

# La recepción temprana de Wagner en Estados Unidos: Wagner en la *Kleindeutschland* de Nueva York, 1854-1874

**F. Javier Albo**

Georgia State University, Atlanta, USA.

javieralbo@aol.com

## Resumen

Este trabajo se centra en la recepción de la música de Richard Wagner, limitado a un marco geográfico específico, el de la ciudad de Nueva York –en concreto el distrito alemán de la ciudad, conocido como *Kleindeutschland*– y temporal, el comprendido entre la primera ejecución documentada de una obra de Wagner en la ciudad, en 1854, y la definitiva entronización del compositor como legítimo representante de la tradición musical alemana a partir del estreno de *Lohengrin* en la Academy of Music, en 1874. Se destaca la labor de promoción a cargo de los emigrantes alemanes, en su papel de mediadores, en los años 50 y 60 del siglo XIX, una labor fundamental ya que gracias a ella germinó la semilla del culto a Wagner que eclosionaría durante la *Gilded Age*, la “Edad dorada” del desarrollo económico y artístico finisecular, que afectó a todo el país pero de manera especial a Nueva York. Asimismo, se incluye una aproximación a la recepción en la crítica periodística neoyorquina durante el periodo en cuestión.

Palabras clave: *Wagner; Recepción temprana en Nueva York; Músicos alemanes y emigración, 1850-1875; Crítica periodística.*

## Abstract

This study discusses the early reception of Richard Wagner’s music in New York, starting with the first documented performance of a work by Wagner in the city, in 1854, and the momentous production of *Lohengrin* at the Academy of Music, in 1874. It emphasizes the work of dissemination of Wagner’s music through the German community in the ambit (social and geographical) of the so-called *Kleindeutschland*, or Little Germany, in an attempt to better understand the impact of Wagner in America before the onset of the “Wagner-mania” during the years of the Gilded Age—and help us appreciate the presence of Wagner and his music in the United States through the 20<sup>th</sup> century and beyond.

Keywords: *Wagner; Early reception in New York; German immigrant musicians ca. 1850-1875; Criticism.*

## 1. La comunidad alemana en Nueva York: *Kleindeutschland* en el siglo XIX

Antes de abordar este análisis sobre la presencia temprana de la música de Wagner en Nueva York –realmente precoz en comparación con la que tuvo en otras grandes metrópolis del siglo XIX como París y Londres– es preciso aportar algo de información sobre el espacio físico que, hasta finales del siglo XIX, se conocía indistintamente como *Kleindeutschland* o *Little Germany*, y de quienes lo habitaron. Los orígenes de esta “Pequeña Alemania” se remontan al comienzo del siglo XIX, cuando la primera presencia significativa de emigrantes alemanes (ya fueran éstos originarios de la Confederación Alemana, de Suiza, del Imperio Austro-Húngaro, o de cualquiera de los muchos enclaves centroeuropeos habitados por individuos de origen alemán) se instalaron en lo que entonces se conocía como el 11<sup>th</sup> Ward (Undécimo Distrito) de la isla de Manhattan. El número de alemanes en Nueva York se disparó a partir de las revoluciones de 1848. Los nuevos inmigrantes se vieron obligados a establecerse en los distritos aledaños (los 10, 13, y 17 principalmente), llegando a ocupar casi toda la superficie de la isla comprendida entre la Calle Bowery, al oeste, hasta el East River, al este; y entre la Calle 14 al norte y la Calle Canal al sur. Hacia 1855 se calcula que vivían en Nueva York unos 100.000 alemanes (de una población total aproximada de 650.000 habitantes) lo que la convertía en la “tercera ciudad alemana” en cuanto a número de habitantes, sólo por detrás de Berlín y Viena (Burrows and Wallace 1999, 745).

El estudio está delimitado cronológicamente por dos hitos significativos: la primera ejecución de una obra del compositor en Nueva York, en 1854, dos años después de la primera audición absoluta en suelo norteamericano, que tuvo lugar en Boston, y el estreno de *Lohengrin* en la Academy of Music (en italiano, bajo la batuta de Emanuele Muzio y con cantantes italianos y alemanes), en marzo de 1874. Este último acontecimiento supuso el reconocimiento oficial de Wagner en Nueva York, al ser la primera vez que se representaba una ópera completa suya en un teatro del circuito musical “oficial” de la ciudad, fuera de los confines de la Pequeña Alemania. Aquel *Lohengrin* marcó el inicio de la “fiebre wagneriana” que se mantuvo hasta la entrada de Estados Unidos en la I Guerra Mundial al lado de los aliados, en 1917 –momento en el que la fiebre se diluyó con la misma rapidez con la que había derrotado a la ópera italiana cuando se impuso.

Por otro lado, el objetivo de este análisis no consiste en resumir los estudios ya realizados sobre el tema, de entre los cuales habría que destacar el aportado por Joseph Horowitz en su influyente monografía *Wagner Nights* (Horowitz 1994). Más bien, la intención es dar a conocer una forma de acogida distinta a la que tuvo lugar en Europa, incluyendo a España, en la que la imagen del compositor se proyectó principalmente a través de una red de germanófilos y admiradores de la Alemania imperial; en Londres, ciudad en la que Wagner llegó a residir y en donde la “Wagnermanía” llegaría a ser tan formidable como en Nueva York; o en París, en donde el wagnerismo se instaló después de varios intentos fallidos, como atestigua el fracaso del estreno de *Tannhäuser* en 1861 –una ópera que, por cierto, ya se había representado, con éxito, en el *Stadttheater* de la *Kleindeutschland* neoyorquina en 1859<sup>1</sup>. Para entender la

