

---

# *hojas* Wagnerianas

## **Hojas Wagnerianas N.º 29 (Año 2025)**

### **Equipo editorial:**

#### **dirección:**

Alfonso Lombana Sánchez

Daniel Barba Rodríguez

#### **revisión:**

Blanca López Vega

#### **evaluación:**

Clara Bañeros de la Fuente

Esther Lobato Bañeros

Santiago Bello

Mercedes Oceja

Sonsoles Hernández

**Diseño:** Daniel Barba

© De los textos: los autores, 2025

© De las ilustraciones: los autores y las fuentes citadas

### **Edita:**

**Asociación Wagneriana de Madrid**

Madrid, 2025

ISBN: 3020-206X

Depósito Legal: M-26119-2006

Impresión: Gráficas Muriel

# *hojas*Wagnerianas

29



[www.AWMadrid.es](http://www.AWMadrid.es)



[@AWMadrid](https://www.instagram.com/AWMadrid)



- 
- 6 **Carta abierta**  
Clara Bañeros de la Fuente

## ESTUDIOS

- 11 **Los trozos sangrantes de Parsifal**  
Antoni Pascual i Cadena
- 31 **Recepción de la música de Wagner en las bandas españolas**  
Marcial García Ballesteros
- 61 **Richard Wagner y Miguel de Cervantes: más allá de la influencia (I)**  
Marcos Cosío Pousa
- 69 **El polémico filósofo actual Slavoj Žižek defiende a Wagner**  
Juan Gregorio Álvarez Calderón

## INTERPRETACIONES

- 79 **El anillo del nibelungo explicado por Thomas Guggeis y Elias Corinth**  
Esther Lobato Bañeros
- 91 **Calixto Bieito y su nueva lectura ciberpunk de Wagner**  
Carlota Moseguí Gasó
- 97 **Vivir con la música**  
Encarnación Roca i Trías

## ESPECIAL: ASOCIACIONES WAGNERIANAS

- 105 **El legado Wagneriano**
- 107 **Entrevista a Cyril Plainte. AW París, 60 años**
- 113 **Entrevista a Selma Gudmundsdottir. AW Islandia, 30 años**
- 119 **Entrevista a Albin Lübke. AW Koblenz, 90 años**
- 123 **La lectura de Jasmin Solfaghari para el Goetheaum**

## RINCÓN POÉTICO

- 128 **Junto al abismo**  
Richard Wagner
- 133 **A la música**  
Adolfo Bonilla
- 139 **Liebestod**  
José María Jurado García-Posada

## HITOS DE AWM

- 143 **Hitos de los socios**
- 149 **Memoria de actividades**

# Carta abierta

Clara Bañeros de la Fuente

Comenzamos este nuevo número de Hojas Wagnerianas, número 29, con un notable retraso, retraso que sabréis perdonar. Las obligaciones laborales de quienes intervienen en la confección de este número es la verdadera razón. Todos contribuimos con la mejor intención y de forma totalmente desinteresada hasta llevar, a buen fin, el magnífico contenido que ahora os hacemos llegar. Os pedimos comprensión.

Entre las diferentes actividades que a lo largo de 2025 la Asociación ha llevado a cabo, destacamos el acuerdo de colaboración y amistad suscrito con la Asociación Amigos de la Opera. Esta alianza de amistad, firmada por los presidentes de ambas asociaciones, tiene como finalidad apoyarnos y organizar conjuntamente, cuando así se requiera, diferentes actividades a fin de potenciar la comunicación entre los socios de ambas instituciones.

Hemos querido destacar en este número las conquistas que a nivel profesional han ido cosechando nuestros socios más jóvenes, a quienes, casi siempre en la sombra, intentamos apoyar a fin de facilitarles en la conquista de sus objetivos.

Además, también en esta edición, comenzamos con cuatro importantes estudios: de Antoni Pascual Cadena, sobre las reducciones y adaptaciones de Parsifal; un análisis de Marcial García Ballesteros, sobre la presencia en bandas españolas de la música de Wagner; una primera aproximación de Marcos Cosío, en torno a la relación de Richard Wagner y Miguel de Cervantes; unos apuntes de Juan Gregorio Álvarez Calderón, sobre la lectura que el filósofo Zizek hace de Wagner.

En el apartado de interpretaciones, os acercamos de primera mano las diferentes formas de aproximarse e “interpretar” la música de Wagner. Aquí, Esther Lobato Bañeros nos comparte sus valiosas notas sobre las lecturas de Thomas Guggeis y Elias Corinth, directamente desde la Ópera de Berlín; Carlota Moseguí reflexiona con todos nosotros acerca de la nueva producción del Anillo del nibelungo que se está forjando en París; y, en tercer lugar, Encarnación Roca i Trías nos regala una emotiva reflexión sobre su intensa relación con la música.

En este número hemos querido abrir una ventana a otras asociaciones wagnerianas. Por este motivo, no solo presentamos la iniciativa “El legado Wagneriano”, impulsada por Esther Lobato Bañeros en nombre de nuestra Asociación, sino que, también, reproducimos tres entrevistas con presidentes de asociaciones queridas y próximas a Madrid -Cyril Plainte (AW París), Selma Gudmundsdottir (AW Islandia) y Albin Lübke (AW Constanza)-; asimismo, nos hacemos eco de la propuesta de producción de Parsifal firmada por Jasmin Solfaghari para el Goethenaum.

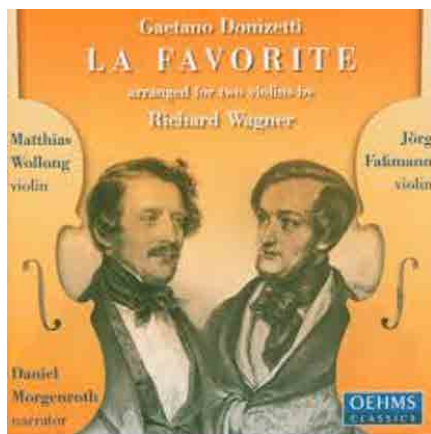
Tres voces poéticas relacionadas con nuestra Asociación se presentan en el “Rincón poético”: primero, unos versos del propio Wagner, redactados al hilo de sus experiencias con Tristán e Isolda; segundo, unos versos aparecidos en el legado de nuestro socio de 1913, Adolfo Bonilla, que publicamos ahora por primera vez; tercero, unos versos de nuestro socio José María Jurado García-Posada, que reproducimos además en su caligrafía original.

Cierra este volumen la citada relación de los hitos más importantes de los socios de la Asociación Wagneriana de Madrid, así como la memoria de actividades de nuestro año 2025.

Lamentamos cerrar este nuevo número con la triste noticia del fallecimiento de nuestro querido socio y amigo Enrique Piñel, figura esencial desde casi sus comienzos, en nueva andadura que la Asociación Wagneriana de Madrid inició en el 2006, y de quien su nieta Sonsoles Hernández Piñel, vocal de la actual directiva, recoge con cariño y admiración su testigo, como prueba inequívoca de que Enrique, a través de su querida nieta, seguirá entre nosotros.



*estudios*



# Los trozos sangrantes de Parsifal: Las “Parsifal-Suits”

**Antoni Pascual i Cadena**

Letrado, abogado y doctor en Filosofía del Derecho

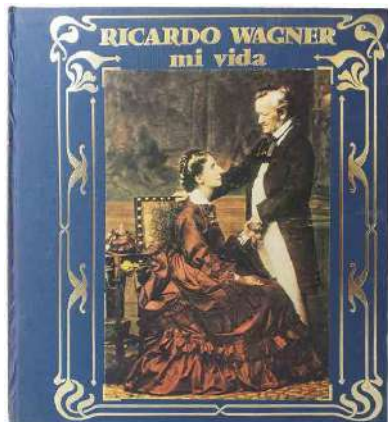
## Introducción

En la literatura sobre música inglesa se denominan “bleeding pieces” o “bleeding traces” a las selecciones de piezas musicales sacadas de una obra más amplia. Los resúmenes de óperas tenían una arraigada tradición en el siglo XIX, en el que ante lo costoso de interpretar una ópera completa se hacían adaptaciones de obras a instrumentos, a piano o a pequeños grupos orquestales, para popularizar la música y ser más accesible a todos los públicos.

Así, por ejemplo, Richard Wagner hizo transcripciones a pequeñas orquestas de la *Norma* de Bellini (1837); para dos violines de la ópera *La Favorita* de Donizetti (1840-41), así como diversos arreglos para reducidos grupos musicales de óperas de Rossini, Auber o del *Don Giovanni* de Mozart, entre otras, o en incluso a obras sinfónicas como la que realizó en 1841 de la transcripción al piano de la *Novena* de Beethoven.

La razón de todo ello no es otra que, mientras el montaje de una ópera supone un alto precio económico, su transformación, adaptación o arreglo en una obra más pequeña supone, por un lado, un menor coste, y por otro lado, un conocimiento anticipado y más asequible de la música.

Wagner era consciente de ello, y si primero hizo esas adaptaciones por necesidades económicas –sobre todo en su periodo de París o Dresde–, luego vio la posibilidad de dar a conocer su obra anticipándola, creando las expectativas correspondientes. No obstante, vetaba su concertización antes del estreno de la ópera concreta.



En su diario o libro *Mi vida* recoge, por ejemplo, la autorización a Hans von Bulow de dar en un concierto el prelude del primer acto y/o unido a la muerte de amor de Isolda del *Tristán e Isolda*, siendo una clara muestra de ello. Otros episodios fueron los conciertos en San Petersburgo (1867), como otros en que utilizó trozos del *Oro del Rin* o la escena de la forja de *Sigfrido*.

Así las cosas, la recepción de Wagner en diversos países fue por este tipo de interpretaciones. En España parece que la primera audición de Wagner fue el 16 de julio de 1862, en Barcelona, con la Marcha Triunfal de *Tannhäuser*, interpretada por la Banda de la Princesa y los profesores del Teatro del Liceo, integrada por 60 músicos, junto al coro Euterpe y sopranos del Liceo, dirigidas por Anselmo Clavé. El éxito fue tal que se repitió el concierto tres veces en pocos días, algo inusual en la época. La misma obra fue interpretada en Madrid, dos años más tarde, en 1864, dirigida por el maestro Barbieri.

El primer *Parsifal* "sangrado" se concertó en Barcelona en el año 1892, que fue dirigido por el maestro Antonio Nicolau, interpretando la escena de la consagración del Grial; cuatro años después, en 1896, fragmentos del *Ring* supusieron la semilla a la Asociación Wagneriana de la ciudad.

La popularidad del compositor fue provocada por este tipo de conciertos, no solo en España, sino también en el mundo entero.

Está claro que la gente tenía ganas de Wagner, pero los derechos de autor y demás circunstancias por todos conocidas impedían muchas veces las interpretaciones completas de *Parsifal*; las leyes que impiden la reproducción total de una obra, en cambio, sí permiten, en una laguna legal, reproducir una obra parcialmente o transformada en parte, siempre y cuando se informe de la "fuente oficial" o, claro está, se tenga autorización.

## Las Parsifal Suites

En este contexto, y con la prohibición expresa del compositor de no interpretarse *Parsifal* fuera de Bayreuth hasta el año 1913, el conocimiento al público de la obra era por partes o trozos, si bien fueran de más o menor acierto su transcripción.

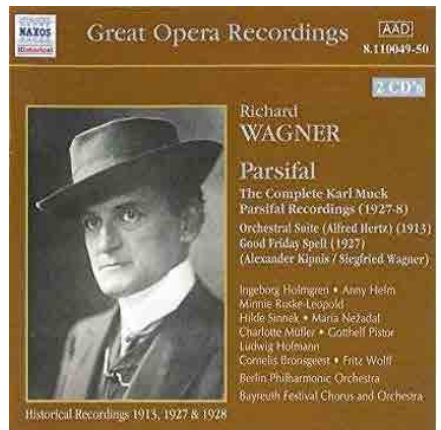
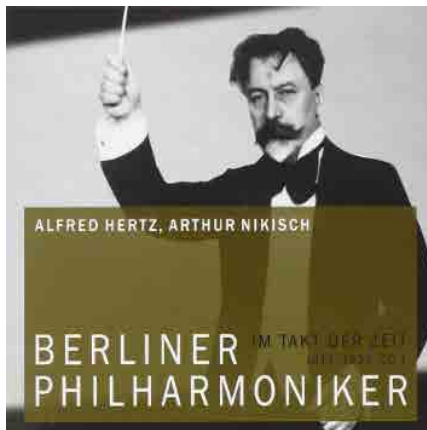
Aprovechando el símil inglés de “trozos sangrantes”, podemos decir que su extracción de la obra principal podría ser la de un cirujano o de un carnicero. Dichos ambos en el buen sentido de las palabras, el cirujano sería el del músico que siguiendo fielmente la partitura original solo acopla los pasajes seleccionados, buscando u ofreciendo las piezas o trozos limpios; mientras, el carnicero busca u ofrece la pieza unida a orquestaciones, o pasajes diferentes según el gusto del adaptador.

Por regla general, los cirujanos serían o suelen ser directores de orquesta, y los otros, compositores especialistas en arreglos o transcripciones. La historia nos muestra qué trozos sangrantes del *Anillo*, *Tristán* o *Parsifal*, se suceden en uno u otro sentido.

En lo concerniente a *Parsifal*, la primera muestra de ello nos la ofrece la denominada “ORCHESTRAL SUITE PARSIFAL”, de Alfred Hertz en 1913.

### 1 · La suite Hertz (1913)

El director alemán Alfred Hertz (1872-1942) hizo carrera en Estados Unidos en el MET de Nueva York dando a conocer las obras de Wagner. Dirigió *Parsifal* en 77 ocasiones, la primera saltándose la prohibición en el 24 de diciembre de 1903 –la primera mundial extra-Bayreuth–, y su última, el 2 de abril de 1915. Visitó con la compañía del MET, en gira, todo Estados Unidos (Boston, Los Ángeles, San Francisco, Filadelfia, New Orleans, Dallas, Chicago, etc...). No hay director que haya dirigido la obra más veces.



Su relación con Lionel Alfred Sevin Mapleston hizo que registrara en cilindros de cera, de modo experimental, varias veces trozos de las obras, de Wagner: *Maestros*, *Valquiria*, *Sigfrido*, *Tristán*, con voces míticas como Nordica, Anthes, von Rooy, Schuman-Heink, Bispham, Gadski, de Reszke, Reiss... en fin, un pionero de las grabaciones y de los que se conservan más de cien cilindros de cera. Por esa circunstancia y tras una estancia en Berlín, por razones meramente comerciales, se le propuso grabar la suite de *Parsifal*, cosa que se hizo en grabaciones de 12 a 16 de septiembre de 1913, siendo la primera grabación de la Filarmónica de Berlín.

La *Suite*, con un total de 37 minutos, se divide en cuatro partes: el preludio y escena de la transformación del primer acto, y la transformación y encantos del viernes santo del tercero.

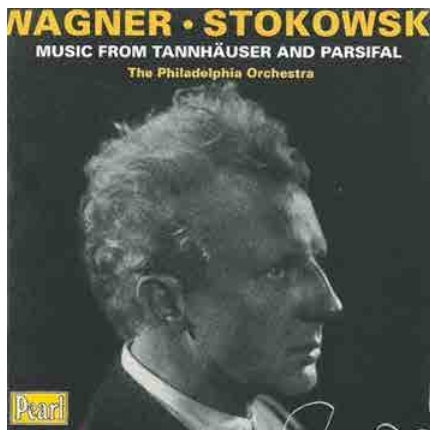
Se realizó en método acústico “Berliner”, lo que permitió más duración que los antiguos cilindros de cera: por ese modo experimental se pudo realizar la grabación. Los motivos comerciales también jugaron a favor de poder grabar y, así, saltarse las prohibiciones sobre la obra. La buena relación con Arthur Nikisch, por entonces director de la Filarmónica de Berlín, y Hertz, posibilitaron la grabación.

Hoy en día disponemos de dos versiones en soporte CD de la grabación, ambas de igual calidad. La primera es del propio sello de la Filarmónica de Berlín en su volumen n.º 1, dedicado a Alfred Hertz y Arthur Nikisch; la segunda es el doble CD dedicado a Karl Muck publicado por Naxos. Es de resaltar que las grabaciones tienen un sonido de arrastre o fondo muy audible; también el color de la orquesta. El cromatismo de la partitura se nota reducido. Seguramente la experiencia de Hertz en las grabaciones experimentales con Mapleston aconsejaron que se interpretara con un menor número de profesores en la orquesta para un sonido más simple y nítido, evitando así distorsiones, lo cual se nota en su audición. Aun con todas salvedades, es un documento importante para todo conocedor de *Parsifal*, especialmente para poder conocer la versión del director que se saltó la prohibición y del director que se tiene constancia que más veces ha interpretado la ópera. Así, lo calificaremos como “cirujano”, ya que, si bien altera el orden del tercer acto, el resultado es fidelísimo a la partitura.

## **2 · La Symphonic Synthesis de Stokowski (1934)**

El siguiente en la lista es el arreglo orquestal de Leopold Stokowski que compuso en el año 1934. Esta versión solía ser un “mix” del preludio del primer acto (de unos 14.45 min.) con los encantos del Viernes Santo (de unos 12 min.) y la denominada “síntesis sinfónica” del tercer acto (14:20).

Lo grabó con diferentes orquestas: la Sinfónica de Houston (1934), la NBC (1942-43), la de Filadelfia (1960), la Sinfónica de AIR, entre otras; también con diversos sellos discográficos: Everest, Vanguard, Capitol,



RCA, Decca... a lo que, si unimos las versiones reeditadas por diferentes sellos, la lista sería interminable.

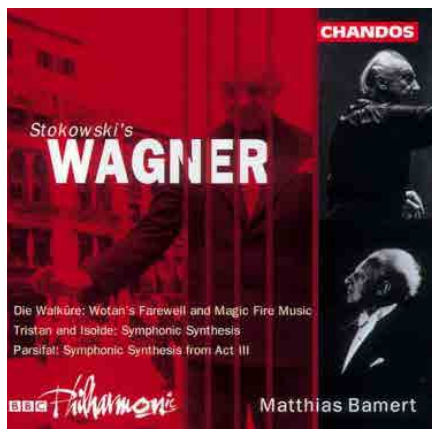
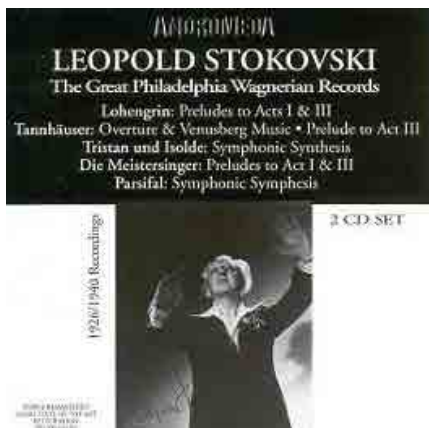
Polaco de ascendencia, inglés de nacimiento y americano de adopción, Stokowski, gozó de popularidad mundial gracias a su talento en colorear partituras, dándole unos efectos musicales espectaculares, que excedió de los ambientes culturales musicales hasta llegar a cotas de popularidad raras veces conseguidas. Para entender esto, y aportando un símil actual, el fenómeno Stokowski sería equiparable al de Los Tres Tenores de época reciente.

Con la orquesta de Filadelfia, adquirió popularidad en lo que se denominó “el Sonido de Filadelfia”, consistente en que la cuerda de la orquesta tuviera “un arqueamiento libre” y en los metales “libre respiración”, lo cual transmitía más color y ritmo a las partituras que solía “arreglar” con “sus orquestaciones”. Sus apariciones en Hollywood, en general, y desde 1937 en especial, en la película “Fantasía” de Walt Disney, lo hicieron más popular si cabe.

Con Wagner en general, y con *Parsifal* en concreto, había realizado direcciones entre las que destaca el *Parsifal* de producción del MET, de 13 de febrero de 1933, con Rose Bampton, del que existen extractos. Al año siguiente se presentó la síntesis del tercer acto, con éxito rotundo.

También realizó arreglos del *Tristán* y del *Anillo*, con trozos orquestados al efecto de ser interpretados por orquestas. Se podrá discutir si estas adaptaciones u orquestaciones tienen más o menos gusto, pero lo que es indiscutible es que popularizó la música de Wagner.

En el año 1998, el sello Chandos publicó un CD con la Orquesta Filarmónica de la BBC, dirigida por Matthias Bamert, en el que se recogía la síntesis sinfónica con una duración de 16.15 min. Al disco se le une la síntesis de *Tristán* y la despedida de Wotan y fuego mágico de la *Valquiria*. Buen



sonido y dirección algo lenta si la comparamos con Stokowski. Sin duda, es un CD plenamente recomendable, si bien es más accesible la siguiente versión de Naxos-Serebrier.

En junio de 2006, la Sociedad Leopold Stokowski ofreció un concierto en Inglaterra bajo la batuta de José Serebrier y la Sinfónica de Bournemouth. Se añadió la entrada de los dioses en el Walhalla del *Oro del Rin*, con una dirección más que centrada; una delicia relajante. El sonido de ambos es excelente.

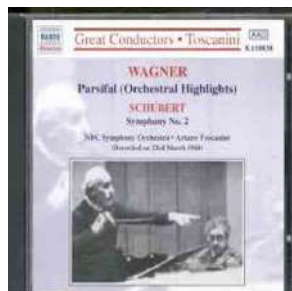
Así las cosas, las piezas o trozos sangrantes de Stokowski, no podemos decir que sean de cirujano, pero tampoco de carnicero, sino que más bien es algo genuino y especial.

### 3 · El jardín de Toscanini (1940)

Tras los éxitos de los “trozos sangrantes” de las óperas de Wagner, el “Maestro Furioso” no podía ser menos, y de esta forma pocos años después hizo sus propios extractos de *Parsifal*. Toscanini lo dividió en sus conciertos en dos partes: una, más o menos habitual, que es la del primer acto unido a los encantos del Viernes Santo; y otra más diferenciada que denominó “Klingsor Gardens”. Lo grabó en un concierto de su orquesta, la NBC, el 23 de marzo de 1940.

La primera parte es el prelude del primer acto con una duración de cerca de 13 min., al que añadió al final el motivo del amor, tocado por el metal a modo “fortissimo” para enlazarlo con el forte de inicio de la versión de concierto de la música del Viernes Santo. Con sola esta circunstancia, todo lo demás, académico académico, no varía la partitura en casi nada.

La segunda parte la llamó “El jardín de Klingsor”, y es otra cosa. El título nos puede llevar al engaño, pues es una mixtura del segundo y tercer acto, ya más elaborada, pero muy fiel a la partitura. Empieza con el prelude del segundo acto, que enlaza seguidamente con el prelude del tercer acto, para pasar luego a la llegada de Parsifal al jardín de Klingsor, con toda la escena de las muchachas flor.



Violines y viento se suceden en las frases que en la partitura serían cantadas y, en algún pasaje, hasta se repite, pero todo en perfecta armonía hasta llegar a la parte final del tercer acto, desde el “*Nur eine Waffe taugt*“ hasta el final de la ópera, que le da ciertos toques distintivos, pero sin alterar el espíritu de la partitura.

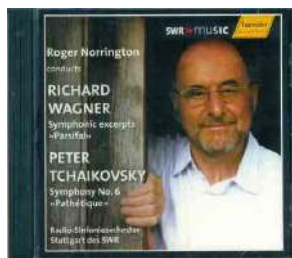
En definitiva, bastante cirujano, si bien en algún momento pudiera ser carnicero. De las versiones de Testament, Naxos o Pristine, la de mejor sonido es Pristine, pero por su valor cualquiera es recomendable.

#### 4 · Erich Leinsdorf (1984): La tradición americana

La versión de Erich Leinsdorf de su *Suite* es de seis partes: Preludio del primer acto; música de la transformación del primer acto; prelude del tercer acto; música del Viernes santo; música de la transformación del tercer acto; y tema del Grial y final. La versión sigue la partitura y, en resumen, es un cirujano especialista.

Existen dos registros al respecto, con la misma orquesta SWR, la orquesta sinfónica de la radio de Stuttgart. La primera está dirigida por el propio Leinsdorf (1984) y otra más reciente, por Roger Norrington (2000); editadas ambas por el sello de la orquesta SWR MUSIC, con el prensado de Hänssler Classic.

La figura de Leinsdorf como director wagneriano no ha sido lo suficientemente apreciada. Asistente de Toscanini y Walter en el festival de Salzburgo de antes de la Segunda Guerra Mundial, este vienes de origen marchó a Estados Unidos, donde se nacionalizó. Son especialmente significativas sus actuaciones con el Met, en Nueva York o de gira, con representaciones de títulos ya míticos en la discografía wagneriana sobre todo por contar con las estrellas como Melchior; Flagstad; Thorborg; List o la joven Varnay, entre muchas otras. *La Valquiria* de Boston de 1940 con Melchior, el *Tannhäuser* de 1941, el *Tristán* del mismo año, el *Parsifal* de 1938 o el *Lohengrin* de 1940 son hitos nunca superados vocalmente.



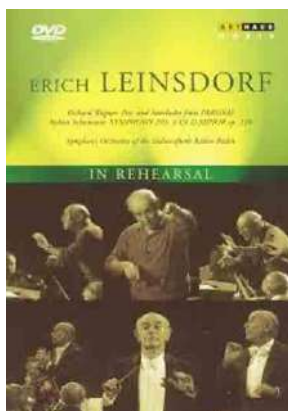
Leinsdorf acudió al atril de Bayreuth dos veces. La primera dirigió las cinco representaciones de *Maestros* del Festival de 1959, con Elisabeth Grümmer como Eva, Otto Wiener de Hans Sachs y Rudolf Schock como Walter. La segunda, trece años después, en 1972, que dirigió el *Tannhäuser*, compartiendo podio con Horst Stein, y con Gwyneth Jones, Hans Sotin y Hermin Esser en los principales papeles.

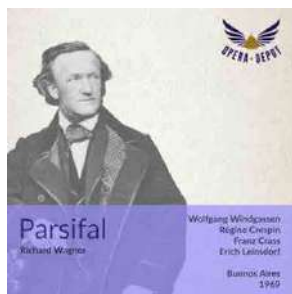
¡Qué decir tiene que si los comparamos con las producciones de los años 40 y 50 del MET! Las de Bayreuth no resisten la comparación. Pasó por la colina verde sin pena ni gloria. En su estilo, Leinsdorf era un verdadero “Kapellmeister”, es decir, un director clásico, con respeto a la partitura y de técnica impecable. Siempre bien, pero cuando el cantante puede, permite que se luzca con un acompañamiento orquestral adecuado.

En una entrevista a una revista americana afirmó “que la música le transmitía, y sobre todo en la ópera, por lo que debía de concebirse como un espectáculo total, para lo cual ciertas licencias debían ser permitidas sin que se alterara la sustancia de lo esencial”. La entrevista vino a colación de la exagerada duración de la llamada de los “Wälse” del primer acto de *La Valquiria* protagonizados por Lauritz Melchior, en las famosas sesiones del Met en Boston, 17 de febrero con la Flagstad y 30 de marzo con la Lehmann de 1940.

De mayor interés es el DVD editado por ArtHaus, sobre el ensayo de tres partes anteriores y del posterior concierto anteriormente mencionado. Es un documento excepcional, siendo el mismo una verdadera delicia. Se añade al video la Cuarta Sinfonía de Schumann, de un concierto de 1989.

Los tres ensayos recogidos (de una duración de 7.04, 9.30 y 5.04 min.) ponen énfasis en el primero, al viento –sobre todo a la flautista principal–, el segundo a las cuerdas y, en el tercer, a que “todo es relativo”, afirma el director como resumen a su interpretación. Las cinco partes de su *Suite Parsifal* son las mismas que las recogidas en el CD, pero,

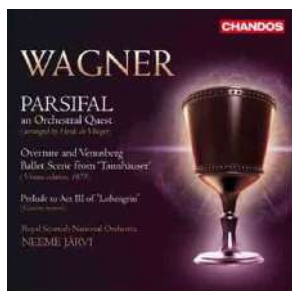




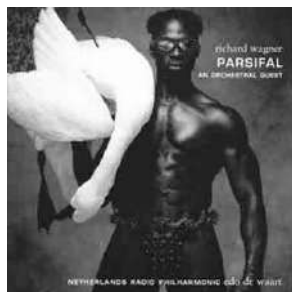
claro está, con las imágenes que ilustran más que mil palabras y de las que cada uno pueda extraer sus propias conclusiones.

### 5 · Henk de Vliegert (1993): Una aventura orquestal

La versión sinfónica de la ópera de Wagner realizada en 1993 por el holandés De Vliegert, para la radio holandesa, es producto de una primera experiencia anterior hecha con la música del *Anillo* en 1991. Percusionista en orquesta de la radio holandesa, de Vliegert se animó a realizarla tras su éxito de su versión del *Anillo sin palabras*. Nada nuevo, como hemos visto, pero su versión pretende ser la definitiva, ampliándose en contenido en siete partes diferenciadas: I. Preludio al Acto I; II. Música de Viernes Santo; III. Música de transformación; IV. Preludio al Acto III; V. Preludio al Acto II; VI. Música de transformación; y VII. Final.



No obstante, es de resaltar que al igual que sus aventura con el *Anillo*, la propuesta se interpreta sin interrupción ni parada alguna, sin solución de continuidad, lo que resulta muy grato al público. Sin grandes sorpresas diremos que está entre cirujano y carnicero, pero muy recomendable



De las varias versiones de esta “suite”, una, más antigua, es la interpretada por Neeme Järvi y la Royal Scottish National Orchestra, editada por el sello Chandos. Otra versión de 1994, de la original representación del mismo año, recientemente re-publicada por BMG Classics y de la antigua RCA, es la Edo de Waart dirigiendo la orquesta de la radio holandesa.



La más reciente, tercera, es la de la dirigida por Andrés Gourlay con la Filarmónica de Londres el pasado año 2022, editada por Orchis Classics, con excelente sonido y una duración de algo más de 47 min. Si se quiere comprar una, esta última la aconsejaría por su sonido y más pausada interpretación. Mi favorita.

Como síntesis sinfónica es un trabajo muy interesante, que recoge con amplitud y fidelidad la obra, la Suite Parsifal es una versión más accesible de la música de la ópera de Wagner, concebida para ser disfrutada en conciertos.



