

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 62 AÑO 2007

TEMA 5: WAGNERIANISMO

TÍTULO: **SOBRE LA WAGNERIANA ACTA 2005**

AUTOR: *Ramón Bau*. (Extractos, traducción y comentarios)

### **Comentario y extractos de la revista anual del Cercle Richard Wagner - Lyon**

Cada año la salida de esta revista es una alegría que se espera, pues seguro que en cada número aprenderemos mucho y bueno sobre Wagner y su entorno.

Esta Revista-Libro de salida anual, normalmente se dedica cada año a algún tema central, pero este año no es así, es una colección de textos sin una relación temática concreta, pero teniendo en común en general la calidad de los textos... una calidad que hace de esta revista algo único...

#### **“El arte de los Minnesänger” por Marc Adenot**

Este gran texto contiene no solo una exposición del Minnesänger sino el resumen de algunos textos de estos poemas que son tan poco conocidos, y además una referencia histórica a la base legendaria e histórica del Tannhäuser.

Cuatro de los personajes que cita Wagner en el Tannhäuser son históricos, y están relacionados con la Wartburg en algún momento de su creación artística como Minnesängers.

Se trata de Tannhäuser, Wolfram von Eschenbach, Walter von der Volgelweide y Reinmar von Zweter. El texto trata de cada uno de ellos, de su producción e historia.

Antes de ello analiza el amor cortesano, base del minnesänger, las reglas amorosas de las cortes feudales de los siglos XI al XIII, un espíritu cristiano aunque bien distinto del de la Reforma puritana o la Contrarreforma jesuítica posterior.

La ‘Dama’, centro del canto minnesänger, inspiradora de sus cantos, abstracción poética del más elevado espíritu, y a la vez una cierta poesía

‘alegórica’ a un erotismo suave en algunos casos. Un amor cortesano y un amor a la ‘Dama’ elevado y espiritual, forman el conjunto básico del Minnesänger. Nobles Damas como Ermengarde de Narbonna o Aliénor de Aquitania eran prototipos venidos de la Provenza que se copiaron en toda Europa.

Hay varias grabaciones actuales de los cantos del Minnesänger, aunque todos ellos reconstruidos de bases poco seguras. La notación musical medieval, basada en neumas, era muy reducida en sus concreciones, además los principales manuscritos sobre las obras de estos poetas no contienen más que la letra.

El más famoso de los manuscritos con obras de los minnesänger es el ‘Codex Manesse’ del siglo XIV, que se conserva en Heidelberg. Y afortunadamente todos estos poemas han sido traducidos al alemán actual y de allí al francés.

Tannhäuser (aprox. 1200-1270), es el menos conocido de los personajes históricos referidos en el ‘Tannhäuser’ wagneriano. Del Alto Palatinado, vivió en Nuremberg y quizás participó en la cruzada con Federico II. Hay un dibujo suyo en el código de Manesse, pero se ignora su nombre verdadero, pues el de Tannhäuser es un pseudónimo de artista (‘Hogar en los abetos’). Su identificación con Heinrich de Ofterdingen es del romanticismo, de la obra de Lucas, de donde lo sacó Wagner.

Su relación con el Venusberg es también muy curiosa. La primera referencia al Venusberg en la literatura parece remontarse a 1380 en la obra del Maestro Altswert ‘El Tesoro de las virtudes’ que no tiene ninguna referencia con Tannhäuser. Pero la leyenda del Venusberg es muy antigua, y una colina cercana a la Wartburg, el Hörselberg, estaba ya considerada un antiguo centro pagano dedicado a las deesas del amor y una puerta de entrada al Infierno.

En 1430 una obra anónima, “Tannhäuser und Frau Welt” establece la primera conexión entre el personaje y el Venusberg, y en el siglo XV salen las ‘Baladas de Tannhäuser’, también anónimas, donde en diversas formas se acercan a lo que Wagner describirá.

El texto incluye un precioso trozo de uno de estos lieder. El tema es similar al de Wagner en lo referente al Venusberg y Tannhäuser, pero no tiene referencia

alguna a la Wartburg y el concurso de canto. Además en estos cantos Tannhäuser se condena al volver con Venus tras el rechazo papal, y el Papa también se condena por su poca misericordia.

El Sängerkrieg, o concurso de trovadores de la Wartburg es un tema aparte, que sale de la crónica de Johannes Rothe, que lo sitúa en 1206-1207, durante el tiempo del Landgrave Hermann de Turingia.

