

De abismos místicos y satélites rapaces

Posted on 24 de julio de 2014 by Chris Walton

El año Wagner llegó y se fue. Los conciertos, los congresos, los festivales, los álbumes de discos, los seminarios y los webinarios ya han quedado atrás. Lo que queda, sobre todo, son los libros que se publicaron (en algunos casos, sin duda, apresuradamente) para sacarle todo el partido al aniversario en una especie de *Gesamtmarketingwerk*. Aquí examinaremos algunos de ellos: hay un poco de todo, desde luego, y dado que se trata únicamente de una pequeña selección, ésta no puede esperar ser objetivamente representativa de la avalancha descomunal de la *Wagneriana* que nos ha inundado. Pero confiamos, sin embargo, en ofrecer con nuestra mezcla de lo general y lo específico una muestra variopinta de la literatura suscitada por el bicentenario de Wagner y que refleje, a su vez, lo mejor posible lo grande, lo pequeño y lo inusual.

Empecemos con lo grande y lo general. El *Wagner-Lexikon* es una de las diversas publicaciones de este tipo que ha sacado a la luz la editorial Laaber en los últimos años. Es mucho lo que tenemos que agradecerle, y yo he utilizado con frecuencia su *Haydn-Lexikon*, por ejemplo. Su *Wagner*, sin embargo, cuenta con competencia de mucha enjundia (la reciente *The Cambridge Wagner Encyclopedia* de Cambridge University Press, editada por el excelente Nicholas Vazsonyi, no ha podido incluirse a nuestra lista para realizar una comparación como es debido, ya que el firmante de estas líneas se encuentra entre sus

colaboradores). La reacción natural de un reseñista cuando coge una obra de referencia de este tipo es hojear las páginas de su índice, ya que se trata de una manera rápida y preliminar de comparar su alcance con el de sus predecesoras y contemporáneas. Pero, ay, tal índice no existe. Este parece ser generalmente en caso con los libros de referencia que Laaber dedica a compositores y, supuestamente, se omitió porque el libro se encuentra, en cualquier caso, ordenado alfabéticamente. Pero tampoco hay referencias cruzadas dentro de los propios artículos (que sí existen, y son muy de agradecer, en el ya mencionado *Haydn-Lexikon*). Así, quien busque información sobre un tema o una persona concretos habrá de conformarse únicamente con el artículo principal (si es que lo hay). A menos que alguien esté dispuesto a leerse todo el libro y tenga una memoria capaz de recordarlo todo, no podrán encontrarse nunca todas las referencias al tema deseado en el resto de este casi millar de páginas. Ni tampoco hay una bibliografía aparte; prácticamente cada uno de los artículos cuenta con su propia lista bibliográfica, por supuesto, pero parece haberse puesto un decidido énfasis en los títulos en alemán. Son estos últimos los que dominan y gran parte de la literatura estándar en inglés se halla sencillamente ausente (por ejemplo, la lista correspondiente al artículo sobre *Rienzi* no menciona siquiera el estudio sobre la obra de John Deathridge). Cuando se ofrecen fuentes francesas e inglesas, suele tratarse de sus traducciones alemanas cuando estas existen, como es el caso del libro de Paul Rose sobre Wagner y el antisemitismo, que se recoge únicamente en su traducción alemana en la página 350 al final del artículo sobre «Junges Deutschland»; extrañamente, no se menciona en absoluto en la bibliografía para el artículo que se ocupa en concreto del «Antisemitismo», pero recibe dos menciones –para sus versiones en inglés y alemán– en la bibliografía del artículo sobre «Das Judenthum in der Musik» (p. 348). Si el libro hubiera tenido un índice y una bibliografía general, es probable que se hubieran detectado y solucionado este tipo de incongruencias.

El libro de Brown es uno de los más apasionantes que he leído en los últimos años

Quizá parte del problema radica en el hecho de que este libro cuenta con tres editores para artículos escritos por aproximadamente ochenta autores. Uno parece echar en falta que se haya contado con una sola mano rectora a lo largo de toda la tarea. El ya referido artículo sobre antisemitismo, por ejemplo, llama especialmente la atención sobre el supuesto «oculto y traumático odio a sí mismo» de Wagner como consecuencia de haber creído que Ludwig Geyer era su padre biológico y que, además, era judío; el artículo sobre el propio Geyer, sin embargo, señala simplemente que «no se han confirmado las suposiciones de que Geyer fuera el padre biológico de Richard», sin una sola mención a unos posibles orígenes judíos. Lo cierto es que estos dos artículos no se contradicen entre sí, pero la ausencia de referencias cruzadas se traduce para el lector en que puede acabar por desconocer la variedad de

