD-WAGNER-THEATER DE NEUMANN:	
EL RING EN LA PRIMERA REPRESENTACIÓN EN ITALIA: CRÓNICAS	32
NOTAS	36
BIOGRAFÍAS	38
BIBLIOGRAFIA	43



"Souvenirs sur Richard Wagner" por Angelo Neumann, traducción de Maurice Rémon y Wilhelm Bauer, primera edición en francés, Calmann-Lévy editores, 1908 París.

PRELUDIO

¡Fascinante personaje el de Angelo Neumann!

Un hombre de un carácter tan apasionado e impulsivo que le llevó a una vida de lo más original... y de lo más completa, empujando a nuestro hombre, inicialmente predestinado a ser médico, a llevar todos los uniformes de los oficios relacionados con el espectáculo... ¡o casi! De cantante de ópera, barítono de la compañía de la prestigiosa Ópera de Viena, a director de teatro, empresario y productor.

Porque Angelo Neumann es de aquellos a los que jamás se le encuentra allí donde se espera. O más exactamente, está precisamente donde no se le espera. Así, después de haberse puesto contra su familia para probar fortuna estudiando canto teniendo como sueño brillar sobre los más importantes

escenarios líricos e internacionales, Neumann, se convirtió al fin en miembro honorario de una de los escenarios más reputados del mundo, no retrocedió delante de ningún problema y luego, de la noche a la mañana, decide abandonar las tablas para dedicarse a las funciones de la dirección artística y administrativa de un teatro lírico, en este caso el de Leipzig.

¡Pero qué personaje tan fascinante! Angelo Neumann permanece, y estará, siempre unido a la personalidad de Richard Wagner. Un compositor a quien el hombre de teatro reconoció desde sus inicios cuando aún era solo cantante, miembro de una compañía de ópera, como un genio de la música y de la escena por el que tuvo una pasión ilimitada. Y por ello, como apóstol y discípulo devoto, participaría en el reconocimiento de su obra en toda Europa.

En un momento en el que ni los medios de comunicación de hoy día ni Internet se podían usar para promocionar la fama de un compositor y la de su creación artística, este ex cantante se convirtió en empresario y luego productor, en cierto modo, fue uno de los pioneros de la Comunicación sobre la creación artística y musical de su época.

Y como único medio de comunicación, pues no había anuncios publicitarios, y aún menos discos o grabaciones (que, es necesario recordarlo, no existía incluso en una época en la que aún se desconocía el teléfono), un tren, sí, un tren, con vagones y locomotora, un tren "simplemente", con sus decorados, trajes, cantantes solistas, coristas, una orquesta y sus músicos... y una colección completa de caballos, carneros... ¡e incluso un dragón!

Y, lo más valioso de todo, una partitura, la de las cuatro Jornadas de la Tetralogía de Richard Wagner, que nuestro personaje, wagneriano desde el inicio, el apóstol más devoto, revelaría al público de toda Europa, desde Londres hasta San Petersburgo, público a menudo incrédulo, a bordo de su improvisada expedición, apodada el "Richard-Wagner-Wander-Theatre".

Al mando de esta expedición nunca antes vista, por un lado, el entusiasmo y la audacia de un joven director de teatro, Angelo Neumann, por el otro, el brillante inventor del concepto del "La Obra de Arte Total", Richard Wagner, quien por primera vez pudo lograr el reconocimiento artístico internacional para el trabajo de toda su vida.

Y así, uno de los apóstoles más devotos de la causa wagneriana sirvió, gracias a un entusiasmo tan inalterable como profético, a la Gran Obra del Maestro que, sin duda inicialmente muy escéptico, terminó otorgando su plena confianza a su discípulo. Porque, gracias a Neumann, no solo la Tetralogía fue conocida por el público extranjero, sino que Wagner escapó de una catástrofe financiera sin precedentes, incluso permitiéndole soñar con... un futuro para el Festspielhaus de Bayreuth.

Esta aventura, que ciertamente está fuera de lo común en la historia de la Ópera, y también en la historia de las representaciones en vivo y en la historia del arte, es la que proponemos en la relación que exponemos a continuación.

I- SINSABORES FINANCIEROS EN BAYREUTH, CONSECUENCIAS DEL PRIMER FESTIVAL DE 1876

Para comprender el contexto en el que comenzó la locura de la aventura de Angelo Neumann y cómo esto pudo ser posible, es absolutamente necesario situarse en el contexto concreto de entonces, entre la ciega euforia del éxito y la absoluta consternación por miedo a un desastre anunciado - a finales del verano de 1876 - en Bayreuth. Más precisamente en el gran salón de la villa Wahnfried, donde residen Richard Wagner, su esposa Cosima y los niños, verdadero centro neurálgico de la organización de los Festivales, donde se encuentran amigos, parientes y personalidades que interpretarán los papeles esenciales en el proyecto de este nuevo Festival. Y dónde se toman las decisiones fundamentales para Richard Wagner... así como para el futuro de su trabajo.

I-1. BAYREUTH, 30 DE AGOSTO 1876: TRIUNFO ABSOLUTO DE UN ESPECTÁCULO FUERA DE SERIE, LA OBRA DE TODA UNA VIDA (1)

El tercer ciclo de La Tetralogía acaba de terminar con la escena final del *Crepúsculo de los Dioses* en el Teatro de los Festivales.

Desde el 13 de agosto, cuando se inauguró el primer Festival de Bayreuth, reina una atmósfera de júbilo general en torno a la persona de Richard Wagner, no solo compositor de una música finalmente reconocida por cuada toda la intelectualidad europea, sino también autor de un libreto que no dejó de seducir a los dirigentes (presentes) de un Imperio germánico recientemente unificado, en busca de sus orígenes, y que busca encontrar una historia común. Del mismo modo que el compositor también es aclamado como el creador de un espectáculo en toda regla que -con grandes refuerzos de hallazgos escénicos- ha culminado lo que casi todos han acordado reconocer como una experiencia nueva, para vivir "aparte" y en un lugar... ¡"aparte"!

En fin con la excepción y lo excepcional, la multitud de invitados y suscriptores a esta extraordinaria producción en la historia del arte (en el sentido de que es, junto con La Tetralogía de Bayreuth, el primera espectáculo producido en parte gracias a las donaciones de los espectadores que pagaron su boleto con años de anticipación, Nota del Autor - NDA) respondieron con entusiasmo y emoción sin ninguna reserva. Richard Wagner, este compositor oscuro y un hombre de teatro a menudo despreciado, puede finalmente mirar a los demás con la cabeza bien alta: Cuando nadie, o casi, creía en su aventura sobre un "festival tetralógico representado en un teatro diseñado y erigido de la nada para esa ocasión", el creador de las aventuras de *El Anillo del Nibelungo*, parece que ganó su apuesta. Finalmente ha ganado.

Y al igual que con Wagner, -y en casa de Wagner- no se hace nada a medias, el entusiasmo de los infinitos bravos que saludaron a este tercer *Crepúsculo de los Dioses* y que firma el final del Festival de 1876 continuó con banquetes suntuosos y recepciones no menos elegantes.

Si pero...

Sí, pero si observamos la génesis de lo que sin duda fue la "Obra de la vida" de un hombre, La Tetralogía de Wagner, desde su inicio - es decir desde la concepción de la representación de este festival único y fuera de lo común - estamos lejos, muy lejos, a fines del verano de 1876 de lo que Wagner pensaba para el proyecto inicial, cuando por primera vez surgió la idea de construir el concepto de un evento excepcional, tanto teatral y musical como social y cultural en torno a la muerte de Siegfried, uno de los episodios más famosos de las historias de los antiguos Germanos - y Wagner, para la ocasión, los habrá adaptado sutilmente ... con la salsa de los Eddas escandinavos.

Y por tanto

Porque, ¿es necesario recordarlo?

- en el ideal wagneriano de primera hora, al mismo tiempo que concibió su Teatro de los Festivales y la representación de este espectáculo único en la Historia de la Música, casi al mismo tiempo que compuso texto y música de este trabajo excepcional,

- en ese ideal de la primera hora en que Wagner escribió, compuso, llenó páginas de tinta en la misma mesa a la que Friedrich Nietzsche, llevado por un entusiasmo casi igual en devolver los pueblos hacia sus orígenes, habló a nuestro compositor de los *Orígenes de la Tragedia*, El espectáculo que Wagner debería haberle dado a sus fieles - que en ese momento todavía se llamaba *La Muerte de Siegfried* - se habría presentado, si nos atuviéramos a esos primeros proyectos que el artista visionario dibujaba al principio de este grandioso proyecto, "en el escenario de un efímero teatro de madera donde se habría representado el drama con motivo de las tres presentaciones gratuitas, después de las cuales se habría demolido el mismo teatro y quemado la partitura entre un júbilo general" (2).

¡Gran apoteosis de este "acontecimiento" anticipado a su tiempo!

Pero desde "los tiempos de su juventud" que acariciaban a nuestro artista un tanto idealista y no muy pragmático, las cosas han cambiado. El Teatro de los Festivales - afortunadamente para los espectadores actuales del siglo XXI en el que nos encontramos - todavía está allí, erigido en esta Colina sagrada con sus sólidos ladrillos rojos. Y en 2018, presentando el *Anillo...* desde San Francisco a Sídney, la partitura después de haber soportado el paso del tiempo sin una arruga, y en cuanto a su libreto, por su parte, dado que está basada su acción en los grandes mitos de la civilización, se mantiene en una sorprendente actualidad, porque es precisamente atemporal.

Incluso antes de las representaciones de La Tetralogía en Bayreuth en 1876, Richard Wagner, el diseñador de un espectáculo que era ciertamente único pero también costoso, tuvo que enfrentarse a los hechos rápidamente... en otras palabras, tomar en consideración las realidades materiales de su aventura de inspiración faraónica.

Además, el compositor no "diseñó" sus propias reglas desde la primera edición del Festival para solo dar tres ciclos sucesivos de su obra al final de las representaciones, sino también declarando públicamente - para citar una de sus famosas declaraciones: "*El año que viene, lo haremos todo de otra forma*".

Al meditar, insatisfecho como estaba nuestro Genio de la música y del teatro de esas primeras representaciones de su obra pensada "para todo excepto para el escenario", en "re diseñarla" no solo la producción en sí, sino que también parece ser ciertos pasajes del libreto, así como de la música para una futura edición (o incluso varias) del Festival... ¿no hay en ello... algo más que un simple "corte de tijeras" en el contrato inicial?

Así, cuando las paredes del Teatro de los Festivales emergieron del suelo, Richard Wagner y su Tetralogía parecieron avanzar gradualmente hacia otra concepción de la Obra: un espectáculo único, pero cuyas actuaciones reiteraríamos regularmente... aunque solo fuera para... amortizar el costo de la producción. Y esto, en un lugar único: la escena del Festspielhaus de Bayreuth, naturalmente, dado que se concibió expresamente para poder representar en cuatro tardes sucesivas las jornadas que constituyen el ciclo del *Anillo*.

Si el hecho nos parece trivial, sin embargo es de suma importancia en la creación wagneriana, porque ¡que largo camino de "la Obra de una vida", en este caso la de Richard Wagner, ha recorrido en el Espíritu de su creador!

Pero, por ahora, Wagner aún no sabe que pronto evolucionará, o podemos decir ya que "debe evolucionar", tanto en la definición como en la dimensión que iba a dar a su trabajo.



Salón de la Villa Wahnfried. Museo Richard Wagner, Bayreuth.

I-2. BAYREUTH, 9 DE SEPTIEMBRE DE 1876: CRÓNICA DE UNA CATÁSTROFE ANUNCIADA

Después de la emoción, la euforia y la alegría que encendieron durante todo el verano el Teatro de los Festivales, la villa Wahnfried y toda la pequeña ciudad de Bayreuth, que no estaba acostumbrada a los eventos de esta magnitud, la atmósfera se hizo rápidamente más tranquila.

Los últimos amigos (Judith Gautier, Franz Liszt, Mathilde Maier entre otros...) acaban de abandonar la ciudad; todo el mundo se va a su casa. Si Richard Wagner reflexiona en su rincón sobre las imperfecciones de la puesta en escena de su espectáculo, maldiciendo las maravillas del aparato teatral creado por Carl Brandt, el "técnico del *Anillo*" o incluso las inexactitudes de los tempos en la dirección de Hans Richter y sin duda, soñando con los próximos Festivales, tendrá más problemas a los que enfrentarse en las próximas horas de este otoño recién llegado.

Es hora de hacer las cuentas de la gran fiesta wagneriana del verano de 1876. Y el sonido que escucha no es el de una campana de renacimiento o esperanza; sino más bien tiene todo el parecido al lúgubre sonido del vidrio.

La bomba de relojería finalmente explota: la aventura de Bayreuth resulta ser un desastre financiero absoluto. Por el momento, la primera edición del Festival ha resultado dar un déficit vertiginoso, que asciende en una primera cuenta a 148.000 marcos.

Cosima anotará ese mismo día en su diario: "*Richard, está muy triste, dice que le gustaría morir*" (3) ¿Es necesario agregar otras palabras para reflejar el estado de angustia en el que Wagner y su séquito están sumidos?

Cuando llega la noticia (y esta es solo la confirmación de lo que supo, sin duda, el propio Wagner) a Wahnfried, es un sueño completo lo que se derrumba. Se debe hacer retrasar *sine die* de la esperanza de producir nuevos Festivales, nuevos espectáculos o incluso la creación de nuevas obras. Y sin embargo, en las carpetas que se apoyan contra el piano en la sala de estar, *Parsifal* está esperando. En forma de los primeros bocetos, borradores muy avanzados, eran un signo de la confianza ciega que el artista tenía en el futuro. Y no hay duda de que Wagner ya estaba esperando en secreto representar *Parsifal* en el escenario de su teatro en Bayreuth. Con naturalmente, la misma exclusividad que todavía tiene destinada para su *Anillo*.

Una obra única, una representación teatral única.

Se entenderá pues que la moral está por los suelos. La familia Wagner decidió darse un descanso en la catastrófica situación que los socava al emprender un gran viaje a Italia durante todo el invierno de 1876-77.

Antes de abandonar Bayreuth, Richard Wagner ciertamente recibió la visita de este joven tan entusiasta, llamado Angelo Neumann, quien le propuso una solución a él y su familia a raíz de la nueva quiebra que debe afrontar.

¿Qué tiene él como solución pensada al respecto?

Este mismo Neumann que comparte la dirección de la Ópera de Leipzig, lugar de nacimiento del compositor, con su amigo Augusto Förster, ¿no le ha propuesto recomprar una parte de los derechos en las cuatro Jornadas de La Tetralogía en forma de derechos de autor a cambio del permiso expreso, firmado por la mano de Wagner, para permitir actuaciones del ciclo en el escenario de su teatro?

Sin lugar a dudas (pero solo es una hipótesis), ¿se siente conmovido Wagner por la idea de ser representado él y su trabajo sobre el escenario del teatro de la ciudad donde nació? También sabe que la escena de Leipzig, que goza de una reputación muy buena, tiene toda la capacidad de presentar dignamente su trabajo. Al menos en las condiciones adecuadas de representación para el Maestro.

¿Pero eso no es darle un "recorte" a su contrato moral personal con respecto al destino de *SU Ring*? Y además, ¿quién es este Angelo Neumann?

II-ANGELO NEUMANN, ALGÚN ELEMENTO BIOGRÁFICO

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

II-1. UNA ELECCIÓN DE CARRERA ARTÍSTICA CONTRA LA AUTORIDAD FAMILIAR.



Angelo Neumann es un producto puro del Imperio Austrohúngaro. Nuestro hombre proviene de una familia judía que vivía en la pequeña ciudad de Strampffen, al norte de Bratislava, donde nació el 18 de agosto de 1838. Su nombre es Josef, dado por sus padres, cuya casa estaba impregnada de una fuerte cultura religiosa judía

Angelo Neumann en el papel del Vigilante de Noche en la producción de Los Maestros Cantores de Nuremberg en Viena el 27 febrero 1870

Poco después de su nacimiento, la familia se trasladó a Viena. Una conmoción total para el tan joven niño, especialmente cuando este cambio de estilo de vida coincide con la muerte prematura de su padre, el jefe de la familia. Un hombre de carácter asertivo, cuya autoridad no habría sido negada, ni se atrevió a provocar (o desafiar) este último.

Por todo testamento, y excepto por algunos bienes, el padre expresó su voluntad de que se convirtiera en médico. Agradeciendo a sus padres por haberle brindado una educación seria en las mejores instituciones locales, el joven se rinde al deseo de su padre, que desea convertir a su hijo en un científico. Pero como tal carrera debe ser preparada en las aulas de las mejores facultades del Imperio austrohúngaro, la madre de Josef inscribe a su hijo en la Universidad de Viena. Y también es con cierta aplicación que el joven empieza sus estudios médicos en la facultad de la prestigiosa capital.

Pero eso era sin contar con el alma bohemia y el espíritu artístico del joven Josef Neumann.

En Viena, el estudiante descubre la vida social... y la ópera. Es un amor instantáneo a primera vista para el joven. Que ya está soñando con ser artista. Cantante lírico, concretamente.

En secreto, el joven estudiante de medicina toma clases privadas de técnica vocal e interpretación con el famoso pedagogo vienés Thérèse Stilke-Sessi. Este último rápidamente detecta en nuestro hombre un futuro gran talento. Y lo alienta a renunciar a una carrera científica para abrazar la de un artista lírico. Porque tiene talento. Además de una gran voz de barítono, Neumann tiene este don innato de la presencia en el escenario y disfruta desde los inicios de un cierto carisma. Audaz, voluntarioso y con un optimismo que puede transmitir a su audiencia, Neumann sin duda sabrá ser reconocido y apreciado por el público.

Está decidido: en contra del consejo de su familia, que no mira con simpatía estos impulsos artísticos y soñadores de gloria, Josef, que para la ocasión lleva el nombre artístico de "Angelo" con menos consonancias hebreas - Neumann será... ¡cantante de ópera!

En 1860, Neumann, no interesado en lo religioso judío, quizás consciente de que estar demasiado ligado a la religión judía de sus padres podría eventualmente obstaculizar el desarrollo de su carrera artística, se convierte y se hace católico.

Nuestro joven artista, que apenas tiene veintidós años, se presenta por primera vez en papeles menores del repertorio y en los escenarios de los pequeños teatros provinciales porque... ¡es forjando (su repertorio), como uno se convierte en herrero... o en cantante lírico!

Así lo vemos debutar en los modestos escenarios de los teatros de las ciudades provinciales del Imperio austro-húngaro, como Cracovia, Odenburg o incluso Gdansk (Danzig).

Pero la combinación de una voz talentosa y una personalidad fuerte no puede permanecer mucho tiempo en las sombras. Porque el destino de Neumann parece destinado a escalar cumbres.

Y así "naturalmente", encontramos a nuestro barítono bien preparado y provisto de un repertorio que va desde la ópera italiana a las grandes obras románticas germánicas, promovido a barítono bajo, miembro honorario de la prestigiosa Compañía de la Ópera de Viena: una referencia absoluta en términos de excelencia musical en Europa.

II-2. BARÍTONO EN LA ÓPERA DE VIENA Y PRIMEROS ENCUENTROS CON RICHARD WAGNER

Menos de dos años después, encontramos a nuestro barítono-bajo en el escenario de la Corte de Viena, donde el artista despliega sus talentos como cantante y actor en los papeles secundarios de un repertorio particularmente impresionante por lo variado (y con alrededor de 1.000 representaciones durante las cuales participó nuestro hombre). Neumann es particularmente apreciado y aplaudido en el papel de Don Diègue (*L'Africaine*), Ottokar (*Freischütz*) o Pàris (*Romeo et Juliette*).

Pero si hay una conmoción que marcará para siempre la carrera del artista, es la que él experimenta con los ensayos del *Tristán e Isolda* durante la temporada de 1862. De esta experiencia inolvidable, retiene la mirada penetrante del líder que anima a la orquesta y los cantantes a superarse: ¡no era nada menos que el compositor del libreto, Richard Wagner! Un Richard Wagner, en estos difíciles años que pasó en Viena (1859-1864), que apenas puede encontrar artistas a la altura de su obra, considerada "imposible", "incantable", y que convive en el malentendido más completo por parte de sus contemporáneos, así como de la más precaria necesidad.

Si bien el proyecto del *Tristán* no vio la luz en el escenario de la Ópera Estatal de Viena, el joven Neumann participó en todos los ensayos y, muy rápidamente, se convirtió en un ardiente wagneriano de la primera generación. Además, el cantante multiplicó sus apariciones en los (pequeños) papeles de las obras de Wagner en el escenario vienés: El Vigilante Nocturno en *Los Maestros Cantores de Nüremberg* y Ceceo de Veccio en *Rienzi*.

Cuando Wagner regresó a la capital austriaca unos años más tarde, en 1875, esta vez en todo su esplendor, con motivo de las nuevas producciones de *Tannhäuser* y luego de *Lohengrin*, Neumann también estuvo siempre presente, y más que nunca cautivado por el carisma del genial compositor.

Hacia el final del otoño de 1875, la Ópera de la corte imperial, que mientras tanto había perdido la oportunidad de presentar a los vieneses el arte de Richard Wagner con aquella cita fracasada de *Tristán*, pide un nuevo estudio para presentar (una nueva producción y puesta en escena) las dos principales óperas de Wagner.

También se le pide en persona al compositor que ayude a los equipos artísticos y técnicos en la implementación de estos proyectos. Cuando esta otra vez entra por la puerta de esta escena que se encuentra entre las más prestigiosas del mundo, es un hombre completamente diferente al pobre, incomprendido por todos y que quería comerse todo el mundo. Porque, en el espacio de once años, gracias al apoyo inquebrantable del monarca bávaro, Richard Wagner supo darse a conocer y reconocerse.

Poco después de escapar de Viena tras un desastre catastrófico - pero Wagner tiene la costumbre de ser un maestro en el arte de escapar de la justicia y los acreedores - el 3 de mayo de 1864 concretamente en Stuttgart, las desgracias y males del compositor finalmente encontrarán solución y el reposo para Wagner: el rey de Baviera, Luis II, que acaba de subir al trono, ha puesto a sus emisarios sobre sus talones, y el asesor y secretario del Gabinete del Rey viene a dar descanso a Wagner en su frenética carrera. Por el bien de este esta vez.

