

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 8 (NUEVA SERIE) AÑO 2015

TEMA 1: VIDA DE WAGNER. BIOGRAFÍA. ANÉCDOTAS

TÍTULO: **RICHARD WAGNER**

AUTOR: "LA MARA" (*Maria Lipsius*)

### **Explicación de este número de Wagneriana**

España tiene un acentuado déficit de bibliografía wagneriana. No únicamente nos superan los ingleses y franceses, sino también los italianos.

Con motivo del doscientos aniversario del nacimiento de Wagner editamos un libro fundamental: la biografía de Wagner de Zdenko von Kraft, "Wagner, una vida dramática". El libro se ha vendido poco, o más exactamente, muy poco. No es un libro para iniciación, es una biografía dramática donde uno tiene que saber previamente algunas cosas sencillas. En esta excelente i magnífica biografía se nos muestra la agitada vida de Wagner hasta alcanzar niveles de auténtico asombro. Con la edición de este libro hemos dado un paso adelante en el panorama bibliográfico español. Hasta la fecha la referencia era Gregor Dellin en traducción de Ángel Mayo, a partir de ahora debería ser el libro de referencia el de Zdenko von Kraft, pero no parece que vaya a ser así.

Es por este motivo que hemos decidido editar el libro "Richard Wagner" de La Mara (Maria Lipsius) que complementa en gran parte el de Kraft.

Este libro hemos preferido editarlo como revista ya que así su difusión es mucho mayor. Como revista se hacen 160 ejemplares que son distribuidos tanto aquí como en el extranjero, mientras que como libro, si tenemos como referencia el de Kraft, es difícil que se supere la docena de ejemplares.

El libro de La Mara no es propiamente divulgativo, pero se ocupa de un aspecto de la vida de Wagner del que apenas se ocupa von Kraft y es analizar las innovaciones que Wagner introdujo en la ópera y en la orquestación sinfónica,

analizando y describiendo esas innovaciones y su importancia. El libro fue escrito a principios del siglo XX y desde entonces nos hemos ido acostumbrando a determinadas denominaciones como melodía infinita, leit motiv, música del porvenir, etc. El libro muestra con diáfana claridad el papel de Wagner en la historia de la música, además de comentar su biografía. Maria Lipsius, la autora de esta pequeña biografía posee un enorme poder de síntesis. El libro abarca todo con claridad, pero dentro de unas dimensiones plenamente aceptables.

Maria Lipsius era incuestionablemente wagneriana como lo era el denostado político alemán Hitler. Ambos, en las citas que siguen, dejan patentes que son wagnerianos, pero también dejan meridianamente claro, que lo que no son es profetas. Veamos:

Hitler: "Una representación de "Parsifal" obrará bien distintamente en Bayreuth que en cualquier otro lugar del mundo. El misterioso hechizo del Festpielhaus sobre la colina de la antigua ciudad margrave no puede ser reemplazado o tan siquiera alcanzado por otro". (Mein Kampf)

Lipsius: "No hay que temer por el porvenir de Bayreuth; aun cuando con el año 1913, en el que se conmemoró el 30 aniversario de la muerte del maestro, Parsifal haya pasado a ser propiedad de todos, Bayreuth no puede tener rival en el mundo del arte; en él se mantiene el fuego sagrado de la tradición. De todas las partes del universo peregrinas las gentes hacia la vieja ciudad de los margraves, como hacia un lugar de significación artística ideal. ¡Ojalá en medio de unos tiempos asaz materializados, el genio artístico de Wagner siga ejerciendo, desde lo alto del lugar donde se celebran los festivales, su benéfica y elevadora influencia, ahora y hasta el más remoto porvenir!"

-----

Raras veces se había visto Alemania bajo el peso de una emoción tan profunda como la que reinó el día 13 de febrero de 1883, al hacerse pública la noticia de la muerte de Ricardo Wagner; y raras veces vióse el féretro de un grande hombre rodeado de tan numeroso séquito al ser trasladado al lugar de su último reposo, mientras de todo un pueblo se elevaba una lamentación

espontánea de sentido dolor. El más grande entre los grandes, el más alemán de los alemanes, el primer genio musical de su época y uno de los primeros de todos los tiempos, el que luchando contra la adversidad y la miseria había escalado un trono en el reino del arte, dejaba este mundo precisamente cuando se le creía todavía en el apogeo de todas sus facultades. Él, que a ningún poder humano quiso someterse, que resistió siempre con la frente alta los más duros embates del destino, hallábase preso en los poderosos brazos de la muerte que le conducía allá "donde todos sus anhelos debían ser saciados".

Nunca ha sido un artista combatido con más saña, satirizado con más encono y discutido con más obstinación que el que ahora duerme el último sueño en el tranquilo jardín de si *Wahnfried*; y al propio tiempo, nunca ha existido quien como él haya gozado en vida y en muerte de mayores triunfos. Una victoria del idealismo alemán fue la institución de Bayreuth debida a la inquebrantable fe en su misión, como fue también una apoteosis del idealismo alemán la conducción de su cadáver desde la ciudad de las lagunas, la poética Venecia, hasta su última morada en el corazón de su patria. A Ricardo Wagner le rendía su pueblo un tributo de amoroso efecto, al que se ha hecho plenamente acreedor.

¿Cuáles fueron los méritos que le granjearon esta profunda estimación? Ricardo Wagner había dotado a su pueblo de un drama lírico esencialmente nacional, conforme al espíritu de la lengua y de la poesía alemanas, identificado con el modo de ser de este pueblo, dando completo desarrollo a una tan elevada manifestación de arte que sólo en embrión existía antes de su advenimiento. Ricardo Wagner había creado un teatro y una escuela nacional de estilo, tales cual ninguna otra nación posee. ¿Eran, por ventura, de un carácter tan poco evidente tales creaciones para que el agradecimiento del pueblo que de ellas beneficiaba no se hubiese manifestado con anterioridad a esta hora postrera? Hasta el término de su existencia hallaban plena aplicación las propias palabras del maestro: "Feliz el genio al cual la felicidad nunca sonrió. Encerrando en sí mismo toda plenitud ¿qué más puede añadirle la felicidad?"

Wagner mismo nos ha dado a conocer fragmentariamente las evoluciones de su carrera artística por medio de tres escritos auto-biográficos, (1) publicados

ya durante su vida. En Mayo de 1911 ha aparecido la obra en dos volúmenes (Mein Leben), (2) tanto tiempo esperada, que el mismo autor dictó a su esposa Cosima. En esta biografía describe su vida desde su nacimiento hasta el gran cambio que el destino le deparó en 1864, merced a la intervención del rey Luis II de Baviera.

Al conocido musicógrafo C. Fr. Glasenapp debemos una biografía de Wagner excelente y completísima (3). También es preciso mencionar la notable obra de Houston Steward Chamberlain, "Richard Wagner" (4). Hemos utilizado estas obras, especialmente las autobiográficas, para tratar este resumido estudio.

En Leipzig, en una casa modesta, "la casa del león rojo y blanco" situada en el Brühl, la gran arteria comercial de la ciudad, nació Ricardo Wagner el 22 de Mayo de 1813. Su padre, secretario de la dirección de policía, amante apasionado de la literatura y del teatro, murió al medio año de nacer Ricardo. La madre, Juana Bertz dióle pronto a éste y a sus seis hermanos un segundo padre, bondadoso y solícito, en la persona del actor Luis Geyer con quien casó en segundas nupcias en 1815. Deeste matrimonio nació un sólo hijo. Geyer era autor de algunas comedias, habiendo alcanzado gran éxito con una de ellas titulada *La matanza dels inocentes en Belén*, que llegó a merecer la aprobación de Goethe; Geyer, era además, bastante hábil como pintor retratista. Habiendo sido nombrado actor del Teatro de la Corte de Dresde, trasladose con su familia a dicha ciudad.

(1) Zeitung für elegante Welt (Periódico para el mundo elegante), 1843. – "Mitteilungen für meine Freunde" (Comunicaciones a mis amigos), 1851. Estas comunicaciones se hallan publicadas en sus "Sämtliche Schriften und Dichtungen" (Colección completa de escritos y poemas). Tomos I y IV. Leipzig, Siegel. – "R. Wagners Lebensbericht" (Vida de R. Wagner). Versión alemana de "The work and mission of my life by R. Wagner" (La obra y la misión de mi vida por R. Wagner). Leipzig, Schlömp, 1884.

(2) Munich, Bruckmann.

(3) "Das Leben R. Wagners" (La vida de R. Wagner). 2 tomos. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876 y 1877. 4.ª edición, 6 tomos, 1905 a 1911.

(4) Munich, Bruckmann, 1895. 5.ª edición, 1910.

Preocupándose de la educación de los niños, fruto del primer matrimonio de su esposa, pensó en dedicar a la pintura a Ricardo, que era de constitución algo débil, sin que los primeros ensayos que hizo éste en el dibujo revelaran en él una especial disposición para dicho arte. En cambio, demostró decidida inclinación hacia las cosas de teatro; despertaba en él el vuelo de la fantasía la asistencia asidua a las representaciones, y aún se dio alguna vez el caso de salir a las tablas. Representándose, para festejar la liberación y regreso del rey de Sajonia, una pieza titulada *Los viñedos del Elba* con música de Carlos María de Weber, hubo el pequeño Ricardo de salir en un cuadro plástico representando un ángel, con traje de mallas y alas en la espalda. También en *Odio y arrepentimiento*, de Kotzebue, salió a escena representando un papel de niño.