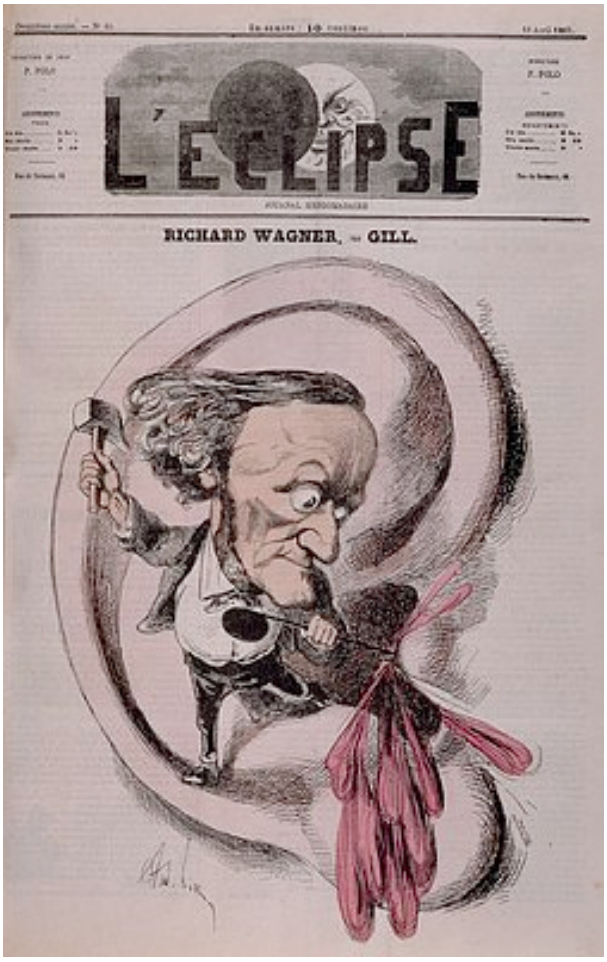
puntos de vista existentes. Y quien busque información sobre el foso orquestal cubierto de Bayreuth buscará sin duda en «Festspielhaus», donde se encuentra ciertamente la información esencial; pero se halla una información más sustanciosa en el breve y excelente artículo de Mathias Spohr sobre el «mystischer Abgrund» (el «abismo místico»), sin ningún tipo de referencia cruzada entre ambos.

Los temas de los distintos artículos incluyen a hombres y mujeres del círculo de Wagner, una selección de los directores de sus obras (esto es, Levi, Mottl, Muck o von Schuch, pero no la generación posterior de Furtwängler, Toscanini, Klemperer *et al*., aunque un artículo independiente titulado «Dirigenten» sobre los directores en general contiene un breve repaso hasta la actualidad), hay también lugares y conceptos (como «Schaffensprozess» [Proceso creativo], «Natur und Naturbilder» [Naturaleza e imágenes de la naturaleza], «Politik») y también artículos sobre una selección de los libros y artículos de Wagner, así como sobre cada uno de los personajes de sus óperas. El libro cubre también algunos temas que no se encuentran siempre en obras de este tipo. Así, aquí figura un artículo sobre la familia Quaglio –nueva para mí–, que participó en el diseño de las escenografías de Wagner, y puede leerse un largo artículo sobre Louis Schindelmeisser, una figura fascinante que se ha visto con frecuencia ignorada (y que, al igual que los Quaglio, se halla ausente en la, por lo demás, mucho más exhaustiva enciclopedia de Cambridge mencionada más arriba). Ningún editor de una enciclopedia puede incluir a todas las personas que piense que son importantes; han de tomarse decisiones difíciles. Y la actitud más germanocéntrica del volumen de Laaber podría tener su lado positivo, ya que ofrece un sesgo diferente e los anglosajones.

Aparte de estos artículos principales, el volumen de Laaber contiene también una cronología de la vida de Wagner, una lista de obras, un árbol familiar y una lista de sociedades wagnerianas (aunque para mí constituye un misterio cómo se ha estructurado esta última, ya que «Deutschland» sale antes que China, que a su vez va por detrás de Estados Unidos). Pero la organización del libro en su conjunto deja algo que desear. Es una pena, porque entre los hombres y las mujeres que han participado en la empresa figuran destacados estudiosos con cosas pertinentes que decir, y por cuyos escritos publicados en otros foros siento admiración. Aunque hay deslices como los que se encuentran en cualquier libro (por ejemplo, Wolfgang Wagner fue el tercero de los hijos de Siegfried, no el tercero de sus hijos varones; p. 799), quien se detenga en sus páginas encontrará sin duda cosas merecedoras de ser leídas. Es muchísima la información útil que se contiene en estas páginas, si es que puede encontrarse. Pero un libro de referencia debería ser un libro de referencia, no un volumen para hojear en la cama. Una pena.

Con algo más de ochocientas páginas, encontramos otro de los grandes tomos del año Wagner, *Great Wagner Conductors. A Listener's Companion*, de Jonathan Brown. A primera

vista, este libro tiene el aspecto de ser un remozamiento de algo que ya estaba hecho de antes: una colección de extensas entradas biográficas de dos docenas de directores de orquesta, además de sus discografías. Cuando Brown nos dice en el prólogo, por dos veces, que no es un músico, no parece un buen presagio. Tampoco tenía noticias de la editorial –Parrot Press, de Camberra–, así que introduje su nombre en Google y descubrí que sólo habían publicado cuatro títulos, entre los que había unas memorias de un médico rural australiano y un volumen de mil doscientas fotos realizadas en una sala de punk y rock ya desaparecida de Melbourne. Antes de ir más allá empecé a preguntarme, por tanto, si no estaría simplemente ante un acto de amor por parte de un autor que corrió él mismo con los gastos de publicarlo en una de esas editoriales que ofrecen este tipo de servicio. Pero estaba en un completo error (por lo que quiero pedir aquí mil perdonas a Jonathan y los responsables de Parrot) y pienso que se trata realmente de uno de los libros sobre Wagner más apasionantes y más útiles de cuantos han caído en mis manos en los últimos años.



Brown es el autor de dos discografías wagnerianas (sobre *Parsifal* y *Tristan*), de modo que el lector podría suponer que estamos ante una más de este tipo, sólo que a mayor escala. Pero este libro es a la vez mucho más y mucho menos que una discografía. De entrada, alrededor de una cuarta parte se ocupa de directores que no han dejado una sola grabación. Brown comienza con el propio Wagner y avanza, pasando por Hans von Bülow, hasta Gustav Mahler, Arthur Nikisch, Hans Richter y más allá. Su cronología se detiene en la generación de Karl Böhm, Otto Klemperer y Clemens Krauss, pero como señala claramente en su introducción, se ha limitado a directores nacidos en el siglo XIX: veintitrés en total. Dominan los austro-alemanes, lo que no resulta sorprendente, pero también encontramos a Arturo Toscanini (naturalmente) y –lo que resulta más sorprendente– al anglo-ruso Albert Coates, que nunca ha recibido realmente la atención que merece por parte de los historiadores. El libro de Brown se divide en capítulos, uno para cada uno de sus veintitrés protagonistas, mientras que el último cuarto se dedica a las discografías de aquellos que nos

han dejado realmente grabaciones de Wagner (estas discografías, nos asegura Brown, son todo lo completas que podían ser en el momento de la publicación, y puedo creerlo).