---

1. El mejor y más exhaustivo análisis de la recepción de Wagner en Madrid entre el último cuarto del siglo XIX y el inicio del XX es sin duda el realizado por la musicóloga española Paloma Ortiz de Urbina. Dos artículos recientes así lo atestiguan: “Primera recepción de Richard Wagner in Madrid” (2012) y “Betrachtungen zum Wagnerismus und des musikalischen Restauration in Madrid” (2014). Entre los muchos estudios dedicados a la recepción de Wagner en Francia e Inglaterra, podríamos destacar el reciente libro de Michal Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France* (2013) y un clásico que sigue teniendo relevancia, *Richard Wagner and the English* (1978), de Anne Dzamba Sessa.

naturaleza de esta diferencia de actitud entre los habitantes de Nueva York y los de otras metrópolis europeas es preciso tener en cuenta que los que trajeron de facto la música de Wagner a Nueva York fueron los propios inmigrantes alemanes, sobre todo los que fueron llegando a partir de 1848. A diferencia de los irlandeses, italianos o judíos del este de Europa, aquellos alemanes no llegaron huyendo del hambre y la miseria, sino de gobiernos autoritarios y opresivos, y eran, por lo general, liberales y cultos. El aire de libertad que respiraron en Norteamérica se tradujo en su comportamiento social. Es innegable que esos recién llegados eran por lo general sectarios (como ocurre con cualquier grupo que llega a un lugar nuevo en el que no domina la lengua o en el que hay prácticas y convenciones sociales que les resultan ajenas), y que tendían a agruparse, dentro de *Kleindeutschland*, según su lugar de procedencia. Sin embargo, el sentimiento de pertenencia a una comunidad cohesionada, con el beneficio que comportaba a efectos prácticos, se impuso sobre lo demás. Así, pobres y ricos, sajones y silesios, judíos y gentiles convivieron armónicamente y en situación de relativa igualdad entre sí. Esa libertad que anhelaban para desarrollar su profesión y que hallaron en el Nuevo Mundo es un aspecto crucial para entender la difusión temprana de la música de Wagner –y de la de otros compositores considerados entonces avanzados, como Berlioz, Liszt e incluso Schumann– cuya obra sinfónica era prácticamente desconocida en Nueva York.

## 2. Pioneros del wagnerismo en Nueva York: Carl Bergmann y Theodore Thomas.

La recepción de Wagner en Nueva York se puede entender a partir de una acción que podríamos llamar *give and take*, o “toma y daca”, es decir, un proceso basado en un interés recíproco entre la población autóctona (es decir, anglosajona, por usar un término tan poco científico como útil para quien esto escribe) y el inmigrante alemán. En este sentido, hay que subrayar el papel que jugaron algunos de esos inmigrantes ilustrados como pioneros del wagnerismo en Nueva York. Nos referimos sobre todo a los directores de orquesta alemanes cuya actividad profesional se concentró en la *Kleindeutschland*, como fue el caso de Adolf Neuendorff, en calidad de director de la orquesta del *Stadttheater*, principal teatro alemán de Nueva York; Carl Anschütz, director de la asociación coral *Arion*; y, sobre todo, de Carl Bergmann, que llegaría a ser el director principal de la joven *Philharmonic Society* (antecesora de la actual Filarmónica de Nueva York) y de su sucesor en el podio, Theodore Thomas. Como veremos enseguida, tanto Bergmann como Thomas se habrían de convertir en los verdaderos artífices del triunfo definitivo de Wagner<sup>2</sup>.

---

2. Neuendorff (Hamburgo, 1843-Nueva York, 1897) fue uno de los directores titulares del *Stadttheater* a partir de 1867, cuando contaba con sólo 24 años de edad. Desde ese puesto fue responsable de la representación de un *Tannhäuser* en 1865. Además, dirigió en ocasiones la *Philharmonic Society*. Fue corresponsal del *New-York Staats-Zeitung* (el periódico con más difusión entre la comunidad alemana de Nueva York) en Bayreuth durante el estreno mundial del *Anillo del Nibelungo*, en 1876. Anschütz (Coblenza 1815-Nueva York 1870) llegó a Nueva York en 1857, convirtiéndose en director de la *Arion Society*, tras lo cual fundó una compañía de ópera alemana, la *German Opera*. Bajo su dirección, se representó por primera vez una ópera de Wagner en Brooklyn (entonces una ciudad independiente de Nueva York), un *Tannhäuser*, en 1864, a la que siguieron otras representaciones de esa y otras óperas. Theodore Thomas (Esens, Baja Sajonia, 1835-Chicago, 1905) fue violinista antes de convertirse en el más célebre director de orquesta de su generación en Estados Unidos. En 1845 su familia emigró a Nueva York, y en 1854 se unió a la *Philharmonic Society*. En 1861 fundó su propia orquesta, que compitió con la *Philharmonic* hasta que regresó a esta última, en calidad de director principal, en 1877. En 1891 se trasladó Chicago, en donde fundó la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad. Su admiración por Wagner fue tal que en más de una ocasión se las ingenió para conseguir manuscritos del compositor y ofrecer la nueva música al público neoyorquino antes de que estuviese editada en partitura; tal fue el caso de la obertura de *Los maestros cantores*, que sonó en un concierto ofrecido en Central Park en el verano de 1866 –dos años antes del estreno de la ópera en Bayreuth.