Porque había llegado a la vida del compositor ese encuentro especial, que el artista había siempre deseado y que estaba a punto de cambiar el curso de su vida: el encuentro casi providencial con Luis II de Baviera, este joven gobernante que había estado enamorado de su obra desde la infancia y que, tras su acceso al trono tenía solo una idea en mente: llevar a la Corte de Baviera el mago de sus sueños más exaltados.

Richard Wagner, desde 1864, cuando fue convocado a la corte del rey de Baviera, pretende dar un nuevo comienzo a su carrera, sin ninguna preocupación por el tema material. En lo sucesivo, protegido por el rey, el compositor puede dedicarse libremente a su arte. Primero será *Tristán*, ese *Tristán* que Viena no supo estrenar y que, en Múnich, se prepara con repetidos ensayos, con artistas - lo mejor del momento, estando a la cabeza la pareja de Schnorr von Carolsfeld para encarnar a los amantes malditos - todos enteramente entregados a la causa del Maestro, los cuales, debido a que él es el amigo del rey, no pueden cuestionar su autoridad. Pues la creación de *Tristán*, el 10 de junio de 1865, y los *Maestros Cantores de Nüremberg*, el 21 de junio de 1868,



son grandes éxitos populares, son ante todo, y sobre todo, demostraciones del entusiasmo de los bávaros hacia su soberano, este "Märchenkönig" como lo llaman (Rey de los cuentos de hadas), sobrenombre al que está profundamente vinculado.

Y lo que el Rey ama (aunque a veces parezca tan "curioso" y "perturbador" como lo es la partitura del Tristán), la gente lo ama sin problemas, y así asegura un triunfo a su autor sin la menor vacilación.

En el otoño de 1875, cuando se le requiere, es otro Wagner el que llama a la puerta del Teatro Imperial de la Corte.

La Ópera de Viena a fines del siglo XIX.

. Ahora es un artista reconocido y Europa entera está esperando descubrir la demostración del arte supremo en esta famosa "Tetralogía", un ciclo de cuatro óperas que el artista ha planeado representar el verano siguiente en el escenario de su propio Teatro de los Festivales, en la pequeña localidad remota de Bayreuth, lejos de todo, y lejos de cualquier autoridad, en la lejana Franconia, un artista que ya no tiene que temer que nadie cuestione ni su arte ni su autoridad.

Angelo Neumann, que se beneficia a fondo de esta temporada lírica, pues sabe que serán los últimos meses que pasará en la compañía de la Ópera de Viena, reclamado a las nuevas responsabilidades del año siguiente en Leipzig, asiste naturalmente, y no se pierde ninguna de las sesiones de trabajo en las que el Maestro muestra su capacidad de director a estos cantantes, de los cuales también requiere la demostración de sus capacidades como actores. Algo bastante extraño de requerir en su época. Y es precisamente durante el otoño de 1875 cuando Neumann quedará convencido de la nueva dimensión del arte de Richard Wagner. Además del arte de la composición y la música, esta fantástica música de la que el joven cantante ya está enamorado: es Wagner, el genio de las puestas en escena el que se muestra ante él. Finalmente, Neumann entiende lo que el compositor comprende por "arte total" (Gesamtkunstwerk).

Es suficiente leer lo que Neumann escribió con motivo del descubrimiento de un Wagner, un maestro fantástico en el arte de la puesta en escena, para comprender lo que sentía en ese instante y cuántas cosas aprendió en ese momento sobre la importancia del espectáculo en la representación teatral del drama wagneriano.

"Hacia el final del otoño de 1875, cuando aún era miembro de la Compañía de la Ópera de la Corte, tuve la suerte de asistir a todos los ensayos requeridos para los trabajos, y una nueva puesta en escena de Lohengrin y Tannhäuser, y yo estaba aún más ansioso por ver si mi proyecto de tomar la dirección de un teatro se podría realizar en un futuro próximo. ¡Qué incomparable director tuvimos ante nosotros! ¡Como supo comunicar su entusiasmo a los artistas y, por sus gestos y mimetismo, realizar, a los ojos de cada uno de ellos, el ideal al que debían atender! Durante sus ensayos tuve la inefable impresión de que Richard Wagner no solo fue el mejor dramaturgo de todos los tiempos, sino al mismo tiempo el mejor director y actor". (4)

Y Neumann para terminar de rememorar este recuerdo inolvidable en su mente, agrega que durante toda su vida recordará estas lecciones prácticas de aprendizaje en la puesta en escena de la mano del mismo Maestro. Y podrá implementar todo ello tan pronto como pueda: al año siguiente, tras ser nombrado al frente de la Ópera de Leipzig, para iniciar su primera temporada como director de ópera, ¿qué mejor que una ópera de Wagner? Será *Lohengrin*. Un *Lohengrin* que Neumann presentará al buen público de Leipzig, heredado directamente según los preceptos de su autor, compositor y genial director.

II-3. DIRECTOR DE LA ÓPERA DE LEIPZIG

El 21 de mayo de 1876, Angelo Neumann, dejó los cargos en el Teatro Imperial de la Corte de Viena porque fue llamado a dirigir, al lado de su director, August Förster, las riendas del teatro

municipal, no por azar: Förster durante muchos años había sido director de escena de la Ópera de la Corte de Austria.

Además, Neumann ya sabe que está algo enfermo y tiene en cuenta la realidad de que pronto deberá considerar otra profesión, probablemente de menos esfuerzo físico de la que le agota cada noche sobre un escenario.

Pero uno no hace decidir a un Neumann para que ocupe las responsabilidades que sean excluyendo de ellas tanto el entusiasmo como la pasión del joven de tan solo treinta y ocho años. Además, la persona que Förster espera que venga a ayudarlo en sus deberes con toda su audacia y su carácter intrépido ¿también tendría que silenciarle su admiración por el gran Wagner del que pretende, desde la propia temporada inaugural, celebrar su nombre?. Aún bajo el hechizo de la lección de preparación que recibió del Maestro en Viena, fue *Lohengrin* el que Neumann, tan pronto como asumió el cargo, hizo saber que quería estudiar de cara a la apertura de su próxima temporada. A pesar de todos los puntos de vista opuestos, hostiles, y todas las advertencias que se oponen a esta decisión. Neumann, a pesar de todo, se ratifica en sus posiciones o ¿debe creerse que Leipzig habría olvidado curiosamente al "hijo de la ciudad" (5) o es que las autoridades culturales subestiman sus medios artísticos para pretender representar con dignidad esta obra de arte inédita de un compositor curiosamente poco conocido en su propia tierra? Se intenta por todos los medios (amenazas, presiones, intimidaciones...) disuadir a Neumann en su decisión de representar a *Lohengrin* in loco.

Pero ninguna intimidación o amenaza puede obstaculizar el entusiasmo del nuevo director de teatro. Menos aún cuando el desafío es ni más ni menos que ofrecer, en su propio escenario y en el escenario de su propio teatro, una "gran ópera romántica" o un "drama musical" de Richard Wagner, este genio revolucionario de la música y la música, y ¡del teatro!

Y Neumann va a ganar victoria tras victoria en los desafíos que se lanza a sí mismo en el escenario de su propio teatro. Porque después del triunfo de "su" *Lohengrin*, Neumann se gana la adhesión del público que responde asistiendo, y aparentemente cada vez más, a las citas a las que el director, al que nada lo detiene, los invita: serán *El Holandés Errante*, luego *Rienzi*, los



Maestros Cantores de Nuremberg o incluso *Tannhäuser*, por mencionar solo las obras de Wagner, que Neumann descubrirá o redescubrirá ante su público, que responde con entusiasmo a sus veladas, lo que marcó de manera memorable la historia de Teatro de la ciudad de Leipzig. (6)

III- EL RING DE LEIPZIG (1878), LA PRIMERA TETRALOGÍA "FUERA DE LOS MUROS"

III-1. PRIMER ENCUENTRO (ABORTADO] DE UN MAESTRO CON SU DISCÍPULO

El antiguo Teatro Ópera de Leipzig. Fotografiado por Hermann Walter. Está en el Museo Stadgeschichtliches de Leipzig.

Con motivo del primer Festival de Bayreuth de 1876, el Teatro Leipzig adquirió en forma de certificado de patrocinio la posibilidad de que los dos codirectores del Teatro Leipzig asistan a cada uno de los ciclos completos de La Tetralogía. August Förster es el primero en hacer el viaje al Festspielhaus Bayreuth.

Al final del primer ciclo, informa a su colega, de quien conoce el deseo (a duras penas) oculto de lograr representar las cuatro Jornadas del Anillo "en casa" en Leipzig - con la siguiente declaración: "*Es absolutamente imposible de representar, tal vez La Walkyria, y aun... ¡Pero las otras tres... imposible!*".

Le hará falta mucho más que esas declaraciones para convencer y hacer que Angelo Neumann renunciase a su proyecto. Asiste al segundo ciclo dado en Bayreuth. Y le representa un choque artístico que supera incluso más aun a las "revelaciones" anteriores que había recibido con el *Lohengrin*. O incluso con el *Tristan*.

Pues además de la maravilla de la música de Wagner, está el increíble logro técnico que el director y compositor ha demostrado en su propio escenario de Bayreuth. Y el director de teatro, siempre lleno de optimismo y lejos de la angustia y las reservas de su colaborador, exclama: Wagner es para él *"el mejor director de teatro de todos los tiempos"*.

Por todo eso, nuestro hombre es consciente de la dificultad de la tarea y, en particular, de la transposición de un sueño idealizado de su autor-compositor al escenario de un teatro. A pesar de su asombro, nunca se olvida de mantener un ojo crítico sobre lo que ve, molesto con los artificios - incluso los más modernos - que se utilizan (y abusan) por los diseñadores de los espectáculos de teatro y ópera.

Además, si con la primera noche, *El Oro del Rin*, el descubrimiento del universo particular en el que Wagner sumerge a su público en Bayreuth asombra por su encanto, lo seduce inmediatamente y lo lleva a soñar, Neumann declara que *"la escena del Encantamiento del fuego (La Valquiria) era un error por completo"*. Más tarde, reconoce la destreza de los decoradores para hacer casi real la rusticidad de la cabina Hunding o los esfuerzos de ingeniería, esta vez exitosos, realizados por Carl Brandt en *Siegfried* para la escena de la *"transformación del fuego"*.

En esta época tan mundana en Bayreuth, la pequeña ciudad de Franconia está en fiestas. Porque recibe todo lo más importante en términos de personalidades del mundo artístico de la época. Se cruzan por las calles, también se reencuentran un poco por casualidad las personalidades del mismo universo.

Y es precisamente por casualidad que Neumann se encuentra con Ludwig Bosendorfer (7), el dueño de la famosa casa de pianos. Al encontrarse con él, Neumann, rebosante de este entusiasmo que lo caracteriza, no puede dejar de elogiar este espectáculo tan extraordinario al que asisten a su creación.

Si el famoso fabricante de pianos se muestra más "reservado", sin embargo, es sensible a la locura de su amigo. Y aunque Bosendorfer no conoce a Wagner personalmente - pero se da cuenta de que Neumann está ardiendo por encontrarse con el Maestro - al menos es un buen amigo de Franz Liszt.

Y es a través de este último que Neumann finalmente podrá encontrarse con el Maestro. Pues pese a todo lo romántico y exaltado que es, el suegro de Wagner no es extraño a los negocios, y conoce los acuerdos relacionados con la producción de espectáculos (8). Por lo tanto, es a través del buen Franz Liszt que Neumann podrá oficialmente reunirse con el Maestro en persona y así ingresar en el confinado serrallo de Wahnfried.

La cita está programada en Wahnfried para el día después de este primer encuentro entre Neumann y el suegro de Richard Wagner.

Probablemente sea apropiado señalar que entre la fecha en que Neumann se encuentra con Liszt y la fecha de la reunión de Neumann con Wagner, las conversaciones fueron positivas. Y los diseños de Neumann no han permanecido en secreto por mucho tiempo. Neumann, por su parte, ha enfatizado repetidamente a Liszt las ventajas de una ciudad como Leipzig, una ciudad comercial rica, donde la cultura es omnipresente, especialmente gracias a la presencia de la Orquesta Gewandhaus - que ya es famosa en ese momento, como una de las mejores en Alemania. Así mismo él ensalza los méritos de su propio teatro, su equipo técnico y su excelente popularidad entre los críticos de música.

Liszt, como un hombre de negocios experto y además protector de los intereses de su yerno, que está en peligro, como ya se rumorea, de una bancarrota monumental, está entusiasmado con la producción del Anillo en Leipzig. Es, según él, una de las puertas de emergencia obligatorias que tendrá que abrir Wagner para salvarse de la bancarrota, eso si no es también salvar además su trabajo y sus planes para festivales posteriores... su hija, yerno y familia.

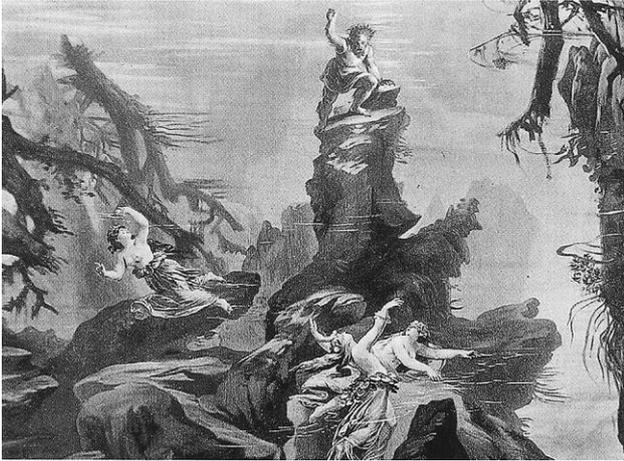
Cuando Neumann, este "hombre de todas las providencias" cruzó el umbral de Wahnfried, Liszt le dio la bienvenida y escribió una nota a la atención de Wagner que trabajaba en el primer piso de la Villa.

Entonces escribe:

"¡Oh genio inconcebible! ¡Neumann está aquí! ¡Desciende para hablar con él!"

Wagner responde escribiendo en el reverso de la misma nota:

"¡Oh genio aún más inconcebible! Estoy en camisa y no puedo bajar! He pensado mucho sobre los planes de Neumann. Ciertamente, me es imposible renunciar a la idea de reanudar las actuaciones el próximo año en Bayreuth."



A pesar a la amenaza de una bancarrota colosal - pero esta no es la primera bancarrota a la que debe enfrentar nuestro brillante compositor - el autor de la obra que aún se celebra en este momento en todos los rincones de la ciudad, Bayreuth, aún no está listo para ceder. Wagner se mantiene en su postura: ¡el *Anillo* tendrá que permanecer en Bayreuth y el Festspielhaus seguirá siendo la única escena en el mundo para poder representar la Tetralogía!

Fin de la "reunión"... que finalmente no tuvo pues lugar ese día.

Ciertamente, uno puede imaginar la decepción experimentada por Neumann en este momento. ¡Pero no debemos olvidar el extraordinario optimismo de nuestro hombre y sus convicciones constantes!

III-2. "TEMPESTAD EN LA CABEZA... DE RICHARD WAGNER". INICIO DE LAS PRIMERAS NEGOCIACIONES

Dos de las cuatro Jornadas del Ring (La Tetralogía) de Richard Wagner, Das Rheingold y Die Walküre en el ciclo inaugural del Festival de Bayreuth, agosto 1876 (Puesta en escena de Richard Wagner y decorados de Josef Hoffmann).

Apenas regresado a Leipzig, Neumann intenta un nuevo intento de acercamiento.

Por correo esta vez, con una carta que, el 27 de agosto de 1876, escribió a través de su colega, August Förster, a la atención del Maestro Bayreuth.

Muy honrado Maestro,

El Abad Liszt fue muy amable, a través de mi amigo y asociado, el Sr. Angelo Neumann, para que me diera la esperanza de que prestaría una atención favorable a mi solicitud, que tengo honor de dirigírsela.

Deseamos representar en Leipzig la grandiosa y verdaderamente nacional obra de arte que se acaba de estrenar en Bayreuth en medio de la simpatía de todo el mundo civilizado, el entusiasmo de nuestros compatriotas y la aclamación del mundo artístico alemán, he aquí lo que deseo ardientemente lograr, lo que le pido al genial Maestro, que me dé permiso para realizar.

¡En Leipzig!

Esta es su ciudad natal, querido y venerado Maestro, una ciudad que hace que el proverbio mienta: nemo propheta in patria, porque Ud. no tiene en ninguna parte una falange de discípulos más numerosa o más devota. Todo el público está lleno de admiración por el arte de su Wagner.

Ubicada en el corazón de Alemania, Leipzig está más capacitada que cualquier otra ciudad para convertirse en la Meca del Nuevo Arte, de la cual usted es el Profeta. Ella cuidará piadosamente

su trabajo, recibirá con una cálida hospitalidad a los peregrinos extranjeros y les comunicará el fervor entusiasta que la anima.

Concédame el glorioso privilegio de representar aquí en Leipzig su gran trabajo. Muchas otras consideraciones pueden abogar por mi caso. Yo, el director del teatro, mi socio, el Sr. Angelo Neumann, especialmente a cargo de todo el drama musical y el Kapellmeister, mi querido amigo Joseph Sucher, somos los tres sus más fervientes admiradores. Disponemos de los recursos artísticos necesarios para realizar nuestro trabajo. En el caso de que estos no sean suficientes, estaríamos dispuestos a asumir nuevos compromisos, y no a reducir los gastos para comprar decorados, accesorios, etc. Ningún esfuerzo nos impediría representar dignamente nuestra obra.

Si decide, por casualidad, no reanudar, por el momento, las representaciones de Bayreuth, estaría dispuesto a entablar conversaciones para la adquisición de los decorados, maquinaria, etc., que acabamos de ver representados por su parte, y también me comprometeré a ponerlos a su disposición, tan pronto como me lo pida.

Sigue habiendo el tema de los honorarios, que también estoy obligado, en mi calidad de director, a tratar. Le ofrezco, cada día, una décima parte de los ingresos brutos, y me comprometo a pagarle, tan pronto como se firme el contrato, un depósito sobre el monto total que puede obtener de las representaciones de su trabajo, la cantidad de ese depósito la vamos a establecer juntos.

Soy un director de escena con experiencia, un joven director de teatro. Estoy ansioso por mostrar, en presencia de una gran tarea, de lo que soy capaz, y estaría orgulloso de mostrar a mis conciudadanos el trabajo más grandioso que el genio alemán ha creado, me atrevo a esperar, venerado Maestro, que se dignará a responder favorablemente a mi ardiente petición. (9)

August Förster

Uno puede imaginar la vergüenza de Wagner cuando recibe y lee esta misiva dirigida a él y en la cual podemos encontrar algunas analogías con nuestros folletos y catálogos actuales de agencias de viajes que ensalzarían los méritos de la ciudad de Leipzig comparándola con un... nuevo "Eldorado" de la creación wagneriana en Europa. ¿Incluso en todo el mundo?

Porque nuestro hombre conoce las dificultades financieras que, una vez más en su vida, va a tener que afrontar. Peor aún, al no aceptar la realidad de las cosas y negarse a participar en un determinado juego de negociaciones, también es muy probable que tenga que hacer una cruz y ralla de una segunda edición del Festival, de su propio Festival, en Bayreuth, en su propio teatro. Pero a cambio, entregar SU OBRA en las manos de otros, a la realización de una producción que estaría fuera de su mano, ¡qué vergüenza, qué decepción!

Wagner responde a la misiva de nuestros dos amigos en Leipzig con otra misiva, tan evasiva como a la vez amable.

Esta respuesta, fechada el 6 de septiembre de 1876, dice lo siguiente:

"Muy honrado señor,

Mi trabajo aún no está terminado: solo viéndola en escena lo he comprendido. Permítame verla nuevamente y arreglarla con cuidado, y que se represente por segunda vez aquí en Bayreuth el próximo año. Sin embargo, le agradezco, muy cordialmente, su calurosa propuesta, y le ruego que acepte la expresión de mi más alta consideración.

Su devoto Richard Wagner"

Un poco más tarde, Wagner se vio obligado a darse cuenta de que el Festival de Bayreuth había tenido un gran déficit financiero, por lo que tuvo que preguntar con cuidado el 31 de enero de 1877 si la oferta del *Anillo* para Leipzig aún era válida.

Pero Wagner, como anécdota, no dejará escapar ninguna confidencia ni efusión que pueda considerarse como una muestra de debilidad. El compositor, que parece persistir en creer que la bancarrota que lo amenaza es desconocida para nuestros dos amigos en Leipzig, usará un pretexto para acercarse a ellos. En esta misiva del 31 de enero, Wagner expone el siguiente hecho: su tenor, intérprete del papel de Siegfried, Georg Unger, es aun, según lo que escuchó en el escenario de su teatro en Bayreuth, muy mejorable. Demasiado joven, mal preparado, sería muy provechoso para él mejorar dentro de una compañía de teatro lírico de buen nivel...

... de modo que cuando regrese a Bayreuth este verano o el próximo verano para interpretar a Siegfried (!) en un nuevo Festival, estará perfectamente preparado y esta vez provocará el entusiasmo unánime por parte del público (10)

Si Leipzig en las personas de Förster y Neumann aceptaran "entrenar a su pupilo", Wagner expone que se declara listo para revisar sus posiciones en cuanto al derecho de las representaciones del *Anillo* en el escenario de su teatro. Mediante el pago de los derechos de autor como es natural.

Neumann está exultante: ¡ganó su apuesta! Förster – que se mostrará bastante poco hábil y aun menos diplomático, durante las negociaciones - es más reservado. Pero acepta la proposición singular que emana del propio Wagner.

Debido a preguntas enviadas por correo que no llegarán al cantante o lo harán con retraso, por temas de la administración o incluso del repertorio que se le da para cantar, Wagner amenaza con explotar frente a un Förster que se muestra poco impresionado por el reto que Neumann espera lograr desde hace tanto tiempo.