Es evidente que el formato no es nada nuevo. Pero el autor ha recogido material de todo tipo de lugares recónditos, sus notas al pie son copiosas, claras e informativas, y se vale de tantas fuentes de primera y segunda mano (incluidas lo que deben de ser miles de citas de críticos contemporáneos de todos los continentes pertinentes) que lo que se obtiene realmente es una excelente impresión de cómo llevaron a cabo estos hombres su trabajo. El libro está también lleno de fotos, retratos y dibujos que muestran a los directores en acción, y aunque la información que brindan estos documentos estáticos de un arte móvil es limitada, resulta fascinante hojear estas páginas y poder comparar tantas ilustraciones. Es una pena que Brown ofrezca únicamente una bibliografía selecta, aunque haber incluido todas las fuentes que aparecen en sus notas al pie habría alargado el libro en otro centenar de páginas. En cualquier caso, Brown no sólo ha sido exhaustivo en su rastreo de las fuentes, sino que también demuestra estar al día: aunque no hay mucho del siglo XXI en su bibliografía, sus notas muestran que ha consultado la bibliografía reciente, como el libro de Ray Holden sobre el Strauss director, aparecido en 2011. Las discografías de Brown constituyen ya por sí solas una lectura fascinante: no tenía ni idea, por ejemplo, de las numerosas grabaciones que había realizado Albert Coates. En un futuro inmediato, Brown debería ser el primer puerto en que debería recalar cualquier persona que quiera escribir sobre los directores wagnerianos.

En nuestra lista de novedades encontramos dos biografías en un solo volumen dedicadas a Wagner. Las firman dos de los estudiosos más destacados en este ámbito, uno alemán y otro inglés: Martin Geck y Barry Millington. *Sorcerer of Bayreuth (Mago de Bayreuth)*, de este último, se propone lograr lo aparentemente imposible: presentar un relato de la vida y la obra de unas trescientas páginas que incluya también un estudio de la historia de la recepción póstuma de las obras de Wagner, incorpore las investigaciones más recientes y, sin embargo, no deje por ello de ser absolutamente legible. Pero Millington sale brillantemente airoso de la prueba. Se atiene en gran medida a la cronología de la vida de Wagner, deteniéndose por el camino siempre que lo considera necesario para examinar temas concretos, como su relación con Liszt, su pasión por los perfumes y las sedas, sus fuentes de inspiración y el papel del antisemitismo en su música. Las últimas cincuenta páginas contiene una franca exposición del culto a Wagner poswagneriano, la suerte de Bayreuth bajo la dirección de Cosima, Siegfried, Winifred, Wieland, Wolfgang y Katharina/Eva, y el *Regietheater* de Wieland y sus sucesores en los años de posguerra. Lo que resulta incluso más extraordinario es el hecho de que el libro está lleno de ilustraciones (doscientas ochenta y cinco, según la cubierta), más de la mitad de ellas en color: de personas, lugares,

carteles teatrales y producciones, e incluso deliciosas absurdeces como los anuncios del concentrado de carne de Liebig (hay uno que contiene escenas de *Die Meistersinger* en la página 179). Y todo ello se ha impreso con una excelente calidad. El libro se cirra con una breve cronología wagneriana, notas finales, una bibliografía y discografía selectas, y un índice; el interior de contracubierta contiene también un árbol familiar. Millington se vale de una amplia variedad de fuentes, animando su narración con todo tipo de hechos extraños (por ejemplo, no tenía ni idea de que la traducción inglesa del relato autobiográfico de su visita a Wagner en Tribschen escrito por Judith Gautier fue publicado por primera vez por Mills & Boon). Pero predomina un aire de ligereza. Los wagnerianos pueden aprender aquí de las tendencias más recientes en este campo y descubrir muchas cosas que no sabían antes, mientras que los no iniciados encontrarán en este volumen una excelente introducción al tema.

La primera producción wagneriana después de la Segunda Guerra Mundial se montó en la Alemania Oriental. Los rusos no se oponían a que Wagner volviera a las programaciones de los teatros

Martin Geck conoce a su Wagner tan bien como Milington y su propia contribución al año Wagner es superficialmente similar: una biografía en un solo volumen, aquí de algo más de cuatrocientas páginas, en la que van de la mano erudición y legibilidad. El aspecto de «mesa de café» del libro de Millington –con todas esas maravillosas ilustraciones– no lo encontramos en el de Geck, aunque contiene también dos docenas de imágenes en blanco y negro. Esto se traduce a su vez, naturalmente, en que hay más espacio para su texto y su libro es, en realidad, un estudio en mayor profundidad de lo que hubiera permitido el espacio en el caso de Millington. Baste un ejemplo: Millington explica la *Stabreim* (aliteración) en poco menos de una página (pp. 93-94), ofreciendo una excelente y muy sucinta descripción al lector inglés; Geck le dedica dos páginas, incorporando referencias que se remontan hacia atrás hasta Schiller y hacia delante hasta Thomas Mann.