## 6 · Claudio Abbado (2002): Suite del tercer acto

El 23 de marzo de 2002, en el Großes Festspielhaus de Salzburgo, se presentó el *Parsifal* en la producción de Peter Stein para el Festival de Pascua, dirigido por Claudio Abbado. Se repitió el 1 de abril para pasar la producción a Edimburgo, con tres representaciones el 12, 15 y 18 de agosto, y finalizar en Lucerna el 27 del mismo mes. Lo más interesante es el coro de niños (Coro de niños de Tölz), que sonaban como los ángeles, y la excelente Kundry de Violeta Urmana. Existen registros en DVD, Opera Depot y otras versiones piratas (Opera vault, Passion Opera).

En Salzburgo, cuatro años antes, en agosto de 1998, se había presentado otro Parsifal en una producción de Joachim Rathke, con una orquesta “fifty fifty” de la Filarmónica de Viena y de los teatros federales de Austria (iya se sabe que en vacaciones!), dirigidos por Valery Gergiev, y con Plácido Domingo, Waltraud Meier y Matti Salminen en sus principales papeles. La curiosidad es la presentación de una muchacha flor llamada Anna Netrebko. Era el homenaje póstumo a Sir Georg Solti, y lo curioso es que se presentase poco después la producción de Abbado. Existe una grabación pirata en House of Opera de la tercera representación.

Tras suceder a Karajan, fallecido en 1989, Abbado empezó a tener un contacto más estrecho con la música de Wagner, sobre todo al hacerse cargo de la titularidad de la Filarmónica de Berlín. La Gala Wagner del 11 de diciembre de 1993 es un claro ejemplo de ello. Conocemos su *Lohengrin* (1990) de la Ópera Estatal de Viena, con Domingo y Studer de pareja protagonista, su *Tristán* de Salzburgo (1998) y Lucerna (2004), y el *Parsifal* de 2002.

Entrando en galeras, su síntesis del tercer acto es algo rarilla, ya que incluye coros, que no lo hacen el resto de suites.

La síntesis 1 empieza con la música del Viernes Santo; se nos ilustra el pasaje con lo siguiente: Gurnemanz vierte el agua en la cabeza de Parsifal. El resto comprende: 2. Los encantos del Viernes Santo: muy alegre, sin distracciones, Parsifal se vuelve con suave éxtasis el bosque y la pradera. 3. Transformación y procesión de los caballeros del Grial: se concentran en la cima del templo. 4. Parsifal en el centro levanta la lanza y avanza con ella delante. 5. Finale: el mayor milagro de la salvación, gloria al salvador.

Es una recensión breve de la música, más significativa, con la presencia de coros que le da un carácter más místico. En fin, una más, agradable y sencilla. Sonido espectacular. Una “salsiccia a la tedesca”, *bratwurst*: ni cirujano, ni carnicero: charcutero. El CD tiene de añadido la obertura de *Tannhäuser* y el preludio y muerte de amor de *Tristán*, de excelente sonido y buena interpretación.

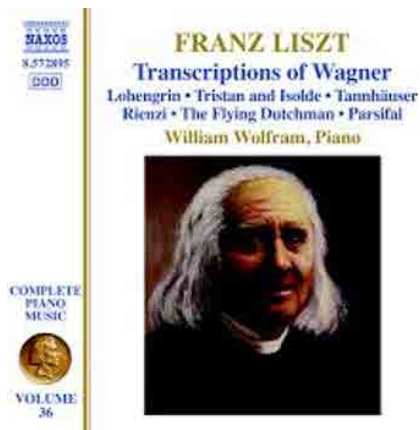
### 7 · Paráfrasis, extractos y transcripciones a otros instrumentos



Transcripción piano y canto realizada por Arrigo Boito

Después del estreno en 1876 del *Anillo* completo en Bayreuth, Wagner recibió para el desarrollo de la siguiente ópera, *Parsifal*, ayudas, subvenciones y patrocinios como nunca había dispuesto. Tanto es así que, a lo largo de la composición de *Parsifal*, pudo contratar y ayudarse de medios como antes nunca había tenido. Gracias a ello, *Parsifal* supone una composición en tiempo “record”. Al habitual Hans von Bulow se unieron Felix Mott, Joseph Rubinstein y Engelbert Humperdink, a quienes les encargó las transcripciones al piano, del tercer acto sobre todo, para poder iniciar los ensayos para su estreno en 1882, en la Colina verde. En otros tiempos, todo este trabajo estaba a su cargo, mas con la llegada de capital, pudo delegar esos trabajos a personas afines y preparadas.

Muestra de esto está recogida en su epistolario desde Venecia e Italia, donde se retiró a finalizar la obra.



## 8 · Paráfrasis para dos pianos

Engelbert Humperdink (1854-1921) fue uno de los elegidos para esas transcripciones para ensayo. Eso le permitió, tras la muerte del maestro, al seguir siendo asistente de los inicios del festival, profesor de composición de Siegfried Wagner y afín a la familia, realizar una paráfrasis de *Parsifal* sin ninguna oposición de la familia ni del clan Wagner. Su paráfrasis consta de doce partes, en las cuales desarrolla y enlaza los motivos por temática de la obra.

Sus partes son: 1. Preludio; 2. Amfortas; 3. Das Heilthum; 4. Der Schwan; 5. Einzug in die Gralsburg; 6. Das Liebesmahl. 7. Klingsor und Parsifal; 8. Die Blumenmädchen; 9. Herzelaide; 10. Charfreitagzauber; 11. Titurel Todtenfeier; y 12. Die Erlösung. Como vemos abarca todos los grandes motivos.

Recientemente el sello Gramola Vienna, en colaboración con BR Klassik, ha editado la versión a piano a cuatro manos. Diremos que es algo diferente, especial sin duda, pero quizá recomendable para los más fans de la ópera. Sonido e interpretación de excelente calidad. Ana-Marija Markovina y Cord Garben, bien compenetrados, acreditan sus conocimientos amplios de la partitura. Carne preparada por cirujano.

## 9 · Franz Liszt: Marcha del Santo Grial

En el año de la muerte de su yerno, Liszt publicó a los seis meses, y a título póstumo, la llamada “Marcha del Santo Grial”, en una paráfrasis a piano inspirada en los motivos del Grial, Parsifal y el motivo del amor (amén de Dresde). Empieza con la música de la transformación, que desarrolla diferentes tonos. Prosigue la solemnidad de la entrada de los caballeros. Tras varias repeticiones, desarrolla los mismos motivos de la partitura a modo de marcha fúnebre, alzándose el motivo de la fe y amor en su parte central, para exponer el motivo de Parsifal a continuación,



Rulo de pianola, propiedad del autor,  
de la transcripción Wagner-Liszt con Marcha de los caballeros del Grial.



con un desarrollo final bastante diferente en el cual predomina el tema del amor con las cuatro notas de la marcha “in disminuyendo”, acentuando más el sentido de marcha fúnebre. Una “delicatessen” de poco más de diez minutos deliciosa. Carne deliciosa.

### **10 · La caja de música y pianola (2003)**

La popularidad de la música de Wagner se vio reflejada en la diferente música mecanizada en los diversos aparatos de reproducción. Desde cajas de música, mandolinas cilíndricas, discos de cera, pianolas y toda clase de aparatos, que van desde lo más sofisticado hasta llegar a los discos acústicos.

La anterior pieza de Liszt, creada después de la muerte de Wagner, es quizá junto a las diferentes versiones de la Marcha nupcial de *Lohengrin* y la Canción de la estrella de *Tannhauser*, las que adquirieron más popularidad. La Marcha nupcial fue en cajitas de música, así como la Canción de la estrella, pero en pianolas fue la Marcha del Santo Grial adaptada por Liszt. El rollo de pianola fue editado para la marca alemana Steinway-Welte de pianolas en el rollo n.º.1352 (26.188).

La versión ha sido recogida es un curioso CD, editado por Oehms, sobre los aparatos que se exponen en el Museo Estatal de Munich, en el cual se recogen una colección de estas músicas enlatadas, en organillos, cajitas de música, pianolas, que son ya historia de la reproducción musical, pero que resulta de lo más especial y anecdótico. Una verdadera curiosidad. La reproducción de la Marcha de Liszt, en la pianola de Steinway es la de más alta calidad, y el sonido es como si un intérprete en directo estuviera tocando el piano.

### **11 · Transcripciones al órgano (1972): H. E. Parkust, A. Newman, Karg-Elert-Kuhlmann**

El órgano es el instrumento musical clásico que más notas, tonos y semitonos puede reproducir. Las gamas cromáticas desarrolladas en el *Parsifal* son de difícil reproducción o transcripción en otros instrumentos, pero si hay uno que pueda, ese es el órgano. No obstante, cada órgano es un mundo aparte, y por los tubos, los pedales y los diferentes teclados incide en su sonido característico. Así, una misma partitura no suena igual de un órgano a otro. Por eso de que no hay dos órganos iguales, aportamos a este ensayo dos muestras de nuestro *Parsifal*.

Empezando por una simple, la transcripción de H. E. Parkhust, para Anthony Newmann, sobre la adaptación del preludio del primer acto. El imponente órgano Aeolian-Skinner de San Juan el Divino de New York nos dispensa una interpretación sosegada y tranquila del Preludio (9:06).

En definitiva, cirujana la interpretación y adaptación. Añadir que el disco fue editado por Columbia, en 1975, y se acompaña con transcripciones al instrumento de la cabalgada de las valquirias y el preludio de *Maestros*, sonido excelente.



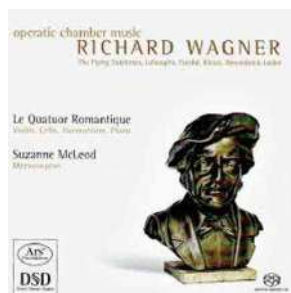
Los metales no podrían faltar en este sangrado de piezas. Un CD con los arreglos del trompeta Mahias Höfs, profesor de trompeta y música de cámara de la Universidad de Música y Teatro de Hamburgo. En un CD recoge piezas del *Holandés*, *Tannhauser*, *Maestros*, *Lohengrin*, *Tristán y Parsifal*. También es interesante la transcripción de la sorprendente “Polonesa en Do mayor” escrita para piano a 4 manos.



Los temas de la transformación representan a *Parsifal* en esta edición en un trozo de duración (4:20). La excelente grabación fue realizada en el año 2012, con sonido excelente y editado por EDEL. Comentario final: una pieza de carnicería de la que sale un buen solomillo.

#### 14 · Cuarteto. Le quatuor romantique. Leo Artok (2013)

La versión, realizada para la conmemoración del 200 aniversario del nacimiento de Wagner, recoge una adaptación de los encantos del Viernes Santo realizada para el cuarteto romántico compuesta por armonio, piano, violín y violoncelo, Elegante en su composición, es de una delicadeza extrema. La adaptación recoge el espíritu de la obra de forma finísima por simple, pero muy bien matizada por los cuatro instrumentos. Los pocos más de doce minutos de interpretación se quedan cortos. El sonido, excelente; la pieza de carnicería es de gran calidad.



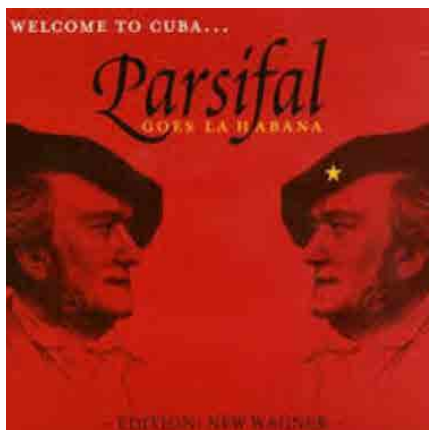
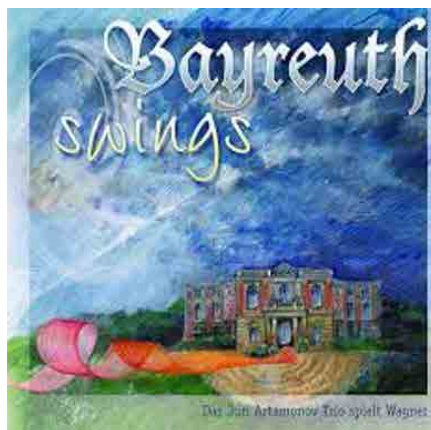
Una nota final, los instrumentos utilizados en la grabación son históricos como el violín (Graffino de 1760); violoncelo (Ornati de 1922); armonio (Debain de 1867) y piano (Perzina de 1890).

A lo atractivo del CD se une piezas del *Holandés*, *Maestros*, *Lohengrin*, *Rienzi*, *Wesendonck Lieder* y la Romanza del album de Fürstin Metternich.

#### 15 · Violin de Alexandre da Costa y Utrech String Quartet (2019)

Muy diferente al anterior, ya que si bien suena parecido aquí el protagonista es un violín Stradivarius, el llamado Devault, que es tocado por el violinista canadiense Da Costa. Una delicadeza de lo más relajante y atractiva, repasando los encantos del viernes santo y otros motivos de la ópera. El





cuarteto solamente acompaña, pero la voz del violín sobresale en acentos de llanto melancólico. Son poco más de diez minutos (10.12) de indudable atractivo. La autoría de la transcripción no viene referida en el CD, por lo que creemos que es del intérprete de violín Da Costa.

El disco viene además con una paráfrasis de Sigfrido (8.22), interludio del tercer acto e *Idilio de Sigfrido*, de *Wesendonck Lieder* “*Träume*” (5:35) y del Concierto para violín de Sigfried Wagner (23.47). Un disco imprescindible para quien le gusten las transcripciones delicadas. Un carnicero de “delicatessen” en el que la música del maestro es respetada y elevada a otro nivel de gusto exquisito.

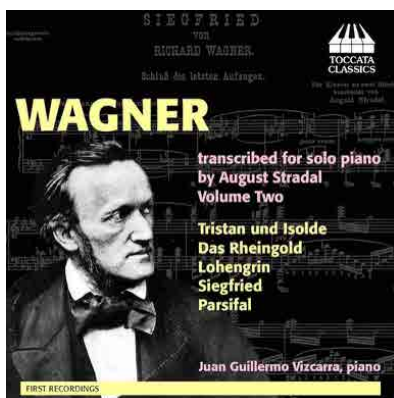
#### **16 · Jazz: Juri Artamonov Trio (2012)**

Para los amantes del Jazz, no puede faltar la referencia del CD editado en el año 2012 por Swing Alarm, e interpretado por Juri Artamonov Trio, con piano, contrabajo y teclado electrónico.

Este divertido disco pasa por todas las óperas mayores de Wagner. Interesante trabajo de adaptación. De las 19 piezas, a *Parsifal* solo le dedica la última, un trabajo de poco más de 4 minutos sobre el tema del Grial y sus caballeros. Sin estridencias y delicado es un homenaje al Maestro hecho con respeto y armonía. Carnicero.

#### **17 · Jazz cubano: Gateway Symphonic Orchestra (2003)**

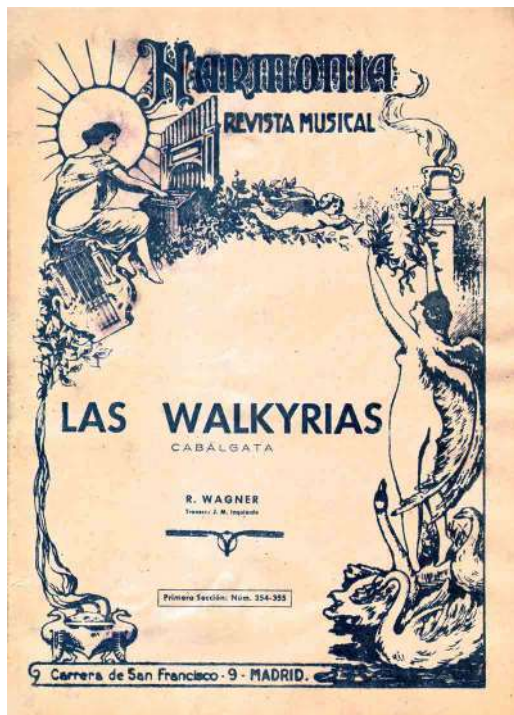
La verdad la clasificación como Jazz es aquí relativa, ya que es una mezcla de estilos rarísima. De las variopintas interpretaciones del *Anillo*, *Holandés*, *Lohengrin* y *Tristan*, añade dos piezas de supuesto *Parsifal*, que es una verdadera carnicería. Se salva un poco la segunda que empieza con el preludio del tercer acto, si bien pronto se transforma en otra pieza rara. Pero, como de gustos nadie puede opinar, se añade a la lista de “piezas sangrantes”, siendo esta última la más sangrante de todas. Sonido bueno. Editado en soporte CD y DVD, por EMI Classics.



## Corolario

La idea de que la música de Wagner en general, y de *Parsifal* en particular, no solo es sus propias óperas sino que también ha sido motivo de interpretaciones, adaptaciones, transcripciones y evoluciones, lo evidencia su actualidad.

No quiero finalizar diciendo que, respecto a otros instrumentos o intérpretes, hay seguramente más versiones y piezas sangrantes que se escapan a este breve muestrario. Por ejemplo, conozco las transcripciones a guitarra que hizo Francisco Tárrega, que son realmente bellas. Han sido editadas algunas de *Tannhäuser* o *Lohengrin*, pero sin duda hay más.



1. Portada de una transcripción de Wagner para banda.  
(Archivo de la Sociedad Musical "Santa Cecilia", Requena)

# Recepción de la música de Wagner en las bandas españolas

**Marcial García Ballesteros**

Musicólogo - Historiador

Presidente de la Asociación Requenense de Musicología

La recepción de la música de Richard Wagner en la sociedad española se ha estudiado desde muy diversos aspectos: sociológicos, musicológicos, literarios, artísticos en sus múltiples ramas, etc. Pero hay un apartado musical deficitario: las bandas de música.

Trataremos de mostrar, en este trabajo, la importancia transcendental que tuvieron las bandas de música, primero militares y acto seguido civiles, a la hora de dar a conocer la música de Richard Wagner a la sociedad española, en especial al pueblo llano ajeno a la ópera en sí.

Veremos cómo, a través de fragmentos sinfónicos transcritos de la orquesta a la partitura de banda, Wagner comenzó a ser conocido a través de estas agrupaciones, significativamente antes de que sus óperas se estrenaran en nuestro país, pasando a formar parte importante del repertorio de las bandas españolas.

## Introducción

Las bandas de música militares españolas, creadas en principio para acompañar las marchas y desfiles, experimentaron un proceso de modernización instrumental en el último tercio del siglo XIX, por los adelantos técnicos organológicos, por influencia de sus homónimas francesas, por la mejor preparación de sus músicos mayores (directores) y gracias, también, a la ampliación de repertorio, primero por ediciones extranjeras y más tarde por editoriales españolas. Esto supondría una evolución hacia el modelo concertístico sinfónico a imitación de las orquestas, al contar con una amplitud organológica y un personal mejor preparado.

La progresiva creación de bandas civiles amateurs en las poblaciones españolas, con incidencia especial en la Comunidad Valenciana y Galicia, pero también en el resto de España, trasladaría ese modelo organológico militar a las formaciones civiles de viento, ampliando la demanda de partituras, en su mayor parte transcripciones de piezas orquestales.

Veremos cómo, ya en el siglo XX, el predominio de las bandas militares daría paso a una preponderancia generalizada de las agrupaciones civiles, sobre todo a raíz de la creación de importantes bandas municipales como las de Valencia, Barcelona, Madrid o Bilbao.

El auge de los concursos bandísticos, primero extranjeros y después nacionales, en especial el Certamen de Bandas de la Feria de Julio de Valencia, contribuiría de manera decisiva a esa ampliación de repertorio, ya no sólo en las bandas militares, sino en las agrupaciones civiles, tanto profesionales como amateurs, principales destinatarias, estas últimas, de dichos concursos. La competitividad, tan negativa a menudo para el arte, sería en este caso positiva para la mejora interpretativa de las bandas de aficionados, para la ampliación de sus recursos instrumentales y, al mismo tiempo, de su repertorio.

La música «del futuro» de Richard Wagner, deudora en gran parte de los adelantos técnicos, proporcionaría un repertorio adecuado a las agrupaciones bandísticas, dada la especial predilección del compositor por la sección de viento, de la que sacó el mejor provecho tímbrico y a la que contribuyó con instrumentos como las *tubas wagnerianas*.

## La revolución instrumental

Los avances e invenciones en la construcción de instrumentos de viento madera y metal durante el siglo XIX, gracias a sistemas de llaves, cilindros y pistones cada vez más sofisticados, contribuyeron a la evolución de las formaciones orquestales y bandísticas, permitiendo una ampliación tímbrica y cromática desconocida hasta entonces, además de un nivel de afinación de los instrumentos más exacto.

El perfeccionamiento de los instrumentos trajo consigo la mejor preparación de los instrumentistas. Voces que antes eran sólo de relleno, como las trompas, adquirirían un nivel de virtuosismo que llevaría a creaciones musicales cada vez más complejas.

Estos avances se notaron de forma especialmente positiva en las agrupaciones de viento, que hasta la época napoleónica eran formaciones pequeñas y muy limitadas en cuanto a instrumentos, en su mayoría de viento-madera (oboes, clarinetes, fagotes...).

Las contribuciones de constructores tan innovadores como el belga Adolphe Sax, el alemán Theobald Boehm, el español Antonio Romero y otros constructores europeos, lograrían que las bandas de música ampliaran su gama instrumental y sus plantillas, replanteándose su función, tanto militar como social, sobre todo tras la invención de los saxofones y toda la gama de saxhorns (bugles, barítonos, bombardinos, tubas...). Dejaremos a un lado los instrumentos de madera (flautas, oboes, clarinetes, fagots), que evolucionaron al mismo tiempo en las mejoras de sus mecanismos, pero que ya formaban parte de las formaciones orquestales desde la época barroca y, sobre todo, en el clasicismo, ganando protagonismo virtuosístico en el romanticismo.

No es objeto de este trabajo profundizar en la evolución organológica. Baste dejar sentado que a mediados del siglo XIX, las orquestas eran ya, prácticamente, lo que hoy entendemos por «sinfónicas».

Las bandas de música, a su vez, evolucionarían de su primer cometido de acompañamiento de tropas y, en el caso civil, de entretenimiento de festejos, a verdaderas formaciones «sinfónicas» de viento.

### Richard Wagner y los instrumentos de viento

Escuchando las obras de Wagner en su ambiente original, los teatros de ópera, y estudiando sus partituras, queda clara la importancia que otorga, desde el principio, a los instrumentos de viento.

Sirva como ejemplo una de sus oberturas más populares y, por ello, de la que existen más versiones para banda: *Rienzi*. Esta ópera se estrenó en 1842, época en que comenzaban a destacar los instrumentos de metal fabricados, entre otros, por Adolphe Sax, con su gama de *saxhorns*, pero que aquí todavía no se utilizaban.

## Rienzi, der Letzte der Tribunen.

### Ouverture.

Richard Wagner.

Molto sostenuto e maestoso.  $\text{♩} = 66$ .

Molto sostenuto e maestoso.  $\text{♩} = 66$ .



2. *Rienzi*, obertura, página 1 (IMSLP, dominio público).
3. Tuba wagneriana en Fa/Sib, modelo 110 (Alexander Mainz, Rhein, Alemania) (Dominio público)

Wagner asigna la introducción a la trompeta solista (trombe ventile in D), sólo respaldada por las cuerdas graves. Pero frente a las maderas clásicas (piccolo, flautas, oboes, clarinetes, fagotes), crea la sensación de densidad de la obertura en la profusión de metales: trompas (corni ventile y corni ordinari);<sup>1</sup> trompetas (trombe ventile y trombe ordinari); trombones en toda su gama (alto, tenor, bajo); apoyando los bajos en dos instrumentos que, normalmente, no irían juntos: serpentón y ophicleide (figle).<sup>2</sup>

Por tanto, no es de extrañar que las partes no vocales de sus óperas, en especial oberturas y preludios, y otras partes vocales más «sinfónicas», como coros, marchas, etc., hayan sido objeto de múltiples transcripciones para banda.

De hecho, cuando compone *El Anillo del Nibelungo*, los instrumentos perfeccionados, ya introducidos en orquestas y bandas, no le bastan a Wagner para conseguir los efectos de sonido que desea y tiene que innovar también, logrando que se fabriquen instrumentos a su gusto. De ahí surgirán las *tubas wagnerianas*, inspiradas al compositor tras una

1 · *Ventile*: cromática. *Ordinari*: natural.

2 · Todas las ediciones originales de la ópera tienen la instrumentación detallada en italiano.

visita a la fábrica de Adolphe Sax en París, en 1853. Estos instrumentos, combinación entre trompas y tubas, con boquilla de las primeras para suavizar el sonido, son sustituidos actualmente, cuando no se cuenta con ellas, por bombardinos o barítonos, ya que el instrumento en su tesitura tenor fue el más utilizado por su mejor afinación, siéndolo menos la tuba baja, más difícil de afinar.

Desde *El Holandés Errante*, Wagner orquesta las trompas a cuatro voces, algo que sería difícil de completar en muchas bandas civiles españolas no profesionales, donde este instrumento, hasta los años setenta, fue siempre deficitario, teniendo que omitirse terceras y cuartas partes o trasladarse a otros instrumentos, como bombardinos y trombones. Otro instrumento que Wagner introduce en su orquesta, desde esta misma ópera, es la tuba baja, descartando de aquí en adelante los antiguos oficleidos y serpentones.

La progresión del metal sigue en ascenso en *Tannhäuser* y *Lohengrin*, donde a las cuatro voces de trompa (dos naturales y dos cromáticas), añade tres voces de trompetas a las ya usuales tres de trombones y una de tuba.

Pero es en la orquestación de las cuatro partes de *El Anillo del Nibelungo* donde el tan citado «cromatismo» de Wagner se desata en toda su plenitud. En *El Oro del Rin*, ya desde el preludio aparecen ocho voces de trompa diferenciadas, varias de las cuales, en la tercera escena, deben cambiar sus instrumentos por las nuevas tubas wagnerianas tenores, al igual que las tubas bajas se dividen en dos voces (bajo y contrabajo) para que entren las tubas wagnerianas de registro grave. Algo parecido sucede en el segundo acto de *Sigfrido*. En ambas ocasiones, las tubas wagnerianas sirven para resaltar la descripción del Valhalla.

En la edición de *La valquiria* de la editorial Schott's Söhne, se incluye una descripción de la instrumentación de la partitura. En el caso de las ocho voces de trompa, el autor describe con detalle las voces que deben tomar, alternativamente, las tubas tenores y las graves. A ellas añade tuba contrabajo, tres trompetas más trompeta baja, tres trombones tenores más trombón bajo y trombón contrabajo «que se encargará también del trombón bajo ordinario».

Un último ejemplo referido a *El Anillo del Nibelungo* es la *Marcha Fúnebre de Sigfrido* en el final de *El Ocaso de los Dioses*, con cuatro voces de trompa, tres trompetas y trompeta baja, cuatro trombones, dos tubas tenores, dos tubas bajas y tuba contrabajo.

Wagner compuso, al menos, dos obras instrumentales original para banda de música,<sup>3</sup> la *Huldigungsmarsch* o *Marcha de Homenaje* y la *Kaisermarsch* o *Marcha Imperial*. En la primera, compuesta en 1864,

3 · Se conocen también algunas partituras corales con acompañamiento de viento, entre ellas *Festgesang Der Tag erscheint* (1843).

cuando el ciclo del *Anillo* estaba ya muy avanzado y *Tristán e Isolda* a punto de estrenarse, la orquestación «con algo de Lohengrin y de Tannhäuser y quizás algo nuevo», es particularmente exigente: flautines reb (2), flautas reb (4), flauta lab (1), flauta mib (2), clarinetes sib (14), trompetas altas sib (2), trompetas fa (4), trompetas mib (2), trompetas bajas (4), fliscornos (3), trompas altas (3), trompas tenores o barítonos (4), tubas bajas (6). Las dificultades para encontrar esta formación hicieron que el propio autor comenzara la transcripción a orquesta, cuya terminación encargó más tarde a Joachim Raff (entre 1866 y 1871). En el caso de la *Kaisermarsch* (1871), está escrita para celebrar la unificación alemana, inmediatamente después del *Idilio de Sigfrido*. No hemos podido localizar partitura original para banda, ya que las versiones que se pueden descargar de Internet son orquestales.

Con todo este bagaje de metales, responsables de que el «color wagneriano» sea reconocido y apreciado por los compositores posteriores, era lógico que su música atrajera a los directores bandísticos de aquellos países donde las bandas se iban convirtiendo en verdaderas orquestas de viento. Como era lógico que aquellos compositores que iban naciendo a la vez que la música de Wagner se imponía, utilizaran sus recursos compositivos e instrumentales. Por ejemplo, el uso de las tubas wagnerianas que hicieron Richard Strauss (*Sinfonía Alpina*) o Anton Bruckner (*Sinfonías 7, 8 y 9*).

### **Influencia de las formaciones y ediciones francesas**

Hagamos una incursión en las formaciones bandísticas francesas del siglo XIX y, por tanto, en la ediciones de música para banda de nuestro país vecino, dado que esa vecindad sería clave para la evolución de las bandas de música españolas, cuya adaptación paulatina al modelo francés se considera lógica, a la vista de los estudios organológicos realizados en torno a las bandas (Astruells, 2003 y 2019; Sobrino, 2020) y de los trabajos que algunos musicólogos han realizado y otros (Oriola, 2010; García, 2020) seguimos haciendo sobre el repertorio histórico en torno a la música de viento española.

Podríamos considerar que el cambio de paradigma instrumental en las bandas francesas se produjo a partir del momento en que las «harmonies» y «fanfares» militares, que se contaban por decenas en los regimientos militares, adoptaron el organigrama instrumental propuesto por Adolphe Sax y avalado por el Ministerio de la Guerra francés.

1848 fue el año en que abdicó Luis Felipe de Orleans y se proclamó la Segunda República Francesa, presidida por otro Bonaparte, Luis Napoleón, que a su vez la haría caer en 1852, instaurando el *Segundo Imperio*. Fue en este periodo de grandes transformaciones políticas en el que se gestó el cambio de formación de las bandas francesas hacia el modelo organológico propuesto por Adolphe Sax y defendido por

Georges Kastner en su *Manuel Général de Musique Militaire à l'usage des armées françaises (Manual General de Música Militar para el uso del ejército francés)*. Tras las pruebas públicas realizadas en París con diferentes propuestas instrumentales, el modelo de Sax se impondría y, por consiguiente, se iría estandarizando en las ediciones musicales, tanto en lo referente a transcripciones de piezas orquestales como en la composición de obras originales.