Seguirán largos meses de intercambio de correos sangrientos, crisis nerviosas en ambos lados y tantas manifestaciones de mala fe (Wagner) como falta de tacto (Neumann) en estas tergiversaciones donde se trata tanto de cuestiones de los derechos de representación a comprar o ceder como... del honor de un artista.

¡A finales del año 1877, parece que finalmente estamos avanzando hacia un acuerdo de las partes!

Para otorgar al Teatro Municipal de Leipzig el privilegio exclusivo de las representaciones del *Anillo* en el norte de Alemania durante unos años, Wagner exige un bono, pagado por adelantado, de 10.000 marcos, de los cuales 4.000 marcos se pueden recibir de inmediato, así como el 10%



de la recaudación diaria, un 3% más de lo habitual. Y aunque se había expresado muy claramente, Förster pretende haber entendido que estos 10.000 marcos serían un simple avance en los derechos de autor, planeados a una tasa de 10/100 en la recaudación.

Una vez más, existe la preocupación - por un lado, por parte de Richard Wagner, y por el otro, de parte del ambicioso Neumann, de que las conversaciones no hayan terminado bien y que el asunto vuelva a naufragar. Porque es por la miserable suma de 10.000 marcos por los que Förster, que debe llevar las cuentas de su teatro, no solo detiene las conversaciones, sino que las difunde con una insolencia execrable.

¡El pobre Wagner se resignó, para poder seguir, a no reclamar el pago de su modesto bono! Förster le responde que es demasiado tarde y que esta "discusión dolorosa" ha sido suficiente para hacerle desagradable la Tetralogía!

"No puedo borrar de mi mente", escribió, "la impresión de que en nuestras negociaciones ya no tenemos en vista el interés del arte, como pudo haber sido al principio. Tengo la impresión, tengo el derecho de señalarlo aquí, que me encuentro en presencia de un carácter tan acentuado, tanto desde el punto de vista de los negocios como del arte, que me parece imposible llegar a un acuerdo»

¡Toda esta literatura epistolar de Förster es un monumento del género!.

August Förster, empresario de teatro alemán (1828-1889). Litografía de Josef Kriehuber, 1863. Colección Albertina, Viena.

Además, si Angelo Neumann (a través de la pluma de su colega August Förster) recibe los derechos de ejecución en todo el Reich alemán, excepto Baviera, lugar de caza reservado para el generoso monarca Luis II - a quien se le ha pedido tantas veces ayuda y al que no se puede, por decencia, pedir aún más... -, los derechos de Austria, según una propuesta del propio Wagner, se reservarán en la Ópera de la Corte en Viena, ¡Que se mantendrá autónoma en estos rocambolescos arreglos financieros!

Será necesario esperar hasta principios de enero del año 1878, para que todos los impulsos converjan hacia la aprobación general.

Ciertamente Wagner entrevió por un tiempo el proyecto de Neumann como una solución providencial a la situación inextricable en la que la primera edición de su Festival lo había enredado. Sin embargo, en el momento de pasar al acto de abandonar su trabajo a manos extrañas...

Sin duda, fue un duro golpe para Richard Wagner que pensó siempre, desde el inicio de la alocada aventura de Bayreuth, reservar para "su" teatro la exclusividad de su trabajo. ¿Qué pensar de Neumann? ¿Cuáles son sus designios exactos? Wagner solo puede rechazar sus dudas en tanto que aprecia al hombre. Pese a su entusiasmo y sus cualidades artísticas, el hombre no es menos despreciado por su esposa Cosima, quien lo ve como un "aprovechado de la situación". Y no deja de señalar a su artístico marido los orígenes judíos de Neumann que no jugaron particularmente a su favor con la abiertamente antisemita Cosima.

Confiado, Wagner se atreve a jugar la carta "Neumann" y le da los derechos de la Tetralogía. Sólo para las únicas actuaciones excepcionales en Leipzig acordadas con Neumann y Förster. ¡Eso es todo! Por el momento....

Y si el compositor esperaba entonces tal vez una acogida favorable en su ciudad natal, está lejos de imaginar el éxito que tendrán estas actuaciones.

III-3. PREPARATIVOS CON VISTAS A LAS REPRESENTACIONES EN LEIPZIG. EL PRIMER RING DE LEIPZIG EN 1878

Las fechas de las representaciones fueron aplazadas varias veces hasta fijarse en el 28 y 29 de abril de 1878 para el estreno de *El Oro del Rin* y *La Valquiria*, y el 21 y 22 de septiembre para *Siegfried* y *El Crepúsculo de los Dioses*. (11)

Y cuando Wagner se asombra de la importancia que Neumann atribuye a la elección de la fecha elegida para abrir el ciclo, con la creación de *El Oro del Rin*, in loco, todavía atrapado en su ideal artístico, quedará mudo cuando el director le explique que su elección coincide con la apertura el mismo día de... ¡la feria de Pascua! Así como la segunda entrega que dará a conocer a *Siegfried* y *El Crepúsculo de los Dioses* al público de Leipzig corresponde a la apertura de la de... ¡San Miguel! Y Neumann terminará de convencer a Wagner añadiendo: "*No creo que pueda elegir un momento más favorable para dar a conocer sus obras en Leipzig*". Ante tal argumento, ¿qué habría podido decir en contra el compositor, quién se siente ahora un poco abrumado por el giro que toma la organización de esta producción?

Y,... el tiempo apremia.

De hecho, Angelo Neumann, después de casi un año y medio de negociaciones, ha logrado obtener lo imposible: hacer que Richard Wagner acepte que su Gran Obra, que originalmente pretendía darse solo en el único escenario de su Teatro, el Festspielhaus de Bayreuth, diseñado específicamente para una producción, se ofrezca en otros lugares. Un desengaño para Wagner, por supuesto, un riesgo medido, porque el director de teatro fue capaz de tranquilizar al compositor en una actuación de lo más notable, a la que se entregará por completo, así como de tocar la fibra sensible del reconocimiento del compositor en una ciudad que había olvidado que ella lo había visto nacer. (12)

Si, sin embargo, de estos dos años de debate implacable se desprende que el teatro de la ciudad de Leipzig disfruta de la libertad de representar las cuatro Jornadas de la Tetralogía, ahora le queda a su director lograr ahora la hazaña de montar en un tiempo récord... ¡todo un espectáculo!

Decorados y maquinaria

Destinados a una producción original que cambió el curso de la historia de un Festival.

Las conversaciones sobre la concesión de los derechos de Richard Wagner sobre la ejecución de su trabajo en Leipzig tomaron tanto tiempo que Neumann ni siquiera esperó la firma oficial del contrato para lanzar la creación de los decorados y los vestidos de los cantantes.

Nuestro hombre es un negociador lo suficientemente inteligente y, sobre todo, sensible y dotado de una notable delicadeza de ingenio (13) para finalmente obtener de Richard Wagner su plena y

completa confianza. Una confianza a largo plazo que siempre estuvo presente, y que se encontró con muchos escollos, muchos momentos altos, y también unos pocos bajos, pero sorprendentes. Frente a la enorme tarea, Neumann estima acertadamente que tomará tiempo y mucho trabajo si desea que sus decorados coincidan con la calidad de los diseñados para Bayreuth según las pinturas del pintor de paisajes Josef Hoffmann y que se habían creado en el taller de los hermanos Brückner en Coburg.

Una obra tan ambiciosa por parte del artista que no otorgó concesiones en lo más mínimo y que precisó muchas más horas de trabajo que lo habitual con respecto a los decorados que generalmente se producen. Pero Wagner, el encantador de los oídos y el mago de los ojos, había insistido en la importancia (casi igual al de la música) del aspecto visual de su "obra de arte total". En el escenario que él mismo había dibujado en los planos y en el que concibió una profundidad inusual sobre los demás teatros, se sucedieron de esa forma los decorados que deleitaron al público (así como la especial atención prestada a los efectos especiales destinados a reproducir las ondulaciones del Rin, los relámpagos o el trueno, el fuego mágico de la roca de Brünnhilda...) lo que aseguró una parte significativa del éxito del espectáculo.

Y por tanto Neumann comprendió de inmediato la importancia de estar particularmente atento a este trabajo, que encargó a un competidor del taller de los Brückner, el taller Lückemeyer, también de Coburg. Pero sin poder beneficiarse del enorme presupuesto invertido por Wagner (y en gran parte responsable de la quiebra de la primera edición del Festival). Neumann demuestra por primera vez sus cualidades como un hombre inteligente de negocios en una nueva producción... que no requiere menos que la realización de quince o más decorados diferentes, (14)

La orquesta y su director.

Y por supuesto, está la música. Que debía lograr convencer a su nuevo público, y era preciso que fuera interpretada perfectamente por la orquesta, la de Gewandhaus. Una formación musical ya famosa en ese momento y de la que Neumann elogió los méritos a Wagner. Queda por cumplir la promesa, y que la prensa puede informar (hasta Wahnfried donde el Maestro no dejaría de prestar atención a la opinión pública sobre su trabajo) la calidad de la interpretación de la orquesta, que debe estar al servicio también del genio del compositor.

En Leipzig, los ensayos van bien, bajo la preocupante y vigilante mirada de Wagner desde Bayreuth, quien sin embargo envió al lugar de los ensayos a sus colaboradores, los fieles Hans Richter y Anton Seidl, quienes le informan sobre las novedades diariamente para tranquilizarlo.

Finalmente llega el día de la primera representación. Cuando cae el telón en la Ópera de Leipzig en la tarde del 28 de abril de 1878 al final del *Oro del Rin*, el trabajo es recibido con el júbilo general y un triunfo unánime hacia su creador. Franz Liszt, presente en la sala, informa inmediatamente a su yerno del éxito de la velada y le envía un correo en el que declara: "*Neumann, incluso mejor que Bayreuth*".

Siempre con esta humildad que lo caracteriza, pero consciente de su éxito, Neumann se atreve a proponerle a Wagner una apuesta alocada. Dado tal éxito, al empresario de teatro le parece obvio que la Tetralogía deba presentarse en otros lugares. La idea de representar la obra, con la misma producción que el propio Wagner pretendía y concebía, en otras escenas en Alemania se convierte en una obsesión, así como en la razón misma de la vida de este hombre de teatro particularmente bien informado, o más bien un visionario

Por lo tanto, con plena confianza nuestro hombre va en busca de Wagner para obtener permiso para representar todo el ciclo en diferentes escenas de Alemania. Como primera fase. De un simple amante de la música de Wagner, Neumann se improvisó como productor, bajo la mirada benévola del Maestro que solo requiere como condición, que la dirección de la orquesta estuviera asegurada por un experto, el fiel Anton Seidl, de la misma forma como dejó a Richard Fricke, uno de los asistentes de Wagner para la Tetralogía de la primera edición de Bayreuth, al cuidado con respecto a la puesta en escena.

Atrapado en ese torbellino tan repentinamente presentado. como inesperado, Wagner, siempre con plena confianza en su colaborador, se atreve no solo a creer en el fin de sus problemas financieros, sino también en el éxito en todos aquellos teatros que hasta ahora han rechazado su arte.

¿Y por qué no... Berlín? como le sugiere Neumann, que mira siempre a lo decididamente grande, muy grande ... Porque al proponer presentar el *Anillo* al público de Berlín con todo lo que este último comprende de cabezas coronadas y miembros de la nobleza, Neumann sabe que Wagner no podrá rechazarlo.

Y si el éxito debía lograrse en Berlín, una escena que para Wagner siempre había resonado con la palabra de fracaso, solo sería soñando ahora con obtener los reconocimientos, los éxitos y los triunfos.

Las Walkyrias en la producción de la Tetralogía de Angelo Neumann en Leipzig 1878. Fotografías W. Höffert.

IV-BERLÍN, LUEGO LONDRES: EL RICHARD-WAGNER-THEATER VE LA LUZ

IV-1. LAS REPRESENTACIONES BERLINESAS: UN PERFUME DE PRUEBA AL PROYECTO DE NEUMANN (mayo de 1881)

Después del éxito de las actuaciones de Leipzig, Neumann le pidió inmediatamente a Wagner que lo aceptara como el portavoz de la causa de la representación del ciclo completo de la Tetralogía en el escenario de Berlín.

Wagner, a quien la escena imperial alemana había rechazado hasta ahora, indudablemente dudó mucho tiempo antes de confiar la delicada tarea de iniciar las negociaciones que ya se veían como difíciles.

Clima de tensiones entre Richard Wagner y las autoridades imperiales de Berlín.

Con confianza y equipado con todo el entusiasmo que lo caracteriza, Neumann se va a Berlín para representar el ciclo en el escenario de la Ópera Real, donde la obra se presentaría a toda la familia imperial, así como a la Corte. En Berlín, Neumann fue recibido por Botho von Hülsen, administrador de los teatros reales, quien al principio le mostró una "reserva desdeñosa" para que el apóstol de la causa wagneriana lo presentara, como "la obra más grandiosa que la música dramática haya nunca producido". Cada uno juega sus cartas con cuidado durante esta confrontación bastante singular en la Historia del Arte - el desafío es (solo es) la representación de las cuatro Jornadas del ciclo que ya se había presentado en Bayreuth, y luego a Leipzig – e ir derribando uno por uno los obstáculos que se le presentan. El resultado del partido es bastante heterogéneo, y von Hülsen telegrafía la conclusión de los debates al compositor:

"Hemos aceptado la petición de la actuación del Anillo del Nibelungo bajo la dirección de Angelo Neumann y Anton Seidl (director de orquesta) con las compañías combinadas de la Ópera Real y la Ópera de Leipzig, siempre que luego se nos conceda el derecho de representar a La Valquiria".

Si Neumann se ha abstenido de escribir directamente a Wagner sobre este tema, es porque,



habiéndose experimentado una situación donde se presentó una condición similar cuando se trataba de las representaciones en Leipzig, sabe muy bien la respuesta. . ¿Y qué respuesta se da esta vez? Precisamente, un motivo suficiente para un escándalo diplomático: no hay respuesta (por parte del destinatario del telegrama). Wagner se abstuvo de escribirle a von Hülsen una respuesta. Indudablemente enfadado de que *La Valquiria* fuera la única Jornada deseada en las representaciones de la totalidad de su Anillo en el escenario de la Corte Imperial. Los periódicos de Berlín que aprovechan la noticia difundiendo el asunto sin cesar, haciendo de Wagner, cuyo ego lo llenan de exageraciones, un

artista antipatriótico tanto como sea posible. Fin de la primera ronda: von Hülsen telegrafía a Neumann unos días después. *"Lamento anunciar que estoy obligado a retirarme de nuestra empresa. Decisión ineludible e irrevocable".*

Serán precisos seis meses para que se reanuden las discusiones y Neumann, bien decidido a ver "su" (el) *Anillo* triunfando de la capital imperial, finalmente verá sus esfuerzos coronados con el éxito.

Sin duda, mientras tanto, el asunto había llegado al conocimiento del Emperador, testigo del éxito inesperado y prodigioso que en Bayreuth había tenido la primera versión. Evidentemente, en una Alemania aún desgarrada por las disputas de poder interno, el éxito del trabajo de Wagner, en el sentido de que el *Anillo* es una forma de fomentar la unidad para una nación germana que todavía está en busca de puntos de referencia, obviamente se reflejará en toda la confederación alemana. Y uno tiene el derecho a pensar que durante la nueva fase de las conversaciones que trataron las representaciones del *Anillo* en Berlín, el Emperador hizo, de una manera u otra, escuchar su voz.

Viktoria Theater de Berlín en 1860. Litografía.

Manifestaciones antisemitas que perturban el orden público y amenazan con impedir el éxito.

Poco antes del comienzo de los ensayos, a mediados de febrero de 1881 hubo una fuerte agitación antisemita en Berlín. (15)

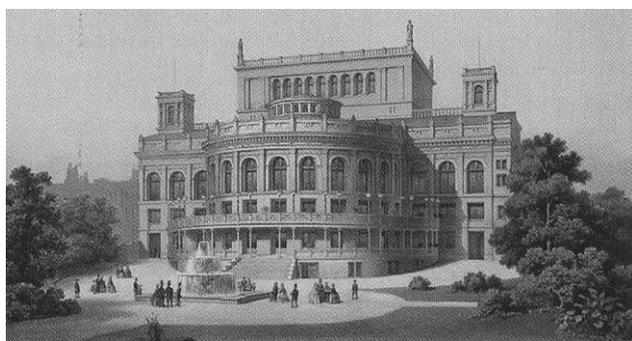
Esta nueva ola de sentimientos negativos hacia la comunidad judía en Berlín se manifiesta por movimientos y reuniones de algunos grupos de habitantes de la metrópolis germánica, más o menos improvisados, manifestaciones de rechazo o intimidación, así como en las columnas de una parte de la prensa, acalorados debates en los salones de los círculos intelectuales o partidos de la sociedad y de la aristocracia.

Ante esta manifestación de hostilidad, Angelo Neumann, ciertamente de origen judío, no teme por la seguridad o el ataque a su propia persona. Sin embargo, el productor sabe que el éxito de su proyecto en Berlín también se basa en la participación (y adhesión) de un público compuesto, también en parte, por intelectuales judíos que admiran y apoyan la música de Wagner.

Así que no debe haber ninguna duda o rumor de que Richard Wagner no es totalmente ajeno a las ideas propagadas por estos movimientos.

De forma que Neumann le escribió una carta a Wagner en la que, luego de haberlo tratado con Cosima, el productor se sinceró ante el compositor y le comunica "*los graves riesgos que corría nuestra empresa en Berlín*" (16)

En una carta fechada el 23 de febrero de 1881, Wagner le dijo a Neumann que quería estar completamente aparte de las manifestaciones antisemitas que tenían lugar en Berlín en ese momento e incluso anunció que en un próximo artículo en las *Bayreuther Blätter* dejaría en claro ese tema.



Para tratar de salvar sus intereses financieros y asegurar el éxito de las actuaciones del *Ring* en Berlín para el productor, y para tratar de escapar de ciertos aspectos de su reputación y de las opiniones que otros tenían sobre él.

Y es en este clima más que tenso y difícil en el que Wagner y Neumann trabajarán conjuntamente esta vez para lograr el innegable triunfo de la Tetralogía. (17)

Un incidente diplomático tan mal comprendido como mal llevado a cabo, factor de problemas para el triunfo completo de las representaciones.

En ausencia de poder usar la escena del Teatro de la Corte, fue el Teatro Victoria el elegido para las representaciones de las cuatro Jornadas del *Ring*. También se planean cuatro ciclos completos para los dos meses de mayo y junio de 1881.

En la sala: toda la Corte, el viejo emperador, su hijo, toda la nobleza de Berlín y el público, el más brillante y el más elegido.

Entre la audiencia, conteniendo el aliento, la pareja Richard Wagner y Cosima, escondida entre la multitud, asiste por primera vez al reconocimiento de la obra fuera de las sagradas y privilegiadas paredes de Bayreuth. La participación del público es inmediata, y el éxito es enorme.

¡Pero cuán frágil es este triunfo, brillante e indiscutible! Igual que es frágil probablemente la popularidad de Wagner poco antes tan discutida y repetidamente cuestionada, es aún delicada para ser admitida de manera franca y unánime. Hacia menos de un año, la prensa de Berlín no dejó de burlarse de ese arrogante y descarado que, por desdén hacia la primera oferta de von Hülsen, se permitió... no responder a uno de los representantes del Imperio.

Los incidentes diplomáticos que salpicaron las representaciones de Berlín casi le costaron a Wagner y Neumann sus planes y, lo que es peor, la confianza que los dos hombres compartían y que parecía imposible cuestionar.

¡Tan ferozmente como las mismas Nornas parecían estar tramando en silencio contra su padre! Así, al final de la representación del *Crepúsculo de los Dioses* que completó el primer ciclo, los protagonistas vivieron con horror, una escena que casi puso final prematuro a la aventura del *Ring* fuera de Bayreuth.

Neumann, a medida que avanzaban las actuaciones del primer ciclo, sintió que el entusiasmo del público estaba creciendo: el tercer acto de *Siegfried* terminó con tal ovación del público que sintió que la apuesta había sido ganada. Así que nuestro hombre, tan seguro de sí mismo, estaba también seguro de un triunfo incondicional para el *Crepúsculo de los Dioses*, que a su vez significa el triunfo de su aventura con Richard Wagner en Berlín.

Así que el audaz hombre de teatro tuvo la idea de presentarse en el escenario a sí mismo (podemos ver en este gesto una manera de atreverse a presentarse a título personal... pero después de todo, ¿No estaba en su derecho?) Esperó a que cayera el telón final sobre el fuego del Walhalla y comprobar el júbilo general y disfrutar de este momento de euforia para pedirle a Wagner que se uniera con él en el escenario. Los bravos emanaban de la sala con unanimidad, se levantó el telón para hacer aparecer al compositor saludado por un saludo eufórico al brazo de Neumann que tomó la palabra en forma de una arenga (más o menos) improvisada. Y el orador Wagner comienza su discurso:

"Permítanme, en el momento solemne en que finaliza el gran trabajo que nos ha estado reuniendo durante un mes, expresar mi profunda gratitud a quienes han contribuido y colaborado a este maravilloso éxito. En primer lugar, agradezco a los augustos miembros de nuestra familia imperial..."

Apenas dichas estas palabras, Wagner se da la vuelta y abandona la escena. Neumann, cuyo asombro e incomodidad pueden imaginarse fácilmente, continuó su discurso tan bien como pudo, después de esta "salida" inexplicable, perturbadora e incluso impactante. Asombro en la audiencia. Los grandiosos fuegos artificiales de repente tienen la apariencia de un pobre resplandor... un petardo mojado.

La prensa de Berlín, que estaba esperando un paso en falso para agarrar al pobre Wagner y desmontar a la persona en la plaza pública, no espera un momento: ¡es una afrenta pública a los Hohenzollern! ¿Es este Wagner tan "pro-germánico" como decían? Y detractores, opositores y enemigos personales del compositor del *Anillo* y engendrador de la obra de arte del futuro, propagaran el caso en los círculos sociales en esa misma tarde.