Geck, al igual que Millington, se decanta por un tratamiento en gran medida cronológico, pero se centra mucho más en las obras y en las ideas que las rodean. Para Geck, la descripción biográfica sirve para iluminar la obra, mientras que (si es que puede generalizarse) Millington se ocupa más de los modos en que interaccionaron vida y obra. Millington nos ofrece una completa descripción de la muerte de Wagner y de las discusiones con Cosima que la precedieron; Geck no lo hace. Del mismo modo, Millington nos pone en situación sobre quién era Hans von Bülow, sobre su catastrófico matrimonio con Cosima y sobre cómo se la arrebató Wagner; Geck no lo hace y hemos de contentarnos con cinco breves menciones a von Bülow en todo el libro. Geck también supone a veces un mayor conocimiento del contexto por parte de su lector. Mientras que Millington explica de manera

concisa qué escribió Ludwig Feuerbach y por qué fue importante para Wagner, Geck da por hecho que ya lo sabemos. En este contexto, resulta fascinante leer en Millington que el proyectado drama *Jesús* de Wagner «lo retrataba como un revolucionario social» (p. 81), mientras que Geck mantiene que «el Jesús de Wagner no es ni un político ni un revolucionario social, sino un fenómeno espiritual» (p. 142). Los dos tienen razón y, de hecho, ambos autores se complementan en este punto, al igual que en otros. Los capítulos de Geck se encuentran inteligentemente intercalados con brevísimos capitulitos intermedios de dos páginas cada uno en los que deja a un lado su cronología más o menos precisa para ofrecer reflexiones sobre un contemporáneo o comentarista (todos ellos judíos o de origen judío) y su relación con Wagner y su obra. Así, encontramos sendos textos breves sobre Felix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer, Ernst Bloch, Theodor Adorno, Arnold Schoenberg, Serguéi Eisenstein y Gustav Mahler, entre otros. Geck comienza cada capítulo principal con una lista de palabras clave para los temas que se examinarán a continuación, lo que explica en parte el hecho de que su índice contenga únicamente nombres, no lugares, conceptos u obras (el índice de Millington da cabida a todos ellos). El libro de Geck, aunque se autodefine como una «biografía», lo es menos en el sentido tradicional que la de Millington, aunque Geck explica en su introducción que su propósito es «valerse de la teoría y la estética de la música, así como de la filosofía, la historia cultural y la biografía». Y es ciertamente lo que hace, así que no es como si estuviera prometiendo algo que luego no ofrece. Ahora que el libro de Geck se encuentra también disponible en inglés, traducido por quien es tanto el mejor traductor del mercado en este ámbito como un estudioso de Wagner de una estatura idéntica a la de Geck *et al*. (Stewart Spencer; lo ha publicado la University of Chicago Press en 2013), no hay motivo para que, quienes puedan leer en inglés, no den buena cuenta de los volúmenes tanto de Geck como de Millington. Ambos son excelentes de múltiples maneras diferentes y a mí no me gustaría tener que prescindir de ninguno de ellos.

Difícilmente podría ser completo un recorrido por la más reciente literatura wagneriana sin examinar lo que tiene que decir al menos uno de sus directores de orquesta. Christian Thielemann es probablemente el director wagneriano más famoso de nuestro tiempo. No siempre por la mejor de las razones, dados los rumores derechistas vinculados a su persona hace unos años o el caos actual reinante en Dresde, con un *Intendant* despedido antes de que hubiera comenzado incluso su trabajo y que echa la culpa en parte a las descomunales ambiciones de su director musical. Y el título del libro de Thielemann –*Mi vida con Wagner* no suena tampoco muy modesto– parece el tipo de cosa que podría escribir alguien que está a la caza del puesto más alto cuando se renueven otra vez (o no) los contratos en Bayreuth. Estamos ante una suerte de autobiografía –de un hombre mediada la cincuentena, *nota bene*– entremezclada con retazos históricos sobre Wagner y sus óperas. Es algo que realmente no debería funcionar en absoluto. Lo empecé animado por un sentido del deber,

pero, a mi pesar, empecé realmente a disfrutarlo. Ya sea gracias a Thielemann, a su colaboradora Christine Lemke-Matwey, o a ambos, la prosa fluye con facilidad, los fragmentos autobiográficos y los históricos se entrelazan con naturalidad y el autor se nos presenta como alguien que es conocedor de su propia valía, pero que también sabe ser comprensivo y modesto en los momentos adecuados. Y al contrario que muchos de los directores anteriores a él –como Furtwängler, por ejemplo–, Thielemann no siente ninguna necesidad de intentar convencer al mundo de que es un filósofo. Y nos ofrece, en cambio, justo el tipo de detalles que habríamos deseado que nos diera Furtwängler: qué se siente realmente trabajando bajo la cubierta del foso en Bayreuth, cómo lidiar con el coro en la fuga del segundo acto de *Die Meistersinger*, la importancia de conocer a tu Mendelssohn si quieres entender a tu Wagner, por qué ralentizar los *tempi* resulta antinatural en Wagner, etcétera. Puede que no se trate de reflexiones muy profundas, pero lo son más de lo que nos ha ofrecido la mayoría, y Thielemann te permite realmente sentir qué es lo que se siente al estar en el *Graben* de Bayreuth. Por cierto, que resulta reconfortante leer a un director de orquesta que afirma abiertamente que no quiere dirigir las óperas de Janá?ek o Chaikovski en su idioma original simplemente porque no puede entenderlas. La próxima vez que Thielemann escriba un libro, me iré a comprarlo y no esperaré a verme obligado a hacerlo para escribir sobre él.