Bergmann llegó a Estados Unidos de mano de la *Germania Music Society*, agrupación a través de la cual se produciría el bautismo efectivo de Wagner en los Estados Unidos. El origen de la *Germania* se sitúa en Berlín, donde un grupo de 25 jóvenes músicos alemanes establecieron, en 1848, la *Germania Musikverein* (Sociedad Musical *Germania*). Los estatutos de dicha sociedad establecían que "la democracia [era] el principio humano más completo" comprometiéndose a autogestionarse, rechazaba el patronazgo de cualquier institución (incluidos el gobierno federal, estatal o municipal) y se comprometía a mantener la "igualdad de derechos y deberes" entre sus miembros, proclamas a todas luces audaces en un tiempo en el que la gran mayoría de las orquestas funcionaban al amparo de patronazgos estatales, nobiliarios o eclesiásticos (Horowitz 1994, 39). Ante tal desafío institucional, no es de extrañar que ese grupo de músicos decidiera abandonar Berlín y buscar asilo y salida a sus ambiciones profesionales en el único país que podía garantizarlas en aquel tiempo. Pocos meses después de su fundación, la *Germania* partió de Alemania (casi al mismo tiempo que Wagner se refugiaba en Suiza a raíz de su participación en actividades revolucionarias). Después de una breve escala en Londres, los músicos de la *Germania* cruzaron el Atlántico, desembarcando en Baltimore, desde donde viajarían a Boston para establecerse allí. Su primer director, Carl Lenschow (Mecklemburgo, 1821- Baltimore, 1890) fue sustituido en 1850 por Carl Bergmann, uno de los violoncelistas de la orquesta. En 1854, la *Germania Society* (el nombre original se había anglicanizado al pisar suelo norteamericano) se disolvió. Bergmann se trasladó a Nueva York, en donde se incorporó a la *Philharmonic Society* como violoncelista y sustituto ocasional del entonces director principal, otro emigrante alemán llamado Theodore Eisfeld (Wolffenbüttel, Baja Sajonia, 1816-Weisbaden, 1882). Hacia mediados de los años 50, Bergmann se había convertido ya en el director principal de la orquesta, circunstancia que le sirvió para diseñar los programas de conciertos de acuerdo a su gusto –y de esa forma, añadir la música del todavía prácticamente desconocido Richard Wagner. La *Philharmonic*, cuyos miembros eran mayoritariamente alemanes (hasta el punto de que la lengua utilizada en los ensayos era el alemán), se regía por principios similares, es decir, democráticos, a la *Germania*. Como también ha apuntado Horowitz, "los ideales democráticos de la Filarmónica de Nueva York [...] de la misma forma repudiaban las costumbres del Viejo Mundo" (Horowitz 1994, 45)<sup>3</sup>.

Por último, hay que destacar los conciertos estivales que, bajo la batuta de Thomas, se celebraron a diario durante ocho veranos consecutivos (de 1868 a 1876) en el Central Park y en los que se escucharon por primera vez importantes páginas del repertorio wagneriano como el prelude de *Tristan und Isolde*, la "Cabalgata" de *Die Walküre*, o la obertura de *Meistersingern*.

### 3. Wagner en las Sociedades Corales, los "Sacred Concerts" y los *Biergärten*

Además de la *Philharmonic*, las numerosísimas sociedades corales masculinas de alemanes que se constituyeron en Nueva York, denominadas *Männersängervereine*, *Sängerbünde* o *Männerchore* (había también sociedades femeninas, o *Damenchore*) asumieron un papel decisivo en la promoción de la música de Wagner en Nueva York. El origen de estas asociaciones se remonta a Berlín en 1809 (es decir, en medio de las turbulencias napoleónicas) y se debe entender, por un lado, como un intento de reafirmar la existencia de la Nación Alemana a través del acervo cultural, y, por otro, como una manifestación de liberalismo en tiempos de la Restauración: sus prácticas organizativas, eminentemente democráticas (como se reflejaba

---

3. "The democratic ideals of the New York Philharmonic... likewise repudiated Old World ways".

en la forma de elegir a sus miembros directivos y en la toma de decisiones), aun dentro de un medio amateur y semiprivado, fueron testigo de un evidente fenómeno político<sup>4</sup>. En su estudio sobre estas sociedades corales en Nueva York (y en Nueva Orleans), la musicóloga norteamericana Mary Sue Morrow ha demostrado que la interacción entre los alemanes y los miembros de otras comunidades en Nueva York más allá de los de la *Kleindeutschland* se explica a partir de las funciones que realizaban estos clubes (Morrow 1998). Esta interacción se produjo a través de numerosísimos conciertos públicos, *Sängerfeste* (festivales corales), bailes benéficos, fiestas patrióticas (como por ejemplo el que se organizó con motivo de la victoria prusiana sobre las tropas francesas en la Batalla de Sédan, que en 1870 precipitó el final de la Guerra Franco-Prusiana) y religiosas (en especial la del *Pfingsten*, o Pentecostés), o incluso en aniversarios de alemanes ilustres (como Goethe o Schiller). Estas asociaciones, eran algo más que sociedades corales de amateurs; algunas eran asociaciones de gran prestigio, como la *Arion* y la *Liederkranz*, y llegarían a participar en las varias producciones de óperas y dramas musicales de Wagner. Prueba del interés que suscitaban estos festivales alemanes entre la población anglosajona es la amplia cobertura que recibían en la prensa de difusión general en lengua inglesa. Los cronistas de estos eventos en la prensa miraban con una mezcla de asombro y envidia a aquellas sociedades corales tan expertas en comparación a las autóctonas<sup>5</sup>. Un artículo del *New-York Times* sobre un festival alemán que se celebró en 1855, en la que se interpretaron selecciones de *Lohengrin* y de *Tannhäuser*, nos ofrece una elocuente idea de la impresión que causaban esas Sociedades corales entre los no alemanes:

En América carecemos de este tipo de festivales musicales debido a nuestra falta de sociedades corales, mientras que en Alemania el canto amateur es habitual y un signo de una sociedad ilustrada. Nuestros alemanes aquí sienten una auténtica veneración por las manifestaciones musicales masivas [...] les gusta asociarse: hay asociaciones políticas, religiosas, de beneficencia, musicales [...] (The New-York Times 1855).