Por otro lado, al día siguiente, Wagner le escribe a Neumann - sin disculparse de todas formas - con la explicación de los motivos de su repentina retirada de la escena, indicando que tuvo repentinamente una crisis cardíaca. Y encargar al devoto Anton Seidl que lleve una misiva al apóstol de Leipzig, del que se puede imaginar que en este momento de sus relaciones, se atreve a "dudar".

Porque Neumann no creyó a Wagner y el incidente llegó a poner casi fin a la devoción de quien, hasta entonces, había hecho todo lo posible por hacer que el público descubriera, aceptara y triunfara la obra de Wagner. Hasta comprometerse a título personal, sin mencionar su implacabilidad y los gastos de una energía que parecía indestructible. ¿Wagner no había dado un paso excesivo?

Se necesitarán muchos intercambios de cartas para que los dos hombres acepten reunirse de nuevo e intercambiar con serenidad opiniones. Porque Berlín, recordémoslo, solo era una etapa en los planes de Wagner y Neumann: pronto se trataría de conquistar toda Europa.

LA "BRUNNHILDA CON BARBA" DEL PRIMER CREPÚSCULO DE BERLÍN

El siguiente texto, tomado de un artículo de Paul Souday, crítico y ensayista francés, publicado en el diario de París "Le Temps" (20 de enero de 1909), relata uno de los episodios especialmente críticos del que el propio Angelo Neumann informa en sus *Recuerdos sobre Richard Wagner*.



Esta es una de las muchas anécdotas que muestran cómo, a lo largo de su aventura, el productor tuvo que enfrentarse a tantas situaciones inesperadas (a veces divertidas, vistas en retrospectiva) que casi, algunas de ellas, pusieron en peligro el éxito de las representaciones. Estas anécdotas también son una prueba de la sagacidad del hombre de teatro tan exigente que fue Neumann, capaz de enfrentar cualquier evento. "Estábamos representando (*El Ocaso de los Dioses*) por primera vez en Berlín el 9 de mayo de 1881, y Wagner estaba conversando con Neumann durante el cambio de escenario del tercer acto, cuando un instinto irresistible obligó al director a entrar por última vez entre bastidores. Como Materna no era como Thérèse Vogl, una intrépida jinete, se decidió que ella desaparecería con Grane, mientras que un excelente jinete vestido de Brünnhilda se lanzaría al fuego. "¿Está todo listo?", Preguntó el director.

- Todo.

- ¿La falsa Brünnhilda está en su puesto? Una voz masculina respondió: "Perfectamente".

Cuál fue entonces la sorpresa de Neumann cuando vio a Brünnhilda con un largo cabello gris y una barba abundante. "¿Cómo?", gritó Neumann, alarmado, "¿es usted el que hace a Brünnhilda?"

Con la misma calma, el hombre repitió su "perfectamente".

Sin embargo, en el escenario, la acción seguía en marcha; la Materna cantó: "Tu bendita esposa, Siegfried, te dice adiós". Este no era el momento para discutir de forma que Neumann se lanzó sobre "la" sustituta, le quitó la peluca y la barba y envolvió su cabeza con un velo negro. El escudero se lanzó sobre el caballo a la velocidad del rayo y desapareció en las llamas, mientras que el empresario, destrozado por la emoción, se derrumbó sobre un sillón, medio desmayado. He aquí lo que había pasado.

Por recomendación de la condesa Schleinitz, se había contratado a un peluquero, empleado en 1876 en el Teatro de Bayreuth, y que afirmaba estar "familiarizado con todo". De hecho, él había sido responsable de diseñar las vestimentas de los extras. Como el escudero era un tipo corpulento, el peluquero no se había imaginado que estaba desempeñando el papel de una mujer, y tomándolo como vasallo, le había dado una de sus mejores barbas. El jinete le había dejado hacer; como un soldado que solo conoce sus instrucciones, y sus instrucciones eran solo las de montar un caballo. El gerente, llamado a otra parte por sus múltiples tareas, no había tenido tiempo de inspeccionar al soldado. Sin la feliz coincidencia, sin el oscuro presentimiento que llevó a Neumann al escenario, el drama habría tenido en una terrible falla. ¿Podemos imaginar la llegada de una Brünnhilda con su gran barba? En este momento, cuando el wagnerismo aún no triunfaba, habría sido para el Crepúsculo una catástrofe más terrible que el colapso del Walhalla".

Fuente: artículo de Paul Souday, en la revista Le Temps (20 de enero de 1909).

Amalia Materna en Brunilda con el caballo Grane (cocotte) en el Festspiel de Bayreuth 1876.

IV-2. RECONCILIARON, DISCUSIONES, NEGOCIACIONES Y CONTRATOS: EL RICHARD-WAGNER-WANDER-THEATER VE LA LUZ

La reunión oficial está programada para el 21 de julio de 1881 en Wahnfried, Bayreuth.

La disputa que siguió al incidente de Berlín sigue en la memoria de todos y, a pesar de los interminables intercambios de cartas, los protagonistas de esta reunión - esencial para la buena reputación de Richard Wagner más allá de las fronteras germánicas - están en guardia. Por

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080

[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

primera vez, Neumann aparece en Wahnfried sin su entusiasmo despreocupado o su jovialidad comunicativa; el director de teatro que se ha convertido en productor improvisado en aras de la gloria de Richard Wagner y su trabajo, está en guardia.

Antes de considerar cualquier continuación de la aventura de Wagner-Neumann y las actuaciones del *Anillo* en cualquier lugar fuera de Bayreuth, es importante disipar cualquier malentendido. Y partir sobre la base de una confianza absoluta.

De hecho, durante esta reunión se discutirán algunos temas importantes: es importante reconstruir lo que casi se había destruido. Para renovar la confianza.

Y para ello, Wagner, que amaba la teatralidad de los acontecimientos y cuya vida cotidiana estaba llena de empatía, entiende que debe ser transparente frente a Neumann para recuperar el alma valiente de uno de sus seguidores más fieles. Que debe reavivar la llama un poco apagada que anima la convicción diaria de este apóstol providencial.

Al final de ese día de verano pasado en la intimidad del serrallo de Wahnfried, y en el momento de irse, Wagner rompe el hielo y de repente toma a Neumann en sus brazos entre un torrente de besos y lágrimas que nunca se detienen.

"¡Ah, es preciso que sea tan difícil de creer!", exclama el compositor en un gesto y un grito desesperado para afirmar su buena fe al explicar su actuación en Berlín. Más tarde, Neumann escribirá en sus *Memorias* que, sin darse cuenta de los problemas de salud del Maestro (incluida la debilidad de su corazón), no será consciente de la sinceridad de Wagner hasta dos años después, cuando llegue a Venecia, y se entere de que acababa sucumbir ante un ataque al corazón.

Cuando tanto uno como el otro de los actores en del enfrentamiento fueron más o menos sinceros, la discordia finalmente terminó. Y se reanudan las discusiones sobre las representaciones del *Anillo* que todos están de acuerdo ahora en que es esencial que se den fuera de las fronteras germánicas.

Y, por supuesto, le corresponde a Neumann, a quien reconocemos la paternidad de este proyecto profético, el exponer la buena nueva y dar a conocer sus proposiciones.

En primer lugar, se menciona la posibilidad de un Richard-Wagner-Theater sedentario en Berlín, dedicado expresamente a las obras del Maestro. Lo que le hace observa que esta idea en sí misma sería contraria al objetivo que pretende para su aventura de Bayreuth. ¡Incluso si en un momento pasado se hubiera podido sentirse halagado por un honor tal como el proyecto de una presencia duradera en este territorio prusiano que tardó tanto en conquistar!

No, resueltamente, es hacia la Europa entera, incluso más allá de las tierras germánicas, lo que hay que conquistar. Y dar a conocer en el extranjero este espectáculo (la obra y su puesta en escena tan espectacular que no puede dissociarse del éxito de las representaciones de esta obra) que, después de haber conquistado el microcosmos de Bayreuth, despertaron tanto entusiasmo en Leipzig y luego en Berlín.

Para Neumann, la idea de hacer que el espectáculo viaje empieza a tomar forma. Solo tiene que refinar los detalles prácticos de su proyecto antes de compartirlo con Wagner. Pero por el momento, es a Inglaterra a donde nuestro hombre debe dirigirse. Para mostrar el milagro wagneriano al público londinense.

IV-3. LAS REPRESENTACIONES DE LONDRES

El 1 de abril de 1882, Neumann dejó Leipzig junto con su equipo técnico para realizar un viaje de "exploración" a Londres antes de las actuaciones en el Her Majesty's Theatre (18), a partir del mes siguiente.

Va Neumann totalmente confiado en su embarque para Londres: ¿no ha firmado un contrato con el director del teatro (un hombre llamado Mapleson) cuyos detalles ha cerrado? Es un teatro "perfectamente funcional y en perfecto estado, que pondrá a su disposición todos los elementos técnicos, así como el personal administrativo que ya va a encontrar en su sitio. Al igual que una orquesta en la que tendrá plena autoridad, así como un coro masculino". Así mismo cuenta con carteles y otros documentos publicitarios...

Pero tan pronto como Neumann llega a Londres y va al teatro, empiezan los problemas.

Mapleson no está en su sitio; y por una buena razón, está de gira en América con otra compañía de ópera. Pero cuando tratar de obtener más información, el productor se entera de... ¡lo peor! Mapleson no solo está ausente... sino que es poco probable que se presente en los próximos días: dejó Londres y el Teatro, endeudado hasta el punto de que ni siquiera sabía cómo conservar el derecho de alquiler de la escena en la que, en menos de un mes, Neumann planea dar *La Tetralogía*.

Menos suerte hay con el agente de ese hombre en cuestión; cuando Neumann le pide que se explique, responde "que todavía necesita saber dónde está". Porque, según él, Mapleson, que huyó de la ciudad y de sus responsabilidades, 'seguramente' estaría en Estados Unidos... pero más bien según él... en algún lugar... ¡en Sudáfrica!

Y cuando la confrontación se endurece, Neumann evoca el tema de la orquesta y los coros que Mapleson tenía que "entregársela personalmente" al productor del *Anillo*, al parecer, según el agente, habría habido un malentendido porque, según él, era responsabilidad de Neumann... ¡traer a sus propios músicos y cantantes!

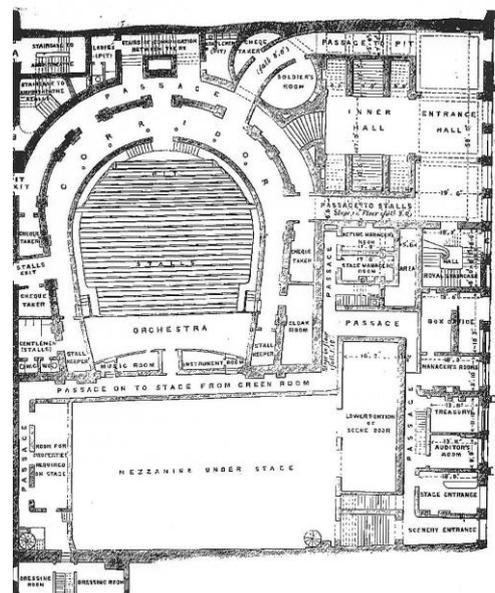
En estos momentos en los que el caos más perfecto parece obligar a abandonar un proyecto por completo (en este caso, un espectáculo completo), es en Londres que Neumann conocerá las primeras fragancias de estos problemas. Y cuando se enfrente más adelante, a bordo de su embarcado "ferrocarril lírico" a una situación similar, el productor podrá recordar que, acorralado al borde del precipicio... todavía tiene la posibilidad de dar la vuelta a todo, superar los obstáculos y... ¡encontrar una solución!

No es posible pues tratar con Mapleson para subarrendar el teatro: es a los propietarios a quienes Neumann se dirigirá en persona para discutir las condiciones financieras por las que pueda obtener la escena de Londres que albergará el espectáculo que toda la buena sociedad británica esperaba. Nada de una orquesta local: Neumann inmediatamente telegrafía a su amigo Anton Seidl (20) en Hamburgo para que pueda disponer de la orquesta de allí dirigida por Julius Laube, que pueda venir y ponerse a disposición de Neumann en Londres para presentar la Gran Obra en Inglaterra. Y es un coro de Colonia el que el productor hará venir a interpretar el coro masculino de los hombres de Hagen.

Y, finalmente, Neumann puede ponerse a trabajar en el lugar de la representación. Y comprobar con serenidad los ensayos y las representaciones futuras; las cuales (que comprenden no menos de cuatro ciclos dados en su totalidad) comienzan el 5 de mayo (21).

Her Majesty's Theater de Londres, plano de la reconstrucción por el arquitecto Charles Lee en 1869, pero vuelto a abrir como teatro de ópera en 1877.

En términos de cantantes, Neumann logró convencer a los mejores intérpretes del momento para defender la causa wagneriana en el escenario de Londres. Así, Heinrich Vogl en Logue y Siegfried, Albert Niemann en Siegmund, Emil Scaria en Wotan y en las damas, Hedwig Reicher-Kindermann en Fricka y Waltrauta - la de *El Crepúsculo de los Dioses* - y la inevitable Teresa Vogl, que será la primera Brünnhilda en tierra extranjera.



Es desde el primer ciclo que se establece complicidad entre Neumann y una de los miembros del reparto, Hedwig Reicher-Kindermann, Fricka en el '*Oro del Rhin*' de Londres, y sorprendentemente, pero debido a que la amplitud de tesitura se lo permitió, será la futura Brünnhilda al final de la gira del Wagner-Theatre en Italia.

Y esta complicidad se inicia en el entorno de una decepción muy amarga: el artista designado para interpretar el papel de Froh resultó ser... "un error de casting". En la escena 4 de la segunda actuación, el tono fue tenso entre el empresario y el artista que tuvo que declamar con una voz más etérea la respuesta que

1a. Apartat postal 1159. Barcelona 08080

[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

comienza con "*Wie liebliche Luft wieder uns weht*"... pero era incapaz de lograr todo el lirismo en este momento particularmente esperado de la partitura. Contra todo pronóstico, fue la misma Reicher-Kindermann quien susurró al oído de Neumann que Wagner, lejos de Londres, probablemente ni siquiera estaría informada si fuera ella, Fricka, quien, desde con su cálida voz expresiva, se hiciera cargo de la réplica de Froh! Gran idea para mejorar la calidad del conjunto vocal que da fin a la obra y a la que se suscribe Neumann. Planteamiento ciertamente poco estricto a un wagneriano ortodoxo, pero que aseguró el éxito de las representaciones del *Oro del Rin*, recibido con un aplauso aún más intenso al caer el telón final. (22)

El apoyo público fue inmediato y las cuatro Jornadas fueron un éxito memorable.

La prensa señala: "*Incluso la realeza inglesa apoyó la causa wagneriana, Neumann tuvo un gran éxito con la presentación del Anillo de Richard Wagner en Londres, y gracias a la recomendación de la familia imperial alemana, de la cual se benefició, logró obtener la presencia del Príncipe de Gales (23) en no menos de once actuaciones. El príncipe estaba tan encantado con las ondulaciones de las Hijas del Rin que, después de una de las actuaciones del Oro del Rhin, pidió que lo llevaran entre bambalinas para poder admirar el dispositivo que permitía tales efectos escénicos*".

Desde el comienzo de las primeras representaciones del "*Anillo de Neumann*" (y su éxito), toda la metrópolis británica ha estado vibrando con el sonido de los leitmotiv wagnerianos: un fervor unánime y sin precedentes por la ópera alemana es casi tan palpable como la pasión por un público entusiasta para celebrar este "nuevo" género con entusiasmo (¡así como la destreza técnica del "espectáculo del siglo"!).

¿Casualidad del calendario? Es en este clima de euforia que otro wagneriano de primera clase, Hans Richter, llega a la ciudad. El que dirigió la primera Tetralogía en Bayreuth, hace menos de seis años antes, fue llamado in situ por el director de la Ópera de Hamburgo, Bernhard Pollini, quien, sin duda, en un intento por competir con su colega de Leipzig, propuso una "Temporada alemana" en el teatro Drury Lane. El primer ciclo de Neumann se acaba de completar cuando Richter comienza una serie de actuaciones con, en orden de representación, *Lohengrin*, *El Holandés Errante*, *Tannhäuser*, *Los Maestros Cantores de Nüremberg* y *Tristan e Isolde*. A un ritmo frenético, al director se le ha pedido que dirigiera un total de veintinueve representaciones de ópera (Wagner no es el único compositor alemán representado, lo son también Beethoven o Weber) sin tener a otro de repuesto, mientras Neumann empieza a "dejar su marca" con esta Tetralogía que él empieza a dominar!

Para apoyar a Richter, el director de Hamburgo también llamó a las grandes figuras del canto para representar a la escuela germánica: Rosa Sucher, Therese Malten, Marianne Brandt, Hermann Winkelmann o incluso Eugen Gura.

Mientras la guerra para lograr los más fuertes bravos y vítores cuando se baja el telón final se está librando entre los dos teatros... el público de Londres solo puede que regocijarse ante esta feliz coincidencia de circunstancias o... ¡golpe de Estado preparado!

¿Un pretexto para no tener que enfrentarse a un viaje difícil, o los primeros signos de fatiga lo suficientemente graves como para no tener que participar en el acto? - Wagner, quien, según el contrato, recibirá 32.000 marcos de derechos de autor por las entradas de las actuaciones en Londres, informa a Neumann que su frágil salud le impedirá participar en los ensayos y representaciones del ciclo de la *Tetralogía* planeado en Londres, a fines de la primavera de 1882. En cualquier caso, el compositor está muy ocupado con la creación de su *Parsifal*, que finalmente se hace posible gracias a la financiación de la aventura del director de la Ópera de Leipzig que, por la causa wagneriana, se ha convertido en un productor de *facto*.

Sin embargo, desde Bayreuth, el 30 de mayo, Wagner envía un telegrama de felicitaciones a Neumann y su compañía: "*¡Has desempeñado tu papel en el arte de Wagner y, con todo mi corazón, acepta este reconocimiento mío!*"

La prueba es el hecho de que el *Anillo* podrá acceder rápidamente a la prestigiosa escena de la ópera londinense de Covent-Garden. Será en 1892 bajo la dirección musical de Gustav Mahler.

"EQUITACION ÉQUESTRE" EN BRESLAU

Si había decidido dar por contratado sus derechos para las actuaciones de *La Tétralogía* a Angelo Neumann, era porque Richard Wagner había acabado mostrando una total confianza en el director de teatro que se improvisó como productor - hoy también se le llamaría "creador" (de espectáculos) - para esa ocasión. El "contrato moral" entre los dos hombres estaba basado enteramente en la confianza mutua y recíproca.

Wagner debe asumir dejar su Gran Obra en manos de su nuevo socio sin olvidar encargarle a este último mil recomendaciones antes de la salida de este "equipo ferroviario y artístico fuera de lo común"; Y Neumann debe asegurar, a distancia, al compositor y dramaturgo que será digno de la misión que le había encomendado.

Y compartir con él ciertas elecciones artísticas, especialmente en la puesta en escena, sobre las cuales Neumann no dejará de buscar la opinión del Maestro antes de tomar una decisión... quen podrían ser fatídica para el futuro del trabajo sobre las diferentes escenas de Europa donde estará representada.

Por ejemplo, la soprano Therese Vogl, la principal intérprete de Brünnhilda durante las actuaciones del Richard-Wagner-Theatre en el norte de Europa, suplicó al buen Neumann que interceda en su nombre para poner fin a sus miedos, que la mantienen en vilo en cada Escena final del *Crepúsculo de los Dioses*. ¿Realmente tiene que subirse a Grane, su noble caballo, antes de lanzar las últimas y peligrosas notas de su escena y luego inmolarse en la pira de Siegfried? ¿Y todo... galopando? Ante la petición de la pobre artista cansada de ser solicitada también como jinete, Neumann se dirige al Maestro y le pregunta sobre la necesidad de este aspecto de su puesta en escena.

No le tomó mucho tiempo a Wagner responder y finalmente considerar que este pasaje de su propia puesta en escena se parecía más a un ejercicio de equitación de circo que la noble inmolación de la guerrero virgen por las llamas. La petición Therese Vogl tuvo éxito y la última "cabalgata fantástica" del *Crepúsculo de los Dioses* fue suprimida en lo sucesivo de la producción. Por otro lado, a pesar de las conversaciones con Neumann (que pueden considerarse tensas), el Maestro, durante las actuaciones en Breslau, no pudo hacer nada en contra de la adaptación de la Cabalgata de las Walkyrias que para la ocasión fue confiada, por la recomendación e insistencia del Director del Teatro, al director de circo Ernst Jakob Renz, quien se mostró muy orgulloso de poder encontrar la oportunidad de presentar un espectáculo ecuestre de su propia producción, sin dejar de garantizar la publicidad de su espectáculo de feria. La historia, y los archivos, no dan testimonio alguno del orgullo ni de la felicidad del Maestro de Bayreuth por ello.

V-EL RICHARD-WAGNER-THEATER DE ANGELO NEUMANN

V-1. VIAJAR TRASPASANDO FRONTERAS PARA HACER CONOCER MEJOR EL ARTE DE RICHARD WAGNER

En 1882, el contrato entre Angelo Neumann y la dirección del Teatro Leipzig llegó a su fin. Aunque las propuestas que se le hicieron son numerosas y no estaban exentas de atractivo, es esta repentina libertad la que encuentra positiva el hombre del teatro, quien nunca se ha sentido tan a gusto como cambiando. Y esto lo va a galvanizar. Hasta el punto de proponerle a Richard Wagner lo impensable.

Es el éxito de las actuaciones en Londres lo que parece haber dado alas a los proyectos de Neumann. Estas representaciones en un contexto totalmente diferente de las anteriores (porque en primer lugar se las presentó en un idioma extranjero a un público que no necesariamente hablaba el idioma utilizado por Wagner en sus dramas), Neumann había estimado el éxito mucho antes de las actuaciones en sí.