Richard Wagner in der DDR (*Richard Wagner en la República Democrática Alemana*), de Werner Seiferth, es tanto un libro de historia como un libro de referencia. Los intentos de combinar ambas cosas suelen ser problemáticos, pero estamos ante un libro realmente interesante que se beneficia de los muchos años que ha pasado su autor en este mundo: Seiferth empezó su carrera como cantante, se pasó a la dirección escénica y al final de su

carrera fue el *Intendant* del Teatro Metropol de Berlín. Las primeras ciento sesenta páginas ofrecen una cronología de las producciones wagnerianas en la Zona de Ocupación Soviética en la República Democrática Alemana. Es posible que el tema no revista un atractivo inmediato, pero no debemos olvidar cuántos magníficos cantantes, directores de orquesta y directores escénicos surgieron en el mucho más pequeño Estado alemán tras la Segunda Guerra Mundial. Tendemos a pensar en Wieland Wagner y en el Nuevo Bayreuth como la fuerza dominante en la historia de las producciones de la posguerra, pero el mundo operístico habría sido muy diferente sin personas como Joachim Herz, Götz Friedrich, Ruth Berghaus o Harry Kupfer, todos ellos productos de la República Democrática Alemana. Y Seiferth saca a la luz muchas cosas que me resultaban desconocidas. No había reparado en que la primera producción wagneriana después de la guerra no se montó en la Alemania Occidental, sino en la Oriental, en Chemnitz (Karl-Marx-Stadt), en febrero de 1946. Como explica Seiferth, ni siquiera los rusos se oponían en principio a que Wagner volviera a las programaciones de los teatros: no hubo, por tanto, ninguna prohibición de interpretar la música de Wagner en la Zona de Ocupación Soviética. Tampoco sabía que se había producido una afluencia de artistas porque «encontraban mejores condiciones de trabajo en la Oriental» (p. 40), ni estaba al tanto de que la reforma monetaria en la Occidental había tenido un inmediato impacto negativo en la vida cultural, que se tradujo en teatros semivacíos y múltiples despidos de músicos, bailarines y miembros del coro en Fráncfort en el verano de 1949. Ese momento supuestamente mágico en que llegó el Deutsche Mark y de repente podía comprarse todo en las tiendas (así me lo han contado mis amigos) no fue tan mágico para el mundo musical. Seiferth sigue hablándonos del Festival Wagner de Dessau –una suerte de complemento de Bayreuth en la República Democrática Alemana, pero que incluía *Rienzi*, y a precios que podía permitirse todo el mundo– y luego recorre la historia de las producciones wagnerianas en la República Democrática Alemana en los años posteriores a la construcción del Muro hasta que fue finalmente demolido.

La mayor parte del libro de Seiferth se dedica a una relación cronológica de producciones wagnerianas, versiones de concierto y grabaciones realizadas en la República Democrática Alemana que incluye directores musicales, directores escénicos y cantantes; a fin de permitir que el lector cuente con diferentes puntos de acceso, esta detallada lista cronológica se complementa a modo de apéndice con listas abreviadas de temporadas y óperas concretas. El libro se cierra con una lista de artistas (en muchos casos se ofrece una breve información biográfica) que funciona también como un índice. Lo que podría sonar un poco complicado es en realidad muy sencillo y muy práctico (¡ojalá le hubieran pedido a Seiferth que preparara él los índices del *Wagner-Lexikon* de Laaber!). El libro de Seiferth debería estar en la sección de referencia de cualquier biblioteca musical seria, pero merece la pena leerlo ya sólo por el panorama histórico que nos ofrece.

Se me pasó por alto *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882-1933 (Consagración, taller, realidad. Parsifal en Bayreuth 1882-1933)*, de Stefan Mösch, cuando se publicó por primera vez en 2009: ahora ha aparecido una nueva edición a tiempo para el año Wagner. Se trataba de su *Habilitationschrift*, la sesuda tesis que hay que escribir en Alemania para ascender en la escalera académica hacia la obtención de una cátedra. Se lee también como lo que es, al menos al principio, con una exposición de sus premisas metodológicas y teóricas, tal y como seguramente debe hacerse para una *Habilitation*, pero que en un libro impreso parece un tanto tedioso. Cuando leo frases como «Eine Argumentation, die behauptet, dass Intentionen des Autors, die nicht im Werk selbst lokalisiert werden, irrelevant sind und zur Rezeption gehören, würde eine mögliche propositionale Dimension solcher Äusserungen verkennen und damit ihre produktionsästhetische Bedeutung innerhalb eines weit gespannten Verstehensprozesses»«Una argumentación que sostiene que las intenciones del autor que no se encuentran localizadas en la propia obra son irrelevantes y pertenecen a la recepción, ignoraría una posible dimensión proposicional de este tipo de expresiones y con ello su significado estético-productivo en el seno de un proceso de comprensión exhaustivo»., el inglés que hay dentro de mí tiene problemas para mantenerse despierto (aunque lo mismo es aplicable para gran parte de la musicología más reciente que llega de Estados Unidos y que se lee como si hubiera sido traducida al y del alemán varias veces por una pandilla de hegelianos autistas). Lo que está intentando decir en los párrafos de los que (quizás injustamente) cito es lo siguiente: lo que un compositor quiere escribir, lo que realmente escribe, cómo lo interpretamos y cómo lo oímos pueden ser todas cosas diferentes. Pero a mí me ha llevado una veintena de palabras. Supongo que no me serviría para conseguir una *Habilitation*, así que menos mal que no necesito una.