Mientras tanto, para la población alemana, las actuaciones de las sociedades corales servían para reafirmar tanto su apego por su tierra (su *Heimat*) como por el de su país de acogida<sup>6</sup>. Ejemplo significativo es el incidente que tuvo lugar poco después del asesinato del Presidente Abraham Lincoln, en 1865. Durante los funerales, en los que el cortejo fúnebre recorrió varias ciudades de Estados Unidos, incluyendo Nueva York, 900 miembros de diversas *Sängerbünde* interpretaron el “Coro de peregrinos” de *Tannhäuser*. Ese mismo día, un grupo de alemanes enviaron a los periódicos una carta de protesta expresando su indignación porque el *Stadttheater* había decidido continuar con las funciones en lugar de cerrar en señal de luto, como lo habían hecho el resto de los teatros de la ciudad. La protesta decía así: “Nosotros, hijos adoptados de este país, consideramos deshonoroso que las representaciones en el *Stadttheater* no hayan sido

4. El primer *Männerchor* fue fundado en Berlín por Carl Friedrich Zelter (1758-1832), director de la *Sing-Akademie zu Berlin* en 1809.

5. La comparación entre este tipo de celebraciones y las que más tarde organizarían otras comunidades, como por ejemplo la italiana o más recientemente la puertorriqueña, no es infundada ni gratuita, ya que ha sido a través de esos festivales, de fuerte carga patriótica e incluso nacionalista, que esas comunidades han hecho posible su integración. También han contribuido al asentamiento de cierto estereotipos, no siempre favorables, algunos de los cuales se han mantenido hasta la actualidad, como el del *Lager* y las salchichas, u otros más folclóricos: es plausible asumir que el Coro de Peregrinos del *Tannhäuser* se convirtió en “himno oficioso” de los alemanes, como después lo sería el de los esclavos del *Nabucco* para los italianos.

6. El término *Heimat*, que no tiene equivalente en español, se refiere a la relación entre un individuo y una unidad social dentro de un entorno físico. Aunque imprecisa, una traducción válida sería “hogar” o incluso “patria”.

suspendidas [...] los alemanes hemos huido de los gobiernos despóticos de nuestra nación y buscado refugio en un país libre [...]” (New-York Herald 1865)<sup>7</sup>. Tales principios ideológicos y tal espíritu democrático de aquellos alemanes hubo de penetrar en las instituciones musicales anglosajonas que ya existían antes de su llegada, y, con ellos, una forma de entender la música culta como un agente de educación ilustrada y democrática, idealista y contraria a un sistema elitista y caduco. Hubo de ser así, en el fragor de un *Zeitgeist* favorable, como llegó Wagner a Nueva York.

Pero la diseminación y difusión de la música de Wagner no se limitó al podio de la *Philharmonic* o a las sociedades corales: también estaban los “Sacred Concerts” y los *Biergärten*, o cervecerías. Los primeros se llamaban así para poder burlar la ley que prohibía la celebración de espectáculos en domingo, y cuyos programas contenían poca o ninguna música religiosa (y sí, en cambio, bastante de Wagner), muchos de ellos organizados y dirigidos por Bergmann y por Anschütz. Por último, no hay que dejar de mencionar a los ubicuos *Biergärten* de la *Kleindeutschland*, a los que los alemanes acudían para, entre cerveza y cerveza, disfrutar de la música con la que amenizaban las modestas orquestinas –en cuyas selecciones musicales aparecía, ocasionalmente, alguna pieza de Wagner.

#### 4. Recepción y crítica

En líneas generales, se puede afirmar que la crítica musical neoyorquina se mostró reacia a Wagner, tanto a su música como a su controvertida personalidad –de ahí que utilizaran a menudo adjetivos como “arrogante” o “mesiánica” para referirse a ella. Los críticos de *The New-York Times* y *The New-York Tribune*, Charles Bailey Seymour y William Henry Fry, respectivamente, eran, como los periódicos para los que escribían, bastante conservadores. Sus crónicas, especialmente las de Fry, no estaban exentas de ironía: por ejemplo, escribía *Zukunftsmusik* en vez de “música del futuro” –también *Kunstwerk der Zukunft* (“obra de arte del futuro”) o *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”)– con la intención de incidir en el efecto alienante, tanto eufónico como semántico, que le producía el lenguaje musical y la nueva escuela que aborrecía. Para Fry, la música de Wagner era sobre todo inmoral y subversiva: lo que denunciaba era el aspecto desordenado, sensual, dionisiaco, intelectualizante (en el sentido peyorativo de pedante y confuso) que amenazaba el “orden establecido” ilustrado en el estilo apolíneo, simétrico, sencillo y natural de Mozart y Rossini, los dos compositores a quienes Fry recurría con frecuencia para revalidar sus argumentos.

En 1866, Seymour, en el *Times*, escribió que el “*Vorspiel* de *Tristan* [era] una cosa absurda e ininteligible [...] una forma pueril de demostrar que [Wagner] conoce la paleta orquestal y nada más [...] la deliberada pomposidad con la que no dice NADA es ridícula”(Seymour 1866)<sup>8</sup>. Para Fry, el fracaso de Wagner como creador se explicaba por su incapacidad para

---

7. La nota leía, en su totalidad: “We, the undersigned, adopted sons of this country, consider it against our honor to suffer the theatrical performances to be resumed while the whole loyal people still mourn the loss of our father, Abraham Lincoln. Particularly we Germans, who, in order to avoid the despotic tricks of our old country’s potentates, sought an asylum in the free country, ought to be the foremost to honor the memory of a man who has brought us so near to our point, which is universal liberty. While our native fellow citizens have closed all their public places of amusement, we Germans born Americans ought to be careful not to injure our name. Therefore, [we] request the directors of the Stadt Theatre to confine today’s performances to an obituary discourse”.