Editoriales como *Evette & Schaeffer*, *Andrieu Frères*, *Robert Martin*, *Buffet Crampon* y otras, rivalizarían por conseguir arreglos para banda realizados por los directores de las *harmonies* militares, en especial los de la Banda de la Guardia Republicana de París.

Estas ediciones llegarían a los almacenes de música españoles junto con los nuevos instrumentos. La forma de adquisición era, por lo general, en partituras o guiones sueltos, que los directores de bandas adaptaban a los instrumentos de que constaban sus formaciones. También las particellas sueltas se podían adquirir por separado, comprándose generalmente una por instrumento y copiándose, por parte del director, el resto de partes necesarias. Hablamos de una época muy anterior a la introducción de las fotocopias y en la que los papeles originales, al ser importados, resultaban caros.

Una de las editoriales francesas que más éxito comercial tuvo en España y que, a su vez, más influyó en la conformación organológica de nuestras bandas, fue la parisina *Evette & Schaeffer*. Esta empresa, fundada en 1885 por Paul Evette y Ernest Schaeffer, compró la fábrica de instrumentos Buffet-Crampon y la editorial de música de banda de Pierre Goumas (1875-1884), siendo una de las mayores exportadoras de instrumentos bandísticos y ediciones musicales hacia España, hasta su disolución en 1929. Es por ello que los archivos bandísticos españoles, en especial valencianos, conservan muchos materiales procedentes de dicha marca.

*Evette & Schaeffer* editó una pequeña revista musical de bolsillo, titulada *Conductorama*, en la que se recogían, periódicamente, partituras reducidas (guiones conductores) de las obras originales y transcripciones de música para banda realizadas, principalmente, por directores (chefs de musique) de bandas militares francesas.

Las partituras se publicaban en dos formatos: *harmonie*, para bandas «sinfónicas» con instrumental amplio; y *fanfare*, en España *charanga*, para formaciones de viento con instrumental reducido (básicamente metales y percusión, sin maderas). Dado que gran parte del repertorio era heredado de Goumas, conforme se modernizaba el instrumental, las ediciones de los títulos más populares se reinstrumentaban y volvían a editarse para formaciones más actuales, lo que explica que algunas partituras de la revista volvieran a salir en números muy posteriores (hemos



4. Portada de un ejemplar de la revista *Conductorama*.  
(Archivo de la Asociación Requenense de Musicología)
5. Primera página de una transcripción de Wagner en la revista *Conductorama*.  
(Archivo de la Asociación Requenense de Musicología)

localizado unos cincuenta números de *Conductorama*). Los directores la recibían por suscripción y compraban los materiales completos o sólo la partitura, en los mismos almacenes en que se proveían de instrumentos.<sup>4</sup>

De esta editorial hemos localizado más de veinticinco arreglos de música de Wagner, en ediciones para banda.

Otras editoriales francesas que introdujeron su música en España por la misma época que *Evette & Schaeffer* fueron *Andrieu Frères*, *Durand*, *Couesnon*, *Flaxland*, *Millereau*, incluso *Pierre Goumas*, antes de la absorción citada. Las ediciones de *Evette* seguirían llegando a España después de 1930, bajo la marca de la fábrica de instrumentos *Buffet-Crampon*.

De hecho, uno de los arreglos bandísticos de Wagner más antiguos de que tenemos constancia es el de la *Introducción y Coro Nupcial de Lohengrin*, interpretado por la *Música del Regimiento Real de Infantería* de Baviera en el concurso de la Exposición Universal de París, de 1867,<sup>5</sup> y que fue editado por *Flaxland*: «Fragment de Lohengrin, arrangé pour le grand festival de 1867, por grande harmonie ou fanfare»,<sup>6</sup> ese mismo año.

Gustave-Alexandre Flaxland (1821-1895) fundó su editorial en 1847. Su amistad personal con Richard Wagner le permitió adquirir los derechos de edición de sus primeras óperas en Francia, editando los primeros arreglos de estas para banda militar (*Tannhäuser*, arreglo de Adolphe Sellenick, 1861; *Lohengrin*, arreglo de Th. Glück, 1867). En 1869 vendería todo su fondo editorial a Durand.<sup>7</sup>

4 · En la Asociación Requenense de Musicología se conserva un buen número de ejemplares de *Conductorama*, que pertenecieron a la biblioteca particular del compositor local Mariano Pérez Sánchez (1866-1946).

5 · *Revista y Gaceta Musical* (Madrid), 28-VII-1867, p. 159 (BNE).

6 · Repositorio digital *Worldcat* (Consultado: 20-II-2025).

7 · IMSLP: [https://imslp.org/wiki/G.\\_Flaxland](https://imslp.org/wiki/G._Flaxland) (Consultado: 25-II-2025).



6. Partitura de la reedición de Lohengrin por Evette & Schaeffer (Archivo Asociación Requenense de Musicología)

Hemos podido seguir la evolución de algunos de estos arreglos en ediciones posteriores, seguramente traspasadas de unos a otros editores con el paso del tiempo. Por ejemplo, de la transcripción de Th. Glück, en edición de Evette & Schaeffer.

Toda las editoriales citadas tenían su sede en París. Hay que tener en cuenta, a este respecto, que en Francia, desde mediados del siglo XIX, se formaron gran número de bandas de música militares, tanto *harmonies* (infantería y armada) como *fanfares* (caballería). A ello hay que añadir una importante masa de agrupaciones bandísticas civiles. De hecho, Francia fue uno de los primeros países que sistematizaron los concursos de interpretación bandística, a los que, justo es decirlo, también asistieron bandas españolas en diversas ocasiones.

El crecimiento del número de bandas civiles en España a finales del siglo XIX, creó una demanda de material musical que atrajo la atención de los propios músicos militares con espíritu empresarial, que comenzaron a vender transcripciones para banda, primero manuscritas y desde 1855 impresas (Sobrino, 2020, p. 343).

Dejemos constancia de algunas de las primeras editoriales dedicadas a la música de viento en nuestro país (Sobrino, 2020): *Música Militar*, creada por Mariano Rodríguez en 1840 y con ediciones impresas a partir de 1855; *La Iberia*, de Casimiro Martín (1855-1856); o *Eco de Marte*, creada por José Gabaldá (1856-1867) y continuada por Antonio Romero (1868-1886), todas ellas en Madrid, o el editor *Andrés Vidal y Roger* (1866-¿?), en Barcelona.

También es importante constatar la introducción de manuales de instrumentación para banda de autores franceses (Fetis, Gevaert...) y la publicación de otros de autores españoles (Andreví, Eslava, Marcos y Mas,



7. La Cena de los Apóstoles, transcripción para banda por Max Pohle (Breitkopf & Hartel). (Archivo Asociación Requense de Musicología)

Varela Silvari...), que serían utilizados por directores y músicos mayores españoles para sus transcripciones y composiciones originales.

### **Música wagneriana de viento en Europa y América**

La modernización organológica expuesta, aunque coetánea en el tiempo, tendría diferencias significativas en la evolución instrumental de las bandas militares (y por ende civiles) de los diferentes países europeos. Así, podemos hablar de áreas diversas, como la de los países de habla o influencia francesa (incluyendo el caso de España), de habla alemana (repúblicas alemanas, imperio austro-húngaro) y países de influencia italiana. Podría ampliarse a otra área diferenciada, como la rusa, aunque en este caso sufriría una influencia mayor del área alemana. Por otra parte, la particular formación de las bandas inglesas, que adoptaron técnicas constructivas de diferentes países europeos, se trasladaría también al ámbito americano, cuya evolución propia se diferenciaría claramente a partir de las formaciones creadas por John Philip Sousa.

Hoy en día, la globalización y el intercambio de ediciones a nivel mundial, así como la proliferación de festivales y concursos bandísticos de nivel internacional (por ejemplo, Kerkrade), ha llevado a una mayor homogeneidad en el sonido «sinfónico».

Fuera del ámbito francés, diversas editoriales se han ocupado con profusión de la música de Richard Wagner, hasta el punto de que algunas oberturas y preludios (*Rienzi*, *Tannhäuser*, *El Holandés Errante...*) y fragmentos destacados (*Coro de Peregrinos de Tannhäuser*, *Marcha Fúnebre de El Ocaso de los Dioses...*) han sido transcritos una y otra vez por la mayoría de esas editoriales.

Citaremos, por su dedicación especial a las transcripciones wagnerianas, algunas de las editoriales más importantes, a modo de ejemplo: *Adolphe Fürtsner* (Berlín), *Boosey & Hawkes* (Londres), *Breitkopf & Härtel* (Wiesbaden); *Carl Fischer* (Nueva York), *Kalmus* (Nueva York), *Scomegna* (Turín), dejando constancia de que otras editoriales europeas y americanas, de menor proyección, también se han ocupado de la música de Wagner. De hecho, sin contar la ediciones francesas, españolas y holandesas, a través del repositorio internacional *Worldcat*, hemos recogido información sobre más de 170 transcripciones bandísticas de fragmentos musicales wagnerianos, varios de ellos en la última década.

Además, colecciones como la *Sousa Archives and Center for American Music*, de la Universidad de Illinois (USA) y otras en menor medida, conservan transcripciones wagnerianas en materiales manuscritos de diversos arreglistas, entre ellos el propio John Philipp Sousa, gran entusiasta de Wagner.

Mención especial merece la editorial holandesa *Molenaar*, cuyo catálogo de viento<sup>8</sup> (concert band, fanfare band, ensamble, choir and band, brass ensemble...) contiene más de setenta versiones de música wagneriana. Se trata de una editorial cuya influencia actual en el mundo de las bandas de la Unión Europea ha contribuido, por un lado, a la estandarización de las plantillas bandísticas modernas y, por otro, a mantener actualizadas las instrumentaciones de títulos transcritos para estas plantillas.

Concluiremos este apartado indicando que, a nivel mundial, pueden encontrarse transcripciones para bandas de viento de fragmentos de todas las óperas de Wagner, incluyendo *Las hadas* y *La prohibición de amar*. A la música operística hay que añadir, además, las marchas, algunas oberturas como *Columbus*, y piezas de otras características como *Albumblatt*, *Das Liebesmahl der Apostel*, *Wesendonck Lieder*, *Idilio de Sigfrido* y otras.

## Wagner y las bandas españolas

El siglo XIX musical español, sobre todo en lo que se refiere a la música vocal, está marcado por el italianismo. Es difícil salir de ahí, incluso en lo referido al idioma. Es lógico que Rossini, Donizetti, Bellini o Verdi se interpreten en italiano, pero es que las óperas de Beethoven, Mozart o Wagner, si querían ser estrenadas, debían estar traducidas también al italiano. Es más, si un compositor español aspiraba a estrenar en el Teatro Real de Madrid, debía componer sus óperas en italiano. Así lo haría Arrieta, sin ir más lejos. Para cantar en español, ya estaba la zarzuela.

Pero no es sólo el idioma el que manda, es la música italiana en sí. Para la época en que Wagner comenzaba a ser reconocido con *Lohengrin* (1850), en Madrid mandaban Rossini, Bellini y Donizetti y empezaba a aparecer el

joven Verdi (*Ernani*, 1851). El resto de compositores, incluido Meyerbeer, eran simplemente anecdóticos. Wagner tendría que esperar hasta 1876 para estrenar *Rienzi* en Madrid.

Una muestra de la defenestración de la figura de Wagner en España la daba, en 1860, el periódico madrileño *El Día*,<sup>9</sup> en artículo firmado en París por la crítica María Lassaveur, en el que afirmaba lo siguiente:

¡Oh! ¡Ricardo Wagner! Hombre de talento, extraviado en un camino falso por fanáticos aduladores, ¿no iréis un día, llevado por el demonio de la vanidad, a ocultar vuestro genio creador bajo las benéficas sombras de los corpulentos árboles de los jardines de Charenton?

Y sin embargo, ese hombre es un gran músico; conoce perfectamente las leyes de la armonía instrumental; maneja las dificultades como Paganini manejaba su arco. ¿Qué le falla para hacer una obra maestra? Le falta el alma, que es el principio de toda belleza; le falta el juicio que permite apreciar y escoger el lado delicado de las cosas; le falta la sencillez, esa cualidad que no pertenece más que a las organizaciones verdaderamente superiores. Ama el ruido, los truenos, la tormenta, el caos.

Hemos oído el *Vaisseau Fantôme* y el *Tannhäuser*, las dos maravillas de M. Wagner, la flor de sus producciones, las obras maestras de sus obras maestras, como dicen los hijos idólatras de Alemania. Y ¿qué hemos de decir? Nada que pueda formularse en nuestro lenguaje vulgar. Un horrible conjunto de notas en medio del cual se busca en vano una sombra de melodía; una imitación ínfima del género más subido de Verdi, pero sin el encanto, sin la originalidad nerviosa que distingue a ese eminente compositor. El orgullo ha llevado a Ricardo Wagner, como un caballo salvaje lleva á su jinete, a través de barrancos pedregales y con dirección al precipicio. Su instrumentación no es mala; sabe hacer hablar los instrumentos separadamente para reunirlos después en un conjunto gigantesco. Si hubiera tomado el buen oído por guía hubiera llegado a ser un gran maestro; pero inventando la música del porvenir, será el apóstol de lo imposible.

Ese mismo año, en los Campos Elíseos de Barcelona,<sup>10</sup> tuvo lugar un

Baile de Caballeros en el gran salón de verano, dirigido por don Carlos Fraisse, discípulo del conservatorio de París y ejecutado por 100 profesores.

[...] 5.º Britania, Schotisch, Wagner.

Se trataba de la obertura en re mayor *Rule Britannia* (1837), aquí rebautizada como chotis. Una tímida introducción de la música de Wagner en nuestro país, de la mano de un novel director francés.

Tal vez la primera introducción de la música vocal de Wagner, al menos la primera que hemos localizado documentada, tuviera lugar también en los Campos Elíseos de Barcelona, en el salón de la sociedad coral Euterpe, de la mano del padre de los coros populares españoles, Anselmo Clavé.<sup>11</sup> El concierto aunaba, en un mismo escenario, coros, orquesta y banda de música. Esto sucedía en 1862:

Función núm. 97 en el salón de Euterpe.

Último y extraordinario concierto matinal, por la sociedad coral de Euterpe, compuesta de 60 individuos dirigidos por don Anselmo Clavé, y una orquesta de 60 profesores, director don José María Moliné.- Coro de tiples del Liceo compuesto de 29 señoras, dirigidas por don Francisco Porcell.

Banda del regimiento de la Princesa de 60 músicos dirigidos por don Joaquín Huguet.

#### PROGRAMA

Primera parte: [...] Gran Marcha de la ópera Tannhäuser, de Wagner, por ambos coros, orquesta y banda.

Este fragmento pasó a formar parte del repertorio del coro y fue interpretado de la misma forma, con orquesta y banda, en diversos conciertos conjuntos durante los siguientes años. Es la primera noticia que hemos localizado en la que una banda militar participara en la interpretación de una pieza de Wagner en España.

Esta marcha se hizo muy popular. La vemos interpretada en Madrid, en 1864, sólo con orquesta y coro:<sup>12</sup>

Anteayer tarde se ha verificado en el salón del Conservatorio el tercer concierto de la «Sociedad artístico-musical de socorros mutuos», ante una concurrencia tan numerosa como escogida... La orquesta, bajo la inteligente dirección del Sr. Monasterio...

[...]

La marcha de la ópera de Ricardo Wagner, Tannhäuser, que tanto ha dado que hablar y escribir en el mundo filarmónico europeo, era una verdadera novedad; pues por primera vez se oía en Madrid con coros y orquesta una pieza de esa música que sus enemigos han calificado de música del porvenir. El éxito, sin embargo, no pudo

11 · *La Corona* (Barcelona), 7-IX-1862 (BVPH, MCu).

12 · *Crónica de ambos mundos* (Madrid), 15-III-1864 (Hemeroteca Digital, BNE).

ser más satisfactorio, y el público entusiasmado por el grandioso efecto de esta pieza, la hizo repetir.

Peña y Goñi (1881, p. 530) afirmaba que había sido él quien dispuso de esta partitura:

... llevando la batuta unas veces Joaquín Gaztambide, otras Monasterio y otras yo, al propio tiempo que tomé a mi cargo también la dirección de la parte coral, dando al público algunas obras importantes, entre las cuales se cantaron el célebre coro a voces solas de A. Thomas, intitulado El Tyrol y la marcha del Tannhäuser, primera obra de Ricardo Wagner que se ha oído en Madrid y que yo mismo traje de Alemania.

Como se ha citado, en la Exposición Universal de París de 1867, una banda militar de Baviera interpretó una transcripción de *Lohengrin*. Omitimos en la cita que, poco después, la Banda de la Guardia Republicana de París, interpretó dicha pieza en el mismo concurso. En ese certamen participó también la Banda del 1.º Regimiento de Ingenieros, con base en Madrid, dirigida por Narciso Maimó Figuro. En el jurado estaba el escritor y crítico musical español Mariano Soriano Fuertes y el músico y empresario madrileño Antonio Romero Andía. De las interacciones y audiciones que tuvieron lugar en aquella exposición, es muy posible que se produjeran contactos editoriales con destino a los almacenes de música españoles.

### **Transcripciones wagnerianas para banda en España**

La afirmación anterior no es baladí. Las bandas militares asentadas en Madrid eran las mejores de España en su tiempo. De hecho, hubo polémica en 1867, antes de la Exposición Universal de París, sobre cuál de las bandas regimentales sería la escogida para el feliz viaje.

Menos de una década más tarde, dichas bandas habían «sucumbido» al influjo wagneriano. Sirvan como ejemplo unos párrafos de este artículo publicado en una conocida revista musical madrileña:<sup>13</sup>

#### **Música popular**

##### **La parada**

[...]

La parada es la irresistible sirena para el estudiante, la desesperación para el catedrático, el pasatiempo para el vago, la ocasión para el ratero, la esperanza para la buscona y el concierto para el pueblo.

[...]

La función comienza á las diez en punto, de manera que así que se oyen las dos ó tres campanadas primeras de dicha hora, un

estrépito infernal llena los ámbitos de la susodicha plaza llenando de alborozo á la gente menuda y de asombro al que no está en el secreto.

—¡Qué es eso, —preguntan los que se hallan en este último caso— es alguna exposición?

—¿Es la langosta?

—¿Es alguna marcha triunfal de Wagner? exclama un dilettanti, que en todas partes abundan.

Nada de eso, señores, es... la marcha real tocada á todo bombo, por las músicas entrante y saliente, al mismo tiempo; formando el desconcierto más bello que imaginarse puede, capaz de romper el tímpano al diputado más asiduo, espectador de otros desconciertos.

[...]

Pero sigamos: y tratemos de la música antes de irnos con ella á otra parte.

Sabido es que las bandas de ingenieros (1.º y 2.º regimientos) y de artillería (3.º de a pie) son las músicas militares de más importancia que se encuentran en Madrid; pues bien, si entra la del primer regimiento de ingenieros, tendréis ocasión de oír la sinfonía Tannhäuser de Wagner; si corresponde de la de artillería, ¡ah! entonces os harán escuchar algo del «Rienzi»... de Wagner, y si toca su turno a la del segundo de ingenieros, entonces no desesperéis de oír la marcha del Tannhäuser ó alguna piececita de... Wagner.

Me parece que pedir más variedad en los programas de estos conciertos al aire libre, sería gollería digna de anatema electoral.

Quédese para las charanguillas de nueva creación el tocar piezas insípidas de Meyerbeer ó algún otro corruptor de la música moderna; quedese también para estas murgas militares el ayudar nuestra digestión con alguna tontuna de Mozart o Rossini, nuestras bandas militares pican más alto y se van de un salto... a Wagner.

¡Oh, hidrofobia wagneriana que infesta á la época actual, y que lo mismo inoculas tu ponzoña á los directores de bandas militares, que á otros directores de no menos feliz memoria!

¡Yo te bendigo, por aquello de que muerto el perro, se acabó la rabia, y quiera Dios que acabemos de una vez con italianos y alemanes (músicos, se entiende) y empiece tranquilo y sosegado el reinado del porvenir!

Wagner, es sin duda alguna, el compositor de circunstancias, y sus reformas no dejan de tener trascendencia política; así es

que al oír su metal apocalíptico y tanto y tanto golpe de bombo y platillos puede uno hacerse la ilusión de estar oyendo un discurso ministerial... con todas sus lógicas consecuencias.

[...]

UN LOCO.

Faltaban más de veinte años para que los madrileños pudieran escuchar alguna de las partes de *El Anillo del Nibelungo* (*La Walkyria*, 1899), pero ya Bayreuth lo había escuchado entero desde 1876 y poco a poco, algunas partes de la inmensa tetralogía wagneriana iban llegando a España... a través de las bandas:<sup>14</sup>

Para dar a conocer a algunas personas la marcha nupcial que con motivo del regio enlace compuso el músico mayor del tercer regimiento de Ingenieros, Sr. Juarranz... verificóse ayer tarde una agradabilísima sesión musical en el cuartel de la Montaña, salón de la banda del primer regimiento de Ingenieros. Esta, dirigida de la manera que sabe hacerlo y tiene acreditado el Sr. Maimó, tocó... el andante en la de Mendelssohn, arreglado para banda militar de un modo magistral por el Sr. Maimó, la marcha nupcial del Sr. Juarranz..., la marcha española de las Antorchas de Milpager, la marcha fúnebre de la última obra de Wagner El Anillo de los Nibelungos, que es de grandísimo efecto, la marcha número 4 de las Antorchas del gran Meyerbeer, y un paso doble alemán de grandísima claridad, valentía y magnífico efecto.

Veamos ahora cómo Wagner, junto a Verdi, se iba introduciendo en los conciertos bandísticos de las agrupaciones militares. Este es el programa de un concierto celebrado en el Retiro, de Madrid, el 4 de mayo de 1878, en el que actuaron todas las bandas militares de la guarnición:<sup>15</sup>

Primera parte.- 1.º Fantasía sobre motivos de «Tannhäuser», por la banda del regimiento de infantería de Baleares, Wagner.- 2.º Overture de «Rienzi», por la banda del regimiento de artillería, Wagner.- 3.º «Marcha de las antorchas» (núm. 4), por la banda del primer regimiento de ingenieros, Meyerbeer.

Segunda parte.- 1º Overture de la «Exposición de Londres» por la banda del regimiento de infantería de Garellano, Auber.- 2.º Fantasía sobre motivos de la ópera «Mignon», por la banda del regimiento de infantería de Vad-Rás, Thomas.- 3.º Gran marcha de la ópera «Aída», por la charanga del batallón de cazadores de Arapiles, Verdi.

14 · *La Correspondencia de España* (Madrid), 18-II-1878 (Hemeroteca Digital, BNE).

15 · *El Globo* (Madrid), 4-V-1878 (Hemeroteca Digital, BNE).



o catalanes y, paradójicamente, muchos años después de los estrenos absolutos de dichas obras:<sup>16</sup>

<b>Título</b>	<b>Estreno absoluto</b>	<b>Estreno en Madrid</b>
<i>Rienzi</i>	1842	1876
<i>Lohengrin</i>	1850	1881
<i>Tannhäuser</i>	1845	1890
<i>Los Maestros Cantores</i>	1868	1893
<i>El Holandés Errante</i>	1843	1896
<i>La Walkyria</i>	1870	1899
<i>Sigfrido</i>	1876	1901
<i>El Ocaso de los Dioses</i>	1876	1909
<i>El Oro del Rin</i>	1869	1910
<i>Tristán e Isolda</i>	1865	1911
<i>Parsifal</i>	1882	1914

De todos los títulos hemos localizado fragmentos transcritos para banda en diferentes editoriales. Como ya se ha visto con algunos de ellos y podremos comprobar en los apartados que siguen, la mayoría se interpretaron en España antes de que la propia ópera completa fuera estrenada.

Curioso es el ejemplo que encontramos en el Certamen de Bandas celebrado en Santiago de Compostela en agosto de 1884, en cuyas bases, lanzadas en enero, se indicaba en cuanto a premios:<sup>17</sup>

2.º Una batuta de plata, de gran mérito artístico para bandas militares y populares, a la que mejor ejecute la Sinfonía de la ópera Tannhäuser del maestro Wagner.- Premio del Excmo. Ayuntamiento de Santiago.

La anécdota estriba en que dicha obra fue sustituida por otra composición cuando algunas bandas se quejaron de que, al parecer, resultaba difícil conseguir la partitura. Algo que la propia prensa gallega se encargó, sin éxito, de desmentir:<sup>18</sup>

Leemos en El Anunciador de la Coruña:

«No es cierto lo que dice la Gaceta de Galicia, diario de Santiago, de que por imposibilidad de encontrar la partitura de la sinfonía de la ópera Tannhäuser de Wagner haya habido necesidad de cambiarla por la de Dinorah, para el próximo certamen musical compostelano.

16 · Lista: elaboración propia.

17 · *El Diario de Lugo*, 31-I-1884.

18 · *El Diario de Lugo*, 24-VI-1884.

En el almacén de música de nuestro amigo D. Canuto Berea existen ejemplares de la partitura de la sinfonía de Tannhäuser, precisamente para banda militar, ediciones francesa y alemana; las bandas de Artillería y Cazadores las han adquirido, y, que sepamos, la primera de estas la tocará en la primera ocasión que se presente.

En Santiago hay una sucursal del establecimiento del Sr. Berea, y hubiera proporcionado dicha partitura a correo vuelto, si se le hubiera pedido.

A algo, pues, recóndito y misterioso debe de obedecer el cambiazio».

## **Wagner en el certamen de la Feria de julio de Valencia**

No es de extrañar que fuera en la ciudad de Valencia donde se instaurara el Certamen de Bandas de Música que conseguiría mayor arraigo en la historia española. Cuando comenzó a celebrarse (1886) había ya pocas poblaciones de la región, por pequeñas que fueran, que no contaran con una banda de música de aficionados. Hoy en día, la *Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana* cuenta con más de 540 sociedades afiliadas.

Salvo en el concurso celebrado en Santiago de Compostela en 1884, en el resto de concursos localizados,<sup>19</sup> anteriores al de Valencia, no se ha podido corroborar la presencia de obras de Wagner entre las presentadas a competición. Sin embargo, en lo referente al Certamen de Valencia, contamos con la ayuda inestimable del libro de Alfredo Ruiz Cerveró, *Una historia irreplicable en el mundo musical: Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia* (2011), en el que se hace un seguimiento exhaustivo y pormenorizado de cada uno de los certámenes, desde 1886 hasta 2010, incluyendo las interpretaciones de las bandas invitadas y los programas de aquellos años en que no hubo concurso, solo festival.

Ruiz Cerveró (2011) hace un resumen estadístico en el que cita las obras y compositores más representativos del periodo estudiado. Algunos datos resaltan en nuestro trabajo:

Richard Wagner es el segundo compositor más interpretado en el apartado de obras obligadas (68 veces) y el primero en el de obras de libre elección (94 veces). Y todo ello a pesar de que desde los años noventa del siglo XX se dejaron de seleccionar como obras obligadas las transcripciones, para pasar a encargarse obras de estreno a compositores en activo, algo que, con el tiempo, ha pasado a ser costumbre también en el apartado de obras obligadas. Lo cual quiere decir que Wagner fue tan estimado por

19 · Madrid, 1871, 1873, 1875; Santiago de Compostela, 1876, 1877, 1882, 1884; La Coruña, 1878, 1879; El Ferrol, 1879; Sevilla, 1880; Pontevedra, 1880, 1882; Bilbao, 1882; Albacete, 1882; en otros concursos convocados, no se celebró sección de bandas por falta de inscripciones.

los directores de bandas que, todavía en 2010, las estadísticas seguían jugando a su favor.

La organización del Certamen escogió a Wagner repetidamente como compositor de las obras obligadas:

- *Rienzi*, obertura (1893, 1.<sup>a</sup> sección; 1953, sección especial; 1964, sección especial).
- *La Cena de los Apóstoles*, cantata (1894, 3.<sup>a</sup> sección).<sup>20</sup>
- *Tannhäuser*, obertura (1903, 1.<sup>a</sup> sección; 1945, 2.<sup>a</sup> sección; 1978, sección especial A).
- *La Walkyria*, fantasía (1903, sección internacional; 1957, sección especial).
- *Sigfrido*, fantasía (1905, sección internacional).
- *Tristán e Isolda*, preludio (1942, sección especial).
- *Parsifal*, preludio (1944, sección especial).
- *Idilio de Sigfrido*, pieza de concierto (1946, sección especial).
- *La Walkyria*, cabalgata (1949, sección especial).
- *Los Maestros Cantores*, selección del Acto III (1955, sección especial; 1975, sección especial B).

El análisis de estos datos permite observar que, para la organización del certamen, asesorada por músicos valencianos de renombre y por los que serían miembros del jurado, las obras de Wagner tenían la calidad requerida para ser interpretadas en concurso por las mejores bandas (secciones Especial, Internacional, Primera). Estas partituras, también eran escogidas en numerosas ocasiones por dichas bandas como obras de libre elección, como apuesta segura en cuanto a la calidad, espectacularidad y dificultad requeridas para obtener premios en el concurso.

Con el paso del tiempo, la mejora de los centros de enseñanza de las sociedades y la implantación de conservatorios a nivel local, las bandas de segunda y tercera sección, con menor número de músicos, fueron adquiriendo un nivel de calidad equivalente a lo que antes fueron las mejores secciones, por lo que también en estas secciones podemos ver a menudo a Wagner escogido como obra libre en las décadas de los setenta y ochenta.

Mención especial merece, a nivel documental, el Certamen valenciano de 1928, en el que el *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, n.º 8, del mes de julio, dedicó gran parte de su contenido al concurso, incluyendo un análisis musical de las obras obligadas con detalle de los

20 · En 1894, la categoría de las secciones del Certamen se invirtió, denominándose 3.<sup>a</sup> a la de mayor importancia. Esta clasificación no volvió a repetirse, considerándose como más importantes las de Honor y 1.<sup>a</sup> sección).

## LAS OBRAS IMPUESTAS EN EL CERTAMEN ACTUAL

### SECCIÓN ESPECIAL

**PARSIFAL (Preludio), WAGNER.**—Como una beatífica sugestión que nos iniciase en el ambiente de misticismo en que se ha de desenvolver *Parsifal*, más bien que como una síntesis del mismo, se nos aparece el magno Preludio.

El tema del Amor y la Misericordia



totalmente despojado, oýese cual litúrgica recitación. Los ritmos imprecisos de flautas y clarinetes y las figuraciones ingravídas de la cuerda, crean sobre el tema inicial en su segunda aparición una atmósfera impregnada de suaves luminosidades, resplandores filtrados por góticas vidrieras, diríjase, entre las cuales parecen elevarse nubes de incienso.