Y es este éxito presentido el que empuja al productor a pedirle la exclusividad de las representaciones de la *Tétralogía*. Una solicitud que formula por escrito a Richard Wagner de los primeros días de enero de 1882 de la siguiente manera:

"Después de eso (24), el éxito de El Anillo del Nibelungo en Londres no me parece oportuno tener dudas, y este éxito en nuestra primera etapa extraordinaria ha aumentado mi coraje y hoy puedo asegurarle que su proyecto del "Teatro Wagner ambulante" está dando grandes pasos hacia su

realización, y ahora estoy firmemente comprometido a involucrar a más actores, orquesta y coros especiales, y estoy casi seguro de que, además del Sr. Scaria, la familia Vogl unirá fuerzas también a la compañía. (...) La confianza que me inspira la victoria del trabajo me da la audacia, y aún más la confianza, que tengo en su todopoderosa ayuda, muy honrado Maestro. Le pido, sobre todo, lo siguiente: hasta el final de la gira, que empezará el 1 de septiembre de este año y finalizará el 31 de mayo de 1883, rechazar cualquier autorización para representar a El Anillo del Nibelungo, tanto en Alemania como en el extranjero, en la medida en que este derecho de representación no haya sido ya adquirido. (...) Así que, muy honrado Maestro, le insto a que dé a todas las solicitudes solo respuestas evasivas o dilatorias y que posponga cualquier decisión hasta después del 31 de mayo de 1883. De esa forma puedo ponerme a trabajar con la esperanza de un éxito brillante, y esta esperanza estará absolutamente fundamentada y tampoco nos decepcionará ni a uno ni al otro.

Daré, en el transcurso de estos nueve meses, treinta y seis veces el ciclo completo; de acuerdo con mis cálculos, estas representaciones le brindarán al menos ciento cincuenta mil marcos de derechos de autor.

Mi presupuesto es enorme, pero se garantizará si estoy seguro de su apoyo en la forma indicada".

Apenas unos días después de que se envió su petición, Neumann recibió de Wagner, una carta el 15 de enero de 1882, desde Palermo, indicando que podía contar con su plena confianza y que ningún otro teatro recibiría permiso de su mano para representar la Tetralogía. Testimonio de una confianza ciega del Maestro a su discípulo en cuyas manos coloca el futuro de su trabajo en el extranjero.

El acuerdo, que se firmará en Bayreuth el 7 de agosto de 1882, está formulado por Richard Wagner de esta manera:

"Por la presente certifico que el Director Angelo Neumann tiene el derecho exclusivo para representar mi Trilogía del Nibelungo en toda Alemania (con la excepción de los teatros de la Corte que ya lo tenían hasta ahora y directores que hayan adquirido hasta hoy ese derecho de representación), así como en Inglaterra, Hungría, Bélgica, Holanda, América del Norte, en definitiva, en todos los países continentales y extranjeros. Tiene plena autoridad para ceder este derecho a otros directores de teatros, siempre que yo tenga al menos el tanto por ciento por cada representación que el Director Angelo Neumann debe pagarme en virtud del tratado celebrado entre nosotros. Es decir, el diez por ciento de los ingresos diarios y el cinco por ciento de los recibos de abonos. El gerente Angelo Neumann se responsabiliza personalmente de este pago. La transferencia del derecho exclusivo de representación mencionada anteriormente al director Angelo Neumann es válida hasta el 31 de diciembre de 1889. Richard Wagner".

V-2. PRIMERA GIRA DEL RICHARD-WAGNER-WANDER-THEATER (1 de septiembre de 1882 - 5 de junio de 1883)

Seguro ya de la exclusividad de su negocio, Neumann puede organizarse.

El programa muestra el tamaño de nuestro hombre: ambicioso ... incluso desproporcionado.

Neumann tiene la intención de montar un tren especial a través de no menos de 55 ciudades en las que se represente el Teatro Richard-Wagner. Es fletar toda una producción, artistas (cantantes y músicos), instrumentos, técnicos, decorados y trajes, ciudades donde se detendrá y ofrecerá representaciones del ciclo de *El Anillo del Nibelungo* en su totalidad (35 veces), algunas representaciones aisladas de *La Valquiria* o "Conciertos de Wagner", que se darán sin una puesta en escena.

A partir del 1 de septiembre de 1882, Neumann realizará una gira por Alemania, el Imperio Austro-Húngaro, Bélgica, Holanda, Suiza, pero también Italia, donde Neumann tiene la intención de terminar su viaje a través de Europa con apoteosis en Venecia en presencia del Maestro hacia el que habría viajado el tren y allí completado su trayecto. (25)

Las ciudades que han sido elegidas para albergar esta aventura única en la historia del arte son Breslau (hoy Wrocaw), Posen (hoy Poznan), Königsberg, Danzig (hoy Gdansk), Hamburgo, Magdeburgo, Lübeck, Bremen y Wuppertal, Colonia, Frankfurt, Leipzig, Berlín (donde el ciclo se

da 10 veces en su totalidad), Dresden. Berlín nuevamente (con un ciclo nuevamente), Halle. Kassel, Detmold, Krefeld, Ámsterdam, Arnheim, Zwolle, Utrecht, La Haya, Röterdam, Leiden, Bruselas, Gante, Amberes, Karlsruhe, Darmstad, Münster, Mannheim, Heidelberg, Baden-Baden, Freiburg Aacher. Dusseldorf, Wiesbaden, Maguncia, Karlsruhe, Darmstadt, Estrasburgo, Basilea, Zürich, Stuttgart, Munich, Venecia, Bolonia, Florencia, Roma, Turín, Milán, Trieste, Budapest y finalmente Graz.

En total, más de ciento treinta y cinco conciertos y representaciones en el espacio de tan solo nueve meses. Una aventura única, un viaje que descubrirá el trabajo de Richard Wagner a más de 350.000 espectadores (incluyendo 100.000 solo en Berlín).

A fin de perder el mínimo tiempo posible en cada etapa y poder representar el mayor número de veces en el menor tiempo, Neumann abandona la idea de usar la red ferroviaria regular, lo que habría tenido tanto difíciles dificultades técnicas como complejidades de organización logística en la red.

Así que Neumann decide poner en marcha un tren especial para esta extraordinaria aventura. Un tren especial que consta de doce vagones – que es el doble de la longitud de un tren típico de la época - con capacidad para 134 personas; cinco vagones serán necesarios sólo para llevar los decorados, accesorios y trajes de la producción original de Bayreuth, así como los instrumentos para una orquesta de 60 artistas. Un equipo particularmente denso, tan pesado como completo - los baúles ocupan no menos de 40 cajas (¡es de observar que cada una de las armaduras de las Walkyrias pesaba 20 kg!) - para un espectáculo que debió su éxito en parte a la demostración de una destreza técnica sin precedentes Y el famoso "*Schwimmwagen*", inventado por Karl Brandt para sus Hijas del Rin, también deben estar en este convoy único para recoger el asombro del público.

Además del coro y los músicos de una orquesta reducida para esta ocasión a una formación más modesta que Bayreuth (unos 60 músicos), el equipo artístico formado por Neumann incluye dos equipos de castings completos (uno compuesto por artistas experimentados, destinados a las representaciones "cumbres" de la producción. El otro de artistas ciertamente menos famosos pero cuidadosamente seleccionados para servir en representaciones en las que Neumann, como ex cantante y atento a la calidad de la interpretación, él mismo se hace garante de su calidad).

En total, el costo de la expedición de Neumann representa la suma de 40.000 marcos por semana.

Infatigable, inalterable, "indestructible", Angelo Neumann contribuirá indudablemente y considerablemente, a través de su viaje y de la extraordinaria aventura que esta constituye, a la popularidad de la obra de Richard Wagner en el extranjero. De la misma forma que contribuirá al reconocimiento de un nuevo género, el drama musical wagneriano, como una forma única de expresión teatral y musical. Y que, en su camino, hará las delicias de audiencias tan diferentes, del norte al sur de Europa, a las que sabrá entusiasmar.

E incluso si esta extraordinaria aventura ha tenido como principal razón "rescatar la caja" desesperadamente vacía de un Festival, la oportunidad que ofrece Angelo Neumann a través de esta extraordinaria aventura naturalmente superará el marco de un puro acuerdo material entre un creador y un productor.

A medida que avanzan las negociaciones, y antes de contratar el tren, Neumann intentará adquirir los derechos de representación del *Parsifal*. Que tal como había hecho con el *Anillo*, pretende presentarlo a un público más amplio que el de Bayreuth. Esto pondrá durante un tiempo a Wagner en una postura por lo menos delicada. Cuando los contratos finales que rigen sus acuerdos sobre las actuaciones de la Tetralogía a bordo del Teatro Richard-Wagner-Wander, aún no se han firmado, Neumann le informa de su petición para *Parsifal*. ¿Y si, oponiéndose a esta solicitud, el productor improvisado reacciona con ira y renuncia a todo el proyecto? Wagner arriesga mucho al negarse a otorgar a Neumann sus derechos para *Parsifal*, lo sabe muy bien. Y será necesario para el compositor, cuando elija posponer un debate sobre este "tema desafortunado", utilizar muchas precauciones oratorias y abusar de muchos argumentos para tener éxito en disuadir a su productor de renunciar a *Parsifal* sin en cambio eliminar todo el entusiasmo que muestra sobre el proyecto de su Tetralogía itinerante

(Neumann presionará durante un tiempo a Wagner acerca de este tema, ya que sabe que tiene todas las cartas a su favor en este "juego de póker". Y le será aún más difícil ceder cuando

presiente claramente, con *Parsifal*, tener un triunfo. Éxito que su representación en Bayreuth durante el segundo Festival en agosto de 1882 no dejará de confirmar. En una de sus últimas discusiones sobre el tema, Wagner usará la fibra sentimental más extrema para prevalecer. Neumann finalmente cederá y dejará a *Parsifal* con su padre, solo en Bayreuth. A su hijo Karl que lo está esperando, Neumann solo le dirá: "*Hoy, al renunciar a Parsifal, acabo de sacrificar millones*".

Cuando no se trata del "espinoso" temas de *Parsifal*, Wagner habla con mucha más libertad y un tono es mucho más pacífico sobre el "proyecto estadounidense". Porque en ese momento, el compositor a menudo evoca la posibilidad de emigrar a los Estados Unidos, una tierra virgen y que, por lo tanto, pueden soñar con un Eldorado para conquistar. Y dónde él podría empezar de nuevo - ¿Por qué no? – a instalarse y construir un nuevo *Festspielhaus*.

Por ello se muestra mucho más conciliador acerca de lo que el entusiasmo excesivo de Neumann podría traerle si pretende aventurarse a los Estados Unidos. (NDA: por contrato, Neumann también recibe el derecho exclusivo de Wagner de representar al *Anillo* en Londres, París, San Petersburgo y... ¡en todos los Estados Unidos de América!)

A veces también quería dejar este proyecto a Angelo Neumann, con quien el Maestro se comunicó el 10 de enero de 1881 desde Bayreuth:

"En lo que respecta a Estados Unidos, sabes que yo mismo todavía estoy muy involucrado en el proyecto de obtener una fortuna (¡no tengo ninguna!)"

Dos días después, escribe Cosima: "*Por la noche me dice: 'Me alegro de no ir a Estados Unidos, voy a casa Neumann' – tu alter ego, exclamo, y tenemos que reírnos mucho de la idea de Richard*".

¿Realmente Wagner soñó con América? ¿O fue solo una razón para bromear con la familia? O... ¿dejó que el "joven loco" de Neumann llegara al final de su entusiasmo y ver... hasta dónde podría llegar? Hasta quizás arar la tierra de un mundo nuevo y, una vez que se haya completado el trabajo de aproximación, un Neumann que hubiera logrado sus fines, Wagner debería hacer... una elección... que hace unos años no hubiera considerado seriamente?

La historia no lo dirá porque, para los dos hombres, se escribirá de manera diferente.

ANGELO NEUMANN EN BÉLGICA: "BRUSELAS O LA GUERRA DE LOS TEATROS"

Conocemos Bélgica y especialmente Bruselas y su famoso Teatro Real de la 'Monnaie', particularmente aficionado a cualquier forma de novedad en la música en la segunda mitad del siglo XIX que, en forma de tímidos brotes, vio el nacimiento del arte moderno. En todas sus formas, incluidas las musicales y teatrales, incluso si las creaciones de las obras de Richard Wagner llegaron retrospectivamente tarde a Bélgica (ninguna representación en el Teatro de la Monnaie antes de 1870 - *Lohengrin*), el público, con cada nueva obra que se crea, responde con un entusiasmo sin reservas, en radical oposición a sus vecinos franceses que, como sabemos, tomaron más tiempo, y mucha mala fe, para apreciar las obras del Maestro de Bayreuth y reconocer el innegable valor artístico de ellas. Así, *Tannhäuser*, por ejemplo, triunfará en la creación de Bruselas del 20 de febrero de 1873, no más de una década después de la memorable batalla encontrada por el compositor y su "Guerra de los caballeros de la Wartburg" en París. Como por un efecto rebote. O de provocación matizada con un toque de burla.

Por lo tanto, no es sorprendente que después de haber sufrido un primer fracaso durante el inicio de las negociaciones en 1881 con el objetivo de que su Tetralogía estuviera representada en el Teatro Municipal de las Naciones de París - y que terminará solo con protestas violentas de una prensa vehemente y desagradable (NDA)-, Neumann decide irse a Bélgica, donde sabe que su proyecto tendrá más posibilidades de éxito. Por otro lado, el productor, en el momento de realizar su primera visita con miras a negociar las condiciones de las representaciones de la Gran Obra Wagneriana, es indudablemente ajeno a las rivalidades comunitarias que perturban la capital belga. Y es precisamente porque Neumann, secundado por su empresario Hermann Wolff, es *El Teatro Alhambra, antiguo Teatro del Circo, en Bruselas. Fotografía a inicios del siglo XIX*.



probablemente un poco demasiado inocente en cuanto a los problemas culturales y políticos que pueden depender de la elección del teatro, por lo que "el negocio del Anillo" simplemente no logró resolver el problema. En el momento de su viaje, el Teatro Wagner acaba de actuar en varias ciudades del norte de Alemania (Bremen, Hamburgo, Berlín), así como en Holanda (Amsterdam, Utrecht, La Haya, Rotterdam ...) y las principales ciudades de Bélgica están muy cerca, en un eje geográfico lógico y accesible para detenerse. En Bruselas, porque es en Bruselas donde las tensiones serán las más sensibles y más intensas, Neumann discute su llegada con el Sr. Jules Hoste, director del Nationaal Toneel (Nederlandschen Schouwburgs te Brussel), que dispone del Teatro de la Alhambra (el teatro flamenco, como lo podemos ver hoy en día en Bruselas, se inaugurará en 1887), una sala de espectáculos de dimensiones cómodas y con un espacio escénico adecuado para la producción del *Anillo*, además es una concesión de

la ciudad de Bruselas al teatro flamenco al que la población de Bruselas es abiertamente hostil, ya que la compañía de teatro flamenca se estableció en territorio valón en 1860.

Sin duda, Neumann está poco informado cuando contrata los acuerdos que Hoste le ofrece para representar la Tetralogía entre el 24 de octubre y el 3 de noviembre de 1882. Al parecer, se retrasó el anuncio de la noticia al alcalde, el Sr. Charles Buls... temiendo, sin duda, exponerse, si no una negativa inmediata por lo menos a largas conversaciones. Para Buls (que ha ocupado el cargo de alcalde hace apenas un año), un político bien educado y particularmente sensible y receptivo a las artes (que le valió el apodo de "alcalde esteta") conoce el sensible mensaje político que oculta el drama de los Nibelungos. Después de la prohibición inicial siguen las conversaciones y negociaciones. Y si el 15 de diciembre de 1882, Buls finalmente aceptó la solicitud apremiante de Hoste y su teatro flamenco, las representaciones se posponen hasta el 23 de enero y el 3 de febrero de 1883. Neumann, que ya no aguanta más, siente que finalmente se aseguran las representaciones de Bruselas cuando surge el concejal André que tiene la intención de apartar al pobre Hoste de sus consejos a Neumann. Mientras tanto, el Teatro de la Moneda se ha enterado de las negociaciones en curso: el 2 de enero de 1883, Stoumon y Calabresi, codirectores del Teatro Real de la Moneda, al mismo tiempo acaban con el contrato propuesto por Jules Hoste, y le proponen el suyo a Neumann.

Por lo tanto, a pesar de las interminables disputas entre la comunidad flamenca y valona con sede en Bruselas (estas provocarán un conflicto sobre el lugar de almacenamiento y autorización de depósito de los enormes escenarios del *Anillo* - amenazados con dejarlos en manos de los caprichos del tiempo en las calles de la capital belga por falta de haber firmado contratos en debida forma – transportados por la tropa germana de Newmann que dará fuego a la pólvora), Neumann puede finalmente representar el Anillo en el prestigioso escenario del Teatro Real de la Moneda en enero de 1883.

Un evento que, como había inflamado las mentes de la población, tomó la apariencia de una manifestación social, ya que nadie se habría perdido tal manifestación. Con acentos de solemnidad prestados para la ocasión del ritual de Bayreuth: Así cada acto era recordado a los espectadores por un conjunto de viento instalado debajo del peristilo del teatro, y finalmente en el escenario. Toda Bruselas está presente y las representaciones - a pesar de una hábil maniobra de

la dirección que quiso aprovechar el carácter excepcional de la ocasión para aumentar el precio de las entradas -, se representa con todos las entradas agotadas. El público es tan entusiasta como curioso por descubrir la obra de más allá del Rhin. Y vemos a espectadores, folletos e incluso partituras en mano devoradas durante las cuatro Jornadas sucesivas del Anillo: los críticos de la época comparan el teatro de la Moneda... ¡con una sala de lectura! La crítica se mostrará dividida, y los cometarios de la prensa, muy reservados, incluso radicalmente opuestos. Aquí veremos dos extractos:

"No es encanto ni seducción; te toma brutalmente, te sacude, te somete, casi te aterroriza. No hay resistencia; tienes que rendirte ¡Es la violación de la admiración!

Y otro *"Ya no hay más cantantes, solo hay recitadores en La Tetralogía, ¿cómo Wagner no entendió los inmensos recursos de este maravilloso instrumento, la voz humana?"*.

En cuanto a la puesta en escena y los efectos de los que tanto hemos escuchado, la mayoría de las veces son decepcionantes, a veces descritos como grotescos, a veces insuficientes, todo reducido y reunido para la ocasión parece perderse en un escenario demasiado vasto. En el teatro, incluso los decorados reciben pocos elogios, juzgados pobremente diseñados, sin ninguna noción de perspectiva o mal iluminados. E incluso pese al entusiasmo de un público que parecía haberse rendido de antemano a la causa wagneriana, además de los dos "conciertos de Wagner" planeados desde el inicio, una representación adicional de *La Walkyria* y otra del *Crepúsculo de los Dioses*, el conjunto de Neumann se irá de Bruselas sin haber logrado convencer a su audiencia. Deja en Bruselas a una audiencia tan decepcionada e insatisfecha como estaba antes febril por el anuncio de las representaciones.

Y quién, en el modesto conjunto de artistas germánicos, no pudo encontrar los impulsos heroicos de un Rose Carón o de Ernest van Dyck, artistas habituales de la escena de Bruselas, que hicieran cambiar la actitud del público. Pero ya algunos convencidos de la primera hora, subyugados, pronto se pondrían de acuerdo para hacer de Bruselas el lugar encuentro de todos los wagnerianos de Europa.

Fuente - Las primeras manifestaciones wagnerianas en Bruselas, por Eliane Gubin y Roland van der Hoeven y Las representaciones wagnerianas en La Monnaie (1875-1914) de Roland van der Hoeven en 'La Monnaie wagnérienne', un libro publicado bajo la dirección científica de Manuel Couvreur, "Cahiers du Gram".

VI- ANGELO NEUMANN EN PRAGA Y EL ÚLTIMO VIAJE DEL RICHARD-WAGNER-THEATER EN RUSIA

VI-1. ANGELO NEUMANN, DIRECTOR DEL NUEVO TEATRO ALEMÁN DE PRAGA

En 1885, se presenta un nuevo reto para el director de teatro: Angelo Neumann es nombrado director del Nuevo Teatro Alemán de Praga, la nueva escena operística de la provincia checa, de la que debe garantizar la inauguración así como debe garantizar el éxito: artistas a reclutar, un repertorio a definir, un público a seducir; Nada asusta a Neumann (26). Y cuando el trabajo finalmente se complete y sus artistas estén listos para asumir el desafío de la apertura, impulsados por el esfuerzo y el entusiasmo de un director que se ha enfrentado a situaciones mucho más peligrosas, la inauguración está programada para el 5 de enero de 1888, con el programa de... *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, de Wagner, por supuesto.

Ciertamente está enfermo y debilitado por tantas andanzas por Europa, pero el hombre del teatro siempre está dispuesto a asumir nuevos desafíos, como alentar a los jóvenes talentos por los que no duda en apostar, imponiendo a estos últimos, perfectamente desconocido en la escena operística internacional de la época. Uno de ellos se llama... Gustav Mahler. Es junto a Neumann en Praga donde el joven director de orquesta da sus primeros pasos. Una vez sazonado, saldrá a conquistar Viena, donde encontrará el éxito que ya conocemos. Nunca olvidará a quién le habrá entrenado y revelado al público. Junto a estos jóvenes reclutas, cuyo talento él sabe encontrar,



Neumann trae a los directores más reconocidos de su tiempo; y como su teatro toca expresamente el repertorio alemán, es bastante natural que "expertos" como Carl Muck, Anton Seidl o incluso Leo Blech... vengan "a casa" para dirigir este repertorio wagneriano, que aún tiene grandes dificultades para ser ejecutado "con dignidad". ¿Qué mejores embajadores del arte wagneriano que... los alumnos o colaboradores del propio Maestro?

Asociació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080

[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

El nuevo Teatro alemán de Praga.

VI-2. ULTIMA GIRA DEL RICHARD-WAGNER-THEATER A RUSIA

Este mismo año (1888), el zar Alejandro III hizo saber a través de una delegación a Wahnfried y a su desolada viuda que se había prometido, durante la vida del Maestro, que "la obra del siglo" también se representaría al público ruso, así como a la buena sociedad de San Petersburgo. Y, en Rusia, precisamente, se aguarda con febril impaciencia este trabajo del cual, a través de la prensa de la época, se han escuchado las alabanzas más vibrantes. Cuando la delegación enviada a Bayreuth por el Zar hace sus peticiones previas, ¿a quién más que a Neumann, puede recurrir Cosima para cumplir este último desafío?