Hay dos poemas que lo relatan, el 'Fürstenlob' donde los trovadores elogian a sus diferentes soberanos o protectores, y el enfrentamiento viene cuando Heinrich de Offerdingen alaba más a Leopoldo IV de Austria que al Landgrave Hermann de Turingia, una ofensa diplomática. Y es la esposa del Landgrave la que le salva y le da una nueva oportunidad.

Se conservan 16 poemas de Tannhäuser, solo dos sobre el amor cortesano, y su estilo está más dedicado al amor cortesano que al de la Dama ideal.

Se reproduce en el texto uno de estos poemas 'Se acaba por fin el Invierno' donde se mezcla el amor cortesano con una cierta explicitación del erotismo.

Wolfram von Eschenbach (aprox. 1170-1220) estuvo mucho tiempo en la Wartburg protegido de Hermann y después de su sucesor Luis IV (el esposo de la Elisabeth histórica), allí compuso su 'Parzival'. Compuso además obras como 'Wilhelmalm' basada en el ciclo de mitos de Guillermo de Orange y un fragmento de 'Titurel' sobre la dinastía del Graal y la ascendencia maternal de Parzival.

Pero además nos han llegado nueve canciones-poemas suyos, de los que se reproducen varios en este texto. Es interesante ver que uno se refiere a 'La Estrella de la mañana' (no se indica si pudo ser conocido por Wagner e inspirarle su canto de igual título), estos poemas son ya un canto a la Dama, esposa legítima, amor espiritual sobre todo.

Walter von der Volgelweide (1170-1230) nacido en el Tirol, se forma en Viena, y estará en la Wartburg varias veces, donde sabemos que se encontró con Wolfram.

Fue muy prolífico, mas de 90 canciones y 150 'Sprüche' (versos cortos satíricos sobre política, amor cortesano y moral). Se reproduce alguno también en el texto.

Reinmar von Suéter (aprox. 1200 a 1260), alumno de los dos últimos reseñados, no pudo participar en el concurso de trovadores de la Wartburg. El artículo indica acertadamente que Wagner pudo asimilarlo a Reinmar el Virtuoso que si estuvo y sale en el relato de la Sängerkrieg.

Es famoso por sus Sprüches, y en el Código de Manesse hay más de 229 de ellos, reproduciéndose algunos en este texto.

### **“Wagner, lector y discípulo de Feuerbach”, por Jean Louis Farrugia**

Este es un texto que enfrenta su interés a la realidad de su tesis, o sea: ofrece el gran interés de conocer más a fondo a Feuerbach y su filosofía, frente a la tesis no muy aceptable de que Wagner tuvo una mayor influencia de Feuerbach que de Schopenhauer, cosa que no está en absoluto avalada por los propios textos, cartas y posiciones de Wagner, ni por los principales estudiosos wagnerianos.

Pero sin duda se ha minusvalorado a menudo la influencia de Feuerbach en los años primeros de Wagner, precisamente por la enorme influencia posterior de Schopenhauer.

Es posible que el conocimiento poco profundo de la filosofía de Feuerbach haya causado ese rechazo a su relación con Wagner, debido a algunos mal entendidos que este texto trata de exponer.

Por otro lado el gran analista wagneriano, quizás uno de los tres mejores estudiosos junto a Chamberlain y Edouard Sans, Lichtenberger dice “Es preciso sobretodo evitar exagerar la influencia que Feuerbach haya podido tener en las ideas de Wagner”, al que no dedica más de tres páginas. Tampoco es nada favorable a esta tesis Chamberlain en su ‘Richard Wagner’, y menos Sans que ha dedicado uno de sus libros maestros a ‘Richard Wagner et Schopenhauer.

Pero sin duda hay que establecer, para ser justos, 3 bases que a veces se pasan de largo:

1- Wagner no conoce el texto básico de Schopenhauer hasta 1854, aunque en 1852 su amigo Herwegh le presentase algunas bases. En cambio las obras anteriores durante la crisis de Wagner de 1848 a 1854 están bajo la clara

influencia de Feuerbach en sus lecturas filosóficas, como podremos comprobar en este texto.