A los seis años fue Ricardo enviado por su padrastro a un eclesiástico de Possendorf, cerca de Dresde, donde, en compañía de muchachos de buenas familias, debía recibir una sólida y sana educación. Por desgracia, una enfermedad llevó a Geyer al sepulcro al cabo de un año de hallarse Ricardo estudiando en Possendorf, viéndose el niño privado, a los siete años de edad, de la persona que le amaba como pudiera amarle su verdadero padre. Poco antes de la muerte de Geyer, había aprendido dos piecitas de piano, y como el padrastro moribundo se las oyese tocar en la habitación contigua, dijo dirigiéndose a la madre, con voz ya debilitada: "¿Acaso tendrá Ricardo disposición para la música?" Al día siguiente de la muerte de Geyer, decía Juana a su hijo: "Él hubiera hecho de ti un hombre de provecho".

Un hermano de Geyer tomó bajo su protección la familia desamparada. Llevo consigo a Ricardo a Eisleben; pero habiendo contraído matrimonio, devolvió al cabo de un año el muchacho a su familia en Dresde. Entretanto, Alberto, hermano de Ricardo, y dos de sus hermanas, habían debutado en la carrera teatral. Una tercera hermana parecía también dedicada a la escena lírica, a juzgar por la hermosa voz que poseía e iba desarrollándose. Pero la madre no quería en manera alguna fomentar en Ricardo semejantes inclinaciones: Ricardo debía estudiar. Con este propósito le hizo ingresar a los nueve años, "siendo el último de la última clase", en la Kreuzschule de Dresde (1823-28).

Era Ricardo un niño de imaginación exaltada; sentíase dominado por un miedo cerval a los fantasmas. "Hasta que fui muy crecido –cuenta él mismo– no pasaba noche que no me despertase horripilado por alguna pesadilla de fantasmas que me perseguían, no cesando mi espanto hasta que llegaba a mis oídos alguna voz humana". Todo cuanto se relacionaba con el teatro ejercía en él una fascinación poderosa. Con sus camaradas organizó una representación del *Freischütz*, "elevándose de la realidad cada día y encarnando aquel terrible demonio."

Su fantasía, que se manifestaba de una manera arrebatada, era completamente reacia a todas las influencias de la escuela. Repugnábanle la aritmética y las matemáticas; de las lenguas antiguas solamente le atraía el griego, a causa de la mitología, de las leyendas y de la historia de este pueblo. Dedicábase con predilección a las traducciones en verso, y en cierto acto público recitó una versión propia del monólogo de Hamlet. Habiendo fallecido un estudiante de cuarto curso, dióse por tema a sus condiscípulos celebrar su memoria con una poesía; los versos de Wagner, limados después por su profesor, fueron considerados los mejores y merecieron ser impresos. El muchacho de doca años quería ser poeta. Ricardo era ya por naturaleza "el espíritu jamás satisfecho que piensa sin cesar en algo nuevo"; "la vida, el arte y él mismo, fueron sus únicos maestros."

Proyectó por aquel entonces una gran epopeya en hexámetros, además de unas tragedias, siguiendo los modelos griegos; tradujo los doce primeros libros de la *Odisea* y asimismo iba traduciendo los dramas de Shakespeare después de haber estudiado el inglés únicamente por amor al gran poeta. A los quince años escribió una tragedia espeluznante, en el curso de la cual perecían nada menos que cuarenta y dos personajes, la mayor parte de los cuales reaparecían en el último acto en calidad de espectros. *Hamlet*, *Macbeth* y el *Rey Lear* de Shakespeare, y *Götz de Berlichingende* Goethe, fueron los padrinos de esta obra, la cual, según confesión de su propio autor, "era ampulosa y altisonante". A diferencia de otros grandes músicos, dio comienzo Wagner a su carrera con hazañas literarias.

Recibió de Carlos M.<sup>a</sup> de Weber sus primeras impresiones musicales; las creaciones de este autor le producían el mayor entusiasmo y causábale una verdadera fascinación su persona, que llevaba impresas las huellas del dolor y el sello de una alta espiritualidad; Wagner tuvo ocasión de ver de cerca a Weber diferentes veces. La muerte de este gran músico en tierras extranjeras, afligió el corazón infantil de Ricardo de un modo extraordinario.

Por aquel tiempo se vio Wagner separado de los suyos. Su hermana mayor, Rosalía, verdadero jefe de la familia, fue contratada en 1826 para actuar en el teatro de Praga y trasladóse a dicha ciudad con su madre y sus hermanas; pero Ricardo, a fin de no interrumpir sus estudios, se quedó solo en Dresde; hizo, no obstante, repetidas excursiones a la real ciudad bohemia, a la que su fantasía daba un carácter de nobleza y esplendor aún mayores que la realidad.

Conforme al ritual de la religión que profesaba, fue Wagner confirmado en Pascua de 1827. "La sensación que experimentó al participar en la Sagrada cena fue tan profunda que perduró en él de un modo imborrable; temiendo que la frecuentación de este acto religioso le produjese impresiones menos profundas, abstúvose de él por completo en lo sucesivo".

Poco después promovió él mismo una ruptura con la Kreuzschule con el objeto de ser llamado a Leipzig, donde se había instalado su madre acompañando a su hija Luisa, que estaba contratada en el teatro de dicha ciudad. A comienzos del año 1828 ingresó en la Nikolaischule de Leipzig; pero grande fue su disgusto al verse admitido para cursar la clase tercera y no la segunda que era la que cursaba en Dresde. La disciplina del colegio le fastidiaba, anhelando vivamente la libertad estudiantil de las clases superiores; en vez de atender a sus trabajos escolares, absorbíale su tragedia *Leubaldo y Adelaida*, cuya primera idea naciera en Dresde. Llegó a tal punto el abandono de sus deberes, que un día pudo darse cuenta de que había pasado seis meses sin poner los pies en la escuela, en vano prometió formalmente reanudar con seriedad sus estudios; el resultado final fue que en Pascua de 1830 dejó la Nikolaischule para ingresar en la Thomasschule.

Entretanto se iba despertando en él una violenta pasión por la música; mas como sea que, lo mismo que a sus hermanos, no le hubiera sido permitido empezar el estudio del piano hasta la edad de doce años, él, a quien "la sola afinación de los instrumentos de música antes de un concierto le producía una exaltación mística", sufrió durante toda su vida de falta de preparación técnica en este instrumento, realizada en tiempo oportuno. Antes de poder dar cumplimiento a sus deseos de tocar la obertura del *Freischütz*, quiso el profesor de piano, como era natural, enseñarle las primeras nociones; mas éstas produjeron tan pobres resultados y la técnica pianística exasperó de tal manera y causó tal aversión al genial discípulo, que pronto el maestro pronunció el más desfavorable veredicto acerca de su capacidad. Ricardo renunció por consiguiente a tomar más lecciones y prosiguió por su cuenta sus estudios enderezados especialmente a descifrar sus oberturas, las cuales, según sus propias palabras, "ejecutaba con la más absoluta digitación".

Hasta su instalación en la ciudad de Leipzig, el *Freischütz* de Weber había sido para Wagner la más espléndida de las manifestaciones musicales; pero la audición de las Sinfonías de Beethoven en los conciertos de la Gewandhaus abrió para él ilimitados horizontes. "La imagen de Beethoven –nos dice él mismo– ocupó un lugar en mi espíritu al lado de la de Shakespeare; en mis sueños extáticos, aparecíanseme y hablábanme ambos genios; despertaba siempre con los ojos bañados de lágrimas". En Leipzig familiarizóse también con Mozart, especialmente con el *Requiem* y con *La flauta mágica* que fue siempre una de sus óperas favoritas. Una representación de *Egmond* con las ilustraciones musicales de Beethoven, acabó de revelarle el poder de la música para realzar las situaciones dramáticas y le hizo formar al punto la resolución de escribir una música semejante para su proyectada tragedia, actuando así a la vez de poeta y de músico. No desconfiando de sus fuerzas, acometió la obra, y a fin de poseer todos los conocimientos necesarios para su mejor realización pidió en alquiler durante ocho días a la biblioteca pública de Wieck el "Método de Bajo continuo" de Logier y púsose a estudiarlo con avidez. Las dificultades que se le presentaban sólo servían para acrecentar su empeño y decidirle firmemente a ser músico.



Su familia había ya visto con poco agrado sus primeros ensayos poéticos, por ser ellos la causa del abandono de sus estudios; el disgusto subió de punto cuando a los dieciséis años, después de largos estudios preparatorios que realizó ocultamente, apareció Ricardo de pronto como compositor de una sonata, un cuarteto y un aria, afirmando con estas obras sus esfuerzos y sus anhelos musicales; no pudieron los suyos, sin embargo, dejar de sospechar que se trataba de una pasión tan violenta como pasajera, confirmándoles en esta idea el hecho de haber producido los resultados menos satisfactorios las lecciones de armonía empezadas bajo la dirección de un músico de orquesta, Gottlieb Müller. La aridez de dichas lecciones le repugnaba; prefería copiar partituras y estudiar el violín. Hizo entonces una reducción para piano a dos manos de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, enviándola para su publicación a la casa Schott de Maguncia, la cual no aceptó la proposición del músico novel, pero le mandó como regalo la partitura de la *Missa solemnis* del mismo autor.