Dos veces aparece el tema inicial en su diverso aspecto para esfumarse en la región aguda, en la que vibra quedamente el timbre azulado de las flautas.

Como una promesa de redención, suena el símbolo sonoro



en trompetas y trombones.

#### 9. Análisis de Parsifal en el Boletín Musical de Valencia, julio 1928 (BNE)

motivos musicales principales. Fue el caso del preludio de *Parsifal*, para la Sección Especial.

En dicho certamen actuó, fuera de concurso, la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, de Madrid, dirigida por Emilio Vega Manzano:

2.º TANNHÄUSER, Obertura.- La transcripción de esta conocidísima y magna composición es del maestro Vega, y su interpretación por la Banda de Alabarderos ha sido elogiadísima en Madrid. Por eso se ofrece esta audición al público valenciano.

Otros concursos de bandas, más ocasionales y sin continuidad, escogieron también a Wagner como autor de sus obras obligadas. Por ejemplo, en 1899, el Certamen de Bandas Militares y Civiles de Córdoba (*Tannhäuser*, obertura) y el de Castellón (*Rienzi*, obertura).<sup>21</sup>

### Transcripciones para banda de músicos españoles

Como hemos podido comprobar, desde el último tercio del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, las bandas de música españolas se nutrieron de las transcripciones y arreglos de Richard Wagner a través de editoriales extranjeras, principalmente francesas, cuyos materiales, en muchos casos, todavía pueden encontrarse aquí y allá, en archivos de sociedades musicales y bandas profesionales.

21 · *Boletín Musical* (Valencia), números de mayo y junio de 1899.



10. Idilio de Sigfrido, primera publicación de Wagner en *Harmonía* (Archivo Unió Musical d'Alaquàs, Valencia)

Directores de bandas municipales, e incluso de algunas civiles, además de algunos músicos de estas agrupaciones, realizaron sus propias transcripciones para las bandas a su cargo, como fue el caso de Ricardo Villa, Miguel Yuste, Emilio Vega y otros. Estas, afortunadamente, se encuentran en los archivos de las bandas que dirigieron.

Dicha «sequía» editorial cambiaría totalmente a partir de 1918.

En 1916, el director y compositor Mariano San Miguel Urcelay (1880-1935) fundó la revista musical *Harmonía*, con dirección artística del compositor y bibliotecario Julio Gómez García (1886-1973) y el redactor Ángel Andrada Gayoso (1889-1949). Se trataba de una revista con contenido musicológico, acompañada además de ediciones musicales compuestas o arregladas para banda, en dos formatos que se denominaron Primera y Segunda Sección, destinados a bandas de mayor o menor número de componentes y con mayor o menor dificultad técnica. La revista funcionaba por suscripción y fue, en un principio, mensual, espaciando con el tiempo su salida hasta llegar, en su último año, a una sola publicación.

Entre 1916 y 1959, la revista *Harmonía* proveyó de música a la mayor parte de las bandas españolas, que todavía hoy conservan estas ediciones en muchos archivos, en número no menor a 1.000 títulos (Martínez, 1998, p. 224), interrumpiendo sus ediciones únicamente durante los años de la Guerra Civil.

La redacción de *Harmonía* encargó transcripciones a directores/compositores de bandas con sólida formación, como Germán Álvarez Beigbeder, sus propios redactores, Mariano San Miguel y Julio Gómez,

o directores de orquestas ligados al mundo de las bandas, como José Manuel Izquierdo Romeu, director de la Orquesta Sinfónica de Valencia. Sin embargo, la redacción no fue escrupulosa en consignar todos los arreglistas, ya que en bastantes de sus ediciones (lo veremos en Wagner), no consta el nombre de estos.

La importancia de esta revista, a nivel nacional, puede verse a través de los certámenes bandísticos. A partir de los años treinta, muchas de las obras obligadas en los certámenes de Valencia y, por ejemplo, Galicia, fueron de la editorial *Harmonía*. Algo que se indicaba directamente en las bases de los concursos, para que todas las bandas inscritas utilizaran la misma edición.

*Harmonía* publicó transcripciones de obras de Richard Wagner casi desde el principio. La primera, en 1918, fue el *Idilio de Sigfrido*, con el n.º 30 de la Primera Sección, en arreglo para banda de Mariano San Miguel Urcelay. Se incluye, al final de este apartado, un detalle de todas las obras wagnerianas editadas por la revista.

Como se podrá comprobar, prácticamente todas las piezas de Wagner que aparecieron en *Harmonía*, ya habían llegado a España en ediciones francesas. Dichas ediciones estaban orquestadas para una disposición instrumental bastante diferente de la que ya conformaba las bandas españolas en la segunda década de 1920, por lo que es lógico pensar que las transcripciones no se hicieran, al menos no todas, a partir de las partituras de orquesta, sino como una actualización organológica de las ediciones francesas. Téngase en cuenta que para 1918, la cuerda de saxofones estaba totalmente integrada en nuestras bandas, en toda su extensión instrumental, y que instrumentos como los onnóvenes, figles, barítonos y otros *saxhorns* más extendidos en el siglo XIX, habían desaparecido de las bandas. Otros, como los cornetines propiamente dichos, estaban dejando su lugar a las trompetas actuales, y en la zona de bugles, sólo quedaría activo, hasta la actualidad, el fliscorno tenor en sib. Habría que añadir a todo esto, que la percusión también se había actualizado, pasando de los básicos caja, bombo y platos a toda una suerte de instrumentos accesorios (triángulos, panderetas, láminas diversas) y los timbales ya eran parte de la banda «sinfónica».

En el caso de Wagner, aunque también en el de otros compositores de renombre mundial, como Beethoven, Rossini, Haydn, etc., *Harmonía* supuso para las bandas el cese de la dependencia de editoriales extranjeras y, algo importante en la época que tratamos, una reducción de precios. La contribución de *Harmonía* al perfeccionamiento y ampliación de repertorio de las bandas españolas, a pesar de los estudios de musicólogas como Beatriz Martínez del Fresco (1998) o Azahara Arévalo Galán (2020), todavía puede y debe estudiarse con mayor amplitud. Musicólogos como Frederic Oriola Velló, en Valencia, están llevando a cabo investigaciones

sobre las propias ediciones (de las que no había, hasta hace poco, ningún catálogo) y, además, realizando grabaciones bandísticas de estas ediciones. Algo a lo que también contribuye el proyecto valenciano *Música a la Llum*, capitaneado por Jorge García, del Institut Valencià de Cultura, en cuyas ediciones discográficas anuales, todas ellas para banda, se han empleado numerosas ediciones de *Harmonía*.

### **Ediciones de música de Richard Wagner en la revista *Harmonía***

- *Idilio de Sigfrido*, pieza de cámara.  
1918, n.º 30, sin indicación de transcriptor.
- *Una hoja de álbum* (original *Ein Albumblatt*), romanza sin palabras.  
1919, n.º 43, transcripción de Mariano San Miguel Urcelay.
- *Parsifal*, los encantos del Viernes Santo.  
1920, n.º 50, transcripción de Mariano San Miguel Urcelay.
- *Rienzi*, marcha solemne.  
1920, n.º 52, sin indicación de transcriptor.
- *El Holandés Errante* (como *El Buque Fantasma*), romanza del Acto III.  
1922, n.º 79, transcripción de Mariano San Miguel Urcelay.
- *Tristán e Isolda*, introducción del Acto III.  
1922, n.º 79, transcripción de Mariano San Miguel Urcelay.
- *Lohengrin*, cortejo nupcial del Acto III.  
1925, n.º 112, sin indicación de transcriptor.
- *Lohengrin*, preludeo del Acto III.  
1930, sin n.º, sin indicación de transcriptor.
- *El Ocaso de los Dioses*, marcha fúnebre.  
1939, sin n.º, sin indicación de transcriptor.
- *Los Maestros Cantores*, preludeo del Acto I y Vals de los aprendices.  
1945, n.º 319, transcripción de Julio Gómez García.
- *Los Maestros Cantores*, marcha de las corporaciones.  
1945, n.º 322, transcripción de Julio Gómez García.
- *La Walkyria* (como *Las Walkyrias*), cabalgata de las walkyrias.  
1948, n.º 354-355, transcripción de José Manuel Izquierdo Romeu.
- *Rienzi*, obertura.  
1951, n.º 393-394, transcripción de Germán Álvarez Beigbeder.
- *La Walkyria* (como *Las Walkyrias*), gran fantasía.  
1954, n.º 420-421, sin indicador de transcriptor.

Además de las ediciones de *Harmonía*, existen dos publicaciones más de obras de Wagner realizadas en España, que hayamos podido localizar:

La transcripción de *Una hoja de álbum* realizada por Mariano San Miguel para *Harmonía*, consta también en el Archivo Histórico de la Unión Musical Española, como edición de 1942, con número de plancha de Casa Dotesio CD. 42812 D (ref. W-23399/376).

La editorial *Música Moderna* publicó en la década de los cuarenta una transcripción del *Coro de Peregrinos* de la ópera *Tannhäuser*, a cargo del director y compositor Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943), en edición conjunta con la *Marcha Turca* de *Las Ruinas de Atenas*, de Beethoven. Lleva el n.º 429.

### **Grabaciones bandísticas de Richard Wagner**

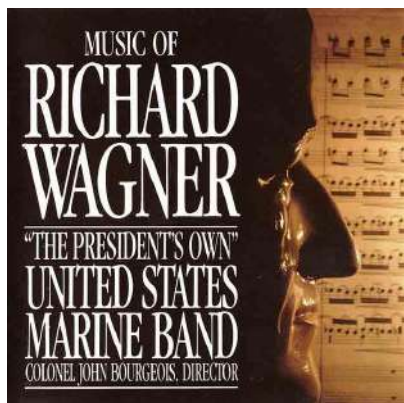
Las transcripciones y arreglos para banda de la música de Richard Wagner son muy escasas y difíciles de localizar en repositorios de Internet. Las que hemos podido localizar han aparecido al buscar interpretaciones de «Concert Band», «Symphonic Band» y «Brass Ensemble».

Una de las grabaciones más interesantes, disponible en CD y en plataformas de audio como Spotify, es la dedicada íntegramente a Richard Wagner por la agrupación militar americana “*The President’s Own*” *United States Marine Band*, con dirección del coronel John Bourgeois. También es posible descargar los temas gratuitamente desde la página que se indica en el pie de imagen.

Este disco contiene el ya citado arreglo de Max Pohle, de *Das Liebesmahl der Apostel*, a modo de introducción. El resto son transcripciones y fantasías de *El Anillo*. En concreto, el prelude de *Das Rheingold*, dos fantasías realizadas por Arthur Seidel de *Die Walküre* y *Siegfried*, y una suite con la *Siegfried’s Funeral March* y el *Finale* de *Götterdämmerung*, transcritos respectivamente por Howard Bowlin y John Bourgeois. La interpretación, a gusto del oyente. El sonido, magnífico.

Otra grabación monográfica para viento es la que hizo la discográfica húngara *Hungaroton*, a cargo de la *Ferenc Liszt Academy Symphonic Band Budapest*, dirigida por László Marosi. En ella se repiten las fantasías de Arthur Seidel sobre *Die Walküre* y *Siegfried*, además de la gran fantasía sobre *Götterdämmerung* y la entrada de los dioses en el Walhalla de *Das Rheingold*. El disco da comienzo con una transcripción del director antes citado, John Bourgeois, del prelude (vorspiel) de *Das Rheingold*. La grabación está disponible para su descarga en Amazon y otras plataformas.

La obertura de *Tannhäuser* puede escucharse en un CD de oberturas operísticas en transcripciones para banda, grabado por la *Musique Royale des Guides de Belgique (Música Real de los Guías Belgas)*, titulado *Festive Overtures*, editado en Bélgica en 1995.



11. CD Wagner por la United States Marine Band

<https://www.marineband.marines.mil/Audio-Resources/Educational-Series/Music-of-Richard-Wagner/>

12. CD Wagner por la Ferenc Liszt Academy Symphonic Band

<https://www.amazon.es/music/player/albums/B00LJNVT4I>

El siguiente ejemplo lo encontramos en una grabación de Pentatone a cargo de la *National Brass Ensemble*, del *San Francisco Conservatory of Music*, con la batuta de la conocida directora de orquesta Eun Sun Kim. Se trata de un doble CD en el que el segundo disco está dedicado a arreglos de varios temas de *El Anillo del Nibelungo*, realizados por el compositor americano Timothy Higgins.

No se ha localizado ninguna grabación de bandas españolas dedicada íntegramente a Wagner. De nuestra discoteca particular, sólo hemos localizado un CD de la Banda Sinfónica del Centro Instructivo Musical “La Armónica”, de Buñol, en directo de un concierto navideño en 2002. Entre las diversas obras grabadas de ese concierto, está la obertura de *Tannhäuser*. La dirección corre a cargo de Celio Crespo Esparza.

La editorial holandesa Molenaar publica grabaciones en CD de sus partituras para banda en una colección titulada *Concert Series*. Estas grabaciones están disponibles para su audición en YouTube. En el caso que nos ocupa, se puede filtrar la búsqueda con las palabras «Molenaar Wagner concert band» y podremos escuchar una selección de estas grabaciones.

A modo de sugerencia y contando con agrupaciones profesionales tan «wagnerianas» como la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, se echa de menos una grabación historicista de las transcripciones y arreglos de Richard Wagner editados por Harmonía. En la tesitura actual en que se desenvuelven las bandas de música españolas, esta sería la única forma, nos tememos, de preservar una serie de ediciones musicales que fueron relevantes en la historia de las bandas españolas y que hoy permanecen arrinconadas en los archivos de muchas sociedades musicales y bandas municipales.

12. Wagner para *Brass Ensemble* dirigido por Eun Sun Kim  
<https://www.pentatonemusic.com/product/deified/>



## Conclusiones

La música de Wagner, en su aspecto sinfónico y no operístico, fue muy bien recibida en España por las bandas de música, mucho antes de que se estrenaran aquí las propias óperas, y también por el público que escuchaba habitualmente a dichas bandas.

En nuestra opinión, en esa recepción tuvo mucho que ver la utilización tan atractiva que Richard Wagner hizo de los instrumentos de metal, en un momento en que la evolución de estos había dado un salto de gigante, lo que las hizo especialmente adecuadas para su traslado a la organología de las bandas de viento.

El hecho de que las ediciones francesas de música para banda llegaran masivamente a España a través de los almacenes de música, permitió conocer y apreciar dicha música a los músicos mayores militares que dirigían las bandas regimentales.

La institución del Certamen de Bandas de la Feria de Julio de Valencia (luego Internacional) contribuiría especialmente a la difusión de las transcripciones wagnerianas, al igual que lo harían las ediciones españolas de la revista *Harmonía*, durante la primera mitad del siglo XX.

El cambio de paradigma musical que ha supuesto en nuestro país, sobre todo a nivel de concursos musicales, la predilección actual por la presentación de obras de estreno, originales para banda, en detrimento despectivo de las transcripciones, ha arrinconado a un punto meramente ocasional las antiguas ediciones bandísticas. Algo que, al menos a nivel musicológico, deberíamos tratar de recuperar desde las asociaciones musicológicas y musicales que intentamos preservar el rico legado musical de nuestros antecesores.

Abogamos por una recuperación musical, en grabaciones con bandas profesionales o de gran calidad, de estas antiguas ediciones y, en el caso que nos ocupa, de las publicaciones bandísticas dedicadas a la música de Richard Wagner.

## Bibliografía

- ASTRUELLS MORENO, Salvador, *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2003.
- ASTRUELLS MORENO, Salvador, "Un estudio acerca de la difusión de repertorio para banda: la Banda Municipal de Valencia", en Nicolás Rincón y David Ferreiro (eds.), *Bandas de Música: Contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, 2019.
- CABALLÉ Y CLOS, Tomás, *La música «oficial» de la ciudad de Barcelona: apuntes para la historia de la Banda Municipal*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1946.
- DE SANTIAGO MAJÓ, Rodrigo Alfredo, "El archivo musical de la Banda Municipal de Madrid", en *Villa de Madrid*, n.º 30, Madrid, Ayuntamiento, 1970.
- GARCÍA BALLESTEROS, Marcial, "Influencia de la revista Conductorama y otras publicaciones francesas en las bandas españolas", en Jorge García y Remigi Morant (coords.), *Música a la llum. Documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives, Universitat de València i Institut Valencià de Cultura, 2020.
- GAUTHIER, André, *Wagner*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- GENOVÉS PITARCH, Gaspar, *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid 1909-2009*, Madrid, Ediciones La Librería, 2009.
- HADOW, William Henry, *Ricardo Wagner*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966.

- KASTNER, Georges, *Manuel Général de Musique Militaire a l'usage des armées françaises*, París, Typographie de Firmin Didot Frères, 1848.
- LLOBET LLEÓ, Enrique, *Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2012.
- ORIOLA VELLÓ, Frederic, *En clau de festa: aproximació a l'evolució de la música en el cicle festiu valencià*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2010.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid, Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881 (Edición facsímil en Madrid, ICCMU, 2003).
- RODRÍGUEZ ACUÑA, Alberto Tomás, *La Banda Municipal de Madrid, antecedentes históricos de su fundación en 1909 hasta la II República, 1935*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma, 2017.
- RUIZ CERVERÓ, Alfredo, *Una historia irreplicable en el mundo musical: Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia*, 2 vols., Valencia, Piles Editorial de Música, 2011.
- SANZ DE PEDRE, Mariano, *La Banda Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta de José Luis Cosano, 1958.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, "La normalización de la plantilla de las bandas militares desde el periodo isabelino hasta la restauración borbónica", en Jorge García y Remigi Morant (coords.), *Música a la llum. Documentació i patrimoni de les bandes de música*, Valencia, Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives, Universitat de València i Institut Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana, 2020.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid", en *Recerca Musicològica XIV-XV*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2004-2005.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio, "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 14, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007.
- TURINA GÓMEZ, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- WAGNER, Richard, *Dramas Musicales*, 2 vols. en *Biblioteca «Arte y Letras»* (Sin indicación de traductor), Barcelona, Daniel Cortezo y C.ª, 1885.

### **Fuentes archivísticas consultadas:**

- Archivo de la Asociación Requenense de Musicología.
- Archivo de la Banda Municipal de Valencia.
- Archivo de la Sociedad Musical "Santa Cecilia" de Requena.
- Biblioteca Digital Hispánica, BNE.
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, MCU.
- Hemeroteca Digital, BNE.



# Richard Wagner y Miguel de Cervantes: Más allá de la influencia (I)

**Marcos Cosío Pousa**

Filólogo alemán  
Profesor de Secundaria

Llevar a cabo un artículo sobre la figura de Miguel de Cervantes no es tarea sencilla. ¿Queda algo todavía por escribir sobre el genio de Alcalá de Henares? La dificultad de hacerlo sobre Richard Wagner no tiene nada que envidiarle. Un sinfín de libros, biografías y ensayos, algunos malintencionados, inundan las librerías de (casi) todo el mundo tratando de abordar su figura. El propósito del presente artículo es dejar por escrito la posible relación, el nexo de unión, entre ambas personalidades. Creo conveniente dejar a un lado desde el primer párrafo las etiquetas de “escritor” y “músico” que no harían sino reducir al mínimo a dos de los grandes artistas de la Cultura europea, aunque en ocasiones sea inevitable recurrir a ellas.

Al nacimiento de Cervantes (1547) y al de Wagner (1813) les separan casi tres siglos. ¿Es posible que la obra cervantina influyese en el desarrollo de la producción y el pensamiento wagneriano? ¿Hay elementos comunes en ambas obras? ¿Qué tratamiento hacen en sus escritos de temas como la nación o la religión? ¿Puede que el pensamiento presente en la obra de Cervantes haya influido en el de Wagner? Algunas de estas cuestiones se abordarán en este primer artículo sobre ambos. El deseo del autor del mismo es que en próximas ediciones de las Hojas Wagnerianas puedan tratarse el resto.

Para poner en contexto al lector, en estos casi trescientos años entre ambos nacimientos, es necesario dibujar, en esta primera entrega, un contexto que vaya desde los países de Cervantes y Wagner, pasando por los movimientos artísticos de los que fueron protagonistas fundamentales, hasta llegar a la relación coetánea de algunas personalidades españolas con Richard Wagner que tuvieron contacto directo con el genio de Leipzig. Todo ello servirá de antesala para tratar más en profundidad diferentes temas abordados en sus producciones y la posible influencia de la obra de Cervantes en el desarrollo del pensamiento wagneriano.

## España y Alemania: Siglo de Oro y Romanticismo alemán

Enumera Pío Baroja en su recopilación de ensayos y conferencias titulado *Divagaciones apasionadas* las diferencias principales entre la cultura germánica y la cultura latina. Una de ellas, comenta Baroja, es que la cultura latina tiene el sentido psicológico de lo que él denomina como “demasiado humano”, mientras que la germánica tiene “el amor de la Naturaleza y las cosas”. Sin embargo, comienza la lista de diferencias con la aclaración de que se trata de una serie de generalizaciones con las que simplemente pretende llegar a “un juicio de aproximación”. Previamente, Baroja deja claro que para él no se puede delimitar dónde empieza la influencia germánica y dónde la latina en el caso, por ejemplo, de España y su cultura. Añade el autor que la mayoría de las ciudades europeas cultas no son más que un cruce de caminos entre ambas civilizaciones.

A este hecho de convivencia e influencia mutua de ambas culturas parece referirse el profesor de la Universidad de Göttingen Friedrich Bouterwek (1766-1828), que aparece citado en el estudio llevado a cabo por Jorge Mota y María Infesta *Richard Wagner y el teatro clásico español*:

¡Qué cosas no podrían engendrar la fantasía española y el sentimiento alemán firmemente unidos! Lo que el español, acordándose de su origen, repite con frecuencia. ¡Somos hermanos!, podría hacerse realidad bajo una forma nueva en el terreno de la poesía alemana.

El final de la cita es de un fuerte carácter premonitorio porque, como se abordará posteriormente, el Romanticismo alemán bebe de los autores españoles, en especial de los del Siglo de Oro. Se podría afirmar sin miedo a equivocarse que, curiosamente, las dos etapas de máximo esplendor de la cultura española y alemana, separadas en el tiempo por casi tres siglos, están directamente relacionadas por una clara influencia de la primera sobre la segunda. Menéndez Pelayo definió al Siglo de Oro español como la expresión más alta del genio nacional, mientras que el escritor Rüdiger Safranski destaca en su obra *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* que ésta fue “una época deslumbrante del espíritu alemán, con gran irradiación sobre otras culturas nacionales”.

La cultura alemana y la cultura española volverán a confluír en un período en el que, como destaca el cervantista francés J.J.A. Bertrand en su estudio *Cervantes en el país de Fausto* (1950), en Alemania “se imita más que nunca”. Pronto, los modelos a seguir para los autores alemanes románticos serán Calderón, Lope de Vega e, indudablemente, Miguel de Cervantes.

## Cervantes en Alemania

En una conferencia en la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla, titulada “Cervantes, nuestro contemporáneo”, el catedrático de Literatura Don Andrés Amorós afirmó que “fueron los románticos ingleses y alemanes quienes descubrieron la transcendencia de El Quijote”, una opinión que comparte el catedrático de la Universidad de Oviedo Don Emilio Martínez Mata, especializado en la obra cervantina, que en el programa “La aventura del saber” de Televisión Española dice que el movimiento romántico fue el que convirtió al Quijote “en una especie de símbolo nacional”, dando pie al mito que todo el mundo conoce sin necesidad de haberlo leído. El propio Martínez Mata, en el capítulo “Las primeras recreaciones teatrales del Quijote: fiestas y mascaradas” del libro *Recreaciones teatrales del Quijote* muestra que ya en 1613 se llevaron a cabo representaciones sobre la figura de Don Quijote, documentadas por Tobias Hübner. Una de ellas coincidiendo con la celebración de un bautizo de la corte en Dessau, en la que Don Quijote es presentado como la viva imagen de lo negativo: fanfarrón, anclado en un pasado medieval, fanático. Hay que recordar el contexto en el que tuvieron lugar dichas representaciones: el enfrentamiento entre católicos y protestantes, casi un siglo después de la Reforma, estaba a punto de estallar definitivamente con la Guerra de los Treinta Años, por lo que estaban profundamente sesgadas y preparadas para ser representadas ante un público protestante, ridiculizando lo español y por lo tanto lo católico. Resaltar que estas primeras apariciones son anteriores a la primera traducción alemana del Quijote pero, como aclara Carmen Rivero Iglesias en su artículo “El inicio de la recepción cervantina en Alemania”, los asistentes a la celebración ya conocían la obra o estaban familiarizados con su contenido. Durante este siglo XVII se sucedieron las representaciones teatrales, alguna traducción desde versiones francesas (como la de 1682) en la que se transforma el final de la obra, acompañadas de críticas como las que recoge el hispanista J.J.A. Bertrand en el estudio citado anteriormente: “necedad”, “retahíla de payasadas”. Nadie podría adivinar el impacto que tendría en la cultura alemana la obra de Miguel de Cervantes durante los siglos posteriores.

En medio de esa crisis de lo alemán surge con fuerza en el siglo XVIII la corriente filosófica del Idealismo, de la mano del Romanticismo en el campo de la Literatura. Atrás quedan la Ilustración y el siglo marcado por el racionalismo. En Alemania surge el Sturm und Drang, a la que algunos autores no dudan en calificar como la primera etapa del Romanticismo alemán. La importancia de comprender el espíritu de los pueblos, directamente relacionado con el proceso histórico otorgándole a éste un sentido, les lleva a mostrar interés y a recopilar todo aquello que se

relacione con la cultura popular. Surge el culto al genio y lo hace en torno a ciudades como Weimar, en la que coincidirán autores de la talla de Goethe y Schiller, que llegó a denominar a las décadas finales del siglo XVIII como “siglo manchado de tinta”, como así lo hace saber Safranski en su obra, por la cantidad de traducciones y cambios en el hábito lector que se producen: se lee mucho más en cantidad y en variedad, favoreciendo esto a las traducciones fidedignas y objetivas de la obra de Cervantes y de otros autores españoles que décadas después se convertirán en referentes para Wagner, como en el caso de Calderón. La visión de España había cambiado radicalmente gracias a los románticos, que en medio de esa búsqueda de nuevos mitos ven en nuestro país y en sus artistas un ejemplo a imitar. Schlegel llegó a afirmar que en España “todo se halla compenetrado del más noble sentimiento nacional: es rigurosa, moral y profundamente religiosa. Por todas partes encontramos el mismo sentimiento de honor, moralidad rígida y fe profunda”, como destacan Jorge Mota y María Infiesta en su libro.

### **Wagner y España**

Con el contexto ya brevemente explicado, llega el momento de hablar de la relación directa y personal de Richard Wagner y algunos personajes españoles de su época. En este apartado hay que citar a tres personas que destacan por encima del resto: los catalanes José de Letamendi (1828-1897) y Joaquín Marsillach (1859-1883) y el pintor santanderino Rogelio de Egusquiza (1845-1915). Los dos primeros fueron descritos por Anna d’Ax en su libro *Wagner visto por mí* como “los primeros promotores del wagnerianismo en nuestra tierra”. La conexión de Marsillach con Wagner se produce por un viaje a Suiza en el que escucha la música del genio de Leipzig y que le lleva a estudiar la obra wagneriana. Suya es una de las primeras obras serias escritas sobre Wagner en Europa, que llevó como título el nombre del compositor, editada en Barcelona en el año 1878 y que contiene un prólogo del Dr. Letamendi. El contenido del libro, mezcla entre la biografía y el ensayo, gustó tanto a Wagner que publicó el prólogo en su revista *Bayreuther Blätter* (antes incluso de haber leído la obra completa) y escribió una carta en septiembre de 1878 a Marsillach en la que explicaba que nadie había sabido comprenderle tan profundamente. Creo conveniente dejar por escrito las palabras que le dedica a Wagner al inicio de la obra:

*A Ricardo Wagner*

Ilustre maestro:

A nadie mejor que a Usted, que tanto y tan inmerecidamente me ha honrado con su confianza, podría dedicar estas páginas. Usted se ha dignado aceptar de antemano mi dedicatoria y esto me hace esperar que mi modesto trabajo, puesto bajo la égida de su nombre, será leído con algún interés.

Permítame usted, insigne maestro, reiterarle en este lugar la sincera expresión de mi respeto y el testimonio de mi admiración más profunda.

*Joaquín Marsillach*

*Barcelona, Enero de 1878*

En estas palabras se puede intuir que, efectivamente, Joaquín Marsillach conoció personalmente a Wagner. De hecho, tal y como da a entender Javier Nicolás en una entrevista para la televisión cántabra, los únicos españoles que llegaron a conocer al maestro alemán personalmente fueron Joaquín Marsillach y el pintor Rogelio de Egusquiza. Egusquiza dedicó un gran número de obras a figuras wagnerianas y el propio Wagner llegó a encargarle personalmente un retrato. Además, el artista santanderino escribió en las ya mencionadas *Bayreuther Blätter*.

Volviendo a la obra de Joaquín Marsillach, la mujer de Wagner escribe en su *Diario* un texto sobre la impresión que ha causado en el compositor que recuperan Mota e Infiesta en su excelsa obra. El contenido también merece ser reproducido a continuación ya que guarda una gran relación con la temática del presente artículo:

Estamos verdaderamente encantados; Richard lo encuentra todo ejemplar, la composición del conjunto, las ideas, el pensamiento, el carácter del espíritu, el lenguaje. Está tan contento que escribe a este respecto una larga carta a Marsillach. Esta pequeña obra maestra le recuerda los prefacios de Cervantes y lo compara con profundos suspiros a nuestras producciones alemanas, sin forma ni contenido. Eso le lleva a afinidades entre los alemanes y los españoles, muchos más notables que entre los españoles y los italianos de los cuales cree que la pintura lo ha absorbido todo, no cree que un italiano sea capaz de esta obra.

En este fragmento del tercer tomo de los *Diarios* de Cósima se pone de manifiesto que Richard Wagner leyó y admiró la obra cervantina.