2- En realidad Wagner solo llegó a conocer a fondo una obra esencial de Feuerbach, 'Pensamientos sobre la muerte y la inmortalidad' de 1829, y seguramente 'Filosofía del Porvenir' de 1843... en cambio su 'La Esencia del Cristianismo' de 1841 seguramente no lo leyó completa y además no le gustó en absoluto lo que conoció... Wagner fue siempre muy religioso en su esencia, mientras que la 'espiritualidad sin Dios' de Feuerbach no le gustó nada.

3- Wagner no es un filósofo, ni cambia sus ideas esenciales por un filósofo, ni siquiera con Schopenhauer. Una cosa es su enorme admiración por él y otra es creer que Wagner iba a seguir a pies juntillas la filosofía de nadie. Él mismo reconoce que se maravilló de ver la similitud entre las ideas de Schopenhauer sobre la música, el arte y el dolor, con las que ya tenía él previamente. Sin duda le influyó pero ni Schopenhauer, y mucho menos Feuerbach, son aceptados como 'verdad absoluta' por Wagner.

En 'Mi Vida' dice Wagner... "La mejor filosofía es no tener ninguna filosofía", lo que no hay que entenderlo como una propuesta relativista o de ignorar la filosofía, sino como no ser 'discípulo absoluto' de una filosofía sino tener un sentimiento propio aunque iluminado por el conocimiento de los filósofos.

La relación más estrecha con Feuerbach viene de los años 50, cuando escribe una dedicatoria preciosa a Feuerbach en su 'La Obra de Arte del Porvenir' (un título muy cercano a la recientemente aparecida 'Filosofía del Porvenir' de Feuerbach) y las dos cartas a Roeckel y Uhlig de enero 1850 donde elogia al filósofo.

Sin embargo para comprender el desapego posterior de Wagner por Feuerbach hay que saber que esta dedicatoria la retiró Wagner en la reedición de su obra. El texto del artículo repasa los principios de la filosofía y la vida de Feuerbach, nacido en 1804 en Landshut en la baja Baviera, su infancia fue muy religiosa, de la secta pietista, se inscribe en la Universidad de Heidelberg bajo la filosofía de Hegel, es un hegeliano. Pero en 1829 publica su 'Pensamientos sobre la muerte y la inmortalidad' bajo anonimato, obra irreverente para la época, que al descubrirse su autoría le expulsa de la carrera.

Curioso... tanto Schopenhauer como Feuerbach o Nietzsche no son filósofos de carrera.

Feuerbach tuvo una fama enorme en su época, rompió con Hegel y pasa a un cierto anti racionalismo. Esto gusta a Wagner que dijo en 'Mi Vida': "Lo que me hizo conceder a Feuerbach una gran importancia fue la razón por la que rompió con Hegel, su primer maestro... a saber, que lo único que es real es lo que se siente"... ni decir tiene que esta base la encontrará aun más clara en Schopenhauer.

Dado que el texto de la Tetralogía lo escribe Wagner entre 1848 y 1852, la primera versión de estos textos seguramente tienen influencias de Feuerbach, aunque luego cambió partes del texto cuando conoce a Schopenhauer.

Como partes esenciales de la tesis contra la influencia Schopenhauriana en Wagner, el artículo define algunas que merecen comentarse:

1- Para Wagner el Amor es la esencia de la Redención, mientras que para Schopenhauer es un engaño de la naturaleza para fomentar la reproducción.

Sin duda algo hay de cierto pero es que el concepto de Amor-Redentor no es lo que Schopenhauer critica, pues ese tipo de Amor es cercano al Anti egoísmo, la 'entrega al otro', que es el único camino perfectamente aceptado por Schopenhauer.

2- Wagner mantiene un optimismo sobre el Arte como forma de política de cambio social, mientras Schopenhauer no cree en ningún tipo de optimismo histórico, cree una ilusión todo progreso político. Mientras Feuerbach si mantiene un optimismo político.

En este caso es cierta la crítica, Wagner nunca asumió el pesimismo total, aunque estaba más cerca del pesimismo que del optimismo. O sea, su propuesta de Redención por el Arte la consideraba como el camino de Monsalvat, difícil, casi imposible, un camino de dolor y renuncia. Solo un milagro, un Héroe, podía hacer posible que ese camino fuera realmente popular.

En fin, un gran texto, duro de leer pero de profunda enseñanza.

**“Richard Wagner y la espiritualidad en la India”, por Alexandre Montheillet**

Magnífico texto tanto para aprender sobre las bases espirituales hindúes como para entrar en las relaciones entre Wagner y el pensamiento de origen oriental, y más cuando el autor no deja de concretar al final que en realidad solo en el esbozo de 'Los Vencedores' hay una real influencia hindú en la obra de Wagner, de forma que no pretende forzar las cosas sino mostrarlas en su realidad.