Fue para Ricardo una fuente de goces artísticos la contrata de su hermana Rosalía en el teatro de Leipzig, que le proporcionó la entrada libre al mismo. De todas las impresiones allí recibidas, fue la mayor quizá la incomparable interpretación de *Fidelio* por la célebre cantatriz Guillermina Schröder-Devrient, que estuvo a punto de hacerle perder el equilibrio de sus facultades. Él mismo dice: "Apenas ningún acontecimiento en toda mi vida puede colocarse al lado de éste, por su influencia ejercida en mí." Dio expansión a su entusiasmo en una carta dirigida a la gran artista, episodio que ésta recordaba todavía en 1842 cuando saludaba en el autor de dicha carta al creador de *Rienzi*.

Impresionado por los escritos fantásticos de E. T. A. Hoffmann, y no sintiendo ya el menor interés por cualquier otro estudio científico, consagróse Wagner a la composición de oberturas para gran orquesta, una de las cuales llegó a ejecutarse en el teatro de Leipzig, causando, por lo insólito de su carácter, el "asombro regocijado" del público; Wagner mismo la calificó de "punto culminante de su insensatez". La *Novena Sinfonía* de Beethoven debía semejarse a una sonata de Pleyel comparada a esta obertura tan maravillosamente combinada. Estos tanteos de composición musical no le hacían olvidar sus dotes poéticas, pero subordinaba la poesía a la música. Así

le vemos componer, incitado por la *Sinfonía pastoral*, una música también del mismo carácter para una comedia que debía escribir inspirándose en *Caprichos de la amada*, de Goethe; pero este proyecto no llegó a realizarse.

En el verano de 1829 emprendió un primer viaje artístico a Magdeburgo, en cuyo teatro actuaba su hermana Clara, esposa del cantante Wolfram. Allí, Ricardo presentó sus composiciones al director de orquesta de dicho teatro, Kühnlein. El juicio de éste, respecto de las obras que examinó, no fue en modo alguno halagüeño, pues dijo no haber encontrado en ellas "ni un ápice de bueno".

Poco tiempo después de la revolución de Julio de 1830 que, según sus propias palabras, "le impresionó de la manera más violenta", Wagner, que sólo contaba diez y siete años, terminó sus cursos en la Thomasschule de Leipzig. En 1831 frecuentó la Universidad, no para dedicarse a una carrera, que a esto se hubiera opuesto su vocación musical, sino para asistir a los cursos de filosofía y de estética; mas no llegó a sacar gran provecho de estos estudios. Entregóse en cambio a todos los excesos de la vida estudiantil y durante algún tiempo fue esclavo de la pasión del juego, hasta que todo llegó a causarle hastío, produciéndose en él una reacción. Por amor a su madre, propúsose al fin emprender el estudio de la música de una manera seria y metódica, y quiso la providencia que hallase en la persona de Teodoro Weinlig, el *Kantor* de la Thomasschule de Leipzig, el hombre a propósito que supo, después de los anteriores esfuerzos infructuosos de Ricardo, "infundirle nuevo amor a la música y guiarle a través de toda la enseñanza fundamental". A los seis meses de estudiar contrapunto, la composición de "una doble fuga bellamente realizada", convenció a Weinlig de que su discípulo podía confiar en sus propias fuerzas. "Probablemente –le dijo– no se hallará V. nunca en el caso de escribir fugas y cánones; pero lo que ha hecho V. hasta ahora ha sido desarrollar sus fuerzas. En lo sucesivo puede V. caminar con sus propios pies, hallándose en condiciones de realizar las mayores obras de arte que sienta V. la necesidad de crear."

El fruto de tales estudios se encuentra ya en las composiciones de aquella época. Su música ya no es hinchada como antes, sino que fluye con sencillez y

naturalidad; estas cualidades se advierten ya en la *Sonata en si bemol mayor*, publicada como op. I en 1831 con el beneplácito de Weinlig. Pertenecen a la misma época una *Fantasía* para piano, en *fa sostenido menor*, las oberturas para el rey *Enzio* de Raupach (ejecutada en el teatro de Leipzig en 16 de marzo de 1832), y para *La novia de Mesina*, de Schiller, así como dos ilustraciones musicales para el *Faust* de Goethe, que han permanecido inéditas. Su interesante y personal fantasía para piano, con sus elocuentes recitados, su estilo poético y programático y su unidad temática, anuncia ya al gran renovador y debe clasificarse como la obra más valiosa del período de juventud de Wagner.

Merecieron la aprobación del público una *Obertura en re menor* ejecutada en el concierto de la Gewandhaus el día 23 de Febrero de 1832, y una *Sinfonía en do mayor*, la cual, después de sendas audiciones en Praga y en el Euterpe de Leipzig, fue asimismo ejecutada en la Gewandhaus el 10 de Enero de 1833. Beethoven era el gran modelo del joven artista que se esmeraba en llegar a su claridad y fuerza. De la *Sinfonía* esperó en vano su autor una segunda audición, habiendo entregado más tarde la partitura a Mendelssohn. Extravióse la obra, pero hará cosa de 40 años hallaron las partes de orquesta Fürstenau y Tappert, reconstituyendo Anton Seidl la partitura. Durante la última estancia de Wagner en Venecia, organizóse por Navidad de 1882 en el Liceo Marcello una audición íntima de la citada sinfonía. Esta audición, según las propias palabras del maestro, "no tenía más importancia que la de una pequeña fiesta de familia". Pero, esta obra tan poco conocida, dio la vuelta al mundo, cuatro años después de la muerte de su autor, dándose de ella gran número de audiciones merced a la autorización concedida por la viuda de Wagner Para que fuese ejecutada durante un año, al objeto de satisfacer los deseos de los devotos del maestro. En esta obra de juventud la verdadera fisonomía de Wagner sólo aparece algunos momentos, pero descúbrese ya en ella una notable fuerza de expresión y una sorprendente seguridad técnica en la instrumentación; es en conjunto, por su carácter, un homenaje a Beethoven. "Dudo que exista un músico joven –escribe Dorn en la "Gaceta Musical" de Schumann (año 1837) – más familiarizado con las obras de Beethoven que Wagner, con todo y no contar más que diez y ocho años. Posee casi todas las oberturas y las grandes

composiciones instrumentales de Beethoven, la mayor parte de las cuales han sido copiadas por su propia mano; acuéstase con las Sonatas, levántase con los Cuartetos, canta los *Lieder*, silba los Conciertos, ya que intentando tocar estas obras no saldría del paso; en una palabra, está poseído de un furor *teutónicus*, el cual, unido a un grado elevado de cultura y a una animosa actividad, promete vigorosos frutos."

En efecto, Wagner consagraba las noches al fatigoso trabajo de copista al que alude Dorn; especialmente el profundo y minucioso estudio de la *Novena Sinfonía* le enseñó, según él mismo confiesa, "mucho más que cualquier maestro, a saber: la comprensión práctica y la penetración fundamental de los sagrados misterios de Beethoven.

En el verano de 1832 hizo Wagner, llevando consigo su *Sinfonía*, un viaje a Viena con el objeto de conocer la antigua metrópoli de la música. Lo que allí vio, no pudo interesarle en manera alguna, y al cabo de seis semanas salió de aquella capital huyendo de la *Zampamanía* allí reinante. En Praga, Dionisio Weber le permitió tocar en el Conservatorio algunas de sus composiciones, entre ellas la nueva *Sinfonía*. En dicha ciudad escribió Wagner el libreto para una ópera trágica, *Las bodas*. De regreso a su ciudad natal empezó a escribir la música para esta ópera con la aprobación de Weinlig; mas habiendo emitido un juicio desfavorable de la misma su hermana Rosalía, que era la protectora de la familia y a la que, además, quería mucho, Wagner no dudó en destruir el libreto.

Pronto se desquitó, proyectando otra ópera, cuyo libreto fue compuesto en Würzburg en casa de su hermano mayor Alberto, profesor de canto y padre de la que más tarde fue celebrada cantatriz Juana Jachmann-Wagner. El texto de esta titulada ópera romántica, *Las Hadas*, es una adaptación del cuento de Gozzi *La mujer serpiente*. En él se advierte ya la manera característica de Wagner, en su tendencia a lo maravilloso y con la idea fundamental, que no abandonará jamás, de la redención por el sacrificio y por el amor. En la música se anuncia ya el compositor de *El Holandés errante*, de *Tannhäuser* y de *Lohengrin*; pero domina aún la influencia de Weber y de Marschner. Los fragmentos orquestales de esta obra que fueron ejecutados en los conciertos

de Würzburg, merecieron la aprobación del público pero no se vieron realizadas las esperanzas de su autor, quien confiaba alcanzar la representación de esta obra en Leipzig, a donde regresó a principios de 1834. La primera representación de *Las hadas* no tuvo lugar hasta cincuenta y cuatro años después, el 29 de junio de 1888, en el Teatro de la Corte, de Múnich; esta ciudad y Praga son las únicas que han honrado esta primera ópera wagneriana. *Las hadas*, con su esplendor escénico extraordinario, no es solamente "una obra de espectáculo de primer orden" sino que tiene una importancia real y no se puede prescindir de ella para juzgar el desarrollo del arte de su autor.

El primer desengaño sufrido con su ópera, unido a la fuerte impresión que le causó en Leipzig, la cantatriz Schröder-Devrient encarnando el personaje de Romeo, obró en Wagner una notable transformación. En la unión de los medios característicos de la ópera italiana y de la francesa, creyó de pronto haber hallado el secreto para alcanzar un triunfo escénico; de esta nueva orientación había de nacer más adelante *Rienzi*, destinado a la Gran Opera de París. Los modelos franceses e italianos relegaron en Wagner durante algún tiempo los ideales clásicos de Beethoven, Mozart i Weber a segundo término. Dedicóse durante esta época a la composición de una segunda ópera, *La prohibición de amar, o la novicia de Palermo*, inspirada en la comedia de Shakespeare *Medida por medida*; proyectó esta obra con su amigo Apel durante su viaje a Bohemia (1).