Isolde fue desheredada por su madre antes de la Primera Guerra Mundial. Cosima había estado acostándose alternativamente con Von Bülow, su marido, y con Wagner, su amante

Si no me hubiera comprometido a reseñar este libro, es posible que no me hubiera molestado en seguir leyendo: la vida es demasiado corta, habría pensado. Aunque he pasado la mayor parte de mi vida adulta en el mundo germanófono, crecí en Inglaterra en los años setenta, cuando estar de pie en una parada de autobús era una actividad aparentemente divorciada de cualquier consideración sobre si podría llegar alguna vez un autobús, y esto marcó a mi generación. Así que incluso hoy ese es el máximo de tiempo que puedo esperar la llegada de un verbo. Pero tenía que leer el libro, por supuesto, ya que habría sido descortés reseñar únicamente sus primeras veinte páginas. Y aunque el resto sigue siendo una especie de desparrame que se habría beneficiado de una buena poda, o incluso de haberlo convertido en dos o más libros diferentes, tengo que confesar que la verdad es que acabó resultando ser el mejor libro sobre *Parsifal* que he conocido hasta la fecha. Mösch se formó como cantante al

tiempo que estudiaba musicología, y aunque no tengo ni idea de cómo canta (ni es algo que me preocupe realmente), su doble formación le brinda claramente puntos de vista prácticos que se hallan ausentes por regla general en la obra de los musicólogos alemanes (ya que en el mundo germanófono, al contrario que en Inglaterra, la musicología ha estado divorciada desde hace mucho tiempo de la interpretación práctica de la música). Ya esté contando la historia de los «Höhenchöre», los «coros desde las alturas» (cómo estaban organizados, ensayados y colocados, y cómo Wagner modificó sus ideas con lo que demostraba ser posible en la práctica); o cómo han fluctuado los *tempi* (y cómo el tema de los *tempi* empezó a revestirse de una carga ideológica); o cómo plasmar el verdadero sonido de la ópera a partir de las especificidades y los problemas inherentes al foso de Bayreuth: Mösch consigue en todo momento que el enfoque académico vaya de la mano de la experiencia de un músico práctico. Entre sus numerosas fuentes figuran copias de la partitura vocal de Joseph Rubinstein, que contiene las anotaciones hechas por Heinrich Porges y Julius Kniese durante la serie de representaciones de 1882, las anotaciones de Cosima de 1884 y las anotaciones de Franz Beidler de 1906; la partitura que utilizaron Hermann Levi y Franz Fischer a partir de 1882; y las notas que tomó Cosima durante los ensayos durante el período en que estuvo al frente del Festival.

Mösch dedica mucho espacio al papel de Hermann Levi en Bayreuth y a su difícil relación con Cosima. La actitud de ésta hacia Levi se caracterizó por la perfidia y a veces rayó en el sadismo, como cuando intentó obligarlo a aceptar al desenfrenadamente antisemita Oskar Merz como asistente musical, y luego intentó echar la culpa a Levi por no querer a esta persona espantosa (p. 285). Bayreuth le debía mucho a Levi, pero es justamente esto lo que parece que Cosima se mostrara mucho más decicida a menoscabarlo. No puede sino admirarse el éxito de Cosima a la hora de gestionar el Festival como una mujer en un mundo de hombres, pero es difícil leer estas páginas sin sentir repugnancia hacia ella. El tratamiento que da Mösch a la relación entre Levi y Cosima es detallado y fascinante: mi única crítica es que podría haber estado un poco mejor organizado, ya que se ve interrumpido por un análisis de los *tempi* de *Parsifal* bajo la dirección de Levi y de Möttl antes de que Mösch retome los últimos años de Levi y su muerte en 1900. Dicho esto, el análisis que hace de los *tempi* en *Parsifal* constituye uno de los momentos culminantes del libro y Mösch demuestra en detalle cómo la ralentización de los *tempi* no careció de trascendencia ideológica, ya que para Cosima significó una sacralización de la obra (y por ello, de manera implícita, una «desjudeización» anti-Levi de la misma. Resulta especialmente fascinante leer cómo Richard Strauss recuperó los *tempi* de Levi (*id est*, los de Wagner) cuando hubo de asumir precipitadamente la dirección de *Parsifal* en Bayreuth en 1933. Mösch analiza también el estilo de canto que se desarrolló en Bayreuth además de, por supuesto, los esfuerzos encaminados a preservar la obra únicamente para Bayreuth, y concluye con varias cartas de

Marianna Brandt a su hermana en el verano de 1882, cuando Marianna estaba cantando el papel de Kundry bajo la dirección de Wagner.

Debemos confiar en que el libro de Mösch animará a otros a seguir sumergiéndose en temas de estilo y *tempo* en la obra de Wagner. Recientes incursiones en la «interpretación histórica» de esta música, como el reciente *Parsifal* dirigido por Thomas Hengelbrock, sugieren que es ya el momento oportuno para ello. Su libro podría haber sido más conciso, pero dominará con toda justicia el tema aún durante mucho tiempo.