## **Wagner y Cervantes: ¿Existió una influencia real?**

La respuesta rápida, apoyada en fuentes como los diarios de su mujer, es que sí: Wagner leyó a Cervantes (no solamente el Quijote) y tuvo un gran impacto en el Wagner humano y en el artista. Numerosas declaraciones del compositor y de su esposa sobre Cervantes y su obra son expuestas en los *Diarios*. A continuación, algunos ejemplos:

[Primera alusión a la obra magna española del 10 de junio de 1869, como rescatan Mota e Infiesta:]

Entre estas conversaciones Richard me lee unos extractos de Don Quijote, lo que me reconforta mucho.

Por la tarde Don Quijote, que cada día nos parece más hermoso.

[Frase pronunciada por Wagner a su mujer:]

Shakespeare y Don Quijote es lo que nos es necesario salvaguardar. Podemos destruir el resto de la biblioteca.

El ya citado D. Andrés Amorós utilizó en varias ocasiones una frase de su maestro Dámaso Alonso sobre el Quijote: “Es la fe de España. Él es España”. Añade el propio Amorós una frase de Azorín en un artículo para *El Debate*: “Es nuestro símbolo, nuestro espejo”. El Quijote, y en consecuencia Cervantes, como el símbolo de la mejor España. No obstante, y en relación con lo expuesto por Baroja en el apartado “España y Alemania: Siglo de Oro y Romanticismo alemán”, Mota e Infiesta recuperan una frase de los *Diarios* de Cósima en la que Richard Wagner afirma que “únicamente en Cervantes he podido encontrar el espíritu germánico”. No deja de ser curiosa esta afirmación, más tratándose de un artista que plasmó en sus obras la tradición, la moral y la mitología germánica y que pone de manifiesto esa relación a la que parecen estar destinados la cultura y el espíritu germánico y el español.





# El polémico filósofo actual Slavoj Žižek defiende a Wagner

Juan Gregorio Álvarez Calderón

Profesor de Filosofía (*jubilado*)

En 2003, tras las cartas públicas firmadas por Jürgen Habermas, Jacques Derrida, Richard Rorty y otros filósofos, se habló mucho de revitalización de los valores europeos centrales como un antídoto contra el americanizado Nuevo Orden Mundial. Si hay un acontecimiento mundial en el que, hoy en día, esta tradición europea se condense y encarne, ése es Bayreuth; de manera que, para parafrasear a Max Horkheimer, quienes no quieran hablar sobre Bayreuth deberían también guardar silencio sobre Europa.

(Slavoj Žižek, final de *La política de la redención o por qué vale la pena salvar a Wagner*)<sup>1</sup>

Slavoj Žižek es un mediático, prolífico y polémico filósofo actual que en algunos de sus innumerables textos ha mostrado un interés positivo por la obra de Wagner. Žižek ha sido calificado de “performer” filosófico e incluso de “Elvis de la teoría crítica” y de “Estrella de rock filosófica”, y sus numerosos detractores le acusan de ser una “celebrity” intelectual que, a pesar de su sedicente izquierdismo, tiene voluntariamente un estilo filosófico que se adapta a la perfección a la mercantilización y la lógica individualista del capitalismo avanzado y a su industria cultural.

1 · “La política de la redención, o por qué vale la pena salvar a Wagner”, en S. Žižek: *Lacan: Los interlocutores mudos*. Akal, 2010, pp. 301-350.

Los referentes teóricos de Žižek son sumamente heterogéneos: van desde el fin de la filosofía, donde aparece el espectro de Heidegger, a los temas clásicos del marxismo, como el fetichismo de la mercancía, la ideología, la lucha de clases, el comunismo, Lenin, la crítica del estalinismo, pasando por el diálogo con el teórico del populismo izquierdista Ernesto Laclau y con el filósofo francés Alain Badiou, y también por el tratamiento renovado de la tradición del Idealismo alemán, especialmente de Hegel. Y todo ello aderezado con numerosas anécdotas personales,<sup>2</sup> chistes y citas de películas y de programas televisivos.<sup>3</sup>

Pero la principal fuente teórica de la filosofía de Žižek, así como el necesario apoyo para su comprensión, hay que buscarlos en la abstrusa doctrina psicoanalítica del médico francés Jacques Lacan. Sería excesivamente arduo tratar de clarificar aquí el turbio mejunje lacaniano-marxista-hegeliano que Žižek produce a lo largo de su extensa obra. Sólo diremos que resulta llamativo y aun paradójico cómo Žižek trata de utilizar en un sentido práctico revolucionario, de intención emancipadora en todo caso, una teoría psicoanalítica como la de Lacan, que elabora una concepción negativista del deseo, que al ser, según toda esta teoría, un efecto o reflejo de la Ley, si alcanza su objetivo de transgredir a esta Ley, su destino es aniquilarse él mismo, por lo que más que solamente negativista (es decir, no creativo, no productivo, sino siempre a remolque de la Ley negándola) el deseo es internamente contradictorio.<sup>4</sup>

Además, frente a la izquierda freudomarxista clásica, que negaba la existencia de la “pulsión de muerte” (*Thanatos*), (introducida tardíamente por Freud en su esquema de los instintos), o la consideraba sometible a un armónica pulsión erótica, una vez levantada la represión “sobrante”, a efectos civilizatorios, sobre esta segunda pulsión, Žižek señala expresamente que la negatividad esencial inscrita en el corazón de la pulsión de muerte es ineliminable y no es un efecto de la represión, sino un destino negativo del hombre, inscrito en su misma condición pulsional fundamental e intrínseca.<sup>5</sup> E incluso, Žižek llega a plantear la peliaguda

2 · El ataque de más grueso calibre lanzado contra Žižek en España fue la andanada dirigida contra él por el profesor José Luis Pardo en su artículo “Desmontando a Zizek”, aparecido el 30 de junio de 2017 en El País ([https://elpais.com/elpais/2017/06/30/opinion/1498835332\\_476491.html](https://elpais.com/elpais/2017/06/30/opinion/1498835332_476491.html))

3 · Antonio J. Antón Fernández: *Slavoj Žižek, una introducción*. Sequitur, 2012, pp. 11-20.

4 · El carácter negativista que adquiere el deseo en Lacan, frente a teorías afirmativas del deseo como las de Deleuze y Guattari en el “Anti-Edipo” o la de Jean François Lyotard, está magistralmente explicado y desarrollado por el difunto profesor Jacobo Muñoz en su introducción a los cuatro textos del último autor francés citado publicados bajo el título de *¿Por qué filosofar?* Paidós (colección Pensamiento Contemporáneo) 2004, pp. 41-45.

5 · “ ‘Pulsión de muerte’ no es un hecho biológico, sino una noción que indica que el aparato psíquico humano está subordinado a un automatismo de repetición ciego más allá de la búsqueda de placer, de la autoconservación, de la conformidad del hombre con su medio. El hombre es –Hegel dixit– ‘un animal enfermo de muerte’ (...). Según esta perspectiva, la ‘pulsión de muerte’, esta dimensión de radical negatividad, no puede ser reducida a una expresión de las condiciones sociales enajenadas, sino que define la *condition humaine* en cuanto tal. No hay solución ni escape, lo que hay que hacer no es ‘superarla’, ‘abolirla’, sino

cuestión metapsicológica de que el intento de eliminar o armonizar el antagonismo entre pulsión de vida (Eros) y pulsión de muerte lleva al totalitarismo.<sup>6</sup>

El negativismo del lacaniano Žižek también hace que su marxismo resulte muy problemático, de tal forma que la filosofía de Žižek aparece más bien como un “posmarxismo” que ha “deconstruido” la filosofía original de Marx para quedarse con un sentido de emancipación y desalienación que para algunos no es más que un “izquierdismo divagante” en el que el anticapitalismo se ha convertido en un fetiche teórico sobre el que se especula negativamente.<sup>7</sup> En todo caso, toda justificación humanista del socialismo revolucionario queda aquí dejada de lado y se considera que la teoría revolucionaria original está lastrada por un “esencialismo”, por una metafísica de la reconciliación final de todas las contradicciones sociales al final de la historia, que hacen necesaria su revisión filosófica fundamental o, como hemos dicho con el famoso término posmoderno, su “deconstrucción”.

Precisamente, la idea original marxista de que es la misma dialéctica de la historia que lleva a la alienación y a la explotación bajo el capitalismo la que termina llevando a la resolución final de todas las contradicciones y problemas sociales en la misma historia, idea que tiene un carácter no “negativista” y por lo tanto “esencialista” y de metafísica “conciliadora”, esta idea, decíamos, Žižek la ilustra en la introducción a su libro *El sublime objeto de la ideología*, citando expresamente a Wagner y recordando que fue coetáneo de Marx, con la metáfora de la “Lanza Sagrada” del *Parsifal*, que cura la herida que ella misma ha producido.

Pues bien, dejando aparte este ejemplo de *El sublime objeto de la ideología*, en el que un asunto dramático de Wagner ilustra una idea “esencialista” y metafísicamente positiva, la intención de Žižek,

llegar a un acuerdo con ello, aprender a reconocerla en su dimensión aterradora y después con base en este reconocimiento fundamental, tratar de articular un modus vivendi con ello”. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI, 2025, p. 27

6 · “Toda ‘cultura’ es en cierto modo una formación-reactiva, un intento de limitar, de canalizar, de cultivar este desequilibrio, este núcleo traumático, este antagonismo radical, por medio del cual el hombre corta su cordón umbilical con la Naturaleza, con la homeostasis animal. No es sólo que la meta ya no consista en abolir este antagonismo pulsional, sino que la aspiración de abolirlo es precisamente la fuente de la tentación totalitaria. Los mayores asesinatos de masas y holocaustos siempre han sido perpetrados en nombre del hombre como ser armónico, de un Hombre Nuevo sin tensión antagónica”. Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, pp. 27-28.

7 · Seguramente lo más sorprendente y lo más provocativo para algunos del negativismo de Žižek sea la inclusión que lleva a cabo de la filosofía de Hegel en ese negativismo en su dimensión ontológica. Según Žižek, Hegel no es el filósofo de la reconciliación total de las contradicciones en la Idea llegada su pleno desarrollo autoconsciente en la historia. El concepto es “no-todo”, dice Žižek, es decir, rechaza la fórmula tópica del “panlogismo” de Hegel. El concepto sería en Hegel “no-todo”, según expresión que Žižek también toma de Lacan, porque no hay identidad final entre realidad y concepto. Žižek parece que ve en ya en el propio Hegel lo que quiso ser elaborado después de Hegel por Adorno, una dialéctica negativa.

desarrollada principalmente en su artículo de un volumen colectivo de homenaje a Lacan es básicamente tratar de mostrar que la negatividad de la que hablamos como idea clave de Lacan está presente en la obra de Wagner, que según parece es muy apreciada por Žižek como medio para divagar sobre esa negatividad lacaniana. En primer lugar, nuestro filósofo lacaniano encuentra su negatividad nada menos que en la mismísima función que adquiere la música en Wagner: en el Maestro la mismísima música adquiere una función transida de negatividad, justamente la de expresar la Noche, la Gran Noche del Mundo que habita en el corazón del sujeto ilustrado del Logos Racional (sic), que ya no puede ser designado metafóricamente como el Día, sino que es la Gran Noche de la voluntad metafísica schopenhaueriana.

Pero veamos cómo Žižek retuerce y enrarece un tema dramático de Wagner para convertirlo en ejemplificación de la negatividad lacaniana. En el *Tannhäuser*, Venus y Elisabeth no representan, según Žižek, un dualismo entre el amor terrenal y el amor celestial espiritualizado, entre lo mundano y lo ideal-sublime, sino que ambas representan al unísono una perturbación, nos dice Žižek, en el seno mismo de lo sublime. Venus y Elisabeth: ambas mujeres son sublimes, “figuras metafóricas de lo sublime” que no están destinadas a convertirse en esposas terrenales y mundanas. Venus representa una sublimidad del goce sexual convertido por el propio Tannhäuser en sagrado y Elisabeth representa la idealidad del amor cortés asimismo con significado religioso. El pecado real de Tannhäuser es haber convertido la sensualidad de Venus también en un absoluto religioso que se interpone entre él y la sublimidad convencional (según el amor cortés) de Elisabeth.

A partir del hecho dramático de que Tannhäuser rechaza el goce sensual eterno que le ofrece Venus y desea volver al mundo del esfuerzo, la lucha, el dolor y la muerte, Žižek podría haberse quedado en una sencilla interpretación basada en la “pulsión de muerte” actuante sobre Tannhäuser, pero Žižek va a complicar mucho más el asunto, para llegar a la conclusión de que ambas mujeres, Venus y Elisabeth, representan una perturbación, un desgarramiento en el seno mismo de lo sublime, no una polaridad o dualismo, como se suele pensar, entre lo sublime-ideal y lo terrenal. Elisabeth está claro que representa la idealidad del amor cortés, pero Venus no es meramente su contrapunto vulgar y terrenal, sino el goce sensual elevado (y ya hemos dicho que ahí está el pecado de Tannhäuser) a la categoría de absoluto religioso. Venus no significa aquí la felicidad sensual terrenal, sino una “trascendencia” hecha de eterno gozo (*Genießen*) terrible y mortífero. Recurriendo a los arcanos de la terminología lacaniana, Žižek nos dice que Venus representa el lado de lo sublime que coincide con “lo real”, mientras que Elisabeth cae del lado de “lo simbólico”, es decir de “la Ley”.

Esta fractura en el interior de lo sublime, esta “oscilación”, como dice también Žižek, no es otra cosa que una manifestación más de lo que hemos llamado la negatividad psicoanalítica lacaniana, una prueba de que ante lo ideal no estamos en presencia de un objeto definitivo, compacto, concluyente, que impone la solución de toda inquietud del deseo, que lo apaga finalmente, sino que permanecemos ante un escisión del deseo, ante una tensión, en definitiva.

Ni que decir tiene que con este rebuscamiento psicoanalítico negativista, la obra de Wagner, aquí en concreto Tannhäuser, pierde su significatividad elemental capaz de expresar lo “puramente humano”, como le gustaba decir al propio Wagner, y se convierte en un pretexto para ejercer el arte retórico de las divagaciones pretendidamente profundas.

Žižek también realiza un aserie de variaciones sobre el significado de la tríada Tristán-Meistersinger-Parsifal, que según él se trata de una tríada que ofrece dos posibilidades opuestas de la relación edípica (Tristán: el hijo le roba la mujer a la figura paterna;<sup>9</sup> Meistersinger: la pasión brota entre la figura paterna y la destinada a convertirse en la compañera del joven) y una resolución de la misma en Parsifal, que adquiere un giro antiedípico (el sujeto herido es la figura paterna, Amfortas, y no el joven transgresor, Tristán).

Más en general, plantea Žižek que el Tristán encarna la actitud “estética”, en el sentido del “estadio estético” de Kierkegaard: el sujeto se niega a comprometer su deseo y va hasta el final del mismo aceptando de buena gana la muerte. Meistersinger supone la salvación del deseo a través del “estadio ético” (también kierkegaardiano): la salvación se consigue no siguiendo al deseo hasta el fin, sino que a través de una “sublimación creativa” la pasión se supera y uno regresa resignado a la vida diaria de las obligaciones “simbólicas”, es decir, derivadas de la Ley, como hace el zapatero Hans Sachs con su pasión hacia la joven Eva. Por último, Parsifal pone en escena la negatividad completa ante el deseo: uno tiene que negar completamente la pasión y pasar a la “jouissance” religiosa. “Jouissance”, si no nos equivocamos demasiado en el proceloso mar de los arcanos lacanianos, es el goce que desborda completamente “lo simbólico”, el goce que es una aparición de lo que Lacan llama “lo real” no simbolizable, el goce más allá de toda significación.

Señalaremos dos aspectos más que Žižek trata de pasada en su artículo sobre Wagner, pero que nos parecen importantes. Žižek parece afirmar algo que algunos hemos sospechado alguna vez: que el problematismo político que puede endosársele a Wagner está más que en el Anillo, en Parsifal, por la aparición en esta última obra de una comunidad regenerada donde el héroe se convierte en rey, aunque esa regeneración incluya la “ideología” de la renuncia, la compasión y el respeto compasivo hacia todo lo vivo.

En relación con el carácter “protofascista” de Hagen en el Ocaso de los dioses, Žižek dice que Wagner muestra aquí que pertenece enteramente al “campo de la libertad”, pues en Wagner, Hagen adquiere absolutamente sólo un valor negativo, mientras que en la versión literaria de los nibelungos, en el poema épico medieval, la figura de Hagen es ambivalente por representar también el aspecto del “hombre fiel”, la virtud feudal de la fidelidad, ambivalencia que al parecer recobra Hagen en la versión cinematográfica de la leyenda filmada por Fritz Lang.

Por razones de espacio y de complejidad hermética del asunto no podemos seguir aquí a Žižek por todas las divagaciones y elucubraciones que ensarta en los temas dramáticos wagnerianos, pero invitamos al lector a hacerlo por él mismo a través de la lectura del artículo que Žižek dedica a Wagner en el citado volumen colectivo sobre Lacan. Lo que creemos que de todas formas no queda claro en este artículo es dónde quiere conducirnos Žižek con él. Creemos que hay que tener en cuenta todo lo dicho aquí sobre la “negatividad” que el autor pretende descubrir en toda la dramaturgia de Wagner. Pero no salimos de la perplejidad si queremos poner en relación todo ello con el supuesto sentido emancipador revolucionario que Žižek pretende encontrar en todo ello. Más bien, todas las variadas divagaciones de Žižek parecen conducirnos a las conclusiones políticamente y psicológicamente “pesimistas” que implica la negatividad del deseo. Tal vez el propósito de Žižek en su “sobreinterpretación” de la obra de Wagner sea sólo, como indica el título del artículo, salvar a Wagner y salvarlo justamente de fáciles maniqueísmos (los buenos y los malos) como significado de su obra que pueden acercar peligrosamente a Wagner a visiones de un romanticismo político de la nobleza ideal inmaculada, frente a las maquinaciones de sub-hombres materialistas y conspiradores, cuya peligrosidad política es hoy más que evidente. En esta posibilidad de “sobreinterpretar” (como diría Eco) a Wagner es donde Žižek ve su grandeza y su virtualidad política no “maldita”, yendo más allá de los elementales maniqueísmos de la superficie de sus dramas musicales para descubrir su profundidad metapsicológica y metapolítica.

El caso es que Žižek (“izquierda divagante”, según los discípulos y seguidores de Gustavo Bueno)<sup>8</sup> delira divagando (y como ejemplo de este carácter delirante puede servir la propuesta abiertamente política que Žižek hace en la cita que sirve de “Motto” a este artículo, acerca de la posibilidad y la necesidad de convertir a Bayreuth en un aglutinador de una tradición europea opuesta al “americanismo”)<sup>9</sup> y su delirio no es otro que la ya bastante conocida cantinela posmoderna<sup>9</sup> del “antiesencialismo”,

8 · Para la crítica y trituración, marca de la casa, de Žižek que hacen los materialistas filosóficos buenianos véase el libro de Julen Robledo *Contra Žižek*. Pentalfa, 2017.

9 · Cualesquiera que sean las puntualizaciones que puedan hacer los académicos eruditos sobre la diferencia entre Žižek y la posmodernidad, consideramos que nuestro autor es plenamente un epígono de los posmodernos filósofos, sean cuales sean también las críticas que haya podido hacer a los fenómenos culturales y políticos de la posmodernidad

la negatividad y la no-consistencia ontológica como núcleo de la realidad. La defensa de la no-sustancialidad, la no-identidad, el no-fundamento y la no-subjetividad autocentrada y dueña ontológicamente de sí misma en la autoconciencia. Esto seguramente que es cierto que supone liberarnos del totalitarismo humanista metafísico de la reconciliación total en el fin de la historia, de la armonía total final que elimina toda diferencia y toda disidencia al querer imposibilitar el más mínimo atisbo de contradicción. Pero no parece necesario que para librarnos de ese humanismo utópico del terror haya de paso que cargarse la identidad y la unidad, la sustancialidad y esencialidad del Ser, basta con una simple conciencia histórica de lo que ha pasado en el siglo XX con la utopía comunista. Y la alternativa a ese humanismo utópico que desemboca en terror metafísico no puede ser otra que abandonar todo discurso de la emancipación revolucionaria, cosa que Žižek pretende ahorrarse, pero yo no entiendo cómo. En realidad sólo queda el reformismo socialdemócrata o el oportunismo y maquiavelismo del populismo, que son en realidad las corrientes que de hecho se aprovechan del abandono del “esencialismo” y del abandono del lenguaje de la “Solución Final Total”. O queda también el disfrute de la obra de Wagner como simple evasión romántica, pero de un romanticismo, como dirían también los discípulos y seguidores de Gustavo Bueno, no “implantado políticamente”, sino sólo “implantado gnósticamente”, es decir como nutriente de la conciencia interior privada y solitaria, puramente psicoestética.

más superficial en su inabarcable obra. Žižek continúa la subversión ontológica iniciada por los posmodernos filosóficos, con raíces serias y profundas en Nietzsche y Heidegger, y su obra la consideramos una insistencia y a lo sumo una radicalización filosófica de las posiciones “antiesencialistas” de los teóricos de la política Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, reconocidos posmodernos, cualesquiera que sean las dimensiones que Žižek hay podido tener con ellos sobre extremos más o menos académicos o más o menos de política mundana.



*interpretaciones*



# El anillo del nibelungo explicado por Thomas Guggeis y Elias Corinth

**Esther Lobato Bañeros**

Vicepresidenta de la Asociación Wagneriana de Madrid  
y de la Asociación Wagneriana Internacional

El Anillo del Nibelungo de Dmitri Tcherniakov se estrenaba en 2022 en la Staatsoper de Berlín y, en torno al estreno, tuve la suerte de escuchar una interesante explicación de Thomas Guggeis sobre esta obra. Thomas Guggeis era entonces “Kapellmeister” de la Staatsoper y asistente de Baremboim y tuvo la oportunidad de dirigir uno de los tres ciclos programados en el 2022/2023 tras la cancelación del maestro Daniel Baremboim.

En el 2025, el *Anillo* pasó definitivamente a las manos firmes de Christian Thielemann. Y esta vez fue Elias Corinth, pianista, director de orquesta y desde finales del 2022 correpetidor de solistas, quien ofreció en dos jornadas, una interesante explicación de la musicalidad, historia y evolución en esta obra de arte total.

Con motivo del 150 aniversario del *Anillo del Nibelungo* en el 2026, he querido reunir mis anotaciones y compartirlas con nuestros socios. Fueron informaciones que, mientras escuchaba a estos dos grandes expertos, me resultaron interesantes o nuevas, o lo suficientemente importantes para volverlas a destacar. Y hoy, casi acabando el 2025 y releendo, siento más que nunca que el *Anillo del Nibelungo* no pasa de moda.

# Notas del Anillo del Nibelungo explicado por Tomas Guggeis

Staatsoper, Octubre 2022

## Leitmotiv

En la década de 1870 se da a conocer este término gracias al Wagner-Kreis (Círculo Wagner) en Bayreuth en las *Bayreuther Blätter*. La palabra “Leitmotiv” la definió por primera vez Hans von Wolzogen, un crítico musical cercano a Wagner y por aquel tiempo editor también de las “Wagner-Blätter”. En esta publicación definió más de 90 leitmotivs del *Anillo del Nibelungo*. Este término se consolida como concepto musical formal gracias a él.

Wagner tuvo una relación ambigua con el término: la idea en sí la acepta y afirma, pero a veces este uso de la palabra para “etiquetar” sus motivos podría simplificar en exceso su música.

El concepto musical de leitmotiv ya estaba establecido y usado, sobre todo en la “Bühnenmusik” en forma de fanfarrias. Las fanfarrias, al ser tocadas por trompetas, sólo tienen tonos naturales. Wagner los desarrolla en la orquesta, se “interioriza” y obtiene una carga psicológica. Aun así, Wagner usa los tonos naturales en muchos de sus leitmotivs.

Richard Wagner ya hace uso de leitmotivs en *El Holandés errante*.

### <sup>1</sup> ***El Círculo de Wagner en Bayreuth (el Wagner-Kreis)***

Se forma alrededor de Richard Wagner en los años 1870, especialmente tras la inauguración del Festival de Bayreuth en 1876. Críticos, musicólogos, escritores y discípulos ideológicos del wagnerismo forman parte de este grupo. Hans von Wolzogen es una figura central del círculo. Este grupo no sólo difundía la música de Wagner, sino una interpretación de su obra: estética, filosófica y pedagógica.

### ***Bayreuther Blätter (1878–1938)***

Fue una revista fundada en 1878 por Hans von Wolzogen y funcionó como órgano oficial del wagnerismo. Fue una plataforma clave que fue apoyada activamente por Richard Wagner, aunque él no siempre estuvo de acuerdo con todo.

Fue en las *Bayreuther Blätter* donde se usó de forma sistemática y repetida el término “Leitmotiv” y donde Wolzogen y otros autores nombran motivos concretos (“motivo del anillo”, “motivo del poder”, etc), los interpretan simbólicamente, los catalogan y los usan como herramienta en sus críticas. Es así como se fija



esta palabra para algo que en concepto ya existía en la música, pero como término no estaba todavía definido ni estandarizado. Después de estas menciones en las *Bayreuther Blätter*, el *Leitmotiv* se convierte en término técnico reconocible y pasa a usarse en manuales y guías de ópera.

### El comienzo del Anillo del Nibelungo

Así comienza el Anillo: 1-8-5-8-3-8-7. Con esta cadencia de tonos naturales que el oído humano ya percibe de la naturaleza comienza el *Anillo*.

Los tonos tonales o naturales son tonos que agradan al oído, porque el oído ya los conoce. No pasa así con la música atonal, que se alejan de las tonalidades básicas.

Para Thomas Guggeis este leitmotiv es el leitmotiv del *Gesamtkunstwerk*, de “la obra de arte total”, que Richard Wagner usa para “hacerlo llegar al ser humano”. El mundo se despliega, se abre de una forma sencilla, tonal.

### Evolución de los leitmotifs

En el *Oro del Rin* es donde aparecen más leitmotifs, más de la mitad de los motivos del *Anillo del Nibelungo* aparecen aquí.

Los motivos se relacionan unos con otros musicalmente, pero también simbólicamente.

Según avanza la obra, los leitmotifs se desarrollan, se hacen más completos, se funden unos con otros: el leitmotiv del engaño y del olvido (*Trug und Vergessensmotiv*) está muy cerca del leitmotiv del yelmo mágico. También en el leitmotiv de los gigantes se escucha el leitmotiv del contrato.

El final del *Anillo* vuelven a aparecer leitmotifs del comienzo (como el leitmotiv del Yelmo mágico o *Tarnhelm*) y estos acaban siendo mucho más cromáticos y complejos.

Según Hans von Wolzogen, los leitmotifs en Wagner no son fijos, sino que evolucionan y cambian.

### **Leitmotiv de Fro (Froh en alemán)**

Es el dios de la alegría, la primavera, la belleza. Su leitmotiv suena alegre y bonito.

### **Leitmotiv de Freia**

Es la diosa del amor (del amor juvenil), de la juventud y de la belleza. Froh y Freia son hermanos y los leitmotifs suenan muy parecidos.

Freia y su leitmotiv es la “célula madre del anillo completo”: Freia representa el amor ideal como fuente de energía y poder, de juventud. Muchos leitmotiv se desarrollan a partir del leitmotiv de Freia: leitmotiv del “dolor de amor” (*Liebe-Schmerz*) es una modificación del leitmotiv de Freia.

### **Leitmotiv del pájaro y leitmotiv de las Hijas del Ring**

Ambos leitmotifs son muy similares, cercanos o representantes de la naturaleza, de la pureza, aunque el del pájaro es más complejo y tiene más asociaciones, como les pasa a todos los leitmotifs a lo largo de las jornadas del *Anillo*: se van complicando, relacionando y desarrollando.

El leitmotiv de las Hijas del Rin tienen el mismo ritmo y estructura de intervalo que el leitmotiv de las Walkirias. Usa en ellos la estructura del “Drei-Klänge-Motiv” (motivo de los tres sonidos), influenciado por Beethoven (en su *Heróica*), Glück, Mozart o Weber.

### **Leitmotiv del Anillo**

Según Heinrich Porges, el asistente de Richard Wagner que hizo detalladas anotaciones en la partitura del *Anillo del Nibelungo* durante los ensayos de Bayreuth, este leitmotiv debía sonar solemne, pesado, pero “no debía sonar como una marcha”.

### **Leitmotiv del Pacto o del Contrato**

Este leitmotiv se aleja de los tonos naturales. El contrato es algo humano y se aleja de la naturaleza. Es una crítica al capitalismo.

- Naturaleza: energía (*Kraft*)
- Contrato: poder (*Macht*)

### **Leitmotiv del Yunque**

Este leitmotiv necesitaba ser tocado (según deseo de Wagner) con vías del tren. Con este sonido metálico, Richard Wagner consigue reflejar los conceptos de poder, lucha, creación y fuerza industrial.

Existe un término musical que es el “Amboss Rhythmus”, el “ritmo de yunque”. Ese ritmo se usa en la “*Forja del Anillo*” (un momento clave en *El oro del Rin*). Con los golpes de yunque se crea una atmósfera de fuerza y transformación.

Según el director, este momento de la forja puede interpretarse a veces de formas radicalmente diferentes: Daniel Barenboim o Simon Rattle tienden a optar por tempos más rápidos: la creación del Anillo no se ve como un acto monumental, sino como una fuerza que cobra vida rápidamente, representando una especie de “fuga hacia el desastre, como si la corrupción del Anillo fuera incontrolable.

Christian Thielemann acentúa la cuerda en este momento para equilibrar el sonido de los metales y la percusión, siendo la orquesta entera protagonista. Con ello quiere conseguir una psicología más profunda y un crecimiento emocional.

Furtwängler suelen enfatizar el poder de las metales para darle a la escena un aire oscuro y amenazante.

Kent Nagano busca una atmósfera de asfixia o desesperación en la escena, donde las cuerdas más graves o las percusiones casi se convierten en un grito que refleja la lucha interna de Alberich mientras forja el Anillo.

Leitmotivs de Hunding y Hagen: Son muy parecidos entre ellos.

La marcha fúnebre de Sigfrido: Aquí aparecen numerosos motivos: el de Hagen, el de Sigfrido, el de la espada, el del amor... es un repaso por toda su vida, por todo su simbolismo. Al igual que una tragedia griega, esta marcha cuenta toda la vida de Sigfrido (el principal motivo y razón de esta obra monumental de 15 horas). Este momento tiene una enorme carga emocional,

### **Recomendaciones:**

#### ***Programa de Mano del Anillo del Nibelungo de la Staatsoper y de la Scala de Milán del año 2008***

Thomas Guggeis tomó para esta conferencia muchas referencias del programa de mano del Anillo posterior al de Tcherniakov, en coproducción con La Scala de Milán. Si nuestros socios tienen ese programa, una lectura nos aportará muchas más informaciones interesantes.