En el verano de 1834 fue nombrado Wagner director de música de Teatro de Magdeburgo, ejerciendo por vez primera un cargo oficial. Habíase ejercitado previamente en esta especialidad en los conciertos del establecimiento termal de Lauchstedt (que debe su celebridad a Goethe y a Schiller) y también en Rudolstadt. En el citado establecimiento de Lauchstedt conoció a la que había de ser su esposa, la bellísima actriz Minna Planer. "Los ensayos y representaciones de las ligeras óperas francesas que la moda imponía, me causaban a veces una especie de alegría infantil, cuando a diestra y siniestra

(1) Véanse las "Cartas de Wagner a Teodoro Apel, Leipzig, Breitkopf un Härtel, 1910.

de mi pupitre iba dando suelta a aquellas nonadas", escribe Wagner mismo, recordando sus pasadas hazañas. La pintoresca vida de bastidores satisfacía su afán de distracción; pero absorbido por semejante medio, poco era lo que componía. En Magdeburgo sólo escribió un tiempo de sinfonía, una *Cantata* para año nuevo, y una obertura, coro y pieza orquestal para el drama de Apel *Columbus*, dando la última mano a la citada ópera *La prohibición de amar*. Quedó terminada esta ópera a principios de 1836, y después de diez días de ensayos fue representada el 29 de marzo sin obtener el menor éxito, resultado debido, a más de la falta de méritos suficientes en la música, a la abstención de los mejores cantantes del teatro y a la precipitación con que fue ensayada. No llegó a efectuarse una segunda representación a consecuencia de las "escenas inauditas" que representó entre bastidores el personal de la compañía, batiéndose desafortadamente momentos antes de empezar el espectáculo.

Poco tiempo después disolvióse la compañía a causa de no pagar el empresario a los artistas. Entretanto, Wagner había dado promesa de matrimonio a Minna Planer, que formaba parte de la susodicha compañía; habiendo sido contratada Minna para cantar en Königsberg, siguióla Wagner a aquella población. Según confiesa el propio Wagner, faltábale a Minna toda idealidad, de modo que pronto hubo de acostumbrarse a reprimir en su presencia sus exaltaciones artísticas. Ello no obstante y hallándose Wagner cargado de deudas por añadidura, casó con Minna en Königsberg el 24 de Noviembre de 1836. "Estaba enamorado – dice, – me casé por obstinación y causé mi desgracia y la suya atormentado por los disgustos de la vida doméstica, para lo cual no contaba con lo necesario. De este modo caí en la miseria, que es la causa de la muerte de tantos miles y miles de hombres."

Hasta la Pascua de 1837 no obtuvo la plaza de director de orquesta del teatro de la citada ciudad de Königsberg. "Me las componía como podía y era muy desgraciado", escribe Wagner a Apel. El año que pasó en Königsberg, transcurrió entre preocupaciones del orden más bajo y en lucha continua contra la necesidad material, siendo, por consiguiente, un año completamente perdido para el arte. Los únicos testimonios artísticos que de aquel período nos quedan, son: una obertura *Rule Britannia* (el año anterior había compuesto en

Berlín otra obertura titulada *Polonia*) y el plan de una ópera cómica *La feliz familia de osos*, inspirada en un cuento de las *Mil y una noches*. Ya en el mes de Mayo, la quiebra de la dirección del teatro había dado término a sus funciones de director.

En el alma sensible y ardiente de Wagner se desarrollaba entretanto el más vivo anhelo de "salir de la pequeñez y miseria que le imponían las circunstancias". Estallaron las discordias matrimoniales, distanciándose él cada vez más de Minna. En Wagner, tanto el hombre como el artista suspiraban por la liberación. Deseando romper a toda costa con la vida mezquina del teatro alemán y conquistar más ancho campo para sus proezas, dirigió la vista a París. Con el objeto de introducirse de una manera brillante en la capital francesa, envió al autor dramático francés Scribe un proyecto para una gran ópera en cinco actos, basada en la novela de Enrique König *Las bodas*. Pero este envío no tuvo consecuencias.

Durante una corta estancia en Dresde en el verano de 1837, maduró en su mente su antigua idea favorita de convertir en héroe de una ópera al protagonista de la novela de Bulwer Litton, *Rienzi*, y en medio de los sinsabores de su vida doméstica, estuvo atareado con el mayor entusiasmo en dar forma adecuada a la escena al gran acontecimiento histórico-político que describe la novela. Antes de entrar, en otoño de 1837, como primer director de música en el nuevo teatro de Riga dirigido por Holtei (para el cual teatro tuvo que escribir adiciones musicales a varias óperas), el trabajo literario de *Rienzi* estaba ya empezado con el mayor ardor. Wagner mismo reconoce que, al escribir el texto, no pensaba en otra cosa que en crear "un libreto de ópera de la mayor eficacia." Sirviéronle de estímulo las óperas heroicas de Spontini y el género brillante, importado de París, de las "grandes óperas de Auber, Meyerbeer y Halévy. "La gran ópera con todo su esplendor escénico y musical, con la pintura efectista y abultada de las pasiones", era el modelo que tenía ante sus ojos, queriendo sus ambiciones artísticas "no sólo imitar, sino sobrepujar con prodigalidad ilimitada las obras de este género aparecidas hasta entonces." El estilo literario y la versificación no le exigieron un trabajo extraordinario; "dúos y tercetos, cinco finales brillantes, surgieron como por

ensalmo", ajustándose a las formas consagradas. La personalidad artística de Wagner no aspiraba aún a elevarse por encima de lo establecido; no había llegado su hora. No obstante, declaró Meyerbeer más adelante que el libreto de *Rienzi* era a su juicio el mejor de los poemas de ópera que conocía, solicitando de Scribe que le hiciese uno por el estilo; sin duda acordóse Scribe de esta recomendación al trazar más tarde el libreto de *El Profeta*.

Durante el verano de 1838 comenzó Wagner la composición de la música de su ópera, sin tener la menor idea de cuándo y cómo debería representarse. "Me he ilusionado con una empresa teatral tan grande y extraordinaria – declaraba él mismo – que la concepción de este trabajo me quita toda posibilidad de ver representada mi obra en cualquier lugar que no sea una de las mayores escenas de Europa." Iba produciéndole cada vez mayor aversión el mundo de comediantes que le rodeaba, e iba creciendo en él la imperiosa necesidad de sustraerse al ambiente que respiraba. Años hacía que tenía fija su mirada en París, el centro, en aquella época, de todo movimiento artístico e intelectual. Careciendo de medios y sin plan determinado, en Julio de 1839 abandonó Mitau, donde debía dirigir representaciones de ópera con el personal del teatro de Riga, realizando un accidentado viaje en carro y atravesando peligrosamente la frontera alemana sin pasaporte, a causa de no haberse provisto de este documento por temor a sus acreedores, que le habrían impedido la huida. Llegado a Pillau, embarcóse allí con destino a Londres para trasladarse luego a París, en un barco de vela, acompañado de su mujer, sin olvidar el perro de Terranova, pues es de advertir que el amor a los animales y a la naturaleza fue muy característico en Wagner durante toda su vida.

Cuatro semanas duró el viaje marítimo, rico en accidentes y peripecias. Una violenta tempestad obligó la embarcación a refugiarse en un puerto noruego. Durante la accidentada navegación a lo largo de la abrupta costa escandinava, la exaltada fantasía del músico veía surgir con poderoso relieve la visión del holandés errante, cuya leyenda le había sido ya relatada anteriormente. "Dada la situación en que me hallaba –dice Wagner – parecía encarnar en mí el personaje, acentuándose sus rasgos en medio de las tempestades, de las enormes olas, ante el espectáculo de los *fjords* noruegos y al hallarme en



medio de la tripulación." La primera obra que lleva impreso el sello de su genio artístico, fue, pues, concebida durante aquel viaje tempestuoso.

Una vez llegado a Londres, sólo concedió ocho días al descanso. No visitó ninguno de los célebres teatros de la capital inglesa, interesándole únicamente la ciudad misma y el palacio del Parlamento.

Detúvose más tiempo en Boulogne-sur-mer; allí encontró a Meyerbeer a quien enseñó su *Rienzi* i de quien obtuvo recomendaciones para Duponchel, director de la Gran Opera de París, y para Habeneck, director de los Conciertos del Conservatorio de la misma capital.

En Septiembre de 1839 llegó a la capital de Francia, forjándose las más halagüeñas ilusiones acerca de la eficacia de las cartas de introducción que consigo llevaba; mas no tardó en saber por experiencia lo poco que valían. Sus relaciones con sus compañeros de arte Berlioz, Halévy y aun con el que había de ser más adelante el más íntimo de sus amigos, Liszt, no pasaron de ser superficiales, "porque ningún músico tenía allí tiempo para ocuparse de los demás." Habeneck hizole la merced de dejarle oír su obertura *Columbus*. En una magistral ejecución de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, dirigida por el mismo Habeneck, "inundaron su corazón los raudales inagotables de una melodía infinita, apoderándose de él una fuerza inexplicable".