8. “The [*Vorspiel*] is unintelligible to the eye and unmeaning to the ear. Stripped of orchestral color, it would exhibit mere puerility . . . That Wagner had some intention there can be no doubt, but the best of men sometimes fall in their

permanecer en una tonalidad por más de un instante: “[Wagner] se cree un reformador de la música, comparándose con Mozart [...] su costumbre de saltar de una tonalidad a otra es deplorable”. Para él, la *Zukunftsmusik* era “una escuela que se cree que viaja hacia el futuro, ‘hacia el año 3064’” (Fry 1864)<sup>9</sup>. Los críticos del *New-York Herald* y del *New-York Evening Post* eran menos conservadores, como también lo eran sus periódicos, y por ello solían ser más benévulos en sus dictámenes. Tras asistir a una representación de *Tannhäuser* en el *Stadttheater* en 1864, el crítico del *Post* (cuyo nombre no ha trascendido) alabó abiertamente a Wagner, no sin admitir que “quizás su música sea popular dentro de 20 o 30 años,” pero que en aquel tiempo “no se correspondía con el gusto de la gente” (The *New-York Evening Post* 1864)<sup>10</sup>.

El caso de John Sullivan Dwight, editor del *Dwight’s Journal of Music* (la revista especializada más influyente y prestigiosa de la segunda mitad del siglo) merece una mención aparte. Dwight se esforzaba en mostrarse ecuánime en sus juicios sobre un compositor a quien, al menos al principio, no despreciaba, pero cuya música le resultaba, sencillamente, incomprensible. En ocasiones, manifestaba su desánimo de forma solapada al presentir que el triunfo de Wagner y su escuela era (desgraciadamente) inexorable. Sin embargo, Dwight siempre se preocupó de reproducir crónicas de las actividades del compositor en Europa, críticas de sus estrenos, ensayos, etcétera, extraídos de revistas especializadas como el *Musical World* de Londres, el *Journal de débats* de París o el *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig. Además, se encargó de traducir y transcribir él mismo fragmentos de algunos escritos del compositor, como *Oper und Drama* o *Das Judentum in der Musik*<sup>11</sup>. La primera referencia importante al compositor es del mismo año de la fundación de la revista, en 1852. En ella, Dwight se expresa con una mezcla de recelo, intriga y entusiasmo: “Habíamos prometido a nuestros lectores dar a conocer algunos aspectos de este extraordinario hombre que ha conseguido que todo el ambiente musical alemán hable de él y de sus extrañas teorías sobre el arte [...] es un hombre de teorías, un escritor de tratados sobre estética además de compositor de óperas. Se tiene a sí mismo como un reformista más importante que Gluck, y el único en el mundo que de verdad conoce los verdaderos principios del drama lírico. Ciertamente, Wagner es un hombre de marcada individualidad; un radical de tal calibre no ha parecido jamás en el mundo de la música. Sus juicios teóricos nos parecen extravagantes [...]” (Dwight 1852)<sup>12</sup>.

---

intention, and Wagner is no exception to the rule. The pompous deliberation with which he says NOTHING is really ludicrous”.

9. “Mr. Wagner . . . sets himself up as a great musical reformer . . . No musician can improve on Mozart by beginning a piece at the end and finishing in the middle; or by jumping about from hey to key as if all were detestable alike . . . We can only account for this want of style in melody especially, finding supporters and imitators, and dubbing itself a school, a reformation, a revelation, and promenade musically into the year 3064”.

10. “Perhaps his music will be popular in 20 or 30 years, but it is clear that currently it does not correspond to the taste of the people”.

11. Un extenso artículo sobre el *El judaísmo en la música* que Dwight publicó en 1869 dio pie a alguna acalorada contestación por parte de algún lector de alguna comunidad judía en los números posteriores (Dwight 1869).

12. “The performance at the first ‘Germania’ concert of a portion of [*Tannhäuser*], reminds us to fulfill our promise made [to] give our readers some account of this extraordinary man who has involved all musical Germany in the discussion of his music and his strange theories of Art. He is a man of theories, a writer of aesthetic treatises, and a composer of operas. He claims to be even a greater reformer than Gluck in this department, and to have stated and illustrated in practice, for the first time in the world, the only true and sound principles of lyric world, the only true and sound principles of music drama. Certainly he is a man of marked individuality; a greater radical, one would think, has never appeared in Art . . . His theoretic statements seem to us, as doubtless to most of his readers, extravagant and in fact a denial of what we have supposed to be the essential nature of Music. A pesar de todo, el autor del artículo admitió que Liszt (quien para entonces era conocido en América exclusivamente como un célebre virtuoso) era su “mayor adepto”. En este artículo se halla la

En ocasiones, sin embargo, Dwight podía ser hiriente en sus comentarios. El que hizo tras escuchar la "Cabalgata de las Valquirias" en 1872 no tiene desperdicio: "[Es] un extraño, salvaje, apresurado número musical que nos hace pensar en seres bellos o quizás horribles, que van a lomos de espantosos caballos sementales, o en brujas montadas en escobas, o en una manada de búfalos desbocados, de cerdos poseídos por demonios, de bárbaros *sans culottes* [...]" (Dwight 1872)<sup>13</sup>. Al final, Dwight no se equivocó en su vaticinio sobre el ineludible triunfo de Wagner en Estados Unidos, que tanto le preocupaba. Su revista fue dejando de tener influencia y lectores conforme el éxito de Wagner se fue asentando, hasta el punto de que, en 1881, dejó de imprimirse.