#### ***“Wagner: The Dramas” de Romain Rolland***

Este libro, escrito por Romain Rolland, escritor, historiador y filósofo, se editó por el 60 aniversario del *Anillo del Nibelungo* en 1951. Este libro es un análisis profundo y apasionado de la obra de Wagner, especialmente de sus *dramas musicales*, como la Tetralogía de *El anillo del nibelungo* y otras obras clave. Rolland fue un gran defensor de la música de Wagner y, en su obra, trató de desentrañar los aspectos filosóficos, espirituales y emocionales presentes en los dramas wagnerianos. En su libro, Rolland no solo analiza la música y la estructura dramática de Wagner, sino también las ideas filosóficas que subyacen a su obra.

## Notas sobre las explicaciones de Elias Corinth

Septiembre 2025

### Las estrofas del Anillo

En el Anillo las estrofas riman al principio, no al final. Fue una invención de Wagner para esta obra. En muchas palabras es importante poner un acento fuerte en la primera sílaba (no la segunda), cosa que para el maestro Christian Thielemann es sumamente importante.

### Proceso de creación

En la historia de Sigfrido, la historia de Lohengrin ejerce una fuerte influencia, sobre todo en las dos últimas jornadas (Sigfrido y Ocaso).

### La historia

Primera parte, *Rheingold* y *Valquiria*: Son las historias de fondo comparativamente claras de los padres y abuelos de Siegfried.

Segunda parte, *Siegfried* y *Götterdämmerung*: La historia de la vida de Siegfried, contada en seis actos.

### *Rheingold*

Todos los personajes tienen una doble moral.

### *Valquiria*

El comienzo de *La valquiria* es una tormenta. Es la tormenta provocada en el mundo de “los hombres” tras los truenos de Donner al entrar en el Walhalla (final de *Rheingold*).

Richard Strauss opinaba que el segundo acto de *La valquiria* era aburrido: “el segundo acto se divide en dos partes que acaban absolutamente igual, con la música del cuerno de Wotan. Estas dos partes son dos catástrofes: una es la pérdida de poder de Wotan, la segunda la pérdida, la muerte de Sigmund. Una pérdida es visible, la otra no es visible, pero por eso digo que son dos partes con el mismo final.”

El trote de las Walkirias fue uno de los compases del Anillo que primero compuso Richard Wagner.

El final de la Walkiria es una unidad musical con un desarrollo tonal casi como de libro. Acaba, además, en el punto más álgido: con el tema de los Welsungos, el amor entre ellos, llamado por Elias “el motivo de la seguridad”.



## **Sigfrido**

Schmiede Lied: ¿no os suena a música española? ¿Fandango?

Alfred Lorenz analiza por los 100 años del Anillo (en *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*) la estructura musical del episodio de Sigfrido con el Pájaro del Bosque (segundo acto, antes y después de matar a Fafner) y lo cataloga como “Rondó”. El rondó es una forma cerrada, circular y estable. Esta estructura es poco habitual en Wagner y por ello significativo. Es un contraste con el desarrollo musical del resto de la obra. Esta forma clásica cercana a Mozart o a Weber refuerza la idea de que Sigfrido, en este momento, sale del mundo trágico y entra en uno natural y “pre-moral”. El rondó tiene la siguiente estructura: A B A C A. Lorenz explica que Wagner lo usa aquí para representar una voz natural, no humana (A), un conocimiento intuitivo y fuera del conflicto trágico del Anillo (B, C). Lo describe así:

- A es el leitmotiv del Pájaro del Bosque: claro, líquido y recurrente. Dice la verdad.
- B/C son episodios de contraste, pero ligados a la reacción de Sigfrido:
  - B: Episodio de Sigfrido con Fafner.
  - C: Episodio de Sigfrido con Mime.

Al acabar el episodio de la muerte de Mime, Richard Wagner pausa la composición durante 12 años (mientras compone *Tristán e Isolda*). Gracias al apoyo de Luis II de Babiera puede seguir componiendo.

## **El Ocaso de los dioses**

La trama del *Ocaso* es la que Richard Wagner originalmente quería desarrollar.

La Maldición del Anillo se convierte en una lucha contra la moralidad: la boda, el robo del anillo a Brunilda, traición de Hagen...

La marcha fúnebre es una especie de confesión con muchos motivos asociados que recorren la vida del héroe. Wagner quería asociarlos musicalmente como ocurre en la tragedia griega por medio del lenguaje.

Wagner pensó bastante tiempo sobre el mensaje final al acabar el *Ocaso*. ¿Qué debería transmitir al final a través de Brunilda? Una opción donde daría un mensaje budista y schopenhaueriano y que se planteó era la de hacer morir a todos los dioses. Otra era hacer decir a Brunilda: “Lasst die Liebe nur sein!” (dejad que el amor sea!). Pero era un mensaje moral demasiado claro. La opción que al final decidió fue dejar a Brunilda en silencio, no decir nada al público y que la música hablara: en esta última escena, donde él es arrojado por Brunilda al fuego y ella salta con su caballo a las llamas (esta parte del final la tuvo clara Wagner desde el principio), suena en la orquesta el motivo del Walhala (llamado por Elias el “Leitmotiv de Wagner”) y el leitmotiv de los Walsungos (llamado por Elias el de “la Liberación”). Con esto nos dice Wagner al público todo lo que quiere decir.

### **Tonalidad**

La idea de que *El Anillo del Nibelungo* “debería” comenzar en Re mayor (D), pero en cambio comienza en un “tono falso”: es una observación musicológica, no un hecho literal, pero muy interesante, de cualquier modo y aquí explicada con detalle:

#### *Explicación número 1:*

El mito pide Re (D), pero Wagner evita el “fundamento estable”.

En la mitología germánica, el mundo nace de un fundamento primordial, frecuentemente asociado en análisis simbólicos y musicales con Re (la nota sobre la que Wagner sitúa posteriormente el poder de los dioses y la lanza de Wotan). Re (D) funciona a lo largo del *Ring* como un “polo” de estabilidad y poder.

Sin embargo, Wagner evita conscientemente comenzar ahí. En lugar de eso, inicia el ciclo con un acorde simple de Mib mayor en estado fundamental, sostenido y expandido durante más de 130 compases. Esto da la impresión de que el mundo “empieza” medio tono por encima de donde debería, como si fuese un orden que ya nace “desviado”.



### *Explicación numero 2 (de Elias Corynth):*

Wagner quería empezar con un tono grave, con el contrabajo. Por entonces el contrabajo tenía cuatro cuerdas en lugar de cinco y el Mib era el tono más grave con el que se podía comenzar y no con Re.

### **Los leitmotivs**

Los leitmotivs en Rheingold son claros.

Comparación del leitmotiv del Walhala en el Rheingold y en el Götterdämmerung según Heinrich Porges, el asistente de Richard Wagner que hizo detalladas anotaciones en la partitura del Anillo del Nibelungo durante los ensayos de Bayreuth:

- El leitmotiv del Walhala en el Rheingold: Wagner insistía en un sonido solemne, majestuoso y luminoso, que representara la grandeza idealizada de Walhalla, el ideal de un orden eterno y perfecto. Debía tocarse ampliamente (*breit*), sin prisa, para transmitir estabilidad y autoridad divina. Las trompas y trombones debían producir un color dorado, puro.
- El leitmotiv del Walhala en el Götterdämmerung: Wagner quería un sonido más oscuro, menos resplandeciente, con acento “contenido” y nada heroico. Los metales debían dar un color más frío y fatalista. El motivo no representa ya la grandeza del pasado, sino que es un recuerdo de un orden condenado a desaparecer.

En la orquestación, vemos que un mismo acorde, tocado por diferentes instrumentos y con intensidad diferente transmite distintas emociones: con *staccato* es envidia, tocado por los oboes valor.

Descripción de Heinrich Porges del leitmotiv del fuego: *Vernichtungsfreudigkeit*, el disfrute de la destrucción. Loge disfruta del caos que provoca.

Los leitmotivs se van complicando, se reemplazan gradualmente por combinaciones de motivos, variaciones, superposiciones desenfrenadas. La orquesta desarrolla una asombrosa independencia.

La tonalidad del leitmotiv de Erda es “azul” (C-moll, Do menor).

El leitmotiv de la Espada (Nothung) se descubre al final de *Rheingold* en los pensamientos de Wotan: el resultado de su plan con los Walsungos, con Siegfried, con el oro... Al principio de la Walkiria vuelve a sonar: el plan de Wotan está ahí, siempre presente. La espada es un apoyo óptico para ayudarnos a entender la idea que está detrás: el plan de Wotan.

El motivo de Sigfrido es el motivo de la espada más el del pensamiento del héroe.

El motivo de los Walsungos es el motivo del amor, de la seguridad, de la esperanza, la fuerza vital y el heroísmo humano. Es la esperanza en un mundo dominado por los dioses y el destino. Está en La Mayor.

El motivo de la Renuncia de Wotan (Sigfrido, tercer acto, diálogo con Erda): Elias Corinth no lo llama así, lo llama el motivo del “Pensamiento liberador”: Wotan cuando habla con Erda en el tercer acto de Sigfrido tiene unos pensamientos positivos, liberadores: Brunhilda es la esperanza, junto con Siegfried. Wagner en la partitura escribe para este momento: “el Leitmotiv” ha de sonar como una nueva religión. Ese pensamiento se repite en la cabeza de Wotan.

El motivo del despertar de Brunilda (primer acto del *Ocaso*) se parece mucho al leitmotiv del pájaro.

El leitmotiv del pájaro expresa pureza, naturaleza, verdad.

### **Intimidades y psicología de los personajes**

*Fricka:*

Fricka tiene ante sí un desafío intelectual: su función es la de mantener el orden y las reglas definidas. Al mismo tiempo es mujer de Wotan y diosa. Como diosa, forma parte de todo este drama y presiente el fracaso. La música lo apoya.

*Brünnhilde:*

La Brünnhilde de *La valquiria* entiende que ella no tiene voluntad propia. Entiende que ella ha sido creada por voluntad de Wotan.

La música acentúa las preguntas que ella se hace sobre el destino: ¿ha de morir el héroe?



Cuando Brunilda decide salvar a Siegfried, cambia y evoluciona, se encuentra a sí misma.

La Brunilda en Sigfrido cambia de nuevo: siente y conoce el amor.

En el Ocaso, al final, es la sabiduría, la protectora, la que conoce el amor.

Bruhne significa en alemán escudo o protección.

## <sup>2</sup> **Curiosos juegos de dicción y lenguaje en el Anillo**

(mis propias reflexiones durante la conferencia de Elias Corinth)

Todos sabemos que la sonoridad de las palabras en el *Anillo* son muy importantes y la primera letra se repite en palabras encadenadas que ofrecen en momentos un sonido recurrente: “Sie”, “Siegfried”, “Sieg”, “Sieglinde”...

Me parece curioso e interesante asociar las palabras que comienzan por la misma letra y ver que estas palabras suelen tener una relación intensa y cercana, más allá de su sonoridad, a lo largo de toda la obra. Como ejemplo de esta curiosidad, las letras que bajo mi punto de vista destacan más en la obra: la R (de Richard?) y la W (de Wagner?):

‘R’: Rheingold, Ring, Rhein, Erda.

‘W’: Wotan, Willen, Walküre, Walhalla, Wahl, Welsung, Wanderer, Wagner...



# **Calixto Bieito y su nueva lectura ciberpunk de Wagner: *Das Rheingold* y *Die Walküre* en la Ópera de París**

**Carlota Moseguí Gasó**

Crítica cinematográfica y gestora cultural

En 1983 Bruce Bethke publicaba un relato corto, titulado *Cyberpunk*, basado en las aventuras de un grupo de adolescentes rebeldes que usaban sus dotes en informática para enfrentarse a la autoridad. Este escritor de Wisconsin jamás imaginó que su brevísima obra pasaría a la historia por el neologismo que dio a su título. Bethke creó una palabra que recogía los dos pilares de su trama: ‘cyber’ hacía referencia a la manipulación de los sistemas digitales, mientras que ‘punk’ se identificaba con la rebeldía juvenil.

En cuestión de años, el neologismo adquirió un nuevo significado a raíz de su secuestro por parte de la ciencia ficción literaria. Ciertos autores (incluido el propio Bethke) se sirvieron de este vocablo de éxito para crear un subgénero literario irresistible. Atrás quedó el ciberpunk entendido como habilidad en el uso de los ordenadores desde la agitación juvenil, dando paso a distopías decadentes, ambientadas en lugares urbanos postindustriales con tecnología muy avanzada. Tras asentarse en el campo literario, el ciberpunk trascendió sus fronteras. En los últimos años de la década de los ochenta y principios de los noventa, se hizo más fuerte en el cine, el cómic, el anime y los videojuegos, aunque nunca abandonó del todo sus orígenes literarios.

En general, el ciberpunk suele definirse como algo más que un género narrativo cerrado. Fue una subcultura que nació del miedo ante un posible futuro sombrío, el cual estaría dominado por la tecnovigilancia y la dependencia tecnológica. Fue un movimiento que surgió del temor

a una nueva era en la que podría imponerse un régimen de los afectos sobre lo virtual, o donde se haría realidad la temida hibridación humano-máquina. El triunfo rotundo del ciberpunk en el marco cultural de la posmodernidad es incontestable. Tal fue su éxito que acabó siendo absorbido por la estética mainstream, desapareciendo para siempre como contracultura.

Pocos artistas contemporáneos retoman hoy el ciberpunk. Quizá por miedo al rechazo del público a una estética demodé. Sólo aquellos que no buscan desesperadamente la aceptación unánime de su audiencia se atreven a desempolvar estéticas caducas, a resucitarlas para preguntarse sobre cuestiones del presente. El director de escena español, Calixto Bieito, y la escenógrafa alemana, Rebecca Ringst, pertenecen a este segundo grupo de creadores temerarios. Ambos han concebido la primera tetralogía wagneriana de estética ciberpunk.

Las dos primeras partes del *Ring* representadas en la Ópera de París bajo la dirección musical de Pablo Heras-Casado se desarrollan en un mundo postapocalíptico, donde apenas hay vestigios de naturaleza, ni núcleos de civilización humana. Por el contrario, la tecnología parece haber devenido una especie invasora, tal y como sucedía en la saga post-ciberpunk *Matrix* de las hermanas Wachowski. Un sinfín de cables, ordenadores, pantallas y cámaras de videovigilancia dominan este escenario incierto. Se trata de un gigantesco andamio metálico característico de las escenografías de Ringst (presente tanto en producciones firmadas por Barrie Kosky —como *Agrippina*—, o por Bieito —como *El ángel de fuego*—).

En esta ocasión, la estructura postindustrial de Ringst está repleta de artefactos tecnológicos que remiten al imaginario ciberpunk descrito en los anteriores párrafos. Ese decorado podría representar un búnker nuclear, o el único edificio que se mantiene en pie tras la última guerra mundial. Poco sabemos del colapso del mundo de antaño. Tan sólo se sugiere la hecatombe pretérita mediante vídeos de edificios que fueron detonados tiempo atrás: imágenes muy impactantes que serán proyectadas al inicio del tercer acto. Pero el peligro no es cosa del pasado. La amenaza —nuclear o bélica— persiste, ya que todos los sujetos que salen al exterior de esa guarida se protegen con máscaras de gas y bombonas de oxígeno.

Los personajes de este *Ring* ciberpunk han sido caracterizados según los códigos de dicha estética. En la relectura de Bieito, todos los sujetos que aparecen en escena se diferencian entre creadores y especies creadas. En el primer grupo hallamos a Alberich y a Wotan: dos sujetos obsesionados por engendrar frankensteins maquínicos. Si en *Das Rheingold* Alberich fue el principal hacedor de humanoides para fines de dudosa moralidad, Wotan adoptará el mismo rol en *Die Walküre*.

En la segunda parte de la tetralogía de París, el Dios del Walhalla pasa sus días produciendo Welsungos, valquirias transhumanas y entrañables e-doggies. Sin embargo, este tecnófilo no ama a todos sus especímenes por igual. Cuando el hacedor aparezca en escena durante el segundo acto manifestará su predilección hacia los robots de apariencia femenina. Bieito caracteriza al dios wagneriano cual ingeniero pervertido que desea satisfacer su apetito sexual con sus autómatas. Por si quedaban dudas, el personaje pondrá su mano debajo de la falda de su hija transhumana cuando Fricka desaparezca, y se quede a solas con Brünnhilde. Así, en la versión de Bieito, Wotan y Alberich son la cara de la misma moneda: depredadores sexuales que utilizan sus andróides para dar rienda suelta a sus fantasías.

Del otro lado, tenemos a las víctimas del abuso. Brünnhilde es una transhumana que descubre su condición semi-maquínica en el desenlace de la ópera, como si se tratara de un replicante de *Blade Runner*. No obstante, Bieito se distancia de las obras ciberpunk de Philip K. Dick y Ridley Scott, al otorgar a su replicante femenino el don de la emancipación. Tras una existencia sombría satisfaciendo los designios de Wotan, Brünnhilde comprende el valor y la gracia de los seres humanos a través del encuentro con los Velsungos enamorados. Siegmund y Sieglinde le demuestran que el amor es la esencia de la vida humana: un ideal supremo por el que estarían dispuestos a morir. Esa revelación le lleva a cometer una acción irreversible: la valquiria renuncia a ser una máquina de guerra, aunque eso signifique enfrentarse a su creador/abusador.

Según indica el programa de mano de *Die Walküre*, la puesta en escena de Calixto Bieito está libremente inspirada en la película de culto *Brasil* de Terry Gilliam. Así, a los referentes ciberpunk y post-ciberpunk citados en este texto, cabría añadir la distopía retrofuturista tecnocrática dirigida por el exmiembro de Monty Python. Bieito se apropia de la caricaturización ridícula (casi *camp*) de los personajes de Gilliam. No olvidemos que en *Das Rheingold*, el aspecto de Froh recordaba a Jesucristo, Freia era una bulímica en chubasquero que vomitaba sus manzanas, mientras que los gigantes Fafner y Fasolt vestían de *cowboy* texano y banquero respectivamente. Aunque el premio a la mejor caracterización de esta tetralogía se lo lleva Fricka en *Die Walküre*, cuando aparezca vestida de Serena Joy (la mujer del comandante Waterford en *El cuento de la criada*), cual estandarte de la fidelidad conyugal, y símbolo de la dominación que ciertas mujeres con poder ejercen sobre mujeres vulnerables.

Este sinsentido burlesco y desenfadado —tan típico de Gilliam, y tan impropio de una ópera de Wagner— se ha convertido en uno de los elementos más criticados de la producción. El público de París exige una solemnidad visual y una coherencia dramática que no van a encontrar en la propuesta escénica de Bieito. Sus exigencias sólo podrán

satisfacerse desde el elenco vocal y la dirección musical. Pero el humor y la espontaneidad que la audiencia parisina no desea experimentar son, en realidad, los aliados que necesitamos para digerir esta puesta en escena distópica, cuyo trasfondo se ha vuelto demasiado real.

La distopía incómoda de Bieito se desmarca de los habituales *Anillos* de ciencia ficción clásicos que abundan en la historia de las representaciones de tetralogías wagnerianas de las últimas décadas. El ejemplo más reciente es la nueva producción de David McVicar en el Teatro de La Scala. Su *Ring* —codirigido entre Simone Young y Alexander Soddy, tras la indisposición de Christian Thielemann— es conceptualmente idéntico al que Guy Cassiers montó sobre el mismo escenario italiano en 2010. Este tipo de producciones *sci-fi* no están tan lejos de la tradición inaugurada con Harry Kupfer en Bayreuth; seguida por Carlus Padrissa (la Fura dels Baus) en Valencia, o por Robert Lepage en el MET.

Parece un sacrilegio agrupar a todas las producciones citadas bajo la misma etiqueta, puesto que la espectacularidad y el despliegue visual de cada cual son únicos e irrepetibles. Pero esta aglutinación resulta lícita cuando la contrastamos con la producción de Bieito. Si bien es cierto que el *Ring* parisino hace uso de algunos efectos especiales (no olvidemos el *glitch* lumínico al son de los *leitmotivs* de Hunding y de la lanza de Wotan, o el extraordinario vídeo de Sarah Derendinger sobre la condición humana que será proyectado durante la cabalgata de las valquirias...), este no destaca por tales cuestiones.

Las dos primeras partes de la tetralogía representadas sobre el escenario de la Ópera de la Bastilla no pretenden entretener o maravillar con sets espaciales *high-tech*, ni con grandes dosis de pirotecnia. Bieito prefiere recuperar la tradición ciberpunk, ideando una supuesta distopía que permita reflexionar sobre los nuevos rezos y prácticas ambiguas que el ser humano está desempeñando con la tecnología. El culto a la IA, la dependencia tecnológica, el almacenamiento continuo del Big-Data, la tecnovigilancia, o el uso de robots-mascota como los e-doggies ya forman parte de nuestra cotidianidad. Por otro lado, el clima postapocalíptico en el que sitúa su tetralogía sirve de advertencia sobre el destino que podría depararle a la humanidad. Pues, cegada por el sueño transhumanista, ésta podría olvidar que el amor es el único sentimiento que nos hace sentir vivos, la única verdad por la que merece la pena vivir y morir como seres humanos. El mensaje de los Welsungos parece esperanzador, pero el destino final de la humanidad se resolverá en las dos partes restantes de la tetralogía.





# Vivir con la música

**Encarna Roca i Trías**

Académica de la Real Academia de Jurisprudencia  
y Legislación de España

Nadie me enseñó música. Nadie estuvo dispuesto a pagar los estudios caros y de incierto futuro que exigía la música. Diré más, uno de los grandes disgustos de mi vida fue la negativa a pagar una entrada para escuchar por primera vez la *Misa solemnis* de Beethoven. Aunque en otra época más temprana de mi vida había asistido a la representación de un portentoso y fascinante *Fidelio* que aun recuerdo como un cuento de terror. ¿Por qué me gusta la música? ¿Puede un arte tan abstracto apoderarse de una persona de seis años y no dejarla más? ¿Es un arte diabólico?

Según Plutarco, la música merece un profundo respeto ya que se trata de una invención de los dioses, concretamente, del dios orando por todas las virtudes, que es Apolo. Hasta tal punto se consideraba la música como un arte importante en su relación con los caracteres de los hombres, que los filósofos griegos entendían que la música podía alterarlo de muy diversas maneras y ellos la usaron como medio para la educación de los ciudadanos; también en las obras teatrales; la incluyeron en las matemáticas, como se hizo luego en el medieval *quadrivium* y dejando aparte las reglas de la armonía, que son harina de otro costal y que solo puede entender quien ha estudiado música, inventaron los denominados *modos*, aunque previamente y como base de sus elucubraciones matemáticas sobre la música Platón decía que la melodía se compone de tres elementos: letra, armonía y ritmo.

Los *modos* consistían en un sistema de escalas que expresaban algún tipo de sentimiento o actividad. Así Platón, en *La República* se refirió a determinados modos como el dórico que imita las acciones de los héroes y el frigio que pone la atención en las plegarias dirigidas a los dioses. Y no hay que olvidar el modo lidio, utilizado por Beethoven en su Cuarteto n. 15, emocionante y emocionado movimiento en el que da gracias a Dios por haber sanado de una enfermedad. Los modos se convirtieron con el correr de los años y la evolución de la técnica, en los tonos mayor y menor, que tienen la misma finalidad.

Dejemos los inicios de la música. La evolución de los estilos, las técnicas y los instrumentos son objeto de los tratados de los musicólogos e investigadores; mis conocimientos son los que me han proporcionado ellos. Lo que me gustaría aportar en esta pequeña reflexión es lo que la música ha inspirado a lo largo de los siglos. Existe música porque existe humanidad y por ello, la historia de la música tiene que ver con la misma sociedad que la recibe y la exige. Imaginemos por un momento una pequeña iglesia románica, oscura, iluminada solo con velas, en la que durante la misa se canta una salmodia, en estilo silábico o con neumas o con melismas: los fieles no tienen por qué distinguir las técnicas en las que el canto está organizado, porque lo que sienten es la emoción que se les quiere transmitir. Y de aquí me pregunto ¿no resulta algo extemporáneo un concierto de gregoriano en una sala de conciertos? ¿No se sienten desplazados como espectadores ante una Misa de Bach deslocalizada?

La música será también un modo de poner paz en el alma o de infundir temor o de suscitar curiosidad. Cuántas veces hemos experimentado estos sentimientos escuchando la banda sonora de una película. La famosa escena de los nueve helicópteros bailando al ritmo de la Cabalgata de las Valquirias en *Apocalypse now* infunde al espectador una sensación de poderío inconsistente. E increíblemente, las series atonales nos ofrecen un buen acompañamiento para las películas de Tom y Jerry ¡Quién lo iba a decir!

¿Tiene algo que ver la música con la política? Los aficionados normales asistimos a los conciertos o a las representaciones de ópera sin plantearnos nada más que la calidad de la interpretación, nuestra afinidad con el tipo de música que se está tocando incluso, por la necesidad de aparecer en un determinado lugar, en un determinado momento. Recuerdo un único concierto de Pavarotti en el Liceo de Barcelona, lleno de un público que había tenido que hacer horas de cola o recurrir a sus influencias en el teatro. El titular de un importante periódico respecto al concierto fue: “lo importante no es estar sino haber estado”. O el único concierto de los Beatles en España. La música es un arte abstracto, pero no neutral y nadie piensa cuando lo escucha, que detrás de un cuarteto de Shostakóvich hay una terrible realidad política.

Platón en *La República* recoge la noticia de que en determinados lugares se establecieron controles sobre la música. En concreto señalaba que, si debía proporcionarse un modelo para la política, la música debería encontrarse sometida al control de la jurisdicción del Estado y actuar de acuerdo con los ideales cívicos que constituyen la corrección política; sigue diciendo que la libre elección de ritmos y melodías debería prohibirse, permitiendo Platón aquellos textos que equiparan la virtud y la felicidad. ¿No nos recuerda esto las prohibiciones de determinados tipos de música?

El arte, y la música no deja de ser un arte, además de una técnica, siempre ha estado en manos de grupos políticos formal o informalmente. El ejemplo típico es la Iglesia católica que ha impuesto a lo largo de los siglos sus criterios tanto para los textos musicales como para su interpretación. La prohibición de que las mujeres cantaran en lugares públicos produjo la existencia de los castrati, una de las aberraciones más importantes del siglo XVIII. La necesidad de la belleza y del placer produce la necesidad de que muchos hombres conserven su voz de niño y esto crea un mercado importante porque se necesitan personas, hombres, que tengan esta voz. Farinelli, Senesino y otros vieron sacrificados sus derechos para satisfacer ese afán morboso de belleza.

El lado oscuro utilizó la música para la satisfacción de las “finalidades” de un determinado credo político. Los ejemplos más significativos fueron Hitler y Stalin. Hitler despreció horrorizado los textos de la *entartete Musik*: la ópera de Krenek, que tenía como protagonista a un saxofonista negro es una de las obras significativas de la época de Weimar, que luego fueron bautizadas por el régimen nazi como *música degenerada*. Y como puede entenderse, se correspondía con la idea platónica según la cual el Estado debe prohibir determinadas manifestaciones musicales. En el caso de *Jonny spielt auf* no era solo el antisemitismo, sino también, el racismo. La exacerbada afición de Hitler por Wagner y su identificación con el ideal alemán, aumentada gracias a los halagos de la nuera del compositor y el declarado antisemitismo del propio Wagner no ha sido aun superada. Pero Hitler y Goebbels no solo utilizaron a Wagner; la 9.<sup>a</sup> sinfonía de Beethoven era interpretada en cada cumpleaños de Hitler, con la Filarmónica de Berlín, dirigida por Furtwängler y en ausencia del propio homenajeado. Ahora su cuarto movimiento, *Himno a la Alegría*, constituye el himno de la UE.

La odisea vivida por Shostakóvich en la URSS de Stalin ilustra bien la utilización de la música por la política. Es conocido el episodio en el que el diario *Pravda* publicó un editorial titulado *Caos en lugar de música*, que produjo la retirada de los escenarios de la ópera *Lady Macbeth en el distrito de Mtsensk* y la persecución política de su autor. Porque no se adaptaba a la teoría oficial según la cual, la música debía escribirse por el método del “realismo socialista”. Por ello, compositores como el propio

Shostakóvich o Prokofieff se encontraron siempre en la cuerda floja. Este fragmento demuestra lo que puede la censura en la música y cuáles son sus funciones en determinados regímenes: “¿Por qué, camarada Shostakóvich, su nueva sinfonía no suena como su maravillosa *Canción del contraplan*? ¿Por qué el cansado trabajador del acero no silba su primer tema en su camino a casa? Sabemos, camarada Shostakóvich, que usted es capaz de escribir música que agrada a las masas. Entonces, ¿por qué persiste en sus formalistas graznidos y gruñidos que la burguesía engreída que todavía domina las salas de conciertos simplemente finge admirar?”

Las óperas han sido siempre utilizadas para enseñar actitudes políticamente provechosas: *La clemencia di Tito*, de Mozart, como muchas obras de tema clásico de este periodo, nos enseña las cualidades que deben adornar a un gobernante; *Fidelio*, de Beethoven, la fidelidad matrimonial y la lucha contra el tirano; Mozart escribió su *Flauta mágica* para la iniciación en los misterios masónicos y la hoy desconocida obra de Aubert, *La muette di Portici* produjo una revuelta que fue el inicio de la revolución que causó la independencia de Bélgica. ¿Es tan neutra la música como pretenden quienes defienden sus planteamientos abstractos?

Todos vivimos con la música. De uno u otro tipo, pero la tenemos presente a lo largo de nuestras vidas: empezamos con las canciones de cuna que nos canta nuestra madre y acabamos con el Réquiem en nuestro funeral. Es realmente un regalo de los dioses.<sup>1</sup>





*especial*  
*Asociaciones Wagnerianas*

### **Para tener tu acceso**

- **Paso 1:** Crea una cuenta google/gmail en caso de que no tengas todavía ninguna.
- **Paso 2:** Envía un correo a [esther.lobato@awmadrid.es](mailto:esther.lobato@awmadrid.es) para obtener tu acceso. Indica tu asociación wagneriana.
- **Paso 3:** Recibirás la información necesaria para acceder y pertenecerás a la lista de correo del Legado Wagneriano.
- **Paso 4:** ¡Prueba!