Frecuentaba Wagner con preferencia la compañía de literatos y pintores, debiéndose nombrar en especial a Enrique Heine y más tarde a Laube. La influencia de Meyerbeer le abrió las puertas del teatro de la Renaissance. Su ópera *La prohibición de amar*, fue aceptada por la dirección, haciéndose de ella una versión francesa; pero las proyectadas representaciones de esta obra no llegaron a realizarse, desvaneciéndose toda esperanza ante la súbita bancarrota de la empresa del teatro. Tampoco tuvieron éxito las tentativas de Wagner encaminadas a introducirse en el mundo de la alta sociedad, para cuyo fin había compuesto diversas romanzas con letra francesa (*Mignonne*, *Dors mon enfant*, *Attente*, *Les deux grenadiers*, de Heine). Aunque Meyerbeer le puso en relación con el director de la Gran Opera, Leon Pillet, llegándose a tratar del encargo de una obra que debía proporcionarle el acceso a la primera

escena lírica de Francia, y habiendo Wagner escrito rápidamente a este efecto de *El holandés errante* presentándolo al citado director, no produjeron estas gestiones otro resultado que la adquisición, por Pillet, del libreto en cuestión por el precio de 500 francos; dicho libreto fue destinado a ser puesto en música por un oscuro compositor, Dietzsch. Es inútil decir que la infeliz producción de este músico no tuvo el menor éxito y desapareció inmediatamente y para siempre de los carteles.

Tras estos desengaños y hallándose en situación apuradísima, solicitó Wagner la plaza de director de coros del teatro de Variétés; mas no le fue concedida, por haber presentado una composición de prueba por la cual se juzgó "que no entendía nada de música".

Llegó a tal extremo su situación angustiosa, que hubo de empeñar hasta su anillo de alianza y el de su esposa para poder comprar pan y medicinas y no verse arrestado por deudas, según dice en una carta a Apel. "He maldecido la vida", escribe a este amigo en Septiembre de 1840. Consideró pues, una verdadera "liberación" el encargo que recibió de arreglar fantasías de óperas favoritas para todos los instrumentos posibles, el *cornet à pistons* inclusive. El poco tiempo libre que le dejaba este trabajo, empleábalo en la terminación de *Rienzi* componiendo también en esta época la obertura *Faust* que en un principio había de ser el primer tiempo de una sinfonía de este título; esta obertura es la más genial y personal de las obras compuestas hasta aquella fecha.

El 19 de Noviembre de 1840 estaba ya terminando *Rienzi*, habiendo Wagner desechado tiempo ha, la idea de hacerlo representar en París. Poca fe tenía en el ambiente artístico de dicha capital, excepción hecha de los Conciertos del Conservatorio; el esplendor de ciertas manifestaciones musicales disimulaba mal la vaciedad de ellas. Wagner sólo confiaba en algún teatro de corte alemana, fijándose pronto su elección en el de Dresde, donde desplegaban su talento Tichatschek y la por él tan admirada cantatriz Schröder-Devrient. A dicho teatro envió, pues, sin más tardar, la partitura de su ópera.

Una vez terminado *Rienzi*, y en medio de las tareas pseudo-musicales a que se veía obligado para ganarse la subsistencia, se desarrolla en Wagner un nuevo orden de actividades que le permitirá exteriorizar las ideas que habían germinado en su cerebro. "Emprendí una nueva dirección encaminada a la revolución contra el estado de cosas existente en el arte, con el cual hasta aquel momento había querido transigir buscando en París la expresión más brillante de dicho estado de cosas." Este sentimiento de rebelión le indujo a hacerse escritor. "Los escritos de Wagner – dice Chamberlain – son la poderosa reacción contra todos los obstáculos que se oponían a sus inagotables ansias creadoras." "El signo característico del pensamiento de Wagner es su sorprendente unidad." El editor de la "Gazette Musicale" Schlesinger, que ya le había encargado las transcripciones para diversos instrumentos de piezas en boga tal como hemos dicho, encargóle también artículos para su citado periódico, concediendo igual importancia a uno y otro género de trabajo. No lo consideraba así Wagner: las transcripciones constituían para él la más profunda de las humillaciones, mientras que los escritos sobre materia musical le ofrecían ocasión propicia para protestar enérgicamente contra la rutina y la depresión de ambiente artístico que a tales humillaciones le obligaban. De este estado de ánimo nacieron sus artículos: *Sobre la música alemana*, *El virtuosismo*, *Sobre la obertura*, *Una visita a Beethoven*, *El fin de un músico en París* (1), en los cuales narra su pobre lamentable historia. "La desesperación era la musa de semejantes escritos", pero el público se divertía con ellos. Estos artículos, como también los que durante la misma época escribió con destino a publicaciones alemanas ("Europa" de Lewald, "Zeitung für die elegante Welt" de Laube, etc.), sirvieron, cuando menos, para divulgar el nombre de su autor. También proyectó Wagner por aquel entonces una biografía de Beethoven, según nos consta por una carta a Teodoro Hell fechada el 5 de Mayo de 1841.

En sus ensayos literarios había derramado la hiel de su espíritu en amargos sarcasmos. Cumplido este desahogo, podía ya nuevamente entregarse a la

(1) Hállanse reunidos estos artículos en el tomo I de los citados "Sämtliche Schriften".

música, que era su "ángel bueno". Según su propio testimonio, la música le salvó precisamente en una época en que más exacerbados estaban sus sentimientos de rebelión contra todo lo establecido en arte; y en su música se reflejó el amor, no la necesidad ni el despecho, y por esto fue definitivamente artista y no crítico literario.

*El holandés errante* es un poema del amor. Wagner recoge una vez más la concepción en torno de la cual gira ya la odisea del personaje que anda afanosamente en busca del reposo que cada vez le hacen desear con mayor vehemencia las tempestades de la vida; alcanza la salvación por medio de una mujer que por amor a él se sacrifica. Wagner decía de sí mismo que ningún poeta, ningún artista, había honrado como él a la mujer. Y Liszt afirma: "El que estudie a fondo las ficciones wagnerianas, descubrirá en ellas la dramatización del culto al eterno femenino bajo todas sus formas, el cual es la clave que cierra el edificio gigantesco del *Faust* de Goethe."

En *El holandés errante* trata Wagner por vez primera de un modo artístico la leyenda popular, abandonando la ópera histórica y manifestándose completamente independiente como poeta. Habíase desvanecido de su imaginación el espejismo de un brillante ideal artístico en París. De la vieja ópera de magia, como *Las hadas*, de la mal llamada gran ópera, como *Rienzi*, había pasado a la ópera romántica, efectuando un gran avance hacia la realización de la legítima obra de arte dramático musical alemana. En lo sucesivo debía ser en igual grado importante el poeta que el músico; cabalmente en la unión de estos dos aspectos se funda la personalidad y la grandeza de Wagner. Como músico-poeta, no tiene precursores. No hallamos en Wagner estas dos condiciones como fruto de la reflexión, sino como producto natural de un temperamento, de una inclinación, más aún, de una necesidad, según él mismo declara.

A principios de 1841, instalóse Wagner en las inmediaciones de París, en Meudon, donde se proponía componer la música de su poema *El holandés errante*, en medio de la tranquilidad del campo; al emprender esta obra, temía que después de pasados nueve meses sin componer música de ninguna clase, iba a hacer el triste descubrimiento de hallar agotada toda su facultad creadora.

Empezó por escribir el coro de marineros y la escena de las hilanderas, e hizo con tal soltura de pluma, que no pudo menos que dar gritos de alegría al cerciorarse de que "todavía era músico". En siete semanas la ópera quedó concluida. Acosáronle entonces de nuevo las más duras exigencias de su situación material, llegando a pasar dos meses antes no halló tiempo suficiente para escribir la obertura que estaba ya casi compuesta en su mente. En la portada de la partitura original de la ópera, terminada el 13 de Septiembre de 1841, escribió estas palabras: "En la necesidad y en la miseria. *Per aspera ad astra*. Dios lo haga. R. W."

Como era natural, el deseo más ferviente de Wagner en aquel momento era conseguir una pronta representación de su obra en Alemania. De Múnich y de Leipzig sólo recibió negativas: "Esta ópera no es propia para Alemania" – le dijo el prudentísimo intendente del teatro de la primera de dichas ciudades. "Loco de mí – exclama Wagner – que llegué a creer que esta obra era únicamente propia para Alemania, puesto que pone en vibración cuerdas que sólo en el corazón alemán habrían de hallar resonancia." Por fin fué comunicado por el conde de Redern que el "Hoftheater" de Berlín aceptaba *El holandés errante*. También tenía entonces asegurada la representación de *Rienzi* en el teatro de Dresde, lo que debía agradecer a la intervención del director de coros Fischer, de Tichatschek y de la Schröder-Devrient. Animado con la perspectiva de tan halagüeños sucesos, la atmósfera de París se le iba haciendo irrespirable, de modo que, a principios de 1842, dispúsose a regresar a su patria. Despertábase en él con gran fuerza la nostalgia de su país. Le vino entonces a las manos el libro popular de la leyenda *Venusberg*, fundado en el viejo romance de *Tannhäuser*, relacionado éste a su vez con el tradicional certamen de los cantores en el Wartburg. Proporcionóle también un amigo una edición crítica del *Certamen del Wartburg* de Lukas, así como una obra sobre la leyenda de *Lohengrin*; estas lecturas le abrieron vastísimos horizontes en el mundo de la poesía. "La leyenda, a cualquier tiempo o nación que pertenezca – escribe Wagner, – tiene el privilegio de ofrecer lo más puro y legítimo del elemento humano de aquel tiempo o de aquella nación de un modo característico altamente significativo y en la forma más rápidamente comprensible. El elemento musical ilustrando la leyenda crea en el espíritu un

estado que podríamos calificar de ensueño y que le llevará a no tardar a la más completa clarividencia, o mejor, supra-visión, la cual le permitirá considerar bajo un nuevo aspecto los fenómenos del universo y aun descubrir aquellos que en estado de visión normal escaparían a su percepción. Esta portentosa clarividencia es sólo la música la que la puede proporcionar por completo."