Mösch es uno de los pocos autores que se han tomado la molestia de examinar en mayor detalle la carrera de Franz Beidler, que dirigió *Parsifal* en Bayreuth a comienzos del siglo XX. Verena Naegele y Sibylle Ehrismann han ido varios pasos más allá y han publicado ahora un libro sobre Beidler y su familia: más específicamente, sobre Beidler, su mujer Isolde (nacida von Bülow, pero en realidad la primera hija de Wagner) y su hijo, Franz Wilhelm. Se trata de un subproducto de una ambiciosa exposición que Naegele y Ehrismann comisariaron en Zúrich el año pasado y que se ha mostrado en Bayreuth en el verano de este año. Ahora se conoce ya bien la historia de cómo Isolde fue desheradada por su madre antes de la Primera Guerra Mundial en un proceso judicial que fue tan público como embarazoso (ya que puso de manifiesto que Cosima había estado acostándose alternativamente con von Bülow, su marido, y con Wagner, su amante). Pero Naegele y Ehrismann logran completar la bien conocida historia con muchos nuevos detalles, a la vez que hacen oídos sordos de muchos de los desagradables rumores que se propalaron por aquel entonces. Franz Beidler, por ejemplo, no era un mero adlátere de la familia, sino un director de talento con una carrera de éxito que lo llevaría más tarde por todo el continente, desde Moscú hasta Lisboa. Empezó a colaborar con el Festival de Bayreuth como asistente en la década de 1890, causando una gran impresión en Cosima, y ya había recibido el sello de aprobación definitivo cuando contrajo matrimonio con Isolde en 1900. Desde el principio se dedicó a ascender por los peldaños de la escalera. Dirigió por primera vez en el Festival (el *Anillo*, nada menos) en 1904 y tenía ambiciones mucho mayores. Pero Beidler era suizo, reacio al ambiente pseudoaristocrático del Bayreuth de Cosima, con las formalidades de sus besamanos y sus mezquinas jerarquías, por lo que el conflicto se adivinaba inevitable. Después de ser tildado de persona *non grata*, se convirtió rápidamente en un auténtico *non*. Dado que se prefería que la dinastía Wagner se perpetuara por medio de la línea masculina (esto es, por medio de Siegfried, a pesar de que era homosexual y de que, por entonces, aún no tenía hijos), tanto a Cosima como a Siegfried les convino que el hijo de Isolde, y primer nieto de Wagner, Franz Wilhelm Beidler –desde su nacimiento en 1901, el heredero de Bayreuth–, fuera apartado ahora de la sucesión.



El proceso judicial que declaró que Isolde era una von Bülow, no una Wagner (desheredando con ello sin ambages a Franz hijo) fue una consecuencia lógica de estas peleas familiares, aunque bastaba una ojeada al perfil de su rostro para haber dejado zanjado el asunto para todo el mundo en una época en que aún no existían los análisis de ADN. Isolde no logró superar nunca el pérfido tratamiento al que se vio sometida y, para empeorar aún más las cosas, sucumbió lentamente a la tuberculosis, lo que le hizo vivir el resto de sus días en una bruma inducida por la morfina mientras su marido demostraba ser un ruin mujeriego, muy dado a acostarse con sus sopranos y con su ama de llaves (fueron reconocidos tres hijos ilegítimos). Tras la muerte de su madre, Franz hijo se trasladó a Wurzburgo y a Berlín a estudiar Derecho y acabó ocupando el puesto de secretario privado del extraordinario Leo Kestenberg, el hijo de un cantor judío de Hungría que había estudiado con Ferruccio Busoni antes de convertirse en un pianista profesional y luego, en la República de Weimar, puso la vida musical de Berlín patas arriba con sus trascendentales reformas (la legendaria Ópera Kroll, comandada por Otto Klemperer, fue uno de sus grandes logros). Cuando los nazis se hicieron con el poder en 1933, Kestenberg huyó a Checoslovaquia y luego emigró en 1938 a Israel. Beidler había heredado la nacionalidad suiza de su padre, por lo que, junto con su mujer judía, cambió Berlín por Zúrich, donde, en 1943, fue nombrado secretario de la Asociación de Autores Suizos. Permaneció en ese puesto durante el resto de su vida activa, teniendo que enfrentarse hacia el final a circunstancias cada vez más difíciles, cuando la generación más joven emprendió lo que ellos consideraban un nuevo ámbito estético, pero que la generación anterior veía como una simple «cloaca» (la palabra empleada por el venerable Emil Staiger en un famoso discurso que desencadenó una versión actualizada de la revuelta de los campesinos entre los jóvenes escritores suizos). Varias repeticiones fácticas en el libro resultan un poco molestas (por ofrecer un único ejemplo: se nos habla de la inauguración de la Ópera Kroll el 1 de enero de 1924 tanto en la página 129 como en la 142) y son presuntamente consecuencia de que el libro ha nacido como el subproducto de una exposición, donde un cierto grado de repetición suele ser deseable para mantener a los

visitantes informados según van recorriéndola. O quizá la doble autoría del libro fue lo que hizo que se deslizaran estas informaciones por duplicado. No importa: Naegele y Ehrismann presentan su relato con una prosa atractiva, con buen pulso narrativo y con una admirable objetividad, por lo que es improbable que este libro pueda ser mejorado a corto plazo. Los wagnerianos encontrarán aquí una nueva perspectiva sobre la familia del «Maestro» (que coloca a esa familia bajo una luz decididamente poco halagüeña), pero el libro atraerá también a todos aquellos que se interesen por la historia cultural alemana del siglo pasado.