En el siglo XIX se descubren en Europa los textos sagrados de la India antigua gracias a las traducciones del sánscrito recién realizadas. Sin duda Wagner fue uno de los pioneros en leer y estudiar dichas obras, pues a partir de 1850 sus lecturas y cartas lo afirman. Por ejemplo, tenemos constancia de que leyó con pasión las 'Leyendas indias' adaptadas por Adolf Holtzmann del 'Mahabharata', en 1865 el 'Ramayana', en 1855 'Introducción a la Historia del Budismo' de Eugène Burnouf, en 1858 la 'Historia de la religión de Buda' de Copen y en 1882 'Buda: su vida, doctrinas y adeptos' de H. Oldenberg.

Y su WWV 89, "Die Sieger" (Los Vencedores), Boceto en prosa para una ópera seguramente en 3 actos de 1856 demuestra la profundidad de este conocimiento.

El pensamiento sagrado hindú nace del 'vedismo', 1200 aC, como parte de la religión de los pueblos arios que dominan la India. Politeístas, defienden la Vida y la lucha por manifestar su esplendor. Sus sacerdotes, los Brahmanes derivaron lentamente en el 700 aC hacia el Hinduismo bajo la idea de negación del Mundo, no pesimista, sino negando el valor de las apariencias y la ilusión del 'progreso material', lo que Schopenhauer expondrá muy claramente en su obra como el 'velo de Maya', el velo de la 'ilusión'.

El politeísmo hindú está matizado por la idea de Uno-Todo, o sea, el alma es una pero en cada encarnación particular es diversa... hay muchos dioses pero todos son manifestaciones distintas de una Unidad del Mundo. Schopenhauer tomará la misma idea en su filosofía: el dolor viene de la individualización, del Espacio y Tiempo, al poner las cosas en un momento y un lugar el dolor y el drama es seguro, solo fuera de todo deseo, de toda individualidad, solo elevándose fuera del tiempo y el espacio hay la paz.

Pero es que la filosofía de Schopenhauer refleja también una parte del pensamiento budista, resumido en el discurso de Benarés de Buda, llamado 'De la Cuadruple Verdad':

- El hombre sufre de forma intrínseca, no por privaciones sino por la propia esencia de la vida.
- El motor del sufrimiento es el Deseo, siempre insaciable.
- El remedio para el sufrimiento no es la muerte sino dejar de desear, el 'nirvana' es el estado de no deseo que lleva a la extinción. Dejar de reencarnarse en el sufrimiento.
- El camino hacia esta liberación es la ética, el conocimiento (ser consciente), la concentración para lograrlo.

Tras el estudio de la base religiosa hindú (en sus dos vertientes, hinduismo y budismo hindú) pasa a analizar la influencia de esta base en la obra wagneriana.

El tema es que esta influencia no es del hinduismo sino a través del pensamiento de Schopenhauer y del cristianismo, como el propio autor reconoce. Claro que las ideas hindúes están reflejadas en la renuncia de Wotan o Sachs y en el Tristan o en la compasión de Parsifal, pero no como hinduismo sino a través de la idea cristiana en Parsifal o del pensamiento de Schopenhauer en las demás obras. Es interesante la reproducción del texto con el que Wagner hacía acabar la Tetralogía, en boca de Brunilda, en una versión que luego cambió:

“¿Sabéis donde voy?, yo abandono el mundo del deseo, huyo para siempre de este mundo de ilusiones, cierro la puerta detrás mía al eterno renacer. Voy hacia el mundo bienaventurado donde no hay deseo ni ilusión...”

No hay un texto más claramente schopenhaueriano, incluso en este caso con una referencia clara a la reencarnación del eterno renacer del hinduismo.

El autor desmonta muy acertadamente los intentos de hacer un paralelo entre Parsifal y Los Vencedores, la idea del Héroe trágico o del Redentor, como Sachs o Parsifal no tienen base hindú, y todo Parsifal respira la compasión basada en el cristianismo.

## **“Dimensión alquimista en la obra de Richard Wagner”, por Bernard Reydellet**

Resulta que la casa donde nació Wagner se llamaba ‘El León Rojo y Blanco’, y la Piedra Filosofal en su transformación pasa por los colores Rojo y Blanco... señal ‘inequívoca’ de que los gatos tienen 6 patas, perdón, de que Wagner nace con un destino alquimista.