# El legado wagneriano

El Legado Wagneriano es una iniciativa cultural y documental concebida para preservar, organizar y proyectar el conjunto de publicaciones, investigaciones y reflexiones generadas en torno a la figura y la obra de Richard Wagner por las distintas Sociedades Richard Wagner. Trata de dar respuesta a una necesidad largamente sentida dentro del ámbito wagneriano: evitar la dispersión de materiales producidos durante décadas y garantizar que este valioso patrimonio intelectual permanezca accesible, vivo y útil para el presente y el futuro. El proyecto entiende el legado no como un archivo estático, sino como un cuerpo dinámico de conocimiento que debe ser compartido, reutilizado y ampliado colectivamente.

El Legado Wagneriano pretende crear un repositorio digital común que actúe como punto de encuentro entre asociaciones wagnerianas, investigadores y estudiosos, favoreciendo el intercambio de información y el fortalecimiento de los vínculos institucionales. A través de este repositorio, las publicaciones y artículos de cada asociación pueden ser consultados y utilizados para investigaciones, citados en otras revistas especializadas o integrados en nuevos proyectos editoriales, siempre dentro de un marco de cooperación y respeto mutuo. De este modo, el conocimiento producido en contextos locales adquiere una dimensión internacional y contribuye a una comprensión más amplia y plural del fenómeno wagneriano.

Asimismo, el proyecto trata de mantener informados a los miembros de las asociaciones sobre las actividades, investigaciones y publicaciones actuales relacionadas con Wagner, fomentando una comunidad más cohesionada y consciente de su propia producción intelectual. La dimensión digital del repositorio resulta esencial en este planteamiento, ya que permite superar barreras geográficas y lingüísticas. La aceptación de textos en sus lenguas originales, apoyada en las herramientas de traducción contemporáneas, refleja una concepción abierta del conocimiento y una clara orientación hacia el futuro.

En última instancia, el Legado Wagneriano pretende asegurar la transmisión del saber wagneriano a las próximas generaciones, utilizando los medios digitales como herramienta de unión, preservación y continuidad cultural. Se configura así como un legado construido de forma colectiva, que testimonia no solo la herencia artística de Richard Wagner, sino también el compromiso intelectual y asociativo de quienes, desde distintos ámbitos y países, continúan estudiando, interpretando y difundiendo su obra.



# Asociación Wagnerina de París, 60 años

**Entrevista de Esther Lobato a:**

**Cyril Plante**

Presidente de CNRW - París desde 2022

Estimado Cyril, en noviembre de 2025 celebrábamos juntos vuestro 60 aniversario. Fue una celebración elegante y emotiva, a la que acudieron más de 200 personas de diferentes asociaciones wagnerianas. La Asociación Wagneriana de Madrid estuvo allí y lo disfrutamos mucho. Felicidades ante todo por tu trabajo y por vuestro aniversario. Queremos conoceros como asociación un poco más contestando a unas breves preguntas:

## **¿Desde cuándo eres presidente de tu asociación?**

Soy presidente del CNRW-París desde 2022. Anteriormente fui vicepresidente de la misma asociación. Soy miembro de una sociedad wagneriana desde los 20 años y recibí una beca en 1999 mientras estudiaba literatura comparada y música. También presenté una tesis doctoral sobre la presencia de la ópera *Tristán e Isolda* en la literatura europea de finales del siglo XIX. En Francia, tenemos la suerte de contar con una sólida red de asociaciones wagnerianas en la mayoría de las grandes ciudades, y siempre he podido experimentar la cultura wagneriana a través de mis viajes profesionales.

## **¿Cómo describirías tu asociación?**

El CNRW-París es una asociación que ofrece conferencias de especialistas, recitales ocasionales y, sobre todo, un punto de encuentro para los entusiastas de Wagner. Se han forjado auténticas amistades entre sus



miembros. Disfrutaban debatiendo sobre música y arte en general, y les ofrecemos un espacio de encuentro, además de excursiones, salidas y otras actividades.

Durante el último año, hemos publicado una revista, la *Nouvelle Revue Wagnérienne*, llamada así en referencia a la revista del siglo XIX, la *Revue Wagnérienne*. Cada cuatro meses, ofrecemos artículos a fondo, reseñas de discos, libros y óperas, y, lo más destacable, la contraportada presenta una pintura contemporánea de un artista moderno, lo que demuestra la perdurable influencia de Wagner. Para mí lo importante es demostrar que la obra de Wagner sigue siendo relevante en nuestra imaginación contemporánea.

### **¿Qué crees que la hace especial?**

Nuestra Asociación existe desde hace 60 años, pero antes de ella, existía el Pequeño Bayreuth, una asociación donde se reunían los wagnerianos de finales del siglo XIX: Fauré, Messager, d'Indy, Chabrier y otros menos conocidos. El pintor Fantin-Latour retrató a los miembros del Pequeño Bayreuth en su famoso cuadro "Alrededor del piano".

Posteriormente, Pierre Devraigne, político parisino y presidente fundador de nuestra actual asociación, comprendió que la cultura podía ser un medio para fortalecer los lazos entre Francia y Alemania. El 10 de junio de 1959, recibió a Willy Brandt, entonces alcalde de Berlín, durante una visita formal.

Devraigne fue invitado al Festival de Bayreuth de 1959 por el alcalde Hans Walther Wild. Pierre Devraigne aprovechó esta oportunidad para otorgarle al director de orquesta Hans Knappertsbusch la Legión de Honor el 23 de julio de 1959.

Fue durante el Festival de Bayreuth de 1965, en medio del entusiasmo generado por el inolvidable Ciclo del Anillo, puesto en escena por Wieland Wagner y dirigido por Karl Böhm, que Pierre Devraigne y Hans-Walter Wild tuvieron la brillante idea de crear un círculo en Francia que reuniera a todos aquellos que, como ellos, sentían pasión por la obra de Richard Wagner.

Este tipo de círculos ya existían en aquel entonces en Alemania y Austria. Tras negociaciones posteriores entre Hans-Walter Wild, el Dr. Pierre Devraigne y Mercedes Bahlsen, presidenta federal, el Círculo Nacional Richard Wagner de París fue reconocido como el primer círculo extranjero dentro de las “Asociaciones Richard Wagner”.

En los estatutos del Círculo, el objetivo de la asociación es «promover la influencia de la obra de Richard Wagner en Francia», crear una red de apasionados y facilitar el acceso al Festival de Bayreuth.

### **¿Cuántos socios tiene la Asociación Wagneriana de París?**

Contamos con aproximadamente 210 miembros, lo cual es muy positivo para una asociación cultural. Me enorgullece especialmente ver un número creciente de jóvenes, tanto del Conservatorio de París como amigos de algunos de nuestros entusiastas miembros.

### **¿Cuáles son las actividades o acciones que gozan de más éxito entre tus socios?**

Sin duda, las conferencias son muy populares. Invitamos a especialistas en sus campos a presentarnos un tema cada mes. Recientemente, hemos comenzado a grabar las conferencias y a publicarlas en un canal de YouTube, lo que permite a los miembros que no pueden asistir participar en nuestras actividades.

### **¿Cuál cree que es la principal motivación del socio de formar parte de vuestra asociación?**

Los miembros se registran para garantizarse plazas para Bayreuth y para las conferencias.

### **Bajo tu punto de vista, ¿qué función y sentido tienen las Asociaciones Wagnerianas hoy en día?**

Hoy en día, las sociedades wagnerianas defienden la obra de Wagner, y debemos combatir continuamente las ideas preconcebidas sobre él, restaurando la verdad sin ignorar, sin embargo, las fallas de su carácter.

También sirven como vehículo para promover el arte en la sociedad. Sus miembros anhelan el conocimiento y evadirse de la rutina diaria durante una reunión, una conferencia o un recital. Tomarse el tiempo para apreciar una experiencia cultural se ha convertido en un lujo en nuestras vidas agitadas.

### **¿Con qué otras asociaciones wagnerianas tiene contacto tu asociación?**

Mi asociación está hermanada con la de Colonia, aunque en los últimos años no hemos tenido la oportunidad de organizar ningún evento. También tengo muchos contactos con asociaciones españolas, italianas y, por supuesto, alemanas. En París, hemos forjado estrechos vínculos con la asociación “Sur les pas de Liszt” (Tras las Huellas de Liszt), lo cual es comprensible dado el vínculo familiar entre ambos. Organizamos un encuentro Wagner-Liszt una vez al año.

Mantenemos muchas conexiones con otras asociaciones francesas y compartimos un auténtico sentido de camaradería. Actualmente somos nueve y nos reunimos regularmente para compartir nuestras experiencias, a veces desarrollamos proyectos conjuntos (como seminarios) y siempre disfrutamos de reunirnos. Nos recomendamos ponentes, etc. Es una auténtica comunidad wagneriana francófona que también incluye miembros belgas y suizos.

### **¿Qué principal misión tiene para ti la Asociación Wagneriana Internacional?**

La Asociación Wagneriana Internacional busca conectar diferentes círculos y promover la creación de nuevas asociaciones. Es una red única en el mundo, y me enorgullece contribuir, con mi pequeña contribución, a la difusión de la obra del Maestro.

### **Pide un deseo para su asociación o para la comunidad wagneriana**

Espero sinceramente que nuestras asociaciones siempre encuentren un número significativo de miembros para continuar la aventura y la disposición a asumir responsabilidades dentro de ellas. Lamentablemente, he visto cerrar asociaciones (Nimes, Nantes) por falta de miembros o de personas dispuestas a participar.



Entrevista a Cyril Plante - Asociación Wagneriana de París, 60 años



# Asociación Wagnerina de Islandia, 30 años

**Entrevista de Esther Lobato a:**

**Selma Gudmundsdottir**

Presidenta de la Asociación Wagneriana de Islandia desde 1995

Estimada Selma, a finales de octubre del 2025 celebrabas el 30 cumpleaños de la Asociación Wagneriana de Islandia. Tú estuviste a la cabeza de la asociación como presidenta desde el principio y la has visto crecer. Nosotros hemos tenido la suerte de recibirte en Madrid en nuestro primer Encuentro Wagneriano en mayo del 2024 y nos encanta coincidir contigo en los numerosos acontecimientos donde muchos socios tuyos celebráis el “ser wagneriano”: Bayreuth, Milán, Venecia, Barcelona, Berlín, Graz, París, Bruselas... En tus 30 años de presidencia, has tenido también la suerte de conocer a Wolfgang Wagner, que acudió a Islandia a visitaros. La Asociación Wagneriana de Madrid no pudo estar presente en vuestro 30 aniversario, pero sé que muchos disfrutaron de vuestra amable bienvenida y de vuestro interesantísimo país. Estoy segura de que nuestros socios estarían interesados en organizar un viaje en grupo y visitaros en Islandia... ¡lo haremos! Antes de eso, permítenos conoceros un poco más:

**¿Quién decidió crear la Asociación Wagneriana de Islandia y cómo fue para ti ese momento, sabiendo que sería la primera asociación wagneriana allí y tu su presidenta?**

Soy pianista y desde 1990 fui representante de la Asociación de Artistas en la junta ejecutora del Festival de Reikiavik, que se celebra bienalmente. Ya era entonces gran amante de la ópera y viajaba mucho al extranjero para ver óperas, también a Bayreuth, aunque Wagner no era mi compositor favorito en ese momento. En 1992 tuvimos un nuevo director en la junta directiva del Festival de Reikiavik y éste quería que se representara por primera vez una ópera de Wagner en Islandia. Cuando se enteró de que yo iba a Bayreuth en verano, me pidió que “consiguiera una ópera de Wagner” en Bayreuth. Conseguí concertar una breve reunión con Wolfgang Wagner y le pedí consejo.

Desde el principio fue muy positivo. Dijo que sabía bien lo importante que había sido la literatura medieval islandesa para su abuelo y que estaría más que dispuesto a ayudar. Así que empezamos a comunicarnos y en enero de 1993 vino a visitarnos a Islandia para ver las posibilidades, teatros y demás. Todos se sorprendieron cuando sugirió que hiciéramos una versión abreviada del *Anillo*. Yo no sólo estaba sorprendida, sino eufórica. Así que yo, en nombre del Festival, empecé a prepararme, junto con la Ópera Islandesa y la Orquesta Sinfónica, y en mayo de 1994 se inauguró el Festival con una versión de una sola noche de El Anillo.

Yo dirigía la colaboración con Bayreuth, que ayudaba a elegir a cantantes, director y director de escena, a partir del material que les enviábamos. Excepto el director y los tres cantantes, todos eran islandeses. Wolfgang Wagner vino con su esposa Gudrun y estuvo presente en el estreno. Con esta secuencia de acontecimientos me había quedado ya totalmente fascinada por Wagner, por su música, por Bayreuth y, por supuesto, mi admiración por Wolfgang no tenía límites.

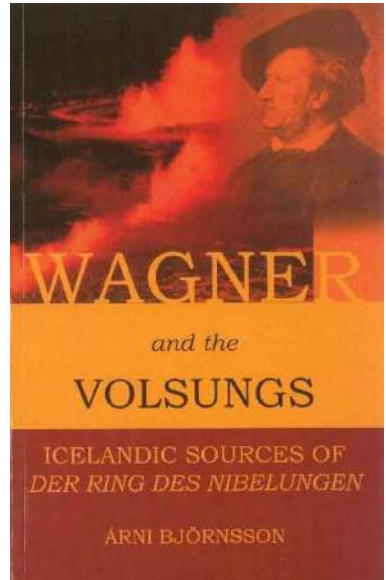
Esta fue la primera ópera wagneriana en Islandia y, a pesar de las advertencias de que elegir el *Anillo*, o incluso sólo partes conseguiría asustar o alejar a la gente de Wagner para siempre, resultó no ser así. Durante los preparativos y también después, se formó un grupo de amantes de Wagner; al verano siguiente, Wolfgang Wagner proporcionó entradas para el *Ring* en Bayreuth para 30 personas y en el restaurante Eule hubo una reunión preparatoria para fundar una Asociación Richard Wagner, que se celebró formalmente en diciembre de 1995.

Para la fundación estuvimos en contacto con Josef Lienhart, quien vino de visita un año después. Unos años antes me habría parecido totalmente impropio de mí estar a la cabeza de una asociación y de una asociación en torno a un solo compositor. Muchos compositores eran mis favoritos. Pero las circunstancias habían cambiado mi vida anterior y desde entonces ha estado dominada por Wagner. Mi papel principal en el *Mini-Ring* y mi contacto con Bayreuth me convertían en una candidata viable a la presidencia.

Por alguna razón, en Islandia se había descuidado mucho examinar e investigar cómo y en qué medida la literatura islandesa había influido en Wagner y esta causa se convirtió en nuestro objetivo principal, dando lugar al libro de Arni Björnsson, *Islandia y Wagner*, que apareció en el año 2000 y un poco después también en alemán e inglés.

### **¿Cómo describirías ahora tu asociación?**

Cuando se fundó la asociación había alrededor de 100 socios. Supongo que la mayoría de los miembros tenían unos 40 años o más. Es un poco sorprendente que mi asociación esté lejos de estar dominada por músicos... ¡quizá porque están enamorados de tantos compositores!



El nivel educativo es muy alto, con muchos médicos y abogados. Al principio, y quizás también ahora, tenemos muchos socios interesados en la posibilidad de conseguir entradas para Bayreuth. Sorprendentemente, muchos pagan su cuota anual sin participar mucho en las actividades.

### **¿Qué la hace especial?**

Lo que la hace especial probablemente sea el hecho de que la Ópera en Islandia ha tenido poca relevancia y ha estado muy debilitada. La ópera islandesa fue fundada en 1980 como una institución privada y ha carecido de apoyo financiero estatal. Intentaban mostrar dos óperas al año, pero siempre tenían que elegir óperas populares con alta asistencia pública. Estaban alojados en un antiguo cine, con muchos límites. Afortunadamente, la producción del *Mini-Anillo* pudo celebrarse en el Teatro Nacional, mucho más adecuado para la ópera. Pero podemos decir que la ausencia de óperas wagnerianas en nuestro propio país nos hace especiales y hemos estado organizando viajes de ópera al extranjero casi cada año, no solo a Bayreuth, sino también, por ejemplo, a Copenhague, Estocolmo, Berlín, París, Nápoles, Barcelona y algunos de nosotros vinimos a ver al maravilloso *Meistersinger* en Madrid.

### **¿Cuántos socios sois?**

A principios de 2025 éramos unos 230 socios, pero desde entonces y especialmente en relación con nuestros “Días Wagnerianos” en octubre con motivo de nuestro 30 aniversario que recibieron mucha atención, estamos recibiendo nuevos miembros casi cada semana. Creo que ahora estamos en torno a 270. Y mucha gente joven.

### **¿Cuáles son las actividades que gozan de más éxito entre sus socios?**

Probablemente, las cenas de gala anuales, que siempre están relacionadas con una conferencia y la actuación musical de un joven cantante. Nuestros viajes al extranjero también son populares, a menudo contamos con más de 40 participantes.

### **¿Cuál crees que es la principal motivación del socio de ser parte de tu asociación?**

Para algunos, la oportunidad de ir a Bayreuth. Para otros, la sensación de pertenecer a una comunidad, pasar tiempo juntos y conocer a compañeros con los mismos intereses. Y se ha corrido la voz de que nos divertimos mucho juntos con muchas personas talentosas e interesantes. También porque es fácil unirse y está abierto a todo el mundo y las cuotas anuales son bajas (35€).

### **Bajo tu punto de vista, ¿qué función y sentido tienen las Asociaciones Wagnerianas hoy en día?**

Para mí, la función principal es disfrutar juntos, conocer gente nueva en diferentes países con los mismos intereses, ser anfitriones o ser acogidos por otras sociedades.

### **¿Con qué otras asociaciones wagnerianas tiene contacto tu asociación?**

Mi asociación mantiene contacto con algunos países nórdicos, especialmente Suecia y Finlandia. A través de mi actividad como persona de contacto en nombre de la junta de la Asociación Wagneriana Internacional, también hay contacto con las sociedades austriacas, especialmente Viena, Bregenz e Innsbruck.

### **¿Qué principal misión tiene para ti la Asociación Wagneriana Internacional?**

La Asociación Internacional tiene como principal objetivo apoyar el Festival de Bayreuth y yo veo como la misión principal permanecer y preservar buenas relaciones con el Festspielhaus.

### **Pide un deseo para su asociación o para la comunidad wagneriana.**

Las óperas de Wagner ahora se representan por todas partes, el interés parece crecer, también aquí en Islandia, pero necesitamos más óperas wagnerianas en nuestro país, porque tenemos todo lo necesario: una orquesta, cantantes y directores escénicos. Ese es nuestro fuerte deseo.



Entrevista a Selma Gudmundsdóttir · Asociación Wagneriana de Islandia, 30 años



# Asociación Wagnerina de Koblenz, 90 años

**Entrevista de Esther Lobato a:**

**Dr. Albin Lübke**

Presidente de la Asociación Wagneriana de Koblenz desde 2017

Estimado Albin, en verano del 2024 celebrásteis vuestros 90 años como Asociación Wagneriana. Acudieron muchas asociaciones wagnerianas al evento y sé que fue un fin de semana espectacular y lleno de cultura, música, gastronomía y comunidad wagneriana. Como ya he dicho varias veces: la Asociación Wagneriana de Madrid estará seguro para celebrar vuestro centenario!

Koblenz vino a visitarnos a Madrid en 2022. Nosotros lamentamos no haber podido estar presentes en vuestro aniversario. Aun así, queremos ser testigos de vuestros 90 años de historia y queremos compartir con nuestros socios algo más sobre tu asociación:

## **¿Desde cuándo es usted presidente de su Asociación?**

Fui vicepresidente de 2007 a 2017. Fue entonces cuando celebramos el gran 75.º aniversario bajo el liderazgo de Odina Diephaus. En el 2017 asumí el cargo de presidente y en 2027 lo dejaré, en Niza con mi último congreso, tras diez años.

## **¿Cómo describiría su asociación?**

Una asociación bien gestionada que se toma muy en serio enviar 5-6 becarios a Bayreuth cada año, asistir a recitales y actuaciones de ópera interesantes en un radio de 200 km y participar en la vida cultural de la ciudad.

### **¿Qué la hace especial?**

Que promovemos el “sentirnos en comunidad” y disfrutar juntos de vez en cuando, como por ejemplo, organizando una fiesta navideña conjunta con una rifa o viajando juntos a ver una ópera.

### **¿Cuántos socios tiene su Asociación?**

Desgraciadamente, como todos los demás, ya no estamos en una tendencia ascendente, sino descendente. Seguimos teniendo 220 miembros y seguimos estando entre los 15 mejores del mundo.

### **¿Cuáles son las actividades o acciones que gozan de más éxito entre sus socios?**

Como dije, nuestra gran fiesta de Navidad es ya tradición entre nuestros socios. Nos gusta viajar a buenas óperas o conciertos en los teatros y auditorios de nuestro alrededor: Düsseldorf, Mannheim, Frankfurt y Wiesbaden.

### **¿Cuál cree que es la principal motivación del socio de ser parte de su asociación?**

Es una muy buena pregunta. No hacemos concesiones para los socios, por lo que esa no puede ser una razón. Creo que nuestro socio, cuando viene a nuestras tardes de conferencias, tertulias, fiestas, cenas y demás, se siente parte de este grupo, de nuestra asociación, y eso es muy agradable y satisfactorio: en invierno (de noviembre a mayo), nos reunimos una vez a la semana y tenemos conversaciones con artistas interesantes, editores o críticos durante algo más de una hora y luego comemos juntos. En los meses más cálidos, de junio a octubre, suele haber las llamadas “tardes de charla”, al aire libre en torno a una mesa grande y charlamos sobre ópera y sobre Richard Wagner. Por supuesto también de Bayreuth y de las críticas del momento hacia el Festival.

### **Bajo su punto de vista, ¿qué función y sentido tienen las Asociaciones Wagnerianas hoy en día?**

Las asociaciones ofrecen acceso al arte del maestro Richard Wagner y al arte en general a personas que tienen interés. Nosotros nos vemos como una asociación cultural, igual que los Amigos de la Filarmónica, los Amigos de los Museos y los Amigos del Teatro de Coblenza, que hace algo realmente increíble con pocos recursos.

Estamos muy conectados con el Teatro de Coblenza y creo que esto también es clave para la supervivencia de las asociaciones en general. El Kapellmeister Karsten Huschke ofrece maravillosas conferencias sobre óperas y conciertos, y son realmente populares tanto entre nuestros socios como en la vida cultural de la ciudad.

### **¿Con qué otras asociaciones wagnerianas tiene contacto su asociación?**

Tenemos el contacto más cercano con la asociación en Bonn, que está relativamente cerca (a 60 km), pero tampoco funciona realmente.

### **¿Cuál es su principal misión como presidente de su asociación?**

Soy fan de Richard Wagner. Siempre he estado en Bayreuth desde 1979, salvo en aquellos años en los que no era posible. Veo como mi tarea el transmitir mi entusiasmo a los demás y mantener una junta directiva activa y en buena armonía.

Como junta directiva llevamos 25 años trabajando de forma muy activa y damos mucha importancia a la formación musical de los niños. En nuestra junta participa la señora Juliane Berg, formadora vocal y directora de la Sing School for Children (escuela de canto para niños). También está Constanze Schwertner, profesora de música de primaria, que también enseña las obras del maestro a los niños desde muy pequeños, entre seis y diez años. También tenemos un contacto muy cercano con la “Villa Música”, una institución de Renania-Palatina dedicada a la promoción de jóvenes artistas.

### **¿Y cuál es la actividad o el momento más especial del año como presidente?**

La velada anual en la Bürgerreuth (restaurante de Bayreuth) tras la tarde de ópera junto con nuestros jóvenes becarios, donde también a veces participan los artistas, es uno de los momentos más emotivos de mi año y muchos miembros de la junta están allí!

### **Pida un deseo para su asociación o para la comunidad wagneriana**

Que no tengamos que desaparecer como asociación y parar nuestra actividad por falta de socios y por falta de compromiso de la gente en la junta directiva. Que siga existiendo el trabajo voluntario y el compromiso por la cultura.

Eso es todo, querida Esther, saludos en solidaridad y que sigáis haciendo vuestro buen trabajo en vuestra asociación. Nos vemos en Ámsterdam.

Mis saludos más sinceros a vuestros socios y también saludos a la señora mamá y presidenta, una Feliz Navidad y un Próspero Año Nuevo. Qué bonito es tener amigos.

*Albin*

Queridos socios de la Asociación Wagneriana de Madrid:

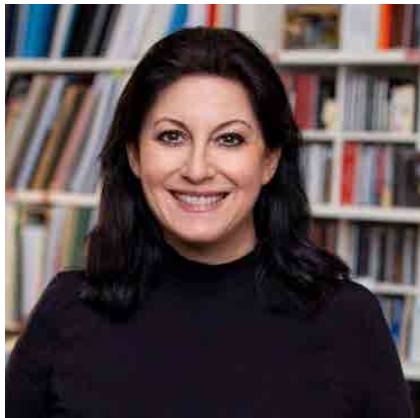
Ante todo quisiera desearos un 2026 lleno de salud, paz e inspiración. Me ilusiona mucho que, indirectamente, podamos conocernos en este medio.

Muchas gracias a todo el equipo de *Hojas wagnerianas* por este maravilloso artículo y la oportunidad de poder presentaros esta singular producción de *Parsifal*.

Espero que algún día podamos conocernos personalmente en Madrid.

Un saludo afectuoso,

*Jasmin Solfaghari*  
[www.solfaghari.com](http://www.solfaghari.com)



# Parsifal y euritmia en el Goetheanum (Dornach, Suiza)

## La lectura de Jasmin Solfaghari

Desde el año 2023, que se estrenó por primera vez, y en diferentes ediciones (2024, 2025, 2026), se ha venido representando en el Goetheanum de Dornach (Suiza) una producción de *Parsifal* concebida desde la integración entre la ópera de Richard Wagner y la euritmia, bajo la dirección escénica de Jasmin Solfaghari. La propuesta supuso un hito en tanto que fue la primera ópera con una presencia constante de la euritmia que se representa en este espacio, tan vinculado a la antroposofía de Rudolf Steiner.

### Exploración del movimiento

La representación se plantea como una exploración escénica del concepto wagneriano del festival escénico sacro (*Bühnenweihfestspiel*), añadiendo a la noción de obra de arte total (*Gesamkunstwerk*) elementos de euritmia, una disciplina artística basada en la armonía del movimiento como forma de expresión. En este sentido, la euritmia se incorpora a la escena, pero no como un elemento decorativo, sino como un lenguaje simbólico complementario al canto y a la música. El objetivo principal de la producción, en este sentido, es traducir en movimiento, color y espacio los procesos emocionales, espirituales y psicológicos que vertebran la obra. En todo momento, sin embargo, se respetan la narración original y la estructura musical de *Parsifal*.



© Klaus Lefebvre



© François Croissant



© Klaus Lefebvre

## La lectura de Jasmin Solfaghari

La dirección escénica de Jasmin Solfaghari, en todo momento, opta por una lectura lineal del drama y evita interpretaciones externas o conceptuales ajenas al libreto. Algunos de los elementos más centrales del relato, tales como el Grial, la lanza o el cisne, no son representados explícita ni literalmente, sino mediante símbolos visuales contruidos a través de la euritmia y de un diseño de iluminación cuidadosamente articulado. De este modo, los motivos musicales encuentran muchas veces su correspondencia en los movimientos, en los estados de quietud o de dinamismo, así como en la paleta cromática asociada a la dramaturgia, por citar solo algunos ejemplos.

Dado que la producción cuenta con el trabajo en equipo de especialistas en Wagner y en euritmia, el resultado final es la integración orgánica de cantantes, coro y bailarines. Su interacción, en cualquier caso, intensifica la dimensión dramática sin interferir en el desarrollo musical; asimismo, mantiene la primacía del canto y de la partitura.

## El movimiento de los personajes

Uno de los aspectos centrales de la propuesta reside en la lectura simbólica de los personajes y de la comunidad del Grial. La aparente rigidez de Amfortas, la fragilidad de la comunidad, la tensión entre vida y muerte y la evolución interior de los protagonistas, por citar sólo algunos ejemplos, se manifiesta a través de contrastes de movimiento, quietud y color.

La figura de Kundry (Ivonne Fuchs) desempeña un eje transversal: sirve para representar una evolución moral y temporal que conecta pasado, presente y futuro; con esta lectura se realiza el papel de la energía femenina como elemento estructural de Parsifal; a través de ella, además, logra su emancipación y seguir un camino hacia adelante, como sugiere la alegría con que afronta las transformaciones del Viernes Santo y se suma a los movimientos eurítmicos de la muchacha flor.

## Una visita obligada desde 2023

El Parsifal de Jasmin Solfaghari, que fue concebido en un primer momento como una producción puntual, fue acogida de manera muy favorable por parte del público y de la crítica especializada, elevándolo a acontecimiento de escala internacional. Por este motivo, al estreno de 2023 le siguió su consolidación en los años siguientes, lo que ha confirmado el interés de esta aproximación escénica a Parsifal, basada en la integración entre música, movimiento y simbolismo. Un simbolismo, sin embargo, más bien abierto, para que el público y los experimentados artistas que hacen posible esta iniciativa puedan contribuir de manera activa a su realización.



*rincón poético*

## *Am Abgrund*

Am Abgrund steh' ich; Grausen hemmt die Schritte;  
der mich geführt, verloren ist der Pfad:  
ob ich nun kühn auf Flügelrossen ritte,  
ob mich entschwänge auf des Glückes Rad,  
von seines steilen Rückens schmaler Mitte  
entführte aufwärts keines mich dem Grat;  
die mir selbst abwärts birgt, wo ich gekommen,  
die Wolke zeigt, die Höhe sei erklommen. —

Was mich dem steilen Gipfel zugetrieben,  
hält jetzt gebannt mich an des Abgrunds Rand:  
verlassen muß' ich, die zurück mir blieben,  
dem Druck entglitt wohl manche Freundeshand;  
wo einst ich mich gesehnt nach letztem Lieben,  
der Nebel deckt mir manches Heimatland.  
Und darf ich zögernd nicht mehr rückwärts schauen,  
wie späht' ich in den Abgrund nun mit Grauen?