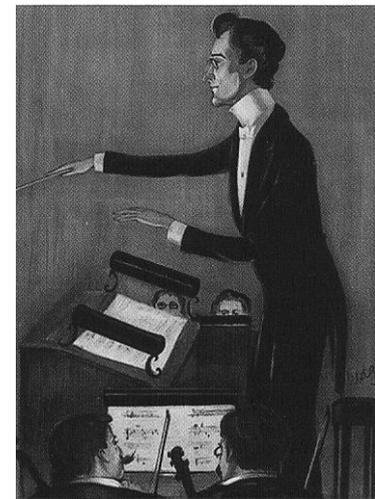
Motivado siempre por la inquebrantable fidelidad que, incluso seis años después de su muerte, aún siente por su Maestro, Neumann no duda por un momento y se compromete a conducir - siempre con las mismas condiciones técnicas y artísticas que al principio - el itinerante convoy wagneriano una última vez. Cual fue la sorpresa del productor al llegar a un San Petersburgo, rebosante de wagnerianismo y donde es recibido con un fervor y entusiasmo del que distaba mucho de imaginar la magnitud.

Y que probablemente esto le recuerda las primeras horas de la aventura teatral itinerante del Teatro Richard Wagner. Las expectativas del público son inmensas, incluso en esta Rusia aparentemente distante, se ha escuchado mucho acerca de este extraordinario espectáculo que se presenta como una revolución por derecho propio al conjunto del Arte. De los cuatro ciclos de La Tetralogía planeados para San Petersburgo, todas las entradas ya se han vendido con anticipación, incluso antes de que el convoy ferroviario wagneriano cruce las fronteras del Imperio. Y las representaciones (cuya dirección musical es esta vez efectuada por Karl Muck) tienen un éxito casi sin precedentes en la aventura wagneriana de Neumann. Un triunfo absoluto que tiene un inmenso impacto en toda la inteligencia rusa. En todas partes, no se habla más que de este espectáculo que supera todas las normas de las tradiciones musicales y escénicas del estilo

conocido hasta entonces. Y compositores como Rimsky-Korsakov o Glazunov se encienden como la roca de Brünnhilda y elogian el arte de Wagner, de la misma forma que la vanguardia literaria encabezada por Nikolai Strakhov, y todos los círculos artísticos están bajo impacto: Alexander Diaghilev, más tarde asistiendo a una peregrinación en Bayreuth en 1896, dijo que se había declarado wagneriano desde la Tetralogía de Neumann en 1889.

El zar, consciente de la importancia de este evento artístico único, incluso requiere que se dé una representación adicional en Moscú. Y Neumann corre naturalmente con el mismo entusiasmo a la escena de Moscú.

En su último viaje a Rusia, el Teatro Richard-Wagner indudablemente habrá marcado con su estancia la vida artística de una cultura que demandaba precisamente nuevas formas y expresiones artísticas. Sin la compañía de Neumann que mostró el arte de Richard Wagner, es casi seguro que este cambio



probablemente habría tomado otro tipo de camino.

El jefe de orquesta Karl Muck, caricatura publicada en 1899 por Vanity Fair.

EL RING DE ANGELO NEUMANN EN RUSIA: UNA RÉVOLUCIÓN CULTURAL EN LA CORTE DE ALEJANDRO III

Desde el siglo dieciocho, el Zar Pedro el Grande había sido el iniciador de una franca apertura de Rusia a la cultura de toda Europa, de París, Londres o Viena, tras lo que esta última intelectualidad de San Petersburgo resonaba con los mismos acentos artísticos y vibraron a las

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

mismas emociones que las de sus hasta ahora lejanos vecinos y, sin embargo, tan cerca de sus corazones. Incluso con la demostración de una mentalidad abierta particularmente bien conocida, la Rusia ancestral de los zares estaba ansiosa de novedades artística y... también pedía estremecerse ante las mismas incursiones hacia... ¡la Obra de arte del Futuro!

Richard Wagner era conocido por el público ruso por haber sido invitado de la Sociedad Filarmónica de San Petersburgo y dirigir una serie de conciertos tras esta invitación en febrero-marzo de 1863. Lo hizo ante el público moscovita, así como ante la buena sociedad de San Petersburgo, el compositor dirigió extractos del *Ring* (Cabalgata y escena final de *La Walkyria*, la canción de la fragua de *Siegfried*...), que dio a conocer no solo este nuevo trabajo sino también el proyecto faraónico del compositor (el aventura de Bayreuth). El éxito de los conciertos fue rotundo y las promesas de apoyo a la Gran Obra del artista, fue inmediata. Wagner, inicialmente reacio a tener que ir a Rusia, terminó ganando a sus primeros mecenas. Que le aseguraron su apoyo hasta la realización del sueño del artista... ¡visionario y constructor!

La prensa local, por su parte, aprovechando esta repentina "wagneromanía" en la tierra de los zares, escribió con euforia que "los rusos eran, sin duda, los extranjeros que entendían *mejor la Música del Futuro*..."

Entre los más de cien artículos que informaron en la prensa rusa sobre el evento de la representación del *Anillo* en Bayreuth en 1876, hay un compositor que no deja de sorprender por su aguda crítica tanto a la Obra de Wagner como (ya) al propio ritual de Bayreuth: es el mismo Piotr Ilych Tchaikovsky. En un artículo titulado *El Festival Musical de Bayreuth* escrito para el diario de Moscú "*The Russian Register*" que se publicará durante un período que abarca cinco números desde mayo hasta agosto de 1876 (el artículo en sí se divide en cinco partes), el compositor ruso, después de presentar la ambición artística (no sin algunas "burlas") de Wagner, las circunstancias fácticas y las etapas - y los numerosos escollos - de la aventura de Bayreuth presenta los textos de las cuatro Jornadas y, como periodista el compositor testigo de la creación del ciclo en su dedicado templo, hace un informe riguroso. No exento de reservas artísticas, incluso de críticas virulentas contra la obra que se acaba de presentar en la pequeña ciudad de Franconia. En varias cartas dirigidas a su hermano Modesto, el compositor se muestra furioso, por lo demás, de no haber sido recibido por Wagner como había solicitado; ¿Esto explica en parte su disgusto ante su trabajo? (*1) Se debe asumir, Wagner y su arte no lograron convencer al hombre de la música rusa.

Los partidarios, por otro lado, testigos simultáneos del mismo evento musical (pero no teniendo para misión - ni como "arma" - el poder escribir en la prensa, por lo tanto, son incapaces de ser "marcadores de opinión" de los que sus lectores tendrían que conocer su entusiasmo), hubo algunos, como Paul Joukowsky y Joseph Rubinstein, pero no tenían los mismos medios que Tchaikovsky para hacer oír su conversión al wagnerismo (ambos se convirtieron rápidamente en amigos íntimos de Wagner, el primero ilustrando la creación de los decorados para la representación de *Parsifal* en Bayreuth en 1882, el segundo, multiplicando las transcripciones y paráfrasis para piano de numerosos dramas musicales de este - NDA).

A pesar de los comentarios abiertamente hostiles de Tchaikovsky contra compositor alemán y su llamada "obra de arte del futuro", la "demanda de wagnerismo", del cual algunos habían expandido sus alabanzas, estaba bien presente en Rusia. En 1878, Karl Klindworth creó en Moscú una sección de la Sociedad Richard Wagner de Bayreuth, testigo de la pasión y la demanda de un público cada vez más apremiante y pese a que, "por todo Wagner", solo habían podido ver la producción de *Lohengrin* en 1868. Cuando Richard Wagner cedió sus derechos a las actuaciones de la Tetralogía a Angelo Neumann, los derechos también incluían el territorio ruso (Moscú y San Petersburgo), dado que el productor era consciente de las grandes expectativas del público local. Fue solo después de la primera gira por Europa de 1882-83 cuando el zar Alexander III recordó, por una delegación interpuesta enviada a Wahnfried en 1888, mucho después de la desaparición del compositor, su deseo de ofrecer en la corte de San Petersburgo el espectáculo completo del *Anillo*... tal como se acordó durante la vida de Wagner.

A la cabeza desde 1885 del Nuevo Teatro Alemán de Praga, a Angelo Neumann se le recuerda su tarea de productor, al frente de ese Richard-Wagner-Theater, ese tren que, unos seis o siete años antes, había conducido por toda Europa para revelar esta fabulosa Tetralogía wagneriana. ¿Podría Neumann rechazar la solicitud que, sin duda Cosima a través de las autoridades de

Bayreuth, le hizo? Y este último, re-emprende con la misma devoción al arte del Maestro de Bayreuth, reanuda la aventura... ¡así que el tren vuelve a la marcha! en febrero de 1889! (NDA: la aventura rusa será la oportunidad de Neumann para presentar durante el camino hacia Rusia la Obra de Bayreuth mediante varias paradas en diferentes ciudades de Europa, entre el 28 de febrero y el 22 de marzo). Con dirección: San Petersburgo, la ciudad de Pedro el Grande, la metrópolis cultural del imperio de los zares rusos.

Neumann embarca con él al director de orquesta Karl Muck, su fiel aliado con quien dirige la vida musical en Praga. Porque, tras sus aventuras en la primera gira de Wagner-Theater, Anton Seidl se ha establecido en los Estados Unidos. Más concretamente en Nueva York, donde, a su manera, el líder continúa su misión de revelar el arte de Wagner al mayor número posible de personas. Cantantes de la primera gira, apenas quedan disponibles. Al menos no los suficientes para emprender tal viaje. Y una nueva compañía debe ser organizada por Neumann para la ocasión: entre los cantantes elegidos para defender los colores wagnerianos en Rusia, está la soprano Therese Malten (1855-1930), (NDA: Therese Malten era una artista admirada por Richard Wagner. Por un tiempo, consideró que sería su primera Kundry para la creación del *Parsifal* en Bayreuth en 1882. El papel finalmente cayó en Amalie Materna, creadora de Brünnhilda en 1876). Para generar el material musical, se acordó la contratación de una orquesta y un coro locales. La primera, con músicos especialmente seleccionados durante los ensayos de San Petersburgo, será una sorpresa totalmente positiva; el segundo, requerirá más trabajo de preparación, será aclamado por la prensa como no menos que... ¡igual al de Bayreuth! Se encargan a Neumann y su equipo cuatro ciclos completos del *Anillo* para la capital de los zares: se representarán entre el 11 de marzo y el 2 de abril de 1889 (NDA: fechas del calendario ruso y con frecuencia citadas por la prensa del momento). Además, dos "conciertos de Wagner" estarán en el programa.

Cuando Neumann a bordo de su tren, que para la ocasión volvió a cargar con los decorados, disfraces, maquinaria y accesorios... de la Tetralogía creada en 1876 (más de veinte años antes) en Bayreuth, llega a San Petersburgo, la recepción que recibe es febril, casi fanática. Las representaciones se celebraron con todas las entradas agotadas, que se vendieron con semanas de antelación, una prueba de la importancia del evento.

El primer ciclo, cuyas representaciones reunirán a toda la buena sociedad de San Petersburgo y serán honradas por la presencia de la pareja imperial, ganará la adhesión inmediata del público y un inmenso triunfo. Todo San Petersburgo vibra en la hora wagneriana durante casi un mes. Entre los testigos de la época, los artistas y escritores Alexander Benois, Nikolay Strakhov, Nikolai Roerich y otros miembros del movimiento secesionista llamado "El Mundo del Arte" (*Mir iskusstva*) cuyo entusiasmo es total; Benois escribe: *"Durante este período... ¡todos éramos... wagnerianos! Pedimos a la música lírica que hiciera tabla rasa de las arias anticuadas con sus adornos o demostraciones de virtuosismo vocal, y la parte hermosa ahora serían las expresiones de sentimientos, imágenes sugerentes y efectos dramáticos, así como una relación más cercana entre la música y la acción"*. Diaguilev, también testigo de las representaciones de la Compañía Neumann, declarará más tarde que *"se convirtió en un Wagneriano desde las actuaciones del Anillo de Neumann en 1889"*. Un sentimiento que el futuro maestro de los ballets rusos confirmará más adelante con sus viajes a Bayreuth en 1889 y 1896, y más tarde, en 1912: estará acompañado por Stravinsky para la ocasión. En contraste con sus demostraciones de entusiasmo entre los círculos intelectuales y literarios, Leon Tolstoy, será abiertamente hostil al arte wagneriano. En cuanto al mundo musical de la época, serán Nikolai Rimsky-Korsakov y Alexander Glazunov los que mostrarán las mayores alabanzas por esta demostración del arte wagneriano en el escenario ruso. El compositor de *"Una vida por el Zar"* estará tan profundamente conmocionado por esta nueva y única experiencia que le inducirá un punto de inflexión radical en su forma de componer... y su visión global del arte lírico.

Por el momento, Alexandre Borodin, que había sido uno de los más interesados sobre el trabajo wagneriano por haber realizado el viaje a Leipzig en 1881 para asistir a todo el ciclo de la Tetralogía en el teatro dirigido por Neumann, bastante crítico al regreso de su viaje, ahora se muestra con cierta benevolencia... ¿tal vez en solidaridad con el entusiasmo que agitó a sus colegas mencionados anteriormente? Solo entre este "Grupo de los Cinco" que encarna la renovación de la música rusa a fines del siglo XIX, César Cui y Balakirev permanecen en sus reservas sin saber qué pensar de lo que se les da para apreciar en el escena de San Petersburgo

de Angelo Neumann. La condesa Marie Wolkenstein, esposa del embajador austriaco, informa a su amiga Cosima, "el entusiasmo ganó fuerza a medida que avanzaban las representaciones del ciclo, hasta que terminó saludando con el triunfo total al Crepúsculo de los Dioses".

Y este entusiasmo sin precedentes del público que corona la Gran Obra de Wagner decide al Zar a pedir a Neumann que improvise un ciclo adicional (no planeado originalmente en el contrato), esta vez en Moscú. Después de las apresuradas conversaciones, se acordaron las actuaciones del ciclo de la *Tetralogía* en el escenario y en frente del público moscovita (del 6 al 10 de abril siguiente); También hay otro "Concierto de Wagner", así como una actuación excepcional de *La Walkyria*. Al ceder a la presión de las autoridades locales, Angelo Neumann no se hace rogar y se dirige lo mejor que puede para organizar estas representaciones adicionales como se le pide. Aunque Neumann recibiría una acogida favorable por parte del público moscovita, informaría que en Moscú no habría nada equivalente a la revolución artística que se había desatado en San Petersburgo. Pues la aventura de la gira rusa de Angelo Neumann, esta vez había sobrepasado el marco estricto para dar a conocer la obra de Richard Wagner más allá de las fronteras de Alemania: su paso había sido, para el conjunto de la vida cultura rusa, sinónimo de agitación y cambio profundo y duradero.

(NDA: ante este entusiasmo sin precedentes en la historia del wagnerismo en Europa y ante una demanda constantemente renovada, posteriormente se consideró reiterar la experiencia de una gira wagneriana en Rusia dos veces, una en 1890, y luego en 1891 Las tensiones diplomáticas cada vez más críticas entre Rusia, signataria del pacto militar que lo unía a Francia, y el Imperio germánico, se enfrentaron al proyecto y, a pesar de los esfuerzos conjuntos de ambas partes, la hazaña de la primera gira. nunca fue renovada)

Fuentes:

Wagner and Russia, par Rosamund Barffetf (Cambridge University Press, 1995);

Wagner and Venice, par John W. Barker (University of Rochester Press, 2008),

Wagner and the Art of the Theatre, par Patrick Carnegy (Yale University Press, 2006);

La recepción del Anillo en los Estados Unidos y en Rusia, por Jacques Barioz (Wagneriana Acta / Circle Richard Wagner Lyon, 2009).

El Festival Musical de Bayreuth, un artículo en cinco partes de Piotr Ilych Tchaiovsky, publicado en el diario moscovita *Russian Register*, uno después del otro entre mayo y agosto de 1876.

Cartas de Piotr Ilych Tchaikovsky a su hermano Modest (agosto de 1876)

Nota:

(* 1) - Expresa todas sus críticas al "ceremonial wagneriano" del cual es uno de los primeros testigos, así como su molestia por una obra de la cual juzga "los interminablemente largos diálogos", la "oscuridad en el teatro" y "la ausencia de algo interesante y poético en la trama" (carta a Modest Tchaikovsky, 2/14 de agosto de 1876 de Bayreuth).

ETAPAS ITALIANAS DEL RICHARD-WAGNER-THEATER DE NEUMANN

EL RING EN LA PRIMERA REPRESENTACIÓN EN ITALIE: CRÓNICAS

Un encuentro veneciano fracasado

A fines de 1882, apenas unos meses después del inicio de la gira del Richard-Wagner-Theatre por los países del norte de Europa, Angelo Neumann compartió una idea singular con el Maestro, que había montado sus cuarteles de invierno en Venecia desde el 16 de septiembre (1) ¿Se puede considerar un mejor reconocimiento de la obra del compositor que representar su obra en el lugar donde vive? ¡En Venecia, precisamente! Para el productor motivado por la emoción de los primeros éxitos de su aventura, dirigir el Richard-Wagner-Theatre a bordo de su tren especial para encontrarse con su brillante creador sería el final triunfal de su expedición.

Lejos de compartir el entusiasmo de Neumann, esta noticia preocupaba a Richard Wagner más de lo que le gustaba. Porque el compositor, tan sensible al entusiasmo infalible de su discípulo,

deseaba aun más una estancia discreta. Y arriesgarse lo menos posible, él que ha conocido el exilio político durante demasiados años, para ver surgir, en la tierra veneciana ya en plena efervescencia y en camino a la independencia más allá de la dominación austriaca, la opinión pública en contra suya. El clima es tenso, la enemistad y tensión de los italianos de sangre hacia los sujetos germánicos y austriacos es palpable en cualquier momento y en todos los distritos de la ciudad. Las autoridades austriacas que gobiernan la ciudad arrestan a todos los sospechosos y ejecutan a combatientes por la libertad del pueblo italiano. En este clima, ¿cómo puede Wagner contemplar las representaciones de su Gran Obra, un verdadero elogio al "germanismo", con toda tranquilidad, sin arriesgarse a demostraciones de hostilidad?

"¿Realmente tienes a Venecia en mente?" escribe Wagner a Neumann en los primeros días de 1883 cuando se entera de los planes del productor. "Sería una idea muy desafortunada: Venecia es sin duda la más alejada de todas las ciudades italianas, y aquí solo tenemos en mente escuchar la 'marcha de Oberdan'". (2) Tras la muerte de Garibaldi en 1882, Oberdan organizó un atentado contra el emperador Francisco José en Trieste, arrestado y juzgado por las autoridades austriacas, condenado a muerte y ahorcado el 20 de diciembre de 1882. Su nombre es sinónimo de un mártir, así como de una llamada a la libertad del pueblo italiano.

Pero Neumann no escucha las protestas de Wagner (o finge no escucharlas). Y es terco en su deseo de traer su tren para encontrarse con el Maestro. Incluso fijó la fecha de esta apoteosis de su aventura común: el encuentro veneciano debe realizarse para el cumpleaños del compositor, el 22 de mayo (3). El Dr. Keppler, que sigue la fatiga del compositor, está preocupado por la insistencia de Neumann: inconscientemente, dice, precipita la debilidad de su paciente. Wagner recibe cada la misiva de un Neumann sordo a la voluntad de Wagner como un ataque al corazón. (4)

Pero esta reunión, tan soñada por el productor pero que teme el compositor, no tendrá lugar. Y por una buena razón: el Maestro se apaga mientras Neumann todavía está en plena gira por las escenas de su viaje en el norte de Europa.

Cuando se entera de la muerte de su mentor, Neumann, ciertamente destrozado por las noticias, no mostrará signos de debilidad o desaliento. Y siguió mostrando su profesión de fe tratando de ir a Italia. El discípulo ahora "apóstol" de la obra wagneriana se mantiene en su posición de presentar esa obra en las principales escenas de la península... como si tuviera que honrar la promesa que le había hecho a Wagner durante la vida de este último. La misma tarde del último día del ciclo representado en Stuttgart (9 de abril de 1883), el productor solicita la carga y el envío de todo el dispositivo escénico hacia Venecia, a fin de que, de acuerdo con la dirección del teatro de la Fenice, se puedan empezar las representaciones el día 14 del mismo mes. ¡Una hazaña técnica al mismo tiempo que un desafío real para el valiente productor!. Pero éste, endurecido con los requisitos de su nueva profesión, no podía temer esta nueva prueba. Todos - cantantes, músicos, coros y maquinistas - se reúnen en Italia. En Venecia, por tanto, donde comenzará la gira "sureña" del teatro Richard-Wagner, segundo capítulo de la extraordinaria Odisea de Angelo Neumann. La segunda parte de la increíble gira del Richard-Wagner-Theatre en Italia se complica con un nuevo desafío. Que nuestro hombre - sin darse cuenta de los riesgos que asume o firmemente convencido de que volverá a triunfar sin el menor choque - va a poner "una flor sobre un fusil". Porque, para el resto de este extraordinario viaje artístico, ya no es necesario que Neumann demuestre sus habilidades como un "realizador de espectáculos" incluso si están "fuera de lo común", eso ya ha demostrado que es capaz de hacerlo. Representar el ciclo del *Anillo* en Italia es confrontar la Gran Obra de Richard Wagner con la sensibilidad artística de los italianos, más acostumbrados a las coloraciones de bel canto... y a priori bastante lejos de la estética wagneriana. Pero Neumann tiene fe en el valor de su "equipaje" y en su capacidad de ser aceptado y apreciado en tierras extranjeras, incluso hostil a cualquier manifestación demasiado "grandiosa" de elogio al germanismo. Y, por lo tanto, confía plenamente en aborda esta "cruzada wagneriana" en toda la península.

