

La trascendencia de Richard Wagner, de cuyo nacimiento se cumplen ahora dos siglos, va más allá de su aportación a la ópera, aun siendo muy importante, y alcanza otros aspectos como una visión romántica de la vida, dedicada a la vocación y a los impulsos del carácter, y una concepción de la obra de arte como la mejor vía de conocimiento de la realidad, por encima de la ciencia.

Por su escasa atención a las reglas sociales y la tenacidad con que persiguió sus metas artísticas, sin amedrentarse ante sus largos períodos de pobreza, el compositor se alza como una figura emblemática del romanticismo, reforzada además por su militancia revolucionaria en la primera etapa de su madurez. Y por la ambición de su proyecto artístico cabe situarlo entre una de las grandes figuras culturales de todos los tiempos, dentro de la clase de creadores capaz de convertir su obra en clásica inventando maneras audaces de componer.

Para muchos expertos, el drama musical —como él lo llamaba— *Tristán e Isolda* significa el comienzo de la música moderna por su ruptura de las convenciones para dar cabida a la más nocturna expresión del ser humano. Pero en vez de empezar de cero, tentación recurrente del artista moderno, el creador alemán eligió mirar hacia la cuna del clasicismo, hacia la tragedia griega.

En su concisa y elegante obra *Aspectos de Wagner*, de referencia en el ámbito anglosajón y que acaba de publicarse en castellano por Acantilado, el autor Bryan Magee analiza las razones por las que el artista persiguió realizar algo similar a la tragedia. Primero, por su capacidad para reunir diversas artes, la literatura, el canto y la música, la actuación teatral, lo que ponía en la dirección de su deseada obra total. Además, por su temática mitológica, la tragedia era capaz de llegar a lo más profundo de la humanidad, más que cualquier otro modo de contar historias, y su presentación ante el público tenía los perfiles de un ritual religioso que celebraba el destino de la vida con todas sus consecuencias. ¿Quería Wagner encontrar una fórmula parecida más de dos mil años después? La respuesta es sí.

Él sabía que el arte dramático y la música habían progresado mucho desde la Grecia antigua. Shakespeare era mejor que Esquilo y Sófocles, y Beethoven había llevado el poder expresivo de la música a un nivel inédito hasta entonces. Por su capacidad para combinar estos dos aspectos, la ópera moderna se revelaba como una forma artística capaz de llegar hasta la tragedia y superarla. Sin embargo, para Wagner, estas posibilidades estaban desaprovechadas por la dualidad cristiana entre lo profano y lo sagrado, ámbitos unidos en la Antigüedad griega, y también por el elitismo y el comercialismo que impedían que la ópera fuera un acto religioso abierto a para todos.

Sin su impulso teórico, Wagner seguramente no habría llegado al lugar musical al que llegó, una conclusión que enseña de la obra de Magee. El artista empezó a componer *El anillo del nibelungo*, su primer intento de obra total, después de dedicarse seis años a escribir los libros en los que explicó sus teorías. Sus óperas *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Nuremberg* y *Parsifal* comparten las mismas intenciones.

Su misma vida estuvo cargada de una significación tan fuerte que su

# Wagner, el héroe romántico y sus demonios

Se cumplen doscientos años del nacimiento de este compositor de carácter único, que buscó en la ópera una forma de arte superior a la tragedia griega



Richard Wagner (Leipzig, 1813 - Venecia, 1883)



Casa natal en Leipzig (demolido en 1886)



Richard y Cósima Wagner en 1872

figura, entonces y ahora, ha causado tanta admiración incondicional como antipatía. Sufrió el exilio a causa de su adscripción política al socialismo nacionalista de la Alemania del XIX, su vida amorosa adquirió pronto un tono escandaloso, conoció a fondo la pobreza y tuvo que huir a menudo de sus acreedores. Según Magee, antes de su muerte ya se habían escrito más de 10.000 libros y artículos sobre él. Contando los que se escribieron después, sólo Jesucristo y Napoleón le toman la delantera.