El ‘Encantador de Bayreuth’, como llama a Wagner, es pues un continuador de Raymond Lull, Paracelo, Flamel o Fulcanelli... siguiendo esa Alquimia que nace en Egipto de la obra de Hermes Trismegiste (que significa ‘tres veces grande’). La primera parte del texto es interesante al darnos una idea de la Alquimia y su origen, pero cuando pasa a buscar las 6 patas del gato wagneriano la cosa entra en lo jocoso.

La ‘prueba’ principal del alquimismo wagneriano está, según el autor, en la escena de la forja de Nothung en ‘Siegfried’, allí hay una forja, fuego, ... y un Siegfried tratando de convertir el acero de una espada en oro para otra espada, no en oro ni en elementos sutiles ....

Tras esta prueba la cosa pasa a considerar el Barco Fantasma como un ‘Vaso de vidrio’ donde realizar las mezclas alquímicas (quizás porque en francés barco y vaso se escriben igual)

La conclusión final es definitiva: Wagner con su obra trata de ‘transfigurar’ al hombre, cambiarlo, mejorarlo... alquimia.

En cambio no dudo en que el autor hubiera podido encontrar una prueba perfecta del carácter alquímico de las obras de Wagner: en manos de los alquimistas-escenógrafos modernos como Bieito o Kupffer: las obras de Wagner se convierten en algo irreconocible tras sus manejos, seguramente de origen diabólico.

## **“Muerte y Transfiguración”, por Roger Mure**

“Tod und Verklärung”, es el título del poema sinfónico que Richard Strauss escribió a sus 25 años, tres años después de haber asistido como simple espectador en 1886 al primer ‘Tristan’ de Bayreuth. Luego será asistente musical de Bayreuth en 1891, director de orquesta en Bayreuth en 1894 para el ‘Tannhäuser’ y en 1933-34 para ‘Parsifal’.

Este texto trata muy acertadamente los elementos de 'transfiguración' que Wagner propone en sus obras, esa transfiguración que implica un 'cambio espiritual y físico' en un momento sublime.

Wagner quedó maravillado por los cuadros sobre la Asunción de la Virgen a los cielos, en un estado de Transfiguración perfectamente reflejado por Tiziano en la iglesia de Dei Frari de Venecia en 1861. En 'Mi Vida' indica: "La Asunción de Tiziano me produjo una sensación artística extraordinaria que me absorbió bruscamente toda mi fuerza vital. Y yo decidí escribir "Los Maestros Cantores". Más tarde en los diarios de Cósima (22-10-82) sobre este cuadro, dice: "Richard niega que la representada en la Asunción sea de la Madre de Dios, es más bien Isolda transfigurada por el amor".

La admiración de Wagner por la Virgen es algo constante, dice en 'Religión y Arte': "es necesario hacer nacer milagrosamente al Salvador de una madre que, no siendo ella diosa, sea divina y virgen inmaculada contra todas las leyes naturales, conciba su hijo sin concepción humana"... curiosamente el dogma de la Inmaculada Concepción lo había establecido Pío IX en 1854 en vida de Wagner, pese a que éste era protestante y no católico.

Como muy bien dice el autor las lamentables puestas en escena actuales frustran totalmente sentir las transfiguraciones que Wagner indica en sus obras. Elisabeth debe verse transfigurada cuando ofrece su vida por la salvación de Tannhäuser. Incluso Elsa y Kundry deben verse en el momento final bajo un aspecto de transfiguración cuando Elsa vuelve a ver a su hermano y desfallece viendo desaparecer a Lohengrin, y cuando Kundry bajo la mirada de Parsifal muere alcanzando la salvación.... 'Muerte y Transfiguración'.

Pero es sin duda en Isolda donde la escena debe mostrar el deseo de Wagner de reflejar claramente una transfiguración radical. El propio Wagner lo dice en el esbozo en prosa de 1857: "... ella cae, transfigurada de felicidad y muere"

Incluso en una obra de entorno pagano como el 'Crepúsculo de los dioses' debe mostrar a Brunilda en un estado que el autor muy acertadamente llama de 'apoteosis' (al no poder llamarse transfiguración fuera del entorno cristiano) cuando se arroja al fuego redentor.