## 5. Epílogo: Wagner después de la *Kleindeutschland*.

La América antes y durante la Guerra de Secesión (1861-65) era una América en busca de una estética, una búsqueda cuyo fin habría de ser distinto según quién la emprendiera. El debate se concentraba entre aquellos que deseaban que una estética genuinamente americana se construyese a imagen y semejanza de la europea (especialmente la anglosajona) y los que, por el contrario, anhelaban conciliar el espíritu democrático que distinguía al todavía joven país de la vieja Europa, despótica y retrógrada, y que repudiaba el Antiguo Régimen con el que se la asociaba. La época de la guerra y la posguerra (la "Reconstrucción," como se la denominó entonces, y que duró hasta 1877), fue la que precedió a la Edad Dorada, o *Gilded Age* –edad en la que Estados Unidos experimentó un vertiginoso progreso industrial y comercial y que tiene mucho en común con la Era Guillermina alemana– fue una en la que el pesimismo que normalmente sucede a una guerra fratricida, en las que las heridas no están aún cicatrizadas, se instaló en la mente de todo americano con conciencia. La necesidad de encontrar esa estética propia y nacional se hizo aún más apremiante: gran parte de la élite ilustrada norteamericana, representada por los poetas e intelectuales "trascendentalistas" de Nueva Inglaterra (como los escritores Emerson o Thoreau) o por el neoyorquino Walt Whitman, se convirtió al wagnerismo al entender que era compatible, ideológicamente y artísticamente, con el mensaje de progreso social, de ruptura con el *status quo* que se correspondía con los valores del viejo mundo (o con otro más cercano para ellos: el de la reaccionaria, racista y recién derrotada Confederación del Sur)<sup>14</sup>. La estética innovadora de Wagner, así como los aspectos ideológicos anti-burgueses y revolucionarios (seguramente aquéllos que albergó en su juventud, antes de que su anti-semitismo se instalase en su conciencia y adoptase él también posturas aburguesadas), encontrarían un fértil caldo de cultivo en el idealismo del que bebieron muchos intelectuales y artistas norteamericanos.

---

primera referencia al ensayo *Oper und Drama* que hemos localizado en la prensa estadounidense. Teniendo en cuenta que la obra se había publicado en Leipzig de forma serial en la revista *Montaschrift* a mediados de 1851, es singular que ya hubiera alguna referencia en un medio estadounidense tan sólo un año más tarde.

13. "A strange, wild, rushing, headlong movement, multitudinous and weird, which might be 'awful and beautiful' beings with streaming hair on ghostly steeds, or witches riding upon broom-sticks, or the swine going out from those possessed by evil spirits, or a fierce mob of *sans culottes*, for aught that the sounds suggested to the imagination of the hearer. The oddity of the movement, almost laughable, made it not easy to regard it as serious music".

14. El Transcendentalismo fue un movimiento entre filosófico, religioso y movimiento cultural fundado por el poeta Ralph Waldo Emerson (1803-1882) y otros intelectuales del entorno de la Universidad de Harvard hacia mediados de los años 30 del siglo XIX. Influenciados por el romanticismo y por el idealismo alemán, los trascendentalistas denunciaban una sociedad cada vez más deshumanizada en la medida en que se entregaba a un proceso de industrialización desahogado y sin control. No es de extrañar, pues, que el mensaje de redención espiritual que los dramas de Wagner ofrecían resonaran en las conciencias de estos intelectuales americanos.



Como se ha apuntado al principio de este trabajo, Wagner fue “oficialmente” reconocido como compositor por el *establishment* artístico de Nueva York a raíz del estreno de *Lohengrin* en la Academy of Music en 1874. El estreno mundial del *Anillo del Nibelungo* dos años más tarde en Bayreuth, supuso la confirmación del triunfo. Los periódicos neoyorquinos enviaron corresponsales al *Festpielhaus* de la ciudad alemana para cubrir el evento (para entonces, tanto Fry como Seymour habían sido sustituidos en sus periódicos por jóvenes críticos más afines a la estética wagneriana y al espíritu de los nuevos tiempos). Aquel estreno se convirtió en uno de los acontecimientos mediáticos de la década. Cada una de las cuatro representaciones consecutivas de cada parte de la Tetralogía de aquel agosto de 1876 recibió una cobertura poco menos que inaudita en la prensa local: al menos una página (de las siete u ocho que solía contener un periódico entonces) estaba dedicada a explicar el argumento y los aspectos más notables de la partitura. Al día siguiente de cada función, las crónicas eran enviadas por cable para estar disponibles en Nueva York a la mañana siguiente. El *Times* fue incluso más lejos y llegó a publicar una larga entrevista con el compositor.

Pero la narración del encumbramiento definitivo de Wagner no es materia de este estudio. La lista de estrenos de obras de Wagner a partir de la segunda mitad de los años 70, facilitada al final de este escrito, da cuenta del éxito arrollador del compositor, habida cuenta de que, antes de que terminase el siglo, la práctica totalidad de su obra musical (no sólo sus óperas y dramas musicales) tuvieron al menos una audición en Nueva York. Sirvan, a modo de epílogo, algunas consideraciones sobre el efecto que tuvo de aquel éxito. Está, por ejemplo, la cuestión de la posible “huida” de Wagner (defraudado por lo que él atribuía a una falta de reconocimiento en su país natal y abrumado por las noticias que le llegaban de la otra costa del Atlántico), a Estados Unidos, concretamente a Minnesota, idea que disgustó a una incrédula Cosima: “Richard quiere emigrar a America (Minnesota) [...] fundar una escuela de drama y comprar una casa. Desea dedicar *Parsifal* e ellos [los habitantes de Minnesota; seguramente estaría pensando en la comunidad alemana establecida en ese estado]. No puede tolerar la situación aquí en Alemania ni un minuto más” (Wagner 1977, vol. II: 435)<sup>15</sup>. También está la cuestión de la implicación casi personal de Wagner en asuntos locales norteamericanos, especialmente a partir del artículo que escribió en 1878 para la *North American Review* y que tituló pomposamente “The Work and Mission of My Life”, en el que expresaba su frustración por una Alemania cuya clase política y nobleza le había abandonado y cuyos autores más representativos (en alusión a los poetas Heinrich Heine y Karl Börne) no eran en realidad alemanes, sino que “provenían de esa raza de intermediarios y negociadores”, es decir, judíos (Wagner 1879, 119)<sup>16</sup>. Insistamos una vez más en los dos puntos que son los pilares sobre los que se sustenta la recepción temprana de la música de Wagner en Nueva York, a saber: uno, que desde el punto de vista estrictamente cronológico, ésta llegó a la ciudad profundamente germanizada antes y con más fuerza que a otras metrópolis europeas; y dos, que la imagen de un Wagner progresista cuya música sirvió como catalizador de un espíritu fraternal y democrático de dos comunidades, una alemana y otra autóctona, distintas entre sí pero condenadas a entenderse, se impuso sobre otra imagen, más excluyente y elitista, como la que se proyectó en otros círculos intelectuales europeos. Terminaremos evocando la analogía entre un personaje de un drama wagneriano y el pueblo norteamericano de su tiempo que en su día sugirió el crítico germano-americano Henry Kreihbel (1854-1923), hijo de un pastor

15. “Richard wants to move to America (Minnesota) and there . . . build a drama school and a house. He would dedicate *Parsifal* and stage it there, for he can no longer tolerate the situation here in Germany”.