Nacido en el barrio judío de Leipzig el 22 de mayo de 1813, perdió a su padre cuando tenía seis meses. Su madre comenzó una relación con un amigo de su esposo, el actor y dramaturgo Ludwig Geyer, al que Wagner consideró como la fi-

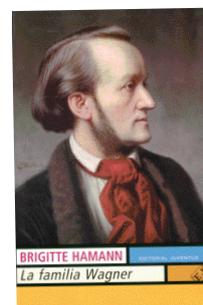
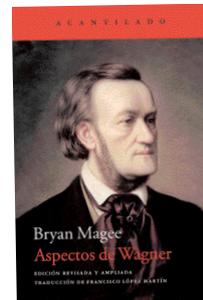
Su vida estuvo cargada de una significación tan fuerte que su figura, entonces y ahora, ha causado tanta admiración como antipatía

gura paterna y del que heredó la pasión por el teatro.

Su formación fue sobre todo musical. A los 20 años compuso su primera ópera, *Las hadas*, que se estrenó poco después de su muerte en 1883. En Magdeburgo ejerció brevemente de director musical de la ópera de la ciudad y allí conoció a su primera mujer, la actriz Minna Planer. En esa época estrenó *La prohibición de amar*, un fracaso que se sumó al del propio teatro en el que trabajaba, que provocaron los pri-

meros aprietos económicos del compositor.

Él y su mujer marcharon a Königsberg, la ciudad de Kant, y después a Riga, de la que tuvieron que huir a Londres para evitar el acoso de los acreedores. De la capital inglesa saltaron a París, donde vivieron desde 1839 hasta 1842, un tiempo que empleó en la escritura de sus obras teóricas y en los arreglos de las operas de otros compositores. También compuso dos con su firma, *Rienzi* y *El holandés errante*.



En el aspecto material, el matrimonio apenas sobrevivía. Magee sostiene que en estos años franceses Wagner acrecentó su conocido antisemitismo, el aspecto más escabroso. Mientras pasaba hambre, veía cómo otros compositores de ópera como Giacomo Meyerbeer y Fromental Halévy, que él consideraba menores, alcanzaban el éxito gracias en su opinión a unos promotores y a unos periodistas judíos que habían aliado para favorecer a los de su grupo y ocultar a los creadores mesiánicos como él mismo. En 1840 escribió una carta a Meyerbeer para pedirle ayuda, y de hecho se la dio intercediendo por él para que *Rienzi* se representara en Dresden. Pero nueve años más tarde, durante su segunda estancia en París, observó cómo el compositor judío, al que acusaba de obstruir las nuevas formas de arte pero al que también le debía mucho, aún había ganado una mayor popularidad en la ópera parisina. En 1850, con un evidente resentimiento, publicó *El judaísmo en la música*, un panfleto antisemita. Los judíos no tenían ninguna relación con el espíritu alemán y por eso estaban condenados a producir música superficial, empujados también por sus ganas de conseguir éxito y dinero.

Los Wagner estuvieron en Dresden durante seis años en relativa calma e integrados en su vida artística. El compositor militaba en la izquierda nacionalista y recibió en su casa a los revolucionarios más destacados del momento, como el anarquista ruso Mijaíl Bakunin. En 1849 surgió una revuelta en la ciudad alemana, en la que el artista tuvo una pequeña participación. Una vez sofocada tuvo que huir para que no le procesaran, primero a París y luego a Zúrich, donde vivió casi una década. Hacía poco tiempo que había terminado *Lohengrin*, que se estrenó en Weimar en 1850 gracias a su amigo Franz List.

En la ciudad suiza desarrolló el proyecto de *El anillo del nibelungo*, y



Richard Wagner y sus amigos hacia 1880



La casa de Wagner, hoy museo, en Tribschen

## Sus últimos años los pasó en Italia por razones de salud, componiendo y publicando artículos

también *Tristán e Isolda*, basada en la leyenda artúrica sobre el amor extraordinario que escapa a las normas. Una fuente de inspiración para esta obra estaba en su relación con Mathilde Wesendonck, la esposa de un comerciante de seda, ambos admiradores de la obra wagneriana. Rompió con ella en 1858, después de que su mujer, Minna, descubriera los amores entre los dos.