**"Wagner y Villiers de l'Isle-Adam", por Pascal Bouteldja**

Este es uno de esos artículos que convierten en imprescindible la lectura de los 'Wagneriana Acta', un texto que nos descubre un tema poco conocido, difícil de conocer a fondo, lleno tanto de datos como de sentido wagneriano.

Es sabido que Wagner contó con grandes amigos wagnerianos franceses, especialmente hasta la guerra franco-prusiana, donde hubo un cierto distanciamiento con algunos de ellos, pero Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) fue uno de los más fieles y de los que más influencias wagnerianas hay en su obra posterior de entre los que conocieron directamente a Wagner.

Fue en 1860 cuando Villiers conoce por primera vez la música de Wagner por medio de su amigo (y fiel wagneriano) Baudelaire. No hay constancia de que la estancia en París de Wagner en 1859 o en los tres conciertos wagnerianos de 1860 del Teatro de los Italianos, asistiera Villiers, ni a la representación del Tannhäuser en 1861, aunque parece que conoció a Wagner en casa de Baudelaire.

En 1867 Villiers ya es un ferviente wagneriano, director durante 5 meses de la 'Revue des Lettres et des Arts', donde había escrito ya algunas crónicas elogiosas a Wagner, y sobretodo en su obra 'Claire Lenoir' donde llama a Wagner 'genio milagroso, pero solo accesible para inteligencias iniciadas'.

Villiers tenía una fuerte instrucción musical, tocaba bastante bien el piano, aunque no era concertista.

Dedicó a la wagneriana Augusta Holmes uno de sus 'Cuentos Crueles' ('Virginie et Paul'), a la que también dedicó un largo artículo en 'Le Succès' en 1885. En los salones de Augusta Holmes conoció a Gounot y Saint-Saëns. Muerto Baudelaire, Villiers tuvo de compañeros wagnerianos a Catule Mendès y Judith Gautier, con los que iría a verse con Wagner varias veces.

Fue en 1869 por iniciativa de Judith Gautier, que había escrito varios artículos super-elogiosos sobre Wagner, quien la invitó a visitarle. Así que con la excusa de la Exposición Universal de Pintura de Munich de 1869 lograron ayuda de una revista para el viaje, cuyo objetivo real era conocer a Wagner y asistir a la primera representación del 'Oro del Rhin' organizada por Luis II.

La visita fue un éxito tan tremendo que las cartas que se reproducen de Villiers sobre estos encuentros son excesivas, .. "¡Oh, Wagner! ¡Qué ser fabuloso!". Asisten a veladas en casa de Wagner, donde reconoce llorar tras cada audición

“La Jornada de ayer fue inexpresable, Catulle ha llorado, Judith estaba fundida en lágrimas ....”

Van tras unos días de ensueño a Munich a ver el Rheingold donde conocen a Hans Richter, Franz Servais (el belga wagneriano por excelencia y alumno de Liszt) y a Edouard Schuré. Total Villiers ha pasado 16 días con Wagner, en Tribschen.

Seis meses después, en marzo 1870, asiste al Lohengrin que se da en el Teatro de la Moneda de Bruselas y en junio de ese mismo año hay un Festival Wagner en Weimar (Liszt) y la primera representación de La Valkiria en Munich organizada por Luis II, pero con la oposición radical de Wagner (que quería que toda la Tetralogía se representase seguida). Villiers asiste a todo, tras ello quieren visitar a Wagner... esta visita tendrá problemas.

En una carta el 16 de Julio anuncia a Wagner su visita pero comete el error de burlarse en esa carta de los prusianos... Wagner se indigna, y le contesta que no es momento para la visita, pero la respuesta no llega a tiempo y Villiers con sus amigos llegan a Tribschen el 19 de julio... justo el día en que estalla la guerra Franco-prusiana... mal momento.

Se quedan hasta el 30 de Julio, aunque el ambiente es tenso a veces, pero la amistad y el arte lo supera. Villiers lee a Wagner su obra ‘Monde Religieux’ pero no gusta a Wagner... “poesía ampulosa” escribirá Cósima en su Diario.

No volverán a verse pero la labor wagneriana de Villiers seguirá, sin verse afectada por este problema franco-prusiano, cosa rara en aquellos tiempos en los que Wagner quedó proscrito en Francia debido a su texto burlesco ‘Una Capitulación’.