Finalmente, después de haber permanecido Wagner tres años en París, el día 7 de Abril de 1842 abandonó dicha capital a los veintinueve años de edad. Vio entonces el Rin por primera vez. "Con lágrimas de gozo – dice – yo, pobre artista, juré eterna fidelidad a la patria alemana." Se encaminó directamente a Dresde, saludando, en el transcurso del viaje, el Wartburg. Presentóse en este momento claramente y bien determinado en su espíritu, el plan de *Tannhäuser*. Llegado a Dresde, ocupóse inmediatamente de la representación de *Rienzi*; pero antes de empezar los ensayos, durante una excursión veraniega a Teplitz, dejó escrito el boceto escénico completo de *Tannhäuser*, así como el de una ópera ideada ya en París, *Las hadas*. (1)

¿Quién podrá describirlos sentimientos del artista que, después de las más apuradas estrecheces y de las más duras luchas hallábase al fin en situación más desahogada, rodeado de artistas que reconocían su mérito y tomaban parte activa en la difusión de sus obras con el mayor entusiasmo? También el público participó del entusiasmo de los intérpretes cuando el día 20 de Octubre de 1842 fue representado *Rienzi* por vez primera. La fuerza expansiva y juvenil, los rasgos heroicos de esta obra, así como la riqueza de su presentación escénica y el acierto con que Tichatschek y la Schröder-Devrient encarnaron los papeles de protagonista y de Adriano, conquistaron a punto el auditorio, a pesar de las seis horas que duró la representación. El compositor fue el héroe del día en la capital sajona, y con la rapidez del rayo difundióse su nombre por toda Alemania. Él, el abandonado, el sin hogar, hallábase de pronto en medio de un público que parecía comprender lo más íntimo de su modo de ser, era amado y admirado y, sin darse apenas cuenta de cómo acaeció la cosa, vióse nombrado *Kapellmeister* de la Corte real de Sajonia.

(1) La música de esta ópera fue compuesta más adelante por Kittl, en Praga, y representada con el título *Los franceses en Niza*.

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080  
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)

Titubeó, no obstante, antes de aceptar tan honroso cargo. Su aversión por la vida del teatro, con todos sus esplendores superficiales, inducía a no dejarse atar con nuevas cadenas; por otra parte, no podía menos que considerar las ventajas de asegurarse una situación y la oportunidad de desplegar sus energías en beneficio del arte. A pesar de todo, el día 2 de Febrero de 1843 era ya Wagner *Kapellmeister* del rey de Sajonia, sucediendo en este cargo al tan admirado artista Carlos María de Weber, a la viuda del cual juró ser el continuador de su misión artística.

Desgraciadamente, éste, que era su más ferviente deseo, no pudo realizarse.

Inmediatamente después del éxito sensacional de *Rienzi* y antes de la nominación de Wagner para el cargo de *Kapellmeister*, comenzaron los estudios de *El holandés errante*, cuya primera representación tuvo lugar el día 2 de Enero de 1843; esta representación habíase preparado de manera un poco precipitada, y desde luego renunciando a darla en un solo acto como Wagner había deseado en un principio. "El éxito alcanzado – dice él mismo, – fue para mí sumamente instructivo y determinó la orientación decisiva de mi destino futuro." La representación, en general, no agradó. Tan sólo la Schröder-Devrient ("mi gran maestra" la llamaba Wagner), despertó en el público el más vivo entusiasmo con su genial encarnación de Senta y salvó la ópera, que sin ella no hubiera sido en manera alguna comprendida. *El holandés errante* sólo fue representado cuatro veces por deberse ausentar de Dresde la Schröder-Devrient por largo tiempo. Con *El holandés errante* sufrió el público una desilusión; había esperado hallar algo análogo a *Rienzi* y encontrábase en presencia de algo que le era más bien opuesto. En lugar de la animación escénica, se le ofrecía la descripción de estados anímicos, un melancólico cuadro de los fríos países septentrionales: en vez de vistosos bailes y del abigarrado movimiento de masas, sólo veía contados personajes, más simbólicos que reales, envueltos en misteriosa niebla; en vez de la variada sucesión de piezas musicales independientes entre sí, debía escuchar con paciencia diversos episodios musicales ligados con estricta dependencia. Era preciso penetrar en la esencia del poema, sentirlo profundamente; no bastaba

escuchar; era menester entregarse, y esta condición había de ser asimismo indispensable en todas las futuras creaciones de Wagner.

*El holandés errante* señala, en efecto, el punto de partida de la nueva carrera artística de Wagner. No obstante, aun cuando inicia el gran desarrollo del estilo de su autor, no se desprende por completo de las formas establecidas, y es que el compositor no las rechaza todavía sistemáticamente, como lo hará más tarde. Pero pone ya de manifiesto una rara potencia expresiva y descriptiva, los instrumentos hablan con una fuerza inaudita y en la armonía aparece ya con la mayor eficacia el elemento cromático. Preséntase ya también, para caracterizar los personajes y las situaciones, el llamado *Leit-motive*, motivo conductor, corta frase melódica que reaparece siempre que lo exige la persona o la acción. La música, no obstante, no sigue los pormenores dramáticos con la rigurosa fidelidad que observaremos en las obras posteriores; con mucha mayor fuerza veremos representado por expresivos motivos el desenvolvimiento dramático en *Tannhäuser*. El carácter de *El holandés errante* es, en su conjunto, más bien de balada que netamente dramático; las situaciones realmente escénicas, los motivos dramáticos, no abundan. Wagner ensaya instintivamente los procedimientos que adoptará más tarde con plena conciencia, divulgándolos teórica i prácticamente. No es aun reformador por única fuerza de su voluntad, por previsora clarividencia, sino por la más íntima e imperiosa necesidad. Paso a paso va progresando por el camino que su genio le señala. Su penetrante visión de lo dramático, su discernimiento en la elección y la ordenación del elemento poético, serán poderosos auxiliares de sus facultades musicales; así podrá, en la época post beethoveniana, desempeñar un señalado papel en la historia de la música recogiendo la orientación hacia la poesía que señaló dicho período y elevándola al terreno del drama, al cual dará su más enérgica expresión, desprendido de los moldes de la ópera y resucitando el espíritu de la tragedia clásica.

"He fijado mi orientación como músico – escribía Wagner en 1849 al barón de Biedefeld, de Weimar, – y quiero realizar por medio de los tesoros inagotables de la música, la más elevada obra de arte; el drama. Digo quiero, para expresar todos mis esfuerzos; no puedo yo mismo predecir si lograré mi propósito; si no



lo realizo, sólo deberé atribuirlo a mis deficiencias, pero no a mi falta de fuerza de voluntad."

En *El holandés errante* vemos por primera vez a Wagner manifestándose en su doble aspecto de músico-poeta. El espíritu musical se une al poético en noble consorcio, no en la mezquina mesalianza, cual ocurría en la inmensa mayoría de viejas óperas; más aún, la música de Wagner, al decir de Luis Köhler, "surge de lo más profundo de la naturaleza, donde la esencia de la poesía y de la música son una sola cosa." Y precisamente en la fusión de una extraordinaria fuerza elemental con una gran capacidad para la composición artística, consiste el irresistible poder de las creaciones wagnerianas y su indiscutible superioridad dramático-musical, no igualada desde los tiempos de Beethoven y de Weber. Wagner mismo no daba menor importancia a la letra que a la música de sus obras; éstas sólo deben ser juzgadas en su conjunto integral y aun dentro del marco escénico. Por no hacerlo así, muchos de sus amigos no llegaron a comprenderlas y los enemigos le atacaron, haciendo gala de una crítica ignorante.

Una nueva grande obra produjo el maestro durante el tiempo que tuvo a su cargo la dirección de la Sociedad Coral de Dresde: "Liedertafel". Estrenada en Julio de 1843 en las grandes fiestas corales sajonas, basábase esta obra en la escena bíblica *La cena de los apóstoles* y fue escrita para voces de hombre divididas en varios coros con acompañamiento de orquesta. Esta única contribución de Wagner a la literatura coral masculina, nos ofrece ya la aplicación del principio de la melodía-lenguaje; en esta obra, con su distribución de grupos corales y el empleo de voces ocultas en lo alto, hallamos ya los primeros indicios de lo que cuarenta años más tarde sería *Parsifal*. Hubo de transcurrir mucho tiempo antes de que *La cena de los apóstoles* fuese considerada cual merecía, aun cuando su primera audición en la Frauenkirche, con un coro de mil doscientos cantores y una orquesta de cien instrumentistas "arrebató a todos", según las propias palabras del maestro.

Proceden también de aquella época diversas obras de circunstancias que hubo de componer Wagner en calidad de *Kapellmeister* de la corte sajona. Otras dos composiciones, la *Marcha fúnebre* sobre motivos de *Euryanthe* y un *Canto*

*elegíaco*, fueron dedicadas a la memoria de Carlos María de Weber, cuyos restos fueron trasladados solemnemente de Londres a Dresde en Diciembre de 1844.

Entretanto, esperaba Wagner en vano una rápida difusión de sus óperas en las escenas alemanas; de todos lados le devolvían las partituras que enviaba, muchas veces sin haberse tomado siquiera la pena de hojearlas.