Las autoridades alemanas permitieron que entrara de nuevo al país en 1862 y dos más tarde su suerte dio un vuelco, esta vez a favor, con la llegada al trono de Bavaria del rey Ludwig II, un joven de 18 años, homosexual, que tenía una gran devoción por el compositor y le llevó a Munich para que pusiera sus óperas sobre el escenario. La relación de Wagner con Cosima, 24 años menor que él y madre de Isolda, hija de ambos, escandalizó a los estamentos poderosos de la capital bávara, que también veían como pernicioso la influencia del artista sobre Ludwig II. Ante estas circunstancias, el rey le dio dinero para que se instalase en una casa cerca del lago suizo de Lucerna, donde vivió con una inaudita tranquilidad para él al lado de Cosima, tratando de terminar el ciclo de *El anillo del nibelungo* y también reeditando, en 1869, *El judaísmo en la música*, lo que le granjeó nuevos enemigos. La editorial Juventud ha reeditado en castellano el libro de Brigitte Hamann *La familia Wagner*.

Como se sabe, los últimos años los pasó construyendo en Bayreuth un teatro de ópera, con innovaciones técnicas para el escenario y creaciones como el foso para la orquesta, pensado para que el público no se distrajera con ella. Allí nació el festival cuyo objetivo era representar la obra wagneriana con todas las exigencias del autor, que no eran pocas. La primera edición fue un fracaso, cómo no, económico y para él también artístico.

Sus últimos años los pasó en Italia por razones de salud, componiendo *Parsifal* y publicando artículos en los que llamaba a una vuelta al cristianismo en la línea que proponían los nacionalistas alemanes. Su último acto heroico consistió en entrar al foso de la orquesta y arrebatársela la batuta a Hermann Levi mientras dirigía el último tramo de *Parsifal* en Bayreuth. Poco después, en 1883, moría con 69 años.

Magee dedica un capítulo entero a rastrear la influencia de Wagner en otras artes. Así, explica que la técnica del monólogo interior en la novela proviene de un intento del escritor Edouard Dujardin, que se inspiró en la función que atribuía el compositor a la música en la ópera, como expresión de los estados internos de los personajes.

El autor recuerda también que el artista alemán cambió de arriba abajo la manera de representar el género operístico. Antes que él, las óperas se realizaban en espacios iluminados donde el público cenaba, jugaba a las cartas y a los dados y hablaba, algo que ni siquiera se haría hoy en un *music-hall*. Gracias a su autoridad, las luces están hoy apagadas, el que llega tarde tiene que esperar en el vestíbulo y al que habla se le amonesta. Como él quería, los aplausos sólo están permitidos al final de los actos.

Iñaki Esteban

# Wagner: el genio infinito

Como decía Furtwängler, el wagnerianismo es mucho más que una elección, es un estado espiritual. Todos aquellos que hemos sucumbido a su hechizo, al embrujo que proporciona la obra de arte total que representan sus óperas, conocemos sus estimulantes efectos. Hablar de la música de Wagner, de sus óperas, es también hablar de su extravagante personalidad, de su controvertida vida. Amado y odiado en la misma proporción, sus detractores posiblemente detestaban más su persona que su obra.

Las excentricidades que le rodearon los últimos años de su vida gracias a la inmensa suma de dinero que ganó con el éxito de *El anillo del nibelungo* —la sombrerera Bertha Goldwag redecoró las paredes de su casa con seda y satenes como si se tratase de un palacio de *Las mil y una noches* entre otras lujosas prendas, de su guardarropa colgaban veinticuatro batas de seda forradas de piel con las que Wagner recibía en su casa— sirvieron para que sus enemigos lo ridiculizaran como no se ha hecho jamás con ningún otro compositor de la historia. Posiblemente no comprendían que Wagner —que compuso la mayor parte de *Parsifal* tras sumergirse durante horas en un baño caliente de carísimos perfumes importados de París— era la irracionalidad personificada.

Mientras que para muchos resultó grotesco, para otros fue irresistible. De pequeña estatura, malhumorado, arrogante, egocéntrico fue un gran amante para el que el erotismo fue tan importante en su vida personal como en su música. Casado en dos ocasiones —primero con la cantante Minna y después con Cosima, la hija de Liszt que se convirtió en la amante de Wagner siendo aun la mujer del director Hans von Bülow y con la que tuvo tres hijos: Isolda, Eva y Sigfrido— protagonizó muchos romances a lo largo de su vida como el que mantuvo con la poeta Mathilde Wesendonck para la que, utilizando cinco de sus poemas, compuso el maravilloso ciclo de *Lied* que lleva su nombre. No sólo fueron las mujeres sino también muchos los músicos e intelectuales que se rindieron ante él y ante la obra wagneriana como Liszt, uno de sus grandes protectores, gracias al cual se llevó a cabo el es-

En el bicentenario de su nacimiento sigue siendo el compositor más controvertido de la historia

mera ópera completa *Die Feen* (*Las hadas*). De formación musical en gran medida autodidacta, se consideraba el continuador de la gran tradición musical alemana, especialmente de la obra de Bach y Beethoven del que copió a mano su *Novena Sinfonía*. Pero Wagner iba más allá, deseaba ser el genio creador de la obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, generada mediante la combinación de la palabra, el gesto y la música, una obra de arte engendrada como un todo a partir del libreto, la música y la escenografía. La obra de arte regresaba a sus orígenes al retomar el espíritu de la tragedia griega.