Isolde Wagner/von Bülow, la matriarca del clan Beidler, se sitúa en el centro mismo de *Für Richard Wagner!*, editado por su nieta Dagny Beidler. Se trata de la primera publicación de una serie de pequeñas acuarelas que Isolde pintó para su padre, que se colocaban en rosales –de ahí el «Rosenstöcke-Bilder» del título– y que se le presentaron en su 67º cumpleaños en 1880. Aparte de los años 1815-1816 y 1817-1819, que se agrupan juntos, hay un solo cuadro por año, cada uno de los cuales ilustra algún aspecto de la vida y/o la obra del compositor. Así, una escena de la ópera (aún no estrenada) *Las hadas* se corresponde con 1833, mientras que 1842 describe el Venusberg (¡con un montón de carne femenina desnuda para una artista de quince años!). 1852 se divide en cuatro pequeños paneles, cada uno de ellos con una escena sacada de cada una de las óperas que integran el *Anillo*, y 1873 representa la ceremonia en que se puso la última viga del tejado de la Festspielhaus (con toda la familia Wagner, incluido el suegro Franz Liszt, mostrados encantadoramente de espaldas, todos sentados y vestidos bien de gris o de negro y ataviados con diversos sombreros). También se mencionan los principales escritos de Wagner en varias de las acuarelas (incluido *El judaísmo en la música*, tanto en 1850 como 1869), mientras que en otras se ven ciudades y edificios: 1853 muestra el Casino de Zúrich, la principal sala de conciertos de la ciudad (aunque el rótulo de Isolde dice que era el teatro de la ciudad), 1858 nos da la ciudad de Venecia, 1863 la Ópera de la Corte de Viena y –por supuesto– 1876 nos muestra la Festspielhaus. Debió de ser una tarea inmensa para una muchacha, y a la que hubo de dedicar muchísimas horas, y parece reflejar la intensidad del vínculo que existía aparentemente entre el padre y su primogénita (y que debe haber provocado que resultara mucho más desgarrador el hecho de que luego se le negara este estatus como hija suya, tal y como se describe en detalle en el libro de Naegele y Ehrismann). Estas acuarelas se reproducen hermosamente en papel satinado y cada una de ellas se halla presentada a su vez por Dagny Beidler, quien observa acertadamente que la elección de tema para cada uno de sus cuadros por parte de Isolde significa que debía de conocer la música y los escritos de su padre realmente muy bien, incluido *Mein Leben* (la autobiografía de Wagner, de la que se habían impreso menos de dos docenas de copias por aquel entonces). Beidler admite que no sabemos con precisión por qué pintó Isolde estas acuarelas –y por qué el sexagésimo séptimo cumpleaños de Wagner se consideró lo bastante importante para una tarea así–, ni tampoco se han descifrado todos y

cada uno de los hechos y circunstancias retratados en ellos. Pero Dagny es una guía excelente para explicarlos: siempre informativa, pero concisa y pertinente. Las acuarelas muestran talento, pero están lejos de ser la obra de una niña prodigio: si no hubieran sido pintadas por la hija de Richard Wagner, nadie las publicaría. Pero, por supuesto, Isolde *era* la hija de Wagner y nuestro conocimiento de cómo acabó su vida hace que estos cuadros parezcan mucho más emocionantes. Y su técnica aún infantil es lo que hace que resulten tan encantadores, revelando con claridad las muchas horas de trabajo duro que debió de invertir para pintarlas. También ponen de manifiesto hasta qué punto el discurso familiar debía de estar dominado por Richard. Otros niños hacen dibujos de ellos mismos, de su familia, de los viajes que realizan, de sus amigos o de personajes de ficción; Isolde pinta a su padre y a sus obras. Es realmente un poco triste; al final, todos ellos no eran más que meros satélites girando alrededor de su genio, con los más pequeños engullidos con el tiempo por los más grandes y rapaces. En conjunto, este conmovedor libro es para mí casi lo más deleitable que ha producido el año Wagner. Es una delicia para la vista y nos muestra al compositor tal y como lo veía su amorosa y todavía inocente hija.

De modo que aquí tenemos una gran variedad de cosas apetecibles que nos ha dejado en 2013 el año Wagner. Van de lo banal pero delicioso (*Für Richard Wagner!*), lo enciclopédico pero desparramado (Mösch) y lo informativo pero deficiente (el *Wagner-Lexikon*) a lo delicioso, enciclopédico e informativo (Millington). A pesar de las tachas de algunos de ellos, la biblioteca ideal del wagneriano ideal con suficiente dinero en su bolsillo debería acoger a todos ellos en sus estanterías. Pero si está buscándose un regalo inusual para un amigo que esté loco por Wagner, el libro de Beidler de las acuarelas de su abuela sería una elección más que acertada; si se prefiere una aproximación alemana a la vida del compositor, Geck es su hombre; pero si tuviera que recomendar un solo libro por encima de todos los demás, tendría que ser el de Millington, que combina lo mejor de muchos mundos y que, con su despliegue de ilustraciones en color, es una delicia para mirar. Esperemos que este 2014, el año de Richard Strauss, nos traiga una cosecha igual de suculenta.

Chris Walton es profesor de Historia de la música en la Universidad de Música de Basilea y ha publicado profusamente sobre los compositores románticos austro-alemanes. Es autor de los libros *Richard Wagner's Zurich. The Muse of Place* (Rochester, Camden House, 2007), *Othmar Schoeck. Life and Works* (Rochester, University of Rochester Press, 2009) y acaba de publicarse *Lies and Epiphanies. Composers and Their Inspiration from Wagner to Berg* (Rochester, University of Rochester Press, 2014).

Traducción de Luis Gago

Este artículo ha sido escrito por Chris Walton
especialmente para *Revista de Libros*

Autor: Stephan Mösch
Autor-2: Verena Naegele y Sibylle Ehrismann
Autor-3: Dagny R. Beidler
Autor-4: Christian Thielemann
Autor-5: Werner P. Seiferth
Edicion: Kassel, Bärenreiter, 2012
Edicion-2: Zúrich, rüffer & rub Sachbuchverlag, 2013
Edicion-3: Viena, Colonia y Weimar, Böhlau, 2013
Edicion-4: Madrid, Akal, 2013
Edicion-5: Beucha, Sax, 2012
Paginas: 455 pp. 59 €
Paginas-2: 333 pp. 39,90 CHF
Paginas-3: 155 pp. 29,90 €
Paginas-4: 288 pp. 24 €
Paginas-5: 416 pp. 21,90 €
Titulo: Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882-1933
Titulo-2: Die Beidlers. Im Schatten des Wagner-Clans
Titulo-3: Für Richard Wagner! Die «Rosenstöcke-Bilder» seiner Tochter Isolde
Titulo-4: Mi vida con Wagner
Titulo-5: Richard Wagner in der DDR. Versuch einer Bilanz
Traduccion-4: Trad. de Manuel Monge