Wie schreckte mich, nun ich zu ihm gedrungen,  
das raumlos nächt'ge Weltennebelmeer?  
Ist's nicht, die ich so sehnsucht-kühn besungen,  
die Nacht der Wunder, heilig still und hehr?  
dahin sich Tristan traut vor mir geschwungen,  
wie dünkte mich der nächt'ge Abgrund leer?  
Den Weg, den ich so lockend ihm gepriesen,  
nun hat er lächelnd mir ihn selbst gewiesen.

Was steh' ich jetzt und zögr' ihm nachzusinken?  
Wie bangte mir vor der Erlösungsnacht?  
Ist es, weil dort den Stern ich seh' erblinken,  
dess' Leuchten meinem Schicksal hold gelacht?  
Wie strahlt er jetzt, als ob mit mächt'gem Winken  
dahin er deute, wo ein Glück mir wacht?  
Ist's Tristan, der mir seinen Gruß entsendet?  
Sieglinde, die des Bruders Blicke wendet?

## ***Junto al abismo***

**Richard Wagner**

Junto al abismo estoy. Mis pasos frena el pánico;  
la senda que me trajo se ha borrado:  
ni cabalgando audaz en un caballo alado  
ni en la rueda de fortuna encaramándome,  
ni el centro angosto de sus radios  
me elevaría hacia lo alto;  
la nube que se extiende, que me ha abrigado  
adonde vine, dice que la cima se ha logrado.

Y cuanto me arrojé hacia el escarpado pico  
ahora me cautiva al borde de este abismo:  
a quien atrás se me quedó he perdido,  
pues por presión soltó la mano algún amigo;  
mas anhelé un último amar en esta tierra,  
mi patria, en niebla ahora tan sumida.  
Y si mirar atrás sin dudas yo no puedo, ¿cómo, di,  
he de explorar con miedo ahora el abismo?

¿Acaso me asustó habiéndome adentrado una vez  
el nebuloso mar del mundo, noche interminable?  
¿La noche de milagros que canté audaz y anhelante,  
no es acaso ella pura y callada y prestante?  
A ese abismo al que envié a Tristán  
a esa noche, pues, ¿vacío él ya está?  
Le hablé de este pasaje, le atraje,  
quería que riese y me lo revelase.

¿Qué hago aquí dudando en ir tras él?  
¿Es miedo a la noche de la redención, o qué?  
¿Quizás ya veo ese astro, el cual prendiere  
con luz que grata mi destino encendiese?  
¿Por qué ahora brilla y con gesto fuerte,  
si cabe, señalando una vigilante suerte?  
¿Diciéndomelo está quizás Tristán? ¿Es él?  
¿O es Siglinda con su hermano distrayéndoseme?

Das Eine Aug', ich muß es jetzt erkennen,  
das unverwandt nach jenem Felsen schaut:  
mag weit und breit man Jupiter dich nennen,  
mir strahlest du als Wodan deutsch und traut:  
den Fels auch kenn' ich; seh' ich hell doch brennen  
das Feuer dort zum Schutz der hohen Braut:  
die einst in stolzem Schmerz du von dir banntest,  
den Wecker ihr, du Banger, noch nicht sandtest.

Brünnhilde schläft, ermißt im Traum die Welten,  
in denen Tristan heimisch nun verweilt:  
bleibt er uns stumm, sie kann die Kunde melden,  
die ihr der Liebende dort mitgeteilt;  
doch Einem nur, dem furchtlos kühnsten Helden,  
der jauchzend mit ihr hin zum Abgrund eilt:  
nur Er, den Drachen nicht noch Feuer schrecken,  
gewinnt die Kunde, darf die Braut erwecken.

Und Er erwuchs in holder Jugend Prangen,  
als Brünnhild schlief und Tristan liebend starb.  
Er naht, von dem der Wurm den Tod empfangen,  
der neid'scher Zwerge tück'sches Spiel verdarb:  
durch Ihn soll Kunde nun zur Welt gelangen,  
wie sie Brünnhilde träumend sich erwarb,  
von Siegfrieds Tat, zum Schrecken aller Bösen! —  
Es winkt der Stern, — das Rätsel will sich lösen.

*Hochkopf (am Walchensee),  
12. August 1865*

El ojo único: ese he de ver ahora,  
el que tan fijo mira hacia la roca:  
dirán que eres Júpiter, ¡y en voz sonora!  
Para mí, en alemán, eso sí, serás mi Wotan.  
Ya veo clara cómo arde; sí, yo sé la roca  
que bajo el fuego guarda a esa noble novia,  
que rechazaste, hondo gran dolor,  
la dejaste tú, cobarde, sin su despertador.

Brunilda duerme; piensa y sueña  
el mundo en que Tristán ahora reina:  
mas cuando calle él, nos hablará ya ella,  
la buena nueva que al amante allí le diera;  
hay sólo un audaz, un héroe sin temor que pueda  
gozoso al abismo ir con ella:  
quien ni al dragón, tampoco al fuego les temiera,  
quien despertando a la novia buena nueva obtuviera.

La altanería de la grata juventud ya ha pasado,  
Brunilda duerme, muere con Tristán amando.  
Se acerca el que a la sierpe ha matado,  
el que cesó insidiosas suspicacias del enano:  
la buena nueva llegará a este mundo de su mano,  
así a Brunilda la durmiente ha logrado,  
la obra es la de Sigfrido, el terror de los malvados.  
El astro nos saluda: ¡el misterio resolvamos!

*En Hochkopf (junto al Walchensee),  
el 12 de agosto de 1865*



# ***A la música, ¿poema inédito de Adolfo Bonilla y San Martín?***

**Álvaro Ibáñez Solaz**

Archivero de la Fundación Lucio Gil de Fagoaga

En el archivo personal del wagneriano Adolfo Bonilla y San Martín, custodiado por la Fundación Lucio Gil de Fagoaga, en Requena, se encuentra el poema manuscrito que transcribimos a continuación.

Se titula *A la música*; está escrito a mano con pluma en papel verjurado de tamaño folio. Desconocemos la fecha y la autoría. Sobre lo primero, el papel incluye las filigranas ASS que nos indican que fue fabricado en el siglo XIX. La base de datos de filigranas hispánicas del IPCE recoge estas mismas iniciales en un documento fechado en este siglo.

Sobre la autoría, sin ser especialistas en la materia y a falta de un estudio comparativo riguroso, hay rasgos en la escritura que apuntan a que es obra de Adolfo Bonilla y San Martín. Aunque no podemos pasar por alto que Adolfo Bonilla es sobrino del compositor Emilio Arrieta, quien le legó parte de su archivo personal a su fallecimiento. El archivo de Arrieta heredado también está custodiado por la Fundación Lucio Gil de Fagoaga, por lo que no es del todo descartable una posible autoría del músico navarro.

El poema original tiene dos correcciones, tachando algunos versos y palabras sueltas y sustituyéndolas por otras. La corrección primera se hace con pluma, parece ser al mismo tiempo que fue escrito. La segunda corrección es posterior y está hecha con lápiz. Aquí presentamos la transcripción de la versión corregida final, sin incluir la versión original y sus tachaduras, para facilitar su lectura.

Por último, y volviendo a la relación entre Bonilla y Arrieta, un aspecto que no deja de ser una curiosidad: en un verso, el autor del poema dice “la excelsa inspiración de Gluck divino”. Conservamos un cuaderno manuscrito de Bonilla fechado en Madrid entre 1889 y 1894. Se trata de la traducción de *Gluck* (Cuento fantástico de E.T.A. Hoffman), y encabeza el cuaderno la siguiente dedicatoria: “A la memoria de mi querido tío D. Emilio Arrieta, dedico esta traducción. Adolfo Bonilla y San Martín”.



# A la música

Adolfo Bonilla

¿Quién el ánimo del Poder divino  
logrará penetrar? ¿Quién de sus fuerzas,  
de su alto influjo, de su ardiente lumbre  
el misterio insondable  
concebir y entender? El ser supremo  
cuando dio forma al mundo que habitamos  
esparció por sus venas  
un latente calor, dio, a nuestra sangre  
una oculta virtud, savia potente  
y sujetamos(¿?), como al mundo todo  
y a la celeste ley de la armonía.

Platón lo afirmaba  
y puede(¿?) otro filósofo sentencia (¿?)  
ser la música el alma de los mundos  
la esencia del espíritu increado (¿?)  
¿Quién dudarlo podrá? Preciso fuese  
para otra cosa proclamar, negarse  
a toda comprensión de lo inefable  
a toda aspiración a lo infinito.

¿Quién el mismo me diera  
del santo florentino  
para narrar en nuestro honoroso (¿?)  
de Orfeo y de Anfión los altos triunfos  
la excelsa inspiración de Gluck divino  
o el gigantesco genio de Beethoven?  
Más reconozco la imposible  
empresa conseguir; no puedo  
en vano traducir lo intraducible  
en vano revelar lo inenarrable  
¡Cómo! si de la música el sonido  
expresa al hombre lo que hablar no puede  
llenando su alma celestial contento.



Lo eterno, lo infinito,  
lo que a fijeza y concreción se escapa  
lo que solo entre nieblas contemplamos  
y solo ver podemos  
a través de las brumas de la vida,  
eso el arte nos da; tal nos revela (¿?)  
cándida (¿?) esplendidez de la mañana  
en la rica y brillante primavera:  
mil sonidos diversos,  
mil acentos perdidos  
para formar se reúnen sus murmullos  
el gran concierto universal, eterno,  
así la inmortal madre de los seres  
la energía y potencia manifiesta  
con rica vanidad, color intenso,  
feliz aquel que de tan altos dones  
sabe hacerse acreedor; todo le anuncia  
la sinfonía universal; y el mundo.

De su alto origen y eternal destino  
es fiel revelador por don excelso  
del pájaro el gorgojo,  
de cristalina fuente el borboteo  
de la rosa el matiz (¿?); del bosque umbrío  
la solemne quietud; de la tormenta,  
del rayo destructor y omnipresente  
la incommovible acción, en todo halla  
veneno inagotable  
perenne manantial de luz y ciencia.

# Libertad

Cuencos de casa y perspectivas góticas,  
los perros en el bosque de la noche,  
un trochazo de sangre y madreleña,  
un halo azul de luces ríjilomas.

Ya está pintado el fondo, ahora la ~~espeja~~  
navegará hasta el fondo de la ~~muerte~~,  
inyéctate en las venas esta rubrica,  
sumérgete en un mundo de belleza.

Que no amanezca nunca, es el amor  
quien a ti te ordena, tú obedece  
no te importe que sea un espejismo  
otra apa de ausencia efervescente.

Ajucanís el filtro hasta la aurora  
de rosado dedos, limpia y pura,  
donde mueren los vides de la oscura,  
el fondo acantilado de luz.

Que te encuentre dormido la mañana  
como durmieren los astros, pulcros, fríos,  
en cuyo núcleo inescapable anda  
el silencio sagrado de la noche.

José María / Pineda  
1-80

# **Liebestod**

(“Muerte de Amor”, *Tristán e Isolda*, R. Wagner)

**Jose María García Jurado-Posada**

Cuernos de caza y perspectivas góticas,  
los perros en el bosque de la noche,  
un brochazo de sangre y madreSelva,  
un halo azul de luces sigilosas.

Ya está pintado el fondo, ahora la orquesta  
navegará hasta el fondo de la muerte,  
inyéctate en las venas esta música,  
sumérgete en un sueño de belleza.

Que no amanezca nunca, es el amor  
quien así te lo ordena, tú obedeces,  
no te importe que sea un espejismo,  
otra copa de absenta efervescente.

Apurarás el filtro hasta la aurora,  
la de rosados dedos, limpia y pura,  
donde mueren las ondas de lo oscuro,  
el hondo acantilado de la luz.

Que te encuentre dormido la mañana  
como duermen los astros, pulcros, fríos,  
en cuyo núcleo inexpugnable arde  
el incendio sagrado de la noche.



*hitos de la AWM*



## Hitos de los socios

Ha sido un año especialmente fructífero en el que muchos de los socios de la Asociación Wagneriana de Madrid han conseguido hitos artísticos importantes.

Especial mención merecen los tres jóvenes artistas que representaron a nuestra asociación en los Festivales de Bayreuth: los pianistas **Sergio Berlinches** y **Juan Elvira**, y la soprano **Carmen Larios**.

¡Gracias y enhorabuena!

## Premios

Muchos de nuestros socios han sido galardonados con premios de diversa índole:

**Pablo Heras-Casado**, con el Premio Nacional de Música 2025 en la categoría de Interpretación; Oper AWARD por la mejor dirección del año y Premios Ópera XXI, por *Los maestros cantores de Núremberg* en el Teatro Real.

**Antonio Moral Rubio**, con el premio Franz Schubert de la Asociación Franz Schubert.

**Begoña Gómez**, con el Premio a “Mejor intérprete de ópera” en el Concurso Internacional de Canto de Logroño 2025 y el Premio a “Mejor intérprete de mélodie contemporánea” Henri Nafilyan en el Concours International Georges Enesco de Paris

**Belén Castillo**, con el Segundo premio “Bombo de Plata” y “Premio Miguel Huertas” a la mejor pianista acompañante del IV Concurso Internacional de Canto AMAO.

**Sergio Berlinches**, con el Primer Premio y Premio del Público del IV Concurso Internacional de Canto AMAO.

**Yeraldín León**, con el Tercer Premio en el VII Concurso de Canto Compostela Lírica.

**Juan Elvira**, con el tercer premio en el Concurso Internacional de Piano Antón García Abril.

**Isabel Carmona** llegó al final del concurso para flauta solista de la London Symphony.

## Grandes actuaciones (selección)

Entre las actuaciones más relevantes, dejando naturalmente muchas fuera de esta lista, no quisieramos dejar de mencionar que:

**Sebastià Peris** actuó en *Romeo y Julieta* en el Teatro Campoamor; fue también invitado por el Cercle Romand Richard Wagner para interpretar obras de Wagner (extractos de *Tannhäuser* y *Parsifal*, y “Los dos granaderos”) y de Schuman en la sala Frank Martin.

**Begoña Gómez** interpretó Rosina del *Barbero de Sevilla* y la Hechicera de *Dido y Eneas* en el Teatre Principal de Palma de Mallorca, *Amahl y los visitantes nocturnos* en la Ópera Joven de Badajoz, el papel protagonista de *Juicio a una señora en llamas* en Alcalá de Henares y Tenerife; asimismo, actuó de solista en conciertos en Monot (Líbano) y con la Orquesta Sinfónica de las Islas Baleares (OSIB) en la 9.<sup>a</sup> de Beethoven.

**Rajiv Cerezo** cantó el Conte Almaviva de *Las bodas de Fígaro* en Sabadell, el Fígaro del *Barbero de Sevilla* en Caccamo (Palermo) y el Renato de *Un baile de Máscaras* en el castillo de Alden Biesen en Bélgica.

**Enrique Torres** fue invitado a participar en la Americas Society/Council of the Americas; también asumió el Marcello de la *Bohème* en Operagarage.

**Carmen Larios** debutó en Estados Unidos (Americas Society / Council of the Americas) y, además, fue admitida en el Ópera Studio de Stuttgart, donde ya ha actuado (en la Ópera Estatal) en *Parsifal* y *La zorrilla astuta*. Además, ha interpretado Salud de la *Vida breve* en Berlín.

**Javier Agudo** debutó en el Gran Teatre del Liceu con *Lady Macbeth de Mtsensk* de Dmitri Shostakóvich. También participó en las funciones de *Pelleas y Melisande* del Teatro Colón de A Coruña y de *Gianni Schicchi* del Palau de les Arts de Valencia.

**Aida Gimeno** y **Carlos Sanchís** ofrecieron un recital en el Teatro de la Zarzuela con textos de María de la O y obras de grandes compositores, incluyendo el estreno de *Contra el amor*, de Borja Mariño.

**Lara Sagastizabal** interpretó el personaje de Nicolasa en la zarzuela *Mari-Eli* de J. Guridi en el Teatro Arriaga, dirigida por Calixto Bieito, y el de La Bruja Verde del musical *El mago de Oz*; también actuó en el Real Teatro de Retiro como Babar y La bailarina en *La Historia de Babar*.

**Yeraldin León** interpretó a Ottavia de *La coronación de Popea* en el Teatro Mayor de Colombia.

**Pepe Hanan** se presentó en el Festival de Ópera de Sevilla, en el Teatro Gayarre de Pamplona (*Doña Francisquita*), en el Real Teatro de Retiro (*Barbero de Sevilla*); asimismo, con la Orquesta Ciudad de Almería participó en *El Retablo de Maese Pedro* y *El Mesías*. También interpretó con Belén Castillo *Winterreise* de Schubert.

**Rocío Faus** debutó el rol de Micaela de *Carmen* en diferentes teatros de Italia (Grande di Brescia; Poncheilli; Sociale di Como) y asumió el papel principal de *Don Juan no existe de Helena Cánovas* en los Teatros del Canal de Madrid. Asimismo, interpretó Musetta en la *Bohème* y Clorinda de *Cenerentola* en Granada.

**Roman Bordon**, actualmente en la Ópera de Ámsterdam, ha participado en este escenario en las producciones de *Nighttown* de Benjamin Perry Wenzelberg, en *La Serva Padrona* de Giovanni Pergolesi y en *Přihody lišky Bystroušky* de Leoš Janáček.

**Agustín González**, que desde 2024 forma parte del Ensemble de la Komische Oper de Berlin, ha interpretado recientemente en este escenario Don Ottavio en *Don Giovanni*, Tamino en *La flauta mágica* y Narraboth en *Salomé*.

**Alexis Pelayo** fue acogido en la escuela de trombones del Mozarteum de Salzburg, donde está teniendo clases magistrales con grandes maestros.

**Juan Cossío**, actualmente flauta principal de la Orquesta de la Fundación Excelentia, ofreció este verano un interesante programa de arias de ópera con Óscar Camacho en el ciclo de verano del Jardín Botánico de Gijón. Asimismo, sigue muy activo en la música de cámara en el dúo de guitarra con Andrés Rubio, con el que se presentaron en el Centro Niemeyer o en el Auditorio Príncipe Felipe, entre otros escenarios.

**Belén Castillo** ha sido maestra repetidora y pianista en las funciones de la nueva producción de El Barbero de Sevilla de Rossini en el Real Teatro de Retiro y en el Teatro de la Maestranza de Sevilla junto a Rubén Sánchez-Vieco como director musical. Ha trabajado también como maestra repetidora del Coro de Cámara de Extremadura para la producción de Medea en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida y como directora musical y pianista de la producción de Amahl y los visitantes nocturnos de Menotti en la programación de Ópera Joven Badajoz y de L'elisir d'amore en la programación del Festival Clàssic Pals.

**Manuel Navarro** ofreció un recital en la sala principal del Teatro de la Zarzuela junto a Luis Cansino y Maribel Ortega. En el Teatro de la Maestranza acompañó a Soraya Méncid en el programa *La romántica*. Además, fue seleccionado por Riccardo Muti como maestro repetidor para la producción de *Norma* de la Riccardo Muti Italian Opera Academy.

**Isabel Carmona** ha participado en dos giras europeas con la Orquesta de Santa Cecilia y Daniel Harding: la primera por el Palau de Barcelona, Dortmund, Katowice y Frankfurt, con la Primera Sinfonía de Malher como plato fuerte; la segunda por Bucarest y la Philharmonie de Berlín, dentro del festival Enescu de Rumanía. Asimismo, interpretó *La valquiria* como apertura de la temporada de 2025/2026 y, con el maestro Daniel Gatti, *Vida de héroe* de Strauss y extractos del *Crepúsculo de los dioses* de Wagner.

## **Dirección de escena**

En el apartado dirección de escena, cabe mencionar que:

**Alberto Trijueque Pegalajar** dirigió *Sónar* (ópera contemporánea inspirada en Manuel de Falla, con música de Ángel de la Hera) en el Real Teatro del Retiro; firmó la dirección escénica del estreno mundial de *Hildegart*, ópera de Juan Durán con libreto de Javier Mateo Hidalgo, bajo la dirección musical de Lucía Marín; estrenó *Essentia*, nueva creación de flamenco junto a Marta Nogal y el Trío Albéniz, centrada en La Argentinita; y fue seleccionado en el Proyecto ROAD de la Academia de las Artes Escénicas de España con *Hasta lo insensible adora*, zarzuela barroca de José de Cañizares y Sebastián Durón, con tutoría de Miguel del Arco.

**Íñigo Santacana** ha formado parte del equipo de producción de *Otello* y *Carmen* en el Teatro Real, así como de la *Traviata* en el Kursaal. Ha estrenado también *El secreto del otro*, a partir de *La mère coupable* de Darius-Milhaud en el Auditorio de Pola de Siero, el Teatro Jovellanos de Gijón, el Teatro Filarmónica de Oviedo y el Palacio de Festivales de Santander.

## Nombramientos

Entre los nombramientos, queremos dar la enhorabuena a:

**Sofía Merchán**, que ha sido nombrada directora del Festival Internacional de Música Iberoamericana de Madrid.

**Íñigo Santacana**, director artístico del Festival Medinaceli.

**Juan Elvira**, que sigue organizando el Concurso Internacional de Piano Ciudad de Armilla, que en este año 2026 vivirá ya su segunda edición.

## Universidad y enseñanza

Muchos de nuestros artistas han dejado su huella en espacios académicos y docentes relacionados con la música:

**Isabel Carmona** impartió clases magistrales de flauta en el Conservatorio de Islas Baleares y en la Residencia Artística Sonarte en Montevideo en 2025; asimismo fue tutora-profesora de la sección de flauta de la Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana.

**Sofía Merchán**, como profesora de piano y repertorista, sigue formando a futuros talentos en el Conservatorio Arturo Soria.

**Sacui Cao** defendió su tesis doctoral “La recepción de la estética de Richard Wagner en la obra de Rubén Darío”, dirigida por Paloma Ortíz de Urbina, en la Universidad de Alcalá de Henaras (Sobresaliente cum laude).

**Daniel Barba** defendió su tesis doctoral “Espacio aumentado en las instalaciones escenográficas digitales”, dirigida por Fernando Zaparaín Hernández y Jorge Ramos Jular, en la Universidad de Valladolid (Sobresaliente cum laude).

**Alberto Trijueque Pegalajar** dirigió un workshop de dirección escénica con Amics de l'Òpera i les Arts (AOA) en el Conservatorio de Valencia.

La temporada 2025 se inició con el *Encuentro con Guillermo Carbonell* (1), celebrado en el Hotel Moderno, que fue la primera actividad del año y sirvió para abrir la programación anual. En esta sesión se abordó la historia de las representaciones de Richard Wagner en el Teatro Real desde su reapertura.



# Memoria de actividades

Año 2025



2

A lo largo del año se organizaron diferentes viajes para asistir a representaciones de obras de Richard Wagner en Europa. Entre ellos, dos viajes a París con motivo de los estrenos de *El oro del Rin* y de *La valquiria*, con la dirección musical de Pablo Heras-Casado y escénica de Calixto Bieto (2). La Asociación, además, estuvo presente en los actos de 60 aniversario de la Asociación Wagneriana de París. Asimismo, se realizaron viajes a Berlín para asistir a representaciones de *El anillo del Nibelungo*.

3



4



La programación desarrollada en Madrid incluyó diversos encuentros y actividades musicales. La Asociación recibió a Gabriela Scherer y Michael Volle, con quienes se organizó un encuentro en el Círculo de Bellas Artes (3), además de asistir a su concierto en el Teatro Real. La conferencia *Nietzsche y Wagner*, impartida por Miguel Ángel González Barrio (4), tuvo lugar en el marco del ciclo de Tertulias, celebrado en el Hotel Moderno de Madrid. Asimismo, Almudena Arribas Bergado impartió la conferencia “El Madrid más musical” antes del verano y, ya en otoño, dirigió para nuestra Asociación en colaboración con amigos de la ópera El primer “Paseo Musical” (5).

5

En la Asamblea Internacional Richard Wagner, que tuvo lugar en mayo en Bayreuth, la Asociación Wagneriana de Madrid estuvo representada por Esther Lobato Bañeros (6).



Por otro lado, el compromiso de la Asociación con el apoyo a jóvenes talentos se tradujo en dos acciones concretas: el apoyo al programa *Crescendo 2025* y la cooperación con el *Ring Award*, orientada a facilitar su transmisión y a respaldar a jóvenes músicos y escenógrafos (7).



En relación con los Festivales de Bayreuth, Clara Bañeros de la Fuente y Esther Lobato Bañeros representaron a la Asociación Wagneriana de Madrid en la inauguración, que en esta edición tuvo lugar con *Die Meistersinger*, dirigidos por Daniele Gatti. En la semana de becarios, además, Madrid estuvo representada por tres excelentes artistas: Carmen Larios Caparrós, Sergio García Berlinches y Juan Elvira Márquez (8). Se organizó asimismo un acto conjunto con distintas asociaciones wagnerianas en la Wagnerzimmer (9).

9



151



10

En lo que concierne a las actividades de índole más académica, cabe citarse la celebración en Málaga del *Seminario Tristán e Isolda*, dirigido por Alfonso Lombana Sánchez y Antonio de Diego González (10), que contó con la inauguración a cargo del maestro Pedro Halffter.

11



12



En el terreno de las actividades musicales, se celebraron dos galas:

La gala de Primavera contó con las actuaciones de Sergio Berlinches, Lara Sagastizabal, Enrique Torres, Soraya Méncid, Francisco Pérez Fera y Juan Elvira Márquez (11).

La *Gala de Otoño*, con la participación de Sergio García Berlinches, Carlos García Berlinches, Yasmin Forastiero, Yolanda Ruiz y Daniela Köhler. Aprovechando la presencia de Daniela Köhler en Madrid, esta se mostró dispuesta a impartir unas clases magistrales, que se organizaron en fechas posteriores (12).



13

Durante el año, además, se ha formalizado una alianza con la asociación *Amigos de la Ópera*, reforzando la colaboración entre entidades afines (13).

# Richard Wagner en Fórcola



fórcola  
ediciones

## Richard Wagner A MIS AMIGOS REFLEXIONES SOBRE LA CREATIVIDAD Y LA MÚSICA

Prólogo de Miguel Ángel González Barrio  
Edición, introducción y notas de Alfonso Lambene Sánchez



fórcola

## Jeongwon Joe y Sander L. Gilman (eds.) WAGNER Y EL CINE DE LAS PELÍCULAS MUDAS A LA SAGA DE STAR WARS

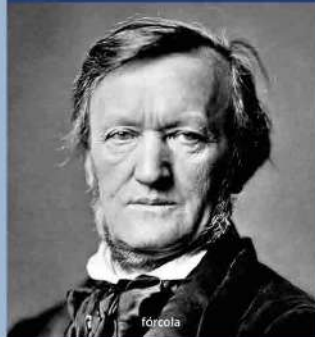
Prólogo de Tony Palmer  
Traducción de Juan Lucas y David Rodríguez Cerdán



fórcola

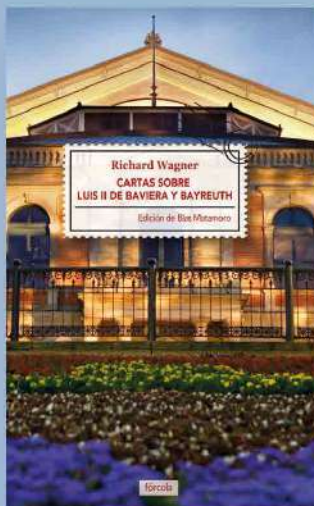
## Richard Wagner Friedrich Nietzsche CORRESPONDENCIA

Prólogo de Miguel Ángel González Barrio  
Edición, introducción y notas de Luis Enrique de Santiago Guerrero



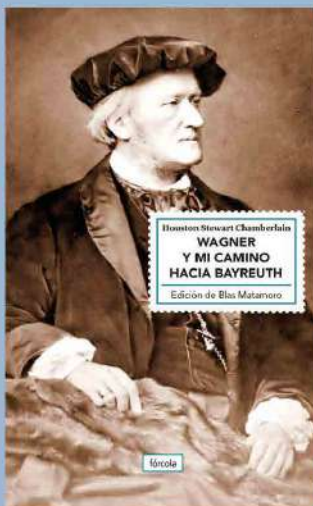
fórcola

<https://forcolaediciones.com/>



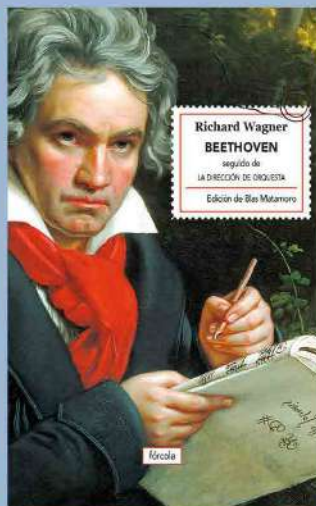
Richard Wagner  
CARTAS SOBRE  
LUIS II DE BAVIERA Y BAYREUTH  
Edición de Elías Matamoros

fórcola



Houston Stewart Chamberlain  
WAGNER  
Y MI CAMINO  
HACIA BAYREUTH  
Edición de Elías Matamoros

fórcola



Richard Wagner  
BEETHOVEN  
segundo de  
LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA  
Edición de Elías Matamoros

fórcola



Nombre y apellidos: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_

Ciudad/Provincia/Código Postal: \_\_\_\_\_

Teléfono: \_\_\_\_\_ E-mail: \_\_\_\_\_

D.N.I.:

Categoría de Socio Básica (80 € anuales)

Contribuyente especial ( ..... € anuales)

**Por favor, rellene y firme la autorización:**

Autorizo a AWM a cobrar la cuota anual de .....€

Nombre del Banco:

IBAN:

Firma del socio

Firma del titular de la cuenta

Nota: La información de este documento será usada por la AWM exclusivamente para cumplimentar el Registro de Socios de la Asociación. No se hará uso para otro fin sin la autorización previa de los interesados.

Enviar a: [socios@awmadrid.es](mailto:socios@awmadrid.es)

Con la colaboración de:



---

Fundación "la Caixa"

Tarifas de **publicidad** en los canales de difusión de la Asociación Wagneriana (2026)

**Hojas wagnerianas** (difusión anual en papel y online):

- Anuncio a página completa: 400 €
- Anuncio a media página: 200 €
- Anuncio a cuarto de página: 100 €

**Boletín** (difusión mensual online):

- Banda de anuncio: 100 €

# Fascinantes aventuras para niños repletas de la fantasía y la magia de la música de Richard Wagner



**Disponible a través  
de la Asociación Wagneriana de Madrid**

---

*hojas*Wagnerianas

29



[www.AWMadrid.es](http://www.AWMadrid.es)



[@AWMadrid](https://www.instagram.com/AWMadrid)