16. “Heine and Borne were not of German origin, but came from that race of mediators and negotiators ...”.

metodista alemán que emigró a Michigan durante el éxodo del 48, y que habría de convertirse en el vocero oficial del wagnerismo finisecular de los Estados Unidos. Krehbiel se dio cuenta de que una música tan audaz como la de Wagner no podía ser apreciada en su justa medida por un público lastrado por siglos de tradición, como era el europeo, pero sí podría serlo por otro público (el norteamericano) menos prejuicioso. Recordando el exitoso estreno en Nueva York del *Tristan*, en 1886, Krehbiel escribiría, años más tarde: "El conservatismo hacia la música de Wagner es más proclive a ocurrir dentro de comunidades limitadas por gustos inalterables y por prejuicios [...] que en comunidades como las nuestras en las que una obra musical se escucha y aprecia por sí misma"<sup>17</sup> (Krehbiel 1887, 50). Krehbiel estableció una interesante analogía entre Siegfried, el héroe sacrificado que derrotaba solo al monstruo que custodiaba el oro robado, a los dioses traidores y a los fariseos que los adoraban, y el joven pionero americano (hay que recordar que muchos de aquellos pioneros eran de origen alemán), otro joven intrépido que se enfrentaba a un territorio vasto, hostil y dominado por una naturaleza virgen (Krehbiel 1888)<sup>18</sup>. La imagen del Wagner revolucionario, proto-socialista, víctima desde su exilio suizo del rancio poder del Antiguo Régimen, no resonó en la conciencia del americano, para quien 1848 era un año vacío de contenido. Para el americano, el verdadero revolucionario era el joven emprendedor, idealista y pragmático que despreciaba el esnobismo y la mentalidad pequeñoburguesa: ésta fue la imagen de Wagner que terminaría por imponerse.

### **Cronología básica de estrenos de obras de Wagner en Nueva York entre 1854 y 1903.**

#### **Audiciones anteriores a Nueva York:**

- [Boston] 4-XII-1852: primera audición pública de una obra de Wagner en EE.UU., anunciada como "una porción de la ópera *Tannhäuser*, en versión orquestal". Orquesta de la Germania Society (dirigida por Carl Bergmann). [Boston] 22-X-1853.
- 22-X-1852. *Putnam's Monthly Magazine* da cuenta a sus lectores de la finalización por parte de Wagner del poema del *Ring des Nibelungen* y de los desafíos que comportará producir "cuatro óperas en una".
- [Boston] diciembre 1853: primer concierto monográfico, o "Wagner Night", en E.E.U.U., por la Germania Society (estas "noches wagnerianas" se popularizarían en Nueva York en la década de los 70).

---

17. "Conservatism toward Wagner's music is much more likely to be found in communities with whom fixed tastes and prejudices are the result of a certain degree of artistic culture attained than in communities like ours where a work is listened to by unbiased hearers for its own sake".

18. "There is something peculiarly sympathetic to our people in the chief personages of the drama [of Siegfried]. In their rude forcefulness and freedom from restrictive conventions they might be said to be representative of the American people. They are so full of that vital energy which made us a nation . . . Siegfried is a prototype, too, of the American people in being an unspoiled nature. He looks at the world through glowing eyes that have not grown accustomed to the false and meretricious".

## Audiciones en Nueva York

- Verano de 1854: obra sin identificar (seguramente el “Coro de Peregrinos” de *Tannhäuser*) interpretada en un “Promenade Concert” de Antoine Jullien.
- 13-IV-1855. “Coro de Peregrinos” de *Tannhäuser*. Primera audición de una obra de Wagner en un “Sacred Concert”. Bergmann, *Arion Männerchor*.
- 21-IV-1855. Obertura de *Tannhäuser*, Philharmonic Society.
- 15-VI-1855. Obertura *Rienzi*. Germania Society (Bergmann) obertura de *Rienzi*, “Marcha de Lohengrin” y selecciones de *Tannhäuser*.
- 11-I-1857. *Eine Faust Overtüre*. Philharmonic Society (Theodore Eisfeld).
- 4-IV-1859. *Tannhäuser* (completa), Stadttheater (Adolf Neuendorff).
- 9-XI-1859. *Vorspiel, Lohengrin*, concierto de homenaje a Schiller en el centenario de su nacimiento (Eisfeld).
- 1-IV-1860. *Das Liebesmahl der Apostel*, Sacred Concert (Bergmann).
- 20-IV-1861. *Illustration dramatique du Tannhäuser*, obra para piano del compositor William Saar, interpretada por el autor.
- 23-IV-1861. “Fragmento” de *Lohengrin* (Clara Binkerhoff, soprano).
- 13-V-1862. *Der fliegende Holländer* (obertura). Debut como director de Theodore Thomas.
- 17-IX-1864. Bergmann dirige en el Atlantic Biergarten una escena de *Lohengrin*.
- 7-XI-1863. Aria de Senta (Acto I, *Der fliegende Holländer*), Clara Louise Kellogg (soprano), Philharmonic Society (Bergmann).
- 18-I-1864. *Tannhäuser* (completa), Stadttheater (Bergmann).
- 23-V-1864. Selecciones de *Tannhäuser*, New-Yorker allgemeine Sängerbunde Festival. Acuden 15.000 personas, según el *Staats-Zeitung*.
- 19-IV-1865. Funeral del presidente Lincoln. 900 miembros de diversas Sängerbunde cantan el “Coro de peregrinos” de *Tannhäuser*.
- 10-II-1866. *Vorspiel, Tristan und Isolde* (Philharmonic, Thomas).
- 20-X-1866. Obertura de *Meistersingern* (¡dos años antes del estreno de la ópera!), Thomas’s Orchestra.
- 3-IV-1871. *Lohengrin* (completa, en alemán), Stadttheater (Neuendorff).