Hay alusiones elogiosas a Wagner en muchas de sus obras, en ‘La Machine de Gloire’ (1874), ‘L’Eve Nouvelle’ (1880), ‘Deux Augures’ (1883), especialmente en ‘Le Tsar et les grands ducs’ (1883 sobre recuerdos de la visita a Weimar de 1870), en ‘Augusta Holmes’ de 1885 con recuerdos suyos sobre Wagner y en ‘L’Eve future’ de 1886.

Villiers escribe en la Revue Wagnèrienne de 7 junio 1877 la transcripción de su conversación con Wagner, donde trata especialmente el tema del ‘arte cristiano’.

No puede asistir al estreno de Parsifal, su economía es pésima, cuenta Henry Roujon que Villiers lloraba desesperado por no poder ir, y por fin publica una fantasía 'A propos des fêtes de Bayreuth' como si hubiera asistido.

Este texto lo volvió a publicar en 1885 bajo el título 'La légende de Bayreuth' en la Revue Wagnérienne, y más tarde en su libro 'Historias Insólitas' bajo el título 'La légende moderne', en todos ellos celebra la victoria de Wagner contra los obstáculos materiales y la hostilidad de la burguesía.

La pésima situación económica de Villiers en los últimos años hace que deba dedicarse a artículos de prensa para cobrar rápidamente, y le impide viajar, incluso al funeral de Wagner.

Pero la parte menos conocida de Villiers es la influencia de Wagner en su obra. Villiers consideraba los teatros del momento como inapropiados para su obra, escribe su drama 'Axel' a sabiendas de que es irrepresentable por su longitud y sus diálogos largos y filosóficos, esperando tener un día un teatro propio como Wagner en Bayreuth.

Además quiere unir música a su teatro, en su obra 'Le Nouveau Monde' compone 20 minutos de música propia, quería hacer como Wagner pero su formación musical no se lo permite.

Reduce al mínimo los personajes, establece diálogos profundos y largos, donde la acción es mínima, todo como Wagner. En 'Axel' el centro del drama es el Oro, en un paralelismo claro con el Rheingold.

El artículo acaba con una Bibliografía muy interesante, especialmente por la de Villiers, que es muy poco conocida.

### **“Tannhäuser y Lohengrin: dos parodias de Johann Nestroy”, por Françoise Derré**

Este curioso texto trata de dos de las muchas parodias que se han hecho de las obras de Wagner.

'Parodia': pieza de teatro de un género burlesco donde se transforma una pieza del género noble.

En El Quijote mismo hay trozos en que se parodian otras obras de la caballería, en burla, y ya en el mundo griego se hicieron parodias de 'La Iliada' como en 'El combate de las ranas'.

No es un intento de ‘copiar’ o ‘imitar’ a otro autor, lo que se llama ‘pastiche’.  
Las obras de Wagner sufrieron bastantes parodias, todas ellos normalmente para tratar de burlarse a nivel de un público barato de la ‘ampulosidad’, la ‘profundidad filosófica’ y la ‘música del futuro’ que el público sin preparación y con ganas de ‘divertirse’ aborrecía en Wagner.

Incluso un admirador absoluto de Wagner tan elevado como Pfitzner compuso un ‘Café Lohengrin’ aunque sin la intención de burla, sino como una amable broma.

En este caso se trata de analizar dos parodias de clara intención burlesca y crítica, obras de Johann Nestroy (1801-1862), cantante, comediante y director de teatro, autor de un teatro populachero (unas 60 obras), un vaudeville de la época con acompañamiento musical popular. Tenía una notable inteligencia satírica, y muy poca calidad intelectual.

Su ‘Tannhäuser’ de 1857, en tres actos, fue musicado completamente por Karl Binder, un músico de cierta calidad, director de orquesta y compositor de varias óperas.

El artículo nos relata el argumento, que se basa en bromas y cambios de palabras, donde los diálogos tratan de criticar ‘la música del porvenir’:

*“El Landgrave ama la música tal como era, como es  
y no como será. Es por eso que cierra  
cuidadosamente las orejas a esta tropa de innovadores”*

Wagner apreciaba la música de Binder, al que una vez le agradeció ‘la diversión’ que le había causado su música. Pero en cambio despreciaba a Nestroy. En el Diario de Cósima del 14 enero 69 se lee: “Nestroy es un cretino que cuando huele el perfume de una rosa, aquella flor se pone obligatoriamente a oler mal”.