¿Es precisamente porque brilla con este entusiasmo inquebrantable por lo que Neumann comunica a los artistas su optimismo y obtiene de ellos que se entreguen por completo al escenario y, por lo tanto, conquistan al público? Recordando la primera noche (*El Oro du Rhin*, dada el 14 de abril), Neumann escribirá más tarde:

"Así, el 14 (de abril) celebramos el comienzo de la primera producción de *El Anillo del Nibelungo* en Italia. Estos italianos son tan grandes artistas en el alma que comprendieron de inmediato la nueva obra y que la apreciaron desde la primera vez que la escucharon. Cuanto hubiera podido el Maestro haberse alegrado al ver a sus amados venecianos, con quienes se sentía tan en su casa, rebosantes de entusiasmo espontáneo al descubrir la primera escena de las *Hijas del Rhin*. ¡Un entusiasmo que, incluso en Alemania, nunca habíamos conocido! (...) ¡Y el entusiasmo resurgía de nuevo entre el público, hasta un casi frenesí, escena tras escena!"

Y si el éxito del *Prólogo* aparece al día siguiente en los titulares de *La Gazzetta di Venezia*, las siguientes tardes no decepcionarán tampoco al público que, en bloque, se muestra adepto a la "causa wagneriana" (5). El *Anillo* veneciano es un gran éxito, transmitido rápidamente a través de Italia por medio de los críticos que hicieron el viaje para esa ocasión: la Tetralogía wagneriana es así elogiada en las columnas de *Il Teatro illustrato* de Milán, del *Mondo Artistico* o de la *Nazione* florentina.

Y para cerrar estas fantásticas actuaciones, Neumann logró convencer a las autoridades venecianas de organizar un homenaje popular a la memoria de Richard Wagner.

Y así, el 19 de abril de 1883, a las tres de la tarde, se organizó una procesión fúnebre desde el Palazzo Vendramin en honor al compositor fallecido que ahora toma la figura de un héroe local. Buscando lo sensacional, a bordo de las cuatrocientas góndolas de esta fantástica procesión, nada menos que los músicos de la compañía de Neumann. Los músicos naturalmente con sus instrumentos de forma que la laguna se transformaron en una grandiosa sala de conciertos al aire libre, tocan la "Marcha Funeraria Siegfried" del *Crepúsculo de los Dioses*, seguida de la apertura de *Tannhäuser*. Durante mucho tiempo, los venecianos recordarán esta semana tan wagneriana "fuera de lo común", primera parada en el viaje italiano del Richard-Wagner-Theatre, que mostró "la obra de arte del futuro" a una multitud llena de entusiasmo.

(NDA: la noche de este homenaje realizado por la población veneciana al compositor del *Ring*, las celebraciones finalizaron con un concierto de extractos de varias obras de este. En el programa, está incluido entre otros el dúo Elsa-Ortrud (*Lohengrin*) así como extractos del *Parsifal*... sublime derogación de la regla santa del gobierno de Bayreuth, así que Italia escuchó por primera vez la música de Richard Wagner del Graal, y la velada fue un gran éxito.

Después de este triunfo tan grandioso como inesperado en Venecia, el teatro Richard-Wagner reanuda el camino (¡o el ferrocarril, para ser exactos!). Con las próximas paradas en Bolonia, donde se da el *Anillo* en el escenario del Teatro Comunal, del 21 al 25 de abril, luego Florencia, donde el escenario del teatro popular más grande de la Toscana (el Pagliano) (6) alberga un "Concierto Wagner". Noches que tienen un éxito unánime y de las que la prensa local hace eco de inmediato.

"Feste romane" (Fiestas romanas)

Ni siquiera habrá sido necesario esperar hasta el final de las actuaciones del primer *Anillo* en la tierra italiana (en Venecia), ya que el triunfo al caer el telón del *Crepúsculo de los Dioses* era previsible. Muy rápidamente, alertado por el "milagro artístico" del cual han sido testigos los venecianos, el Conde Arco, primer consejero de la ciudad de Roma, se dirige a la Serenísima. De hecho, las autoridades romanas decidieron organizar lo antes posible, pero en las mejores condiciones posibles, las representaciones de este espectáculo extraordinario, de las cuales toda la prensa elogia los méritos y cuyo público lo elogia.

Y el paso de la compañía de Neumann por Italia es lo suficientemente oportuno, justo cuando la Roma Eterna se prepara para celebrar con gran pompa el matrimonio del duque de Génova, Tommaso de Saboya, con Isabel da Bavaria, Princesa Bávara.

Durante las conversaciones con Neumann, el alcalde de Roma no retrocedió ante ningún sacrificio e incluso se mostró, en esta ocasión, dispuesto a desembolsar todos los medios necesarios para el éxito más perfecto de las actuaciones de La Tetralogía *in loco*. Además, si hay dos repartos de cantantes disponibles, ¡se requiere el mejor! Con Scaria (Wotan) naturalmente, del cual la prensa musical exalta su extraordinaria actuación musical y escénica, ¡incluso si tiene que pagarse más! Para convencer completamente a Neumann, la generosidad del alcalde romano llega a otorgar al Richard-Wagner-Theatre una reducción de hasta un 75% en los costos de transporte reclamados

por la Administración Ferroviaria para... todo el territorio italiano. Esta es la primera vez que durante su epopeya, Neumann recibe más de lo que se atreve a pedir. Es en estas condiciones, particularmente favorables para el productor, con las que los dos hombres acuerdan organizar las actuaciones del ciclo en Roma los días 28, 29 de abril y los días 1 y 3 de mayo.

Desde el *Oro del Rhin*, la compañía de Neumann renueva el milagro: el entusiasmo del público, probablemente exacerbado por la presencia en la sala de la pareja real, está en su apogeo. Sin embargo, la actuación de *La Walkyria* tendrá un pequeño incidente: como es habitual allí, la pareja real no se une al espectáculo hasta que el primer acto... se ha iniciado en buena parte. Agresión cruel al ceremonial wagneriano (pero los "protagonistas reales" son perfectamente ignorantes de ello). Y cuando los soberanos aparecen en el palco real, el público los ovaciona... y el grupo de cobres de la orquesta está obligado, en medio del ardiente dúo de amor entre Siegmund y Sieglinda... en para saludar a la pareja real... ¡Y subir al escenario para interpretar la "*Marcia reale*"! Todo ante un Anton Seidl totalmente indefenso frente a tal situación. Le tomará un tiempo al director el darse cuenta de la situación... y adaptarse para... reaccionar y salvar el drama wagneriano frente a las costumbres del protocolo italiano. Lejos de sorprenderse por la situación, la reina Margarita estará tan entusiasmada durante esta noche que le dice a Neumann, invitada a comparecer ante la pareja real, que quiere convertirse en "mecenas del Teatro Richard-Wagner". ¡Y para pedir una representación adicional de *La Valquiria*! (NDA: que se representará el 5 de mayo). Durante las festividades romanas, y frente a la recepción tan favorable que los romanos han reservado para el productor y su compañía, esta no se mostrará menos "agradecida" y cooperadora, incluso improvisando un recital de lieder alemanes. Y es el intérprete de Mime, Julius Liaban, quien servirá al público con talento esta nueva fiesta improvisada.

Y si el rey Umberto cubre a Neumann y sus artistas con elogios y agradecimientos, y propone a la compañía que ofrezca otros conciertos, al igual que una princesa napolitana invita puntualmente al productor y su equipo a ir y actuar en Nápoles, nuestro hombre rechazará cortésmente todas estas invitaciones espontáneas. Porque es hora de despedirse de toda esta euforia "wagneriana y romana": el teatro Richard-Wagner debe tomar la vía del ferrocarril. Para llegar precisamente a Turín, donde el productor se ha comprometido a representar el ciclo del *Ring* entre el 8 de mayo y el 12 de mayo siguiente. Turín, Milán y luego Trieste. Tres nuevas etapas en las que Neumann y su compañía se encontrarán nuevamente con el éxito inmediato y espontáneo de una audiencia a la que no debería haber temido... y que estará completamente comprometida con la causa wagneriana. Contra todo pronóstico...

Es cierto que se necesitó el talento de toda la compañía de Neumann para adaptarse a las demostraciones del entusiasmo espontáneo del público, a veces incongruente, incluso sacrílega al ceremonial wagneriano que el compositor del *Anillo* había establecido en suelo alemán. Así, Anton Seidl y sus intérpretes, sin embargo, deberán aceptar ciertas situaciones inesperadas... como el saludo de "pausa" en Roma a la entrada de la pareja real que interrumpió el primer acto de la *Walkyria*. En Bolonia, el canto de Mime "*Sorglose Schmiede*" tuvo tanto éxito que su intérprete (el tenor Julius Lieban) que se puede imaginar tan extrañado como... sorprendido... no solo tenía que repetir su canto, sino que también incluso recortarlo. En Roma, fue la escena de Erda al final del *Oro del Rhin* la que despertó tanto entusiasmo, desatando los bravos de la sala, que tuvieron que volver a representarla. Se dice que el triunfante intérprete le pidió a Seidl que su escena ahora se reprodujera dos veces. Sin embargo, ella desde luego recibió la negativa del jefe.

De estas anécdotas que hoy se prestan a sonreír, observemos que, lejos de ser indiferentes o incluso radicalmente ajenas u hostiles al arte wagneriano, el público italiano se adherirá de inmediato a esta obra "tan extraña como extranjera". En ciertos escenarios, como Venecia, Bolonia o incluso Turín, el *Anillo* de Neumann inició una larga tradición wagneriana de que aún hoy presentan una calidad de ejecución cercana a sus contrapartes germánicas.

Fuentes:

Die Reception der Kunst Richard Wagners in Italien, par Ute Jung (Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1974);

Wagner and Venice, par John W. Barker (University of Rochester Press, 2008);

Wagner and the Art of the Theatre, par Patric Carnegy (Yale University Press, 2006);

Wagner Nights: an American history, par Joseph Horowitz (University of California Press, 1994).

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

Notas del texto 'Las etapas italianas':

1- Fecha en que el compositor se instala con su familia en el Palazzo Vendramin-Calergi que ha alquilado para la ocasión de pasar el invierno allí.

2 - Guglielmo Oberdan (Wilhelm Oberdank), (1858-1882) es un nacionalista italiano e irredentista de Trieste.

3 – En el año próximo, eso es 1883. Wagner morirá el 13 de febrero, antes de esa fecha.

4. Algunos biógrafos que no simpatizan con la personalidad del productor irán tan lejos como para convertirlo en el culpable indirecto de la muerte prematura de Wagner.

No recordaremos estas suposiciones dudosas de la misma forma que no nos detendremos en ellas.

5 - A pesar de la poca destreza de Georg Unger (Siegfried), indispuesto, se compensó con el gran desempeño de Edwig Reicher-Kindermann en el papel de Brünnhilda.

6 - El antiguo Teatro Verdi actual.

POSTLUDIO

De regreso en Praga, Angelo Neumann continuó liderando el teatro alemán, un papel que continuará desempeñando hasta 1910. Además de la constante preocupación por representar las obras del Maestro de Bayreuth con el mismo fervor y respeto escrupuloso a las lecciones aprendidas de su propio mentor, Neumann está interesado en un nuevo movimiento musical, el verismo, por cuyo reconocimiento invierte casi la misma pasión.

A pesar de las mismas reticencias que había encontrado en Leipzig cuando quiso hacer reconocer el trabajo de Wagner, Neumann sostiene y sabe cómo imponer el trabajo de Puccini, Mascagni o Leoncavallo. Sin abandonar a los clásicos: en forma de "temporadas", Neumann descubrió (o redescubrió) las obras de Gluck (el ciclo de las ocho óperas del compositor vienés presentado por Neumann en 1901 se consideró en ese momento como un evento de gran importancia europea) o Meyerbeer, o como en la "temporada" italiana donde el director de teatro no duda en traer a cantantes como Enrico Caruso para hacer que triunfen in loco las últimas creaciones del repertorio italiano de principio del siglo XX. Y así nacerán las representaciones fuera de las fronteras italianas de obras como *Cavalleria rusticana*, *I Pagliacci* o *Madama Butterfly*. ¡Estrenos que serán, a pesar de las primeras reservas, triunfos absolutos, llevados por un público entusiasta y en demanda de novedad artística!

Gracias al carácter emprendedor y al dinamismo de Angelo Neumann, la Ópera de Praga se convirtió en uno de los escenarios internacionales más prestigiosos e innovadores. Son momentos de gloria para la metrópolis checa, que hoy todavía celebra con gratitud el recuerdo de este infatigable director musical, que buscó constantemente nuevos desafíos y que, por la fuerza de su propia convicción, siempre logró dar con éxito a estas aventuras musicales en el mundo un perfume de "desafío personal".

¿Proyectos? Nuestro hombre los tiene, aun y siempre, y probablemente irá imaginando nuevo hasta sus últimos días. Y todos tan ambiciosos, por no decir faraónicos, como el de Richard Wagner-Wander-Theater...

Entre los últimos sueños de nuestro aventurero amante de la música, hay dos principales.

El primero fue la construcción de un "Gran Teatro Alemán" en Berlín; es poco arriesgado pensar que Wagner y sus obras no hubieran ocupado allí un lugar destacado, bajo la dirección artística de un Neumann dedicado a la obra de su Maestro hasta el final.

El segundo casi para sonreír: un proyecto, que se menciona en un artículo del *New York Times*, fechado el 17 de marzo de 1901. Donde descubrimos que - aunque probablemente no lo consideró como un acto de traición a su venerado Maestro, el de Bayreuth - Neumann, muy seriamente, está considerando un nuevo convoy lírico... el "Teatro Viajero de Verdi" (27) que habría tenido la misión de dar a conocer las últimas ocho óperas de Giuseppe Verdi a través de toda Europa... ¡incluso América, con un nivel musical y teatral de excelencia absoluta, cerca de la perfección!

Pero estos dos proyectos, como probablemente muchos otros que Neumann aún tenía en mente, ninguno verá la luz del día.

Angelo-Josef Neumann murió en Praga el 20 de diciembre de 1910 después de una vida... ¡por los menos bien completa!

Él descansa hoy en el cementerio evangélico de Praga. El monumento erigido en el lugar donde está enterrado su cuerpo todavía es honrado regularmente por los amantes del teatro de ópera en todo el mundo. ¡Saben cuán agradecidos le deben estar por haber llevado una vida tan extraordinaria y haber sido capaz de en su transcurso de enfrentarse a los desafíos más improbables!

NOTAS GENERALES:

(1) -. Al menos así es como la Tetralogía de Richard Wagner, la Gran Obra del Compositor, se presentó en el escenario del Teatro de los Festivales, concebido y construido específicamente para representar los ciclos de cuatro dramas musicales, y ganar la adhesión de un audiencia entusiasta Sería más exacto decir que para lograr sus fines y hacer posible su sueño, Richard Wagner habría tenido que aceptar... algunos arreglos leves con su propia conciencia en relación con sus ambiciones iniciales, como se detallará más adelante.

(2) -. *Carta de Richard Wagner a Theodor Uhlig*, septiembre de 1850.

(3) -. *Cosima Wagner, Diario*, sábado 9 de septiembre de 1876.

(4) - Angelo Neumann, *Recuerdos sobre Richard Wagner*.

(5) - Richard Wagner es originario de la ciudad de Leipzig, donde nació el 22 de mayo de 1813.

(6) -. La Ópera de Leipzig, también llamada "Altes Oper".

(7) -. Ludwig Bösendorfer (nacido el 10 de abril de 1835 y fallecido el 9 de mayo de 1919 en Viena), famoso fabricante de pianos austriaco y fundador de la fábrica de instrumentos del mismo nombre.

(8) -. Lo habrá visto representar en la creación del *Lohengrin* en la Corte de Weimar en 1850, donde el hábil negociador, que también es Franz Liszt, se habría mostrado muy diplomático y habría logrado superar los obstáculos para llegar a sus fines.

(9) -. Carta de August Förster a Richard Wagner, Leipzig, 27 de agosto de 1876

(10) -. Lo que no fue el caso durante la edición de 1876, como puede leerse en la reseña de Eduard Hanslick.

(11) -. La disociación de las dos primeras Jornadas de la Tetralogía de las dos últimas naturalmente será la fuente de un enfrentamiento, Wagner no entiende las razones económicas y pragmáticas que deciden a Neumann a dividir el ciclo en dos.

(12) -. Pero una audiencia que Neumann ha decidido convertir al arte wagneriano, gracias a sus producciones de *Lohengrin*, y luego *Tannhäuser* que alcanzó el gran éxito mencionado anteriormente.

(13) -. Se presentará de forma esquemática y caricaturizada, colaboradora, Förster, exactamente su opuesto (grosero, obstinado, poco notable comparado con el espíritu de Neumann, y mucho menos por sus cualidades artísticas).

(14) -. Nota importante: son estos mismos decorados los que se utilizarán para representaciones teatrales en el Teatro Viktoria de Berlín. Wagner, en el momento de la firma del contrato inicial para las representaciones en Leipzig, tenía la intención de mantener la exclusividad en la producción original de Bayreuth, incluidas los decorados y la maquinaria. Pronto, se dio cuenta de que solo los derechos de autor correspondientes a las representaciones del Richard-Wagner-Theatre podrían, a duras penas, resolver el déficit de 1876. Agotado, porque quiere preservar la magia de la producción original en su único escenario de Bayreuth, Wagner se resignó a alquilar decorados y maquinaria por un período de veinte años tal como acordaron el compositor y el productor. Por lo tanto, Neumann seguirá siendo el titular de estos hasta 1896, fecha prevista para el regreso de los decorados originales a la propiedad del Festival. Al igual que los derechos de ejecución de la música. Cuando regresaron a Bayreuth no eran más que fragmentos rotos que habían sufrido los estragos del tiempo y de las representaciones apresuradamente montadas. Y a menudo tener que lidiar con la pequeñez de algunas escenas utilizadas por ellos. Con gran horror de Cosima que creía, para la edición de 1896 del Festival donde la Tetralogía volvió a su escena

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080

[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

original, utilizar los mismos elementos de producción. Irónicamente, los decorados diseñados y hechos por los talleres de los hermanos Brückner para la única escena de Bayreuth se usaron para la producción más grande jamás presentada ante un número tan grande de audiencias en toda Europa. Y, al verse privada de la posibilidad de volver a usarlos en 1896, Cosima tuvo que renunciar por primera vez a su deseo de fidelidad absoluta a la producción de su difunto esposo. Y tuvo que innovar diseñando la nueva producción de la Tetralogía (dada en 1896), la primera producción que se dio sin el beneplácito de la aprobación del Maestro, pero fue una concesión brillante al único testamento artístico que Richard Wagner dejó para Bayreuth: ¡"Hijos, haced algo nuevo"! Y así iniciar la tradición de diseñar el mismo espectáculo con una visión diferente de la obra. Y para ofrecer a las sucesivas generaciones de espectadores, nada menos que... catorce producciones de la misma obra desde la creación original.

(15) -. No fue solo la capital prusiana la que tuvo tales eventos; al mismo tiempo la mayoría de las grandes ciudades europeas experimentan movimientos más o menos similares y violentos. Entre los diversos y poco conocidos orígenes de estos, una confusión que se sembró entre las poblaciones, la publicación simultánea de varios ensayos post-darwinianos por parte de autores con diferentes calificaciones intelectuales (por las cuales justifican sus análisis) que son de diferentes orígenes y nacionalidades. Uno de los puntos de convergencia de sus teorías tiende a señalar al pueblo judío como responsable de todos los males de una sociedad tan injusta como es en la era postindustrial de finales del siglo XIX.

(16) -. A entender: "si este último no muestra abiertamente su desaprobación ante la ola de antisemitismo de Berlín".

(17) -. Las relaciones entre Angelo Neumann, un católico convertido pero con raíces familiares judías, y Richard Wagner, ex autor del folleto antisemita *Judaísmo en la música*, no se ha dejado de cuestionar y teorizar por los historiadores, especialistas y biógrafos. Pues si ciertas "buenas palabras" del compositor al productor pueden, fuera de contexto, parecernos violentas e injustificables (por cierto, Neumann nunca las publicó en su mayor parte), ¿cómo el artista padre de un trabajo sobre el destino del cual está constantemente dedicado, y además es ferozmente "antisemita", puede haberlo confiado... al hijo de un rabino? La pregunta intriga y fascina tanto que se la han dedicado trabajos especialmente centrados en el tema. Como esto va más allá del marco estricto de la aventura del teatro Richard-Wagner, no desarrollaremos aquí este aspecto de la relación entre los dos hombres. E invito a los lectores interesados a hacer su propia opinión: bibliografía indicativa al final de la publicación.

(18) -. Her Majesty's Theatre es uno de los principales escenarios del West End de Londres, que en ese momento rivalizaba con el prestigioso Royal Opera House and Ballet del Covent-Garden. Cuando Mapleson se hizo cargo, fue el tercer edificio reconstruido sobre las cenizas de su predecesor. Con motivo del trabajo que emprendió para restaurar la sala, el intendente planificó algo demasiado grande: hasta casi 2.000 asientos permitían a los espectadores descubrir las obras que, por su tema demasiado ligero o una música poco convencional para los gustos de la época, la escena del Covent-Garden se negaba a programar. Equivalente al Teatro de los Italianos o la Ópera Cómica en París, fue allí donde se representaron *Norma* de Bellini, *Carmen* de Bizet o incluso *Rigoletto* de Verdi. La sala actualmente está dedicada a los musicales: desde 1986, alberga la legendaria producción de *Phantom of the Opera* de Andrew Lloyd Weber (que superó el hito de las 10.000 actuaciones).

(19) -. Para el *Crepúsculo de los Dioses*, y compuesto por veintiocho ejecutantes.

(20) -. El director de orquesta encargado de dirigir las representaciones en Londres.

(21) -. Las cuatro Jornadas del primer ciclo tuvieron lugar los días 5, 6, 7 y 9 de mayo de 1882.

(22) -. Desde Wahnfried, ¿Se dio cuenta Richard Wagner de este "pequeño arreglo entre amigos"? Nadie puede atestiguarlo... ni tampoco lo contrario.

(23) -. El futuro rey Eduardo VII

(24) -. Refiriéndose a la prometedor venta anticipada de entradas en Her Majesty's Theater

(25) -. La reunión no tendrá lugar. Wagner murió poco antes de que Neumann y su equipo llegaran a su destino. El programa se modificará y, sin embargo, el Teatro Richard-Wagner realizará algunas actuaciones en Italia antes de terminar su periplo de aventura en Graz, Austria.