Wagner escribió muchas páginas tratando de explicar este concepto, transmitiendo el efecto reedor que debía producir sus óperas. La complejidad de su planteamiento demandaba un lenguaje diferente, más poderoso, así como nuevos requerimientos musicales. Hasta entonces ningún otro compositor había exigido tanto a directores, cantantes, músicos y público. Sus óperas, cuya duración es muy superior a las de cualquier otro autor, reclaman una atención extrema. Fenómenos de la naturaleza como el amanecer, el bosque, la niebla, la noche... co-

la exposición debe ser la prioridad de todos aquellos involucrados en el mensaje wagneriano, claridad en la que, por supuesto, la comprensión total del texto (Wagner también era el autor de los libretos) adquiere una importancia fundamental: "La expresión surgirá de manera espontánea cuando exista la claridad necesaria". Realmente puede decirse que su escritura musical fue tan novedosa ya desde *Tristán e Isolda*, compuesta en 1857, que como afirma Simon Rattle: "Wagner cambió el sistema musical para siempre, conduciendo a la música a la deriva en un mar de tonalidades indefinidas."

Ningún teatro europeo reunía las condiciones óptimas, ni acústicas ni de espacio, para la correcta representación de las producciones wagnerianas. El compositor alemán, que dejó todo tipo de indicaciones acerca de la interpretación de sus óperas, deseaba construir un espacio donde todas sus exigencias musicales y escénicas pudieran cumplirse y donde, tras su muerte, el más puro estilo wagneriano se convirtiera en tradición. Así, con la financiación de su mayor mecenas, Luis II de Baviera, se construyó el Bayreuther Festspielhaus: un teatro en forma de

De formación musical en gran medida autodidacta, se consideraba el continuador de la gran tradición musical alemana



Deseaba ser el genio creador de la obra de arte total, 'Gesamtkunstwerk', generada por la combinación de palabra, gesto y música

treno de *Lohengrin*, Meyerbeer, Thomas Mann —que consideraba que el genio wagneriano era una síntesis monumental de las artes—, Proust, Nietzsche —que, tras el estreno de *Parsifal*, pasó de la admiración más absoluta en su obra *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* a escribir *El caso Wagner* y convertirse en el adalid de todos los enemigos del compositor alemán—.

También Wagner era más que consciente de su genialidad. Con catorce años escribió *Leubald*, un drama al estilo de una tragedia de Shakespeare, y con veinte su pri-

bran una importancia musical sin precedentes. Los protagonistas de sus historias, inspirados en la mitología precristiana, más allá de sus vidas fantásticas y destinos fatales, tratan de reflejar la realidad humana en todas sus formas. Para que la música produzca mayores efectos en el drama, los cantantes no se comunican mediante arias y recitativos tradicionales sino a través de infinitas melodías, *unendlich Melodie*, al tiempo que significativos motivos musicales o leitmotif identifican a los personajes principales y a muchos objetos importantes de la ópera. La claridad de

abánico escalonado, sin galerías ni palcos, con un doble proscenio que aleja al público de la escena. Siguiendo las indicaciones de Wagner, y con el fin de que el público de Bayreuth se concentre exclusivamente en lo que está sucediendo en la ópera, la orquesta se sitúa bajo el suelo del escenario en el denominado "foso místico" y la sala se oscurece completamente durante la representación. Todo un espectáculo que desde 1876 se puede disfrutar durante el Festival Bayreuth al tiempo que un paciente (la espera para poder adquirir localidades ronda los cinco años) peregrinaje que desde los primeros años ya realizaron algunos bilbaínos, corresponsales de la *Revista Musical de Bilbao* que, sin lugar a dudas, sigue siendo mucho más que una experiencia musical.

Patricia Sojo