Tan sólo en Hamburgo representóse *Rienzi*, aunque sin gran éxito y en Kasel y en Berlín púsose al fin en escena *El holandés errante*. En la primera de dichas ciudades logróse la representación merced al interés de Spohr, único entre los *Kapellmeister* alemanes que acogió con cariño al joven compositor, expresándole en una carta que le escribió toda su gran simpatía por haber hallado al fin un artista que considerase su arte con la mayor seriedad. En Berlín, *El holandés errante* tuvo éxito; no obstante, pronto desapareció del repertorio, quizá porqué, como decía su autor, su carácter era demasiado particular e íntimo para ganar al gran público. Cuando menos, tuvo Wagner la satisfacción de saber que su obra había impresionado fuertemente a algunos pocos; la opinión de este reducido número de admiradores sirvióle de estímulo para seguir sin desfallecer en su carrera artística.

Iba cada vez alejándose más y más de la ópera tradicional, para entrar de lleno en su nuevo estilo, apareciendo con todo vigor su legítima naturaleza artística en *Tannhäuser*, terminado en el invierno de 1844-45. "Con esta obra escribí mi sentencia de muerte – dice; – no podía ya esperar que el mundo artístico me personase la vida." Habíase entregado en alma y cuerpo a la creación de su obra, asaltándole el temor de que una muerte prematura le impidiese su feliz realización. Al escribir la última nota sintió un gran gozo, como si hubiese escapado de un grave peligro.

Fue Wagner a Marienbad, a restablecer su quebrantada salud. Allí tomó en su espíritu consistencia y relieve la leyenda de *Lohengrin*, cuya primera idea databa de los tiempos de París. Al propio tiempo entró en deseos de componer una ópera cómica que fuese al *Tannhäuser* o *Certamen de los cantores del Wartburg* lo que fue la comedia satírica de los atenienses a la tragedia. Así

surgió la idea primera de *Los maestros cantores de Nuremberg*, madurando simultáneamente dos concepciones muy diversas en aquel espíritu tan fecundo. A mediados de Agosto del año 1845 regresó Wagner con su esposa a Dresde. "Me parecía que me habían dado alas" – escribe.

El 19 de Octubre de 1845, representóse *Tannhäuser* en Dresde por vez primera; la interpretación fue brillante, siendo los artistas ejecutantes la Schröder-Devrient, "Venus"; Johanna Wagner, "Elisabet"; Tichatschek, "Tannhäuser"; y Mitterwurzer, "Wolfram". Salió el público, no obstante, "desorientado y descontento" de esta primera representación.

"La crítica filistea de Dresde – escribe Ricardo Pohl, uno de los más antiguos y fieles partidarios de Wagner, en su folleto (1) publicado a raíz de la muerte del maestro – hizo cuanto pudo, no para orientar al público, sino para extraviarle; el mismo director general del teatro, el consejero von Lüttichau, manifestó a su *Kapellmeister* que Weber lo entendía mucho mejor que él, haciendo terminar sus obras "satisfactoriamente", mientras en la obra de Wagner se dejaba al público muy poco satisfecho. Ni el menor asomo de comprensión del texto poético, del contenido ético, y, naturalmente, menos aún, del nuevo estilo musical. La misma Schröder-Devrient, tan venerada por Wagner, parece le dijo después de la primera representación: "Es usted un genio, pero es una locura lo que usted escribe; apenas puede cantarse!" La crítica declaró que la música de Wagner carecía de melodía y de forma y halló mucho que censurar tanto en la acción dramática como en la música."

Las críticas más acerbas fueron precisamente dirigidas contra las dos situaciones culminantes: el certamen de los cantores con el gran final del segundo acto y el gran recitado de *Tannhäuser* en el tercer acto, situaciones ambas en las que más evidente se ofrece el gran desarrollo de la personalidad de Wagner. mas nadie acertó a descubrir la evolución trascendente de un género; la ópera convertida en un todo dramático, con intérpretes en vez de cantantes, con elemento dramático en primer término y en lugar de formulismo musical, con el carácter apasionado de la declamación substituyendo la

(1) "R. Wagner". Breitkopf und Härtel. Leipzig, 1883.

estática belleza de los sonidos. "Nos vemos obligados a negarle el genio creador", escribió en el "Grenzboten" el biógrafo de Mozart, Otto Jahn, después de la tercera representación de *Tannhäuser* en Leipzig; y la voz autorizada de Moritz Hauptmann calificó la obertura de "obra de concepción del todo desgraciada y poco hábil." Una revista musical de Viena saludó la obra en 1858 con estos términos: "La música carece de las cualidades que son necesarias para cautivar al público vienés."

Tal fue la acogida, análoga a la que debían recibir las creaciones ulteriores del maestro, que se dispensó a *Tannhäuser*, obra que en todas las escenas alemanas y del mundo entero, podemos decir, ha quedado de repertorio, ingresando en el número de las favoritas del público.

"El sentimiento de mi soledad me sobrecogió –confiesa Wagner después de la primera representación de esta obra. – Me dolía en lo más íntimo, no el amor propio herido, sino el hundimiento de mis mejores ilusiones. Únicamente me quedaba una posibilidad de conquistar al público: llevarlo a la comprensión de mis puntos de vista artísticos."

Wagner no se dejó engañar por el éxito creciente de *Tannhäuser*", debido a los desvelos de la dirección y de los intérpretes. Era un éxito pasajero, pero la obra no podía hacerse popular ni extenderse por las escenas alemanas; su desaparición más o menos próxima del teatro de Dresde, acaso iba a costarle el cargo de *Kapellmeister* que ejercía. Antes de que llegase semejante contratiempo, hizo gestiones para que su ópera fuese aceptada por algún otro teatro, dirigiéndose en primer término al de Berlín. El intendente del Teatro de la Corte de dicha capital la rechazó por hallarla demasiado "épica", a la pretensión de Wagner de dedicar al rey su obra, contestó el intendente de la música real, conde de Redern, que el rey sólo aceptaba la dedicatoria de las obras que le habían sido ya dadas a conocer; y que, no siendo posible representar la ópera en la capital, podía arreglar algún fragmento de la misma para música militar "a fin de que el rey tuviese ocasión de oírla en un día de parada".

Wagner hubo de devorar en silencio la humillación. No tenía siquiera la suerte de ser reconocido por sus colegas Reissiger y Lipinski; tan sólo le comprendían e interesábanse por él contadas personas, como la esposa de su intendente, la noble y espiritual señora de Lüttichau, el literato Hermann Franck, el *Musikdirektor* August Röckel, el *Kammermusik* Uhlig. Hallábase también en relaciones más o menos superficiales con Schumann, Hiller, Bendemann, Hübner, Julius Schnorr de Karolsfeld, Hähnel, Rietschel, Semper, Gutzkow, Auerbach, Eduard Devrient; mas no por eso dejaba de sentirse aislado. En tal situación de ánimo, y satisfaciendo una verdadera necesidad, entregóse a la composición de *Lohengrin*, siendo esta obra, como lo habían ya sido *El Holandés errante* y *Tannhäuser* "el producto natural de su ser, de sus pasiones, de sus dolores y de sus alegrías".

"Lo trágico de la situación del verdadero artista en nuestro tiempo:" tal es en concepto de Wagner el íntimo significado de la leyenda de *Lohengrin*, a la que iba a dar entonces realización artística. En el legendario personaje se resumían los más naturales e imperiosos deseos del artista, que quiere ante todo ser aceptado y comprendido sin reservas. El aspecto trágico de la situación en que se halla *Lohengrin*, reflejaba la de Wagner, el cual pugnaba con todas sus fuerzas para hacerse reconocer del mundo entero.

No es de extrañar, pues, que Wagner escribiese la partitura de *Lohengrin*, por decirlo así, con sangre de sus venas y bañándola con copiosas lágrimas, dando a la humanidad no sólo el más puro de sus poemas musicales, sino también la más popular de sus obras.

Con *Lohengrin* dio un paso de gigante hacia la consecución de su ideal. Traduciendo en música con creciente fidelidad el íntimo sentido de la letra, depurando más todavía la realidad de su expresión, Wagner abandonó ya resueltamente las formas establecidas que fraccionaban el conjunto musical; además, adoptó lógicamente el principio del *leitmotive*, y con una exuberante vida instrumental dio firme sostén al estilo declamatorio. Liszt, en su escrito que

formó época titulado *Lohengrin* y *Tannhäuser* (1), señaló como carácter principal de esta obra su elevada unidad de concepción." En *Lohengrin* todo se une, se encadena y de eleva; todo se adhiere estrictamente al asunto y no puede en manera alguna desprenderse de él. Cada progresión de la armonía, precede o sigue a un pensamiento correspondiente. Puede decirse de esta gran obra que es la más profundizada de todas las inspiraciones."