(26) -. Hoy es el escenario de la Ópera Estatal de Praga. (NDA)

(27) -. Usando las propias palabras de Angelo Neumann para su nuevo proyecto de aventura.



ELEMENTOS BIOGRAFICOS

LOS PERSONAJES CLAVE DEL RICHARD-WAGNER-THEATER DE ANGELO NEUMANN

Anton SEIDL

(Nacido el 7 de mayo de 1850 - fallecido el 28 de marzo de 1898)
Director de orquesta.

Nacido en Budapest, Anton Seidl entró en el Conservatorio de Leipzig en 1870, con apenas veinte años. Durante su formación en la prestigiosa institución sajona, el joven músico fue llamado a reforzar el equipo artístico de Bayreuth en 1872 para realizar la función de copista. En Bayreuth, él será el primero en hacer una copia del manuscrito de La Tetralogía directamente a partir de la puntuación del autógrafo del Maestro. Wagner y Seidl trabajaron juntos en el puntaje entre 1872 y 1876, el año de apertura del Festival. Totalmente familiarizado con la causa de su Maestro y mentor, es muy natural que Wagner lo integre como asistente en el equipo que daría a luz al primer *Anillo* en la Colina sagrada. Seidl pudo aprovechar la oportunidad de convertirse en director de orquesta por recomendación del propio Wagner en el Teatro Leipzig, donde permaneció hasta 1882. Fue el creador de la primera Tetralogía "fuera de Bayreuth". En Leipzig, en 1878, es muy *Anton Seidl, director de orquesta húngaro naturalizado americano (grabado de E. Schaditz a partir de una foto de Aimé Dupont).*

natural que Angelo Neumann lo invite a bordo de la aventura itinerante del Teatro Richard Wagner. Fue Anton Seidl a la batuta quien dio a conocer la épica de Wagner a través de las principales ciudades de Europa: Londres (Her Majesty's Theatre), Berlín o incluso Bruselas, Venecia y Roma.

Después de la muerte de Wagner, Seidl fue reclamado para unirse al Metropolitan Opera en Nueva York como director artístico del repertorio alemán en 1885. *Lohengrin* en 1885, *Tristan e Isolda* en 1886, fue bajo su dirección cuando se reprodujeron las principales obras de Wagner en el Met. El único ultraje hecho al Maestro y su familia, es que no tembló ante la prohibición de no representar *Parsifal* fuera del recinto sagrado de Bayreuth (liderará el estreno de *Parsifal* en Boston en 1891). Cuando asistió como espectador al Anillo de 1896 en Bayreuth, su relación con la familia Wagner se volvió tensa (¡el crimen de lesa-majestad lo exige!). Pero poco importan las disputas entre los titulares de los derechos sobre *Parsifal* y los que van tan lejos como para desafiar la "Prohibición sagrada"; cuando Seidl regresó a la casa en la que había estado con el Maestro, cuando colaboró con él, ya no era el simple asistente que regresaba al redil, sino uno de los apóstoles más devotos y de cuyo arte había sabido ser uno de los difusores más eminentes. Y por la gloria de toda una carrera dedicada a la causa wagneriana, Anton Seidl recibe el puestor honorífico de dirigir finalmente la orquesta del Festspielhaus de Bayreuth, con motivo de las actuaciones del *Parsifal* en 1897. Presumiblemente en contra de la feroz oposición de Cosima, quien nunca le perdonó realmente aquella indignidad. Después de haber hecho su debut en el Covent Garden de Londres el mismo año (1897), Anton Seidl regresó a Nueva York donde murió el 28 de marzo de 1898.

Fuentes -. Biografía extraída de la web del Museo Virtual Richard Wagner.

Therese VOGL

(Nacida el 12 de noviembre de 1845 - falleció el 29 de septiembre de 1921) Soprano.

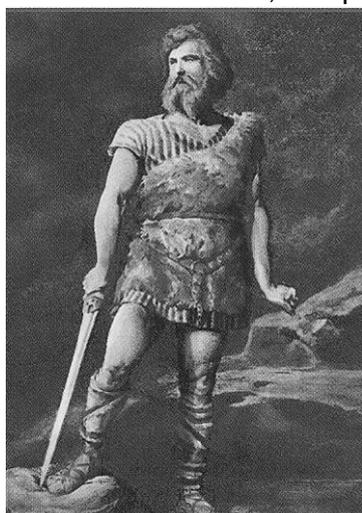
Therese Vogl, de nombre inicial Thoma, nació el 12 de noviembre de 1845 en Tutzing, una encantadora ciudad a orillas del lago Starnberg en Baviera, donde también pasará los últimos años de su vida. Ella es parte de una familia muy numerosa de dieciséis niños. Es su padre quien la enseña a cantar.

Soprano, estudió primero en el Conservatorio de Munich. Luego hizo su debut operístico en Karlsruhe en 1865. En Munich al año siguiente, interpretó a Casilda en una representación de *La part du diable* de Daniel Auber.

En 1868, la joven Teresa se casó con Heldentenor Heinrich Vogl. En adelante actuarán juntos, son pareja tanto en casa como en el escenario, una y otra vez. La soprano canta Sieglinda en *La Walkyria* en la Ópera de Múnich el 26 de junio de 1870, y su esposo hace de Siegmund. Anteriormente había sido Wellgunde en *El Oro del Rin* en Munich el 22 de septiembre de 1869, la representación exigida por el rey Luís II de Baviera, aunque prohibida por Wagner; su marido había interpretado entonces el papel de Logue. Therese Vogl interpretará a Brünnhilda en el estreno de *Siegfried* en Munich el 10 de junio de 1878, nuevamente junto a su esposo, esta vez en el papel principal.

Therese Vogl en el papel de Brunilda, en la producción de La Walkyria en Munich 1870 (Foto de Friedrich Müller).

Therese Vogl será la primera artista en interpretar el papel de Brünnhilda en el extranjero: estará en el Reino Unido durante las actuaciones del *Ring* en Londres (Her Majesty's Theatre) con Anton Seidl en la dirección, interpretando su esposo Heinrich al mismo tiempo los papeles de Siegfried y Logue.



El famoso crítico Herman Klein describe su voz como la de una soprano dramática luminosa, comparable a Christine Nilsson, con un registro principal muy claro. Destaca la elegancia de las frases y su dicción. Klein también describe la escena final de Brünnhilda en *El Crepúsculo de los Dioses* como siempre "emocionante". Según Klein ella es una de las mejores sopranos dramáticas wagnerianas. La pareja dejará el Festival de Bayreuth en junio de 1882, tras una discusión con Wagner. Después de haber sido la intérprete que dio a conocer (y triunfó) el *Ring* en Berlín, luego en Londres gracias a su interpretación incandescente del papel de Brünnhilda, Therese Vogl terminará su carrera con Isolda, papel del que se la considerará una de las más brillantes intérpretes, en el escenario del Munich Hoftheater entre 1888 y 1892, el año en que la artista se despidió del escenario.



Murió en Munich en 1921, después de haber sobrevivido durante más de veinte largos años a un marido, al que amó apasionadamente y murió repentinamente en abril de 1900. Inseparables, incluso después de la muerte, están enterrados juntos en Tutzing, donde había nacido la misma Teresa.

Fuentes: biografía extraída de la web del Museo Virtual Richard Wagner.

Albert NIEMANN

Albert Niemann en el papel de Siegfried en el Festival de Bayreuth de 1876.

(Nacido el 15 de enero de 1831 - falleció el 13 de enero de 1917)
Tenor.

Nacido cerca de Magdeburgo (Erxleben) en 1831, hijo de un posadero, Albert Niemann pronto se quedó sin padre y su madre, una mujer de fuerte temperamento, educó al joven. Entró como aprendiz de mecánico y decidió hacerse cargo de esa profesión. Alejándose del deseo de la

familia que le impedía realizarse, obtuvo su independencia en Dresde, donde estudió de forma autónoma. Fue durante este periodo de aprendizaje generalizado cuando Niemann aprendió a cantar. En el escenario del teatro Dessau en 1849, fue miembro del coro y desempeñó papeles menores como solistas. Después de recibir una enseñanza por parte Gilbert Duprez en París, sus compromisos lo llevaron a diferentes escenas, incluida la de Hanover en 1854, donde resultó ser un extraordinario *Tannhäuser*, luego *Lohengrin*, en 1855, y finalmente *Rienzi*, en 1859. Su imponente constitución y su voz, tan amplia como valiente, lo convirtieron en el intérprete Heldentenor wagneriano por excelencia. Fue en el verano de 1858 cuando Niemann conoció a Richard Wagner en el Asilo, la casa donde vivía con la pareja de los Wesendonck en Zurich. El compositor, que conocía el éxito rotundo que obtuvo el tenor al interpretar sus obras, pensó en él para crear el papel de Siegfried en el que estaba trabajando en ese momento. Seducido por las habilidades vocales del artista y el temperamento particularmente valiente, Wagner incluso pensó en introducir a Niemann en su proyecto de enseñanza para cantantes alemanes, especialmente diseñado para encarnar a los héroes de sus dramas musicales en el escenario. Así distribuyó Niemann como Tannhäuser y Josef Tichatschek como Lohengrin, alternándose entre ellos como Tristan. Este proyecto, como muchos otros que el compositor tenía en mente en ese momento, no tuvo éxito, la presunta Isolda, Frau Bürde-Ney, fue incapaz de deshacerse de un compromiso que la unía al teatro de Leipzig.

Muy apreciado por Wagner, que llenó de elogios los méritos de Neumann, también fue... el recurso adecuado para todas las ocasiones decepcionantes del compositor: desde ese Tristán que Wagner no pudo representar, por falta de artistas a la altura de ese trabajo, que por lo demás se lo calificaba como "no representable" o "incantable", hasta el "horno" de las representaciones parisinas del *Tannhäuser* en 1861: Niemann encarnó, lleno de coraje, el papel principal en la creación parisina de la obra.

Por extraño que parezca, en el momento mismo en que Wagner estaba con la angustia más profunda, encontramos a nuestro tenor en 1864, donde interpreta los papeles principales de *Tannhäuser* y *Lohengrin* en la Ópera Real de Munich. Esto pasaba unos meses antes de la ascensión al trono de Luis II de Baviera, que por ello aún no había invitado al compositor a permanecer en la capital bávara. Una vez que Luis II fue rey, el monarca y el compositor invitan a Niemann a interpretar *Tannhäuser*. Pero la invitación fue rechazada: no fue posible en Múnich, ahora el feudo del propio Richard Wagner, practicar los cortes "habituales" en el papel principal... ¡e impuestos por el propio cantante! Lejos del "reino del compositor", Niemann, sin embargo, marcó su época con su interpretación del repertorio wagneriano: Tichatschek, al igual que Schnorr von Carosfeld, los inmensos creadores de *Rienzi*, *Tannhäuser* o *Tristan*, ya no estaban. Así que solo quedaba Niemann para enfrentarse a ese repertorio inusual. Fue por ello el Walter en el estreno de los *Maestros Cantores de Nuremberg* en Berlín, en abril de 1870.

A pesar de estas vagas disputas, el tenor estuvo presente para participar en el concierto inaugural de la construcción del Teatro de los Festivales de Bayreuth (22 de mayo de 1872), donde cantó el papel de tenor solista en la Novena Sinfonía de Beethoven junto a Johanna Jachmann-Wagner, Marie Lehmann y Franz Betz. Al día siguiente, con su colosal estatura, el cantante fue un inolvidable "Donner antes de la hora", y golpeó con su martillo sobre el yunque de la piedra inaugural del edificio. Convencido de que Niemann debía formar parte del elenco del *Anillo* inaugural de 1876 en Bayreuth, Wagner invitó al cantante a Wahnfried en 1874.

Al componer la Tetralogía, el compositor tenía ciertamente en mente confiarle a Niemann la creación del papel de Siegfried. Pero mientras tanto los años habían pasado. Cuando llegó el momento de las primeras especulaciones sobre la distribución de la gran obra, Niemann ya no era muy joven. Por lo tanto, no se le confió el papel del ardiente Siegfried, sino más bien el no menos valiente de Siegmund. Niemann, ardiendo de rabia, sin embargo aceptó (no sin sembrar cierta cizaña en Bayreuth).

Después de regresar a Berlín (donde interpretó el papel de Tristán durante el estreno de Berlín y bajo la supervisión del propio Wagner), Niemann regresó a Bayreuth en mayo de 1876. Fue un excepcional Siegmund en el primer Festival de agosto de 1876 con Josephine Schefsky (Sieglinde) y Amalie Materna (Brünnhilde).

Si el timbre de Niemann no correspondía a los deseos de Wagner para encarnar a Parsifal, el artista era, sin embargo, uno de los embajadores más destacados del arte del Maestro de



Bayreuth fuera de las fronteras de la Colina Verde, formando parte de la aventura de Angelo Neumann y su teatro Richard-Wagner. Siempre desempeñó de manera brillante el papel de Siegmund en las giras del productor que introdujeron la música teatral de Wagner desde Berlín a Londres, luego a través de Bélgica, los Países Bajos, Italia, Suiza, Austria...

Portador de los restos de Wagner en Bayreuth durante su funeral, Niemann dedicó el resto de su carrera a la música del compositor. En Nueva York fue, siempre bajo la batuta de Anton Seidl, el primer Tristán en el Met, después Siegfried, al igual que Tannhäuser y Lohengrin. A la edad de casi sesenta años, este coloso indiscutible que era Albert Niemann siempre encarnaba las obras de Wagner con el mismo ardor y un brío insolente. Después de retirarse del escenario en Berlín, Albert Niemann finalmente falleció dos días antes de celebrar su cumpleaños ochenta y seis.

Fuentes - biografía de la web del Museo Virtual Richard Wagner

Emil SCARIA

(Nacido el 18 de septiembre de 1838 - fallece el 22 de julio de 1886) Bajo
Nacido en Graz en 1838, el barítono-bajo Emil Scaria, el futuro emblema del canto wagneriano, y un elemento clave en la historia de la compañía del Teatro Itinerante Wagner de Angelo Neumann, realizó por primera vez sus estudios de interpretación y técnica vocal en el prestigioso Conservatorio de Viena. Hizo su debut en el escenario de la Ópera de Pest (Hungría) en 1860 en el papel de St. Bris de *Los Huguenotes*.

Aparentemente por un error de inicio de este cantante que se lanzó prematuramente al escenario, estos comienzos sonaron como un fracaso rotundo. El artista duda durante algún tiempo acerca de su carrera y su futuro antes de volver a trabajar en su profesión... y tomar lecciones, especialmente con el famoso pedagogo Manuel García (cuyas hermanas no son otras que las famosas Pauline Viardot y Maria Malibran).

Emil Scaria vestido de Gurnemanz en el Parsifal de 1883, por Hans Brand.

Con su nuevo maestro, un visionario sin duda y abierto a nuevas formas de escritura lírica, será un nuevo repertorio lo que le propone el famoso "creador de talentos": más allá de Rossini y Donizetti, más allá incluso de Meyerbeer y Halévy, el artista, bien entrenado por su maestro, descubre a Wagner y su obra. Nuevos comienzos para el bajo-barítono preparado esta vez para abordar los grandes papeles de bajo wagneriano: el Holandés, el Landgrave Hermann [*Tannhäuser*] o incluso el rey Enrique del *Lohengrin*.

En Dessau, Alemania, en el escenario del teatro donde el cantante intenta una segunda incursión, el artista finalmente encuentra sus primeros éxitos en 1862. Estos son confirmados rápidamente por las actuaciones del cantante en el Crystal Palace de Londres ese mismo año. Sobre la sólida base de estos primeros reconocimientos públicos, el cantante fue contratado para unirse a la compañía de la Ópera de Leipzig en 1863-64, y luego a la de Dresde desde 1865; ocupando el puesto de primer bajo, multiplicando sus interpretaciones de Mephisto (*Faust* Gounod), la de Falstaff (*Las alegres comadres de Windsor* Nicolai), por las que será reconocido como uno de los artistas más convincentes, tanto como sobresale en el repertorio mozartiano o en los principales roles de los bajos wagnerianos.

Invitado regularmente a actuar también en los escenarios de Londres, Munich o Viena, es sobre este último en donde el cantante accederá, desde su primera representación en 1873, a una notoriedad internacional duradera. El mismo año, Emil Scaria aceptó la propuesta de la prestigiosa institución vienesa para unirse a la compañía de la Ópera. Cuando Angelo Neumann empieza a pensar en el reparto de su próxima Tetralogía que pretende presentar en el escenario del Viktoria-

Theatre de Berlín, conoce al artista que actúa precisamente en Viena en el papel de Wotan (y en el del El Viajero en Siegfried, NDA). Inmediatamente conquistado por la actuación del artista, Neumann le propone ese papel para la creación del *Anillo* en Berlín. Sin, desafortunadamente, comunicárselo al autor de la obra, que no apreciaba mucho al cantante. Y hace que la elección de Neumann sea un tema de desacuerdo tal que, durante un tiempo, la producción se suspende. Pero el propio Wagner tiene que admitir sus errores cuando los primeros ensayos revelan a un artista particularmente brillante y consumado cuya actuación terminará... ¡deslumbrándolo totalmente! Olvidando incluso sus reservas – erróneas - de un principio, Wagner, totalmente convencido por las representaciones de Scaria, le confió la creación del papel de Gurnemanz para la creación de *Parsifal* en Bayreuth, durante el verano de 1882.



Dado que Neumann, como el propio Wagner, no pudieron haber encontrado un mejor embajador para el arte wagneriano en toda Europa, es bastante natural que los dos hombres le ofrecieran encarnar el papel de Wotan en la mayoría de los repartos de las representaciones dadas por el Richard-Wagner-Theatre durante la extraordinaria gira del productor de la temporada 1882-1883. Representaciones en las que el cantante logra un éxito personal a la altura de su talento: ¡colosal!

Emil Scaria murió poco después de la alocada aventura de Neumann en 1886, en Blasewitz (NDA: en las afueras de Dresde)

Fuente: biografía extraída de la web del Museo Virtual Richard Wagner

Hedwig REICHER-KINDERMANN

(Nacida el 15 de julio de 1853 - falleció el 2 de junio de 1883) Soprano.

Esta notable cantante, un verdadero fenómeno vocal, merece ser sacado de un injusto olvido.

Como hija del barítono de la Ópera de Múnich, August Kindermann, empezó a practicar el canto en los papeles de contralto. Ella participó en el primer festival de Bayreuth interpretando la Walkyria Grimmegeerde (su nombre está grabado en la placa conmemorativa del Festspielhaus: Grimmegeerde: Edwig Reicher), pero también Erda en el *Rheingold* del segundo ciclo.

Después de los contratos en Munich, París o Milán, la soprano fue contratada por Angelo Neumann en Leipzig. La asombrosa extensión de su registro vocal le permitió interpretar a Erda, Fricka, Waltrauta, pero también a Isolda y Brünnhilda.

En las giras de Angelo Neumann y Anton Seidl en Berlín y Londres, primero se quedó a la sombra de Amalia Materna y Therese Vogl, antes de convertirse en la estrella del Teatro Richard-Wagner, interpretando los tres papeles de Brünnhilda en muchas ciudades europeas y con gran éxito.

Volcándose con una energía extrema en sus personajes sobre la escena hasta el agotamiento, Edwig Reicher-Kindermann murió en Trieste en junio de 1883 poco después de haber interpretado a Brünnhilda en el *Crepúsculo de los Dioses*; sólo tenía treinta años.

La historia del canto wagneriano, demasiado centrada sobre el Festival de Bayreuth, donde la Tetralogía estuvo ausente durante veinte años, ha relegado un poco a muchos artistas eminentes que difundieron esta obra a lo largo de este período. De entre ellos, Edwig Reicher-Kindermann fue una estrella fugaz con el brillo más radiante.

Su padre, August Kindermann (1817-1891) también merece la atención de los wagnerianos por haber interpretado los papeles de Wotan del *Rheingold* (1869) y *Walküre* (1870), durante las primeras actuaciones en la Ópera de Múnich (aborrecidas por Richard Wagner, pero frecuentadas por la élite músico-aristocrática). También fue el creador del papel de Titurel durante las primeras actuaciones del *Parsifal* en Bayreuth en 1882.

Fuentes: artículo biográfico de Henri Perrier, Wagneriana Acta 2018 (Circle Richard Wagner Lyon)

Hedwig Reicher-Kindermann en Brunilda.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

FRICKE Richard

Wagner in rehearsal, 1875-1876 (Pendragon Press, 1998)

KRÖGER Stefan

Les décors des premières représentations de la Tétralogie de Richard Wagner (revue de la Bibliothèque Nationale de France, 2011/1 n°37)

GREGOR-DELLIN Martin

Richard Wagner au jour le jour (Gallimard, Idées, 1976)

Richard Wagner, sa vie, son oeuvre, son siècle (Fayard, 1981)

LAVIGNAC Albert

Le voyage artistique à Bayreuth (Delagrave, 1896)

NEUMANN Angelo

Souvenirs sur Richard Wagner (C. Lévy, 1908)

De ma vie, souvenirs de théâtre (Der Merker, 1909-1910)

PICARD Timothée

Dictionnaire encyclopédique Wagner (Collection Musique, Actes Sud, 2010)

PORGES Heinrich

Wagner rehearsing the "Ring": an eye-witness account of the stage rehearsals of the first Bayreuth festival (Cambridge University Press, 1983)

SEIDL Anton

Neue Wagneriana II / artículos diversos (1914)

SOUDAY Paul

Le Temps / artículos diversos (1909)

La Revue Musical / analyse et critique des Souvenirs sur Richard Wagner par Angelo Neumann (15 février 1909)

WAGNER Cosima

Journal (Gallimard, 1977)

WAGNER Richard

Le livre brun 1865-1882 (Serie Piper, 1991)

Lettres à Anton Seidl

Lettres à Angelo Neumann

Lettres à Theodor Uhlig

EDITA

ASSOCIACIÓ WAGNERIANA
Apartado de Correos 1.159
08080 Barcelona



WEB:

www.associaciowagneriana.com

E-MAIL:

info@associaciowagneriana.com