- 22-VI-1871. *Kaisersmarsch*. Concierto en Central Park, Thomas's Orchestra.
- 8-IX-1871. *Huldigungsmarsch*. Concierto en Central Park, Thomas's Orchestra.
- 6-XII-1871. *Isoldes Liebestod* (anunciado en la prensa como *Isoldes Verklärung*).
- 1873: se crea la Sociedad Wagner de Nueva York ("New York Wagner Union"), presidida por Thomas. Sus miembros pretenden recaudar fondos para viajar a Bayreuth en el verano de 1874 para el estreno del *Ring des Nibelungen* (que no se produjo hasta agosto de 1876).
- 17-IX-1872. "Der Ritt der Walküren", Concierto en Central Park, Thomas's Orchestra.
- 10-XI-1872. "Wotans Abschied", *Die Walküre*, Acto III. Thomas's Orchestra.
- 28-III-1873. Primer concierto organizado por la New York Wagner Union, dedicado íntegramente a Wagner.
- 24-VI-1873. "Wagner Night" en el Central Park (Thomas). *Die Meistersinger von Nürnberg* (selecciones del Acto III).
- 23-III-1874. *Lohengrin* (completa) en la Academy of Music (en italiano).
- Noviembre de 1875-Mayo 1876. Durante su gira por el país, en la que actuó exclusivamente como pianista, Hans von Bülow interpretó algunas de las transcripciones y *Réminiscences* de Liszt sobre óperas de Wagner.
- Verano de 1876. Los periódicos locales neoyorquinos envían corresponsales a Bayreuth para asistir al estreno del *Ring*. Uno de ellos (*New-York Times*) publica una extensa entrevista al compositor realizada antes del estreno.
- 4-XI-1876. Primer acto de *Die Walküre*. Philharmonic Society (Leopold Damrosch).
- [Filadelfia] 8-XI-1876. *Il vascello fantasma* (completa).
- 9-XII-1876. "Narrativa de *Siegfried*, seguida de su muerte y música fúnebre". Philharmonic Society (Damrosch).
- 26-I-1877. *The Flying Dutchman* (en inglés) Academy of Music (la Metropolitan Opera se inaugura en 1883). La primera representación en alemán tuvo lugar el 27-XI-1889 (Metropolitan Opera, Anton Seidl).
- 2-IV-1877. *Die Walküre* (probablemente incompleta; Academy of Music, Neuendorff).
- 28-II-1877. *Iphigénie en Aulide* (Gluck), con obertura compuesta por Wagner.
- 28-II-1878. *Siegfried-Idyll*.
- 5-III-1878. *Rienzi*.

- 1879: “The Work and Mission of My Life”, ensayo escrito por Wagner dirigido a los lectores norteamericanos, aparece en la North Atlantic Review.
- 24-IV-1880. Selecciones de *Götterdämmerung* (el estreno de la obra completa tuvo lugar en 1888; *Das Rheingold* en 1889; *Siegfried* en 1887); *Tristan und Isolde* en 1886.
- 3-XI-1882: Preludio de *Parsifal* (sólo cuatro meses después del estreno en Bayreuth).
- 4-I-1886: *Die Meistersinger von Nürnberg* (Anton Seidl, Metropolitan Opera).
- 1-XII-1886: *Tristan und Isolde* (completa; Seidl).
- 9-XI-1887: *Siegfried* (Seidl).
- 25-I-1888: *Götterdämmerung* (Seidl).
- 4-I-1889: *Das Rheingold* (Seidl).
- 31-III-1890 (Domingo de Ramos): *Parsifal* (versión de concierto; Seidl). Brooklyn Academy of Music, Brooklyn (hasta 1898, una ciudad independiente de Nueva York).
- 24-XII-1903: *Parsifal* (Metropolitan Opera; Alfred Hertz).

## Bibliografía

- Burrows, Edwin G. y Mike Wallace. 1999. *Gotham: A History of New York City to 1898*. Nueva York: Oxford University Press.
- Dwight, John Sullivan. 1852. *Dwight's Journal of Music* 1 (3): 69.
- . 1869. *Dwight's Journal of Music* 29 (5): 35-36.
- . 1872. *Dwight's Journal of Music* 32 (18).
- Fry, William Henry. 1864. *The New-York Tribune*, enero 19.
- Horowitz, Joseph. 1994. *Wagner Nights*. Berkeley, California: University of California Press.
- Krehbiel, Henry E. 1887. *Review of the New York Musical Season 1886-1887*. New York: Novello, Ewer & Co.
- . 1888. *New-York Tribune*, febrero 22
- Morrow, Mary Sue. 1998. “Somewhere between Beer and Wagner: The Cultural and Musical Impact of German Männerchore in New York and New Orleans”. En *Music and Culture in America, 1861–1918*, editado por Michael Saffle, 79-106. New York: Garland Publishing.
- New-York Herald. 1865. *New-York Herald*, abril 23.

Seymour, Charles Bailey. 1866. *The New-York Times*, febrero 12.

The New-York Evening Post. 1864. *The New-York Evening Post*, enero 19.

The New-York Times. 1855. *The New-York Times*, junio 26.

Wagner, Cosima. 1977. *Diaries*. Traducido por Geoffrey Skelton y Harcourt Brace Jovanovich. 2 vols. Munich: R. Piper & Co.

Wagner, Richard. 1879. "The Work and Mission of My Life", *The North American Review* 273: 107-124.

## R