La otra parodia, ‘Lohengrin’ en 4 actos se basa en criticar las implicaciones filosóficas y políticas que veían en los dramas wagnerianos.

No es necesario extenderse en los argumentos que son bastante lamentables y de muy baja estofa, para hacer reír a un público de taberna.

**“Le petit Guinness de Bayreuth”, por Jacques Barioz**

Este artículo contiene una infinidad de datos estadísticos sobre las representaciones de Bayreuth, muy interesante de tener como base documental, dado lo pesado que habrá sido recopilarlas. Una aportación para todo estudioso.

Los temas que analiza son.

- Dirección del Festival
- Obras representadas: Parsifal es la que gana con 485 representaciones, de ellas 12 veces en 1944 como única obra en ese año dentro de los 'Festivales de Guerra'.

Los Maestros con 277 y el Ring completo 199 veces (por cuatro claro)

- Directores de orquesta. Richard Strauss es el que ha dirigido con espacio de tiempo más amplio, concretamente 40 años, desde la primera en 1894 a la última en 1934
- Escenógrafos, donde curiosamente solo da datos de los nietos de Wagner.
- Instrumentistas
- Cantantes en diversas consideraciones

En el 2006 llevan los Festivales 130 años de existencia, con 95 años de Festivales reales. No los hubo algunos años al inicio por los problemas económicos, tampoco del 1915 al 1923 por la I Guerra Mundial y del 1945 al 1950 debido a las prohibiciones de los vencedores tras la II GM.

A excepción de 9 audiciones de la 9ª Sinfonía de Beethoven no se han representado más que obras de Wagner en el Festival. Hubo el concierto por el Centenario de Liszt en 1986 pero fuera del programa del Festival.

### **“¿Qué es una Tuba Wagner?”, por Pilles Llaurens**

El autor reconoce haberse ilustrado con la obra de James Harvey Keays, universitario de Illinois, “Una investigación sobre el origen de la tuba Wagner”.

Primero decir que forma parte de la familia de los ‘Cobres’ de la orquesta, instrumentos en los que inicialmente el sonido se produce por la vibración de los labios. Tiene dos categorías: Las trompas y las trompetas/trompas. Se diferencian por la forma de la embocadura y la forma del instrumento.

Los cornos tienen sonido más suave, y las trompetas/trompas más vibrantes.

La historia de la Tuba Wagner está ligada a la invención de los pistones. Antes, las trompetas/trompas 'naturales' eran poco utilizadas en amplitud debido a la dificultad de tocarlas en forma cromática.

En 1817, Blühmel los inventa, y otros los van perfeccionando. Los pistones permiten derivar el recorrido del aire. En 1821 Sattler inventa el 'pistón doble', y en 1832 Riedl el pistón rotativo que aun se usa a veces hoy en día. En 1833 el pistón berlinés de Wieprecht y por fin el pistón moderno de Périnet en 1839.

Los pistones ampliaron la familia de los 'cobres'. Podemos resumir diciendo que para la familia de las trompetas quedaban: Trompetas, trompas, trombones y tubas contrabajo.

Para la familia de las trompas: Las trompas y las tubas Wagner (tenor y bajo, Wagner ponía en las partituras 'Tenortuben y Basstuben).

En realidad Wagner no inventó completamente las tubas Wagner, pues había visto en el taller de Adolphe Sax las sax-trompas similares. Con ayuda de Hans Richter que tocaba la trompa, pidió a un constructor berlinés, C. W. Moritz, construir una serie de tubas que se usaron en Bayreuth por primera vez en 1875. Así pues en 1869, en la presentación del Ring, no se usaron.

Wagner escribió la primera parte del Ring para Tuba de contrabajo clásica, y al llegar a 'Siegfried' cambió todo a las nuevas tubas Wagner.

Se escuchan por primera vez en el Rheingold cuando Woglinde dice a Alberich que es preciso renunciar al Amor para obtener el Oro. Muestran la amenaza que representa esa decisión.

En 'La Walkyria', durante el Preludio y en el I acto en el motivo de Hunding, y al final del II acto.

En 'Siegfried', II acto, brevemente, y a lo largo del Preludio del Crepúsculo, así como al final de la obra.

Otros compositores como por ejemplo Bruckner los usa en las Sinfonías 7, 8 y 9, o Richard Strauss en su Sinfonía Alpina y en Electra, La Mujer sin Sombra, Don Quijote, Una Vida de Héroe y el ballet La Leyenda de San José.