Mientras Wagner trabajaba en la realización de *Lohengrin*, cuyo libreto terminó en el invierno de 1845-46 y cuya música no estuvo compuesta hasta Marzo de 1848, llevaba a feliz término altas empresas artísticas, dirigiendo representaciones y conciertos modelo que ejercían saludable influencia en la vida musical de Dresde. Recordemos a este propósito su arreglo de *Ifigenia en Aulida*, de Gluck, utilizado siempre en lo sucesivo, así como la revisión del *Stabat Mater* de Palestrina. Túvole muy atareado durante algún tiempo la *Novena Sinfonía* de Beethoven, que fue ejecutada bajo su dirección y para cuya circunstancia redactó un programa literario de dicha obra, basándose en el *Faust* de Goethe, escrito de manera genial (2). Era el concierto en que se debía ejecutar esta obra, uno de los que periódicamente tenía instituidos la orquesta constituida en asociación, y su producto destinábase a la caja de pensiones para las viudas y huérfanos de los profesores. Al enterarse los organizadores de este benéfico festival del proyecto de Wagner de ejecutar la *Novena Sinfonía* de Beethoven, visitaron al intendente Lüttichau, instándole para que disuadiese a Wagner de su empeño, por ser la Sinfonía de Beethoven una obra caída en descrédito a causa de la mala ejecución que de ella se había dado anteriormente, lo que motivaría el retraimiento del público. No obstante tales temores, Wagner persistió en su propósito y el éxito le dio la razón.

Durante todo este período, la situación precaria en que se hallaba Wagner estaba cada vez más en violenta pugna con su vocación artística. Retraíase Wagner cada día más y más, llegando a vivir sin otra relación frecuente que la de Röckel. Pero "un lazo desagradable" le ligaba necesariamente con las

(1) Liszt: "Colección completa de escritos". Tomo III, nº. 2, Breitkopf und Härtel. Leipzig. 1881.

(2) Wagner. "Ges. Schrifften", Tomo II.

circunstancias de la vida artística; sentíase obligado por deber a esforzarse en pro de sus obras, las cuales habían de contribuir al mejoramiento de su posición, bastante comprometida a causa de la publicación dispendiosa hecha por cuenta propia de las partituras de sus óperas. Logró por fin que *Rienzi* fuese representado en Berlín, pero el escaso éxito que alcanzó fue para él una nueva desilusión. Hondamente desmoralizado regresó Wagner de su fracasada visita a Berlín. Acaeció entonces, en Enero de 1848, la muerte de su madre, que tan solícita se había mostrado tanto para él como para sus hermanas (1), acontecimiento que le afligió profundamente. "Con plena conciencia de su completo aislamiento", regresó Wagner a Dresde, después del entierro de su madre que tuvo lugar en Leipzig.

Una sola cosa fue eficaz para combatir su abatimiento: su arte, que "no era para él un medio de alcanzar fama i dinero, sino la manifestación de las impresiones de su corazón sensible". Comprendía claramente, por otra parte, que debía velar por la formación del adecuado *organismo* artístico, mediante el cual le fuese posible dar a conocer su arte en las condiciones más favorables; este organismo en el teatro. El fin inmediato que debía proponerse era la introducción de sus miras artísticas en el teatro de Dresde, en el cual se desplegaban sus actividades en aquellos momentos. A pesar de todos sus pocos halagüeños ensayos durante los seis años de servicio que llevaba en el teatro de la Corte de dicha ciudad, el fracaso de los cuales le hizo sentir repetidas veces una "indiferencia sin esperanza", quiso Wagner llevar animosamente adelante sus planes. Pero cuando más entregado estaba a sus meditaciones acerca de una total reforma de las cosas del teatro, se le hizo saber que "las altas personalidades de la política y de la sociedad no admitían ninguna alteración del estado de cosas existentes en el orden artístico". Esta declaración fue decisiva para el desarrollo ulterior de la vida de Wagner: empujóle a la revolución.

Nunca hasta entonces se había mezclado Wagner en cuestiones de política; pero ciñéndose al punto de vista puramente artístico, creyó necesaria una revolución, convencido de que una reforma del arte no era posible sin una pre-

(1) Véanse las "Cartas de familia". Alex. Duncker. Berlín, 1907.

via reforma de la sociedad. "La humanidad, para volver a hallarse en condiciones de beber en las fuentes de la belleza, debe ser librada del yugo bajo el cual gime y adquirir una nueva alma. El hombre ha degenerado; es pues necesario regenerarlo." "Como campeón de la naturaleza, álzase Wagner frente a una cultura refinada y maleada." (1)

Cuando estalló con fuerza la revolución del año 1848, abstúvose Wagner en un principio de tomar en ella parte activa. Ocupóse entonces en la redacción de un vasto plan de reorganización del teatro (2) con el objeto de que en cuanto la acción revolucionaria estuviese en estado de tratar de esta cuestión, se hallase al punto orientada. "Tal era mi manera de obrar – dice Wagner – en previsión de una solución pacífica de cuestiones de carácter de reforma más bien que revolucionarias, y movido por el más vivo deseo de que las clases directoras pusiesen en práctica una reforma eficaz." El curso de los acontecimientos políticos debía seguir para él un camino enteramente distinto. Lleno de aversión hacia la falta de ideales concretos de los partidos combatientes, hizo público Wagner en una hoja volante su disconformidad con el aspecto puramente político de la revolución, y proclamó la necesidad de que se manifestase ante todo y del modo más categórico su significación puramente humanitaria. En una reunión de la "Unión patriótica" celebrada en Junio de 1848, Wagner, excitado por Röckel, expuso públicamente sus teorías. El único resultado de este paso dado por él, fué adquirir el convencimiento de que los políticos estaban muy lejos de comprender su punto de vista. Desilusionado una vez más, volvió a sus soledades "perseguido por un verdadero diluvio de mofas y maldiciones."

Pero aún le esperaba una desilusión mayor: la intendencia del teatro, que había ya aceptado su *Lohengrin*, rechazábalo de pronto en el mes de Septiembre, después de la poca afortunada ejecución en un concierto de la primera parte del primer acto de dicha ópera.

Mirando ya en lo sucesivo con ojos indiferentes su situación oficial en Dresde,

(1) Véase H. Lichtenberger, "Richard Wagner, poète et penseur", Félix Alcan, París, 1907 (4ª edición).

(2) "Plan para la organización de un teatro nacional". "Ges. Schrifften". Tomo II.



entregóse Wagner de nuevo y por completo a sus trabajos poéticos; mientras el mundo le tenía en entredicho, iba ensimismándose más y más hasta llegar a la plena conciencia de su misión artística. Dos temas diferentes atrajeron simultáneamente su atención: *Sigfrido*, el destructor del dragón y *Federico Barbarroja*. Ya en el tiempo en que escribía *Tannhäuser*, habíale pasado por las mentes la idea de adoptar para héroe de una obra titulada *La sarracena* a Manfredo, hijo de los Hohenstaufen, antigua dinastía alemana, idea de la cual desistió prontamente. Ahora, de nuevo y por última vez, iba a intentar la unión del mito y de la historia, presentándose desde luego en su espíritu este dilema: ¿iba a escribir un drama musical o un drama recitado? Desde su regreso de París, el pasado del pueblo alemán habíase convertido en su estudio favorito. Remontándose a las fuentes de las leyendas de su patria, descubrió "los hombres jóvenes y hermosos en la mayor lozanía de su fuerza, el prototipo de los cuales es Sigfrido para los alemanes. Pero al propio tiempo buscaba también a los hombres verdaderos en los anales de la historia." Federico Barbarroja le aparecía como una reencarnación histórica del antiguo héroe pagano, Sigfrido, y en aquellos días de oleada revolucionaria, antojábasele que el personaje histórico podía ser mejor comprendido por el pueblo que el mancebo de la leyenda. Había ya formado el plan de un drama en cinco actos, en el cual se desarrollaba la vida del protagonista, desde la Dieta en las llanuras de Roncalla hasta el principio de su cruzada; pero el poeta no estaba satisfecho de su trabajo; no acertaba a dar forma a su concepción histórica. Agobiado bajo el peso de la materia que le ocupaba, acabó por conceptuarla poco apropiada para formar un drama y generalizando esta opinión, llegó a persuadirse de que la historia era completamente inadaptable al arte; encontrando, además, del todo insuficientes las acciones exteriores de los hombres, tal como las transmite la historia. La consecuencia de este punto de vista en que se colocaba, fué llevándole a la convicción de que el llamado drama, la pura literatura dramática hasta entonces existente, debía desaparecer por ser un género que no satisfacía las necesidades del futuro, debiendo erigirse en su lugar el "drama musical" con su contenido de universal humanismo.

Adoptada finalmente esta nueva opinión, formada en Wagner, según su propio testimonio, merced a la poderosa influencia del genio de la música, volvió el artista a fijar su atención en Sigfrido y con éste en el ambiente legendario. "Así llegué – dice – a un nuevo período, el definitivo, de mi desenvolvimiento artístico y humano; el período de la voluntad artística consciente, anhelante por seguir con una imperiosa necesidad hasta entonces desconocida, un nuevo camino hacia la perfección, que me hacía descubrir como hombre y como artista un nuevo mundo."

Elegido así por Wagner el elemento poético bajo la influencia de su sentir musical, su sentir poético influyó a su vez sobre el dominio de la expresión musical en un doble concepto, según su propio testimonio: en la forma dramático-musical en general y más especialmente en la melodía. Wagner sustrajo deliberadamente su concepción musical del imperio de la forma de ópera hasta entonces establecida, elevándose por encima de ella; y en cuanto al contenido sentimental, esforzose en infundirle verdadera fuerza dramática prescindiendo de las ornamentaciones supérfluas, abandonando el formulismo de arias, dúos, concertantes, etc., y estableciendo las divisiones racionales por escenas ligadas estrechamente entre sí dentro del vasto marco del acto, innovando, en fin, con su poderoso genio, los cánones dramático-musicales establecidos.

Sus obras escénicas presentan un organismo completo, una tonalidad indivisible, que no puede formar mayor contraste con el aspecto fragmentario de las óperas antiguas. Su genio dábale alas para remontarse por encima de la ópera y del drama declamado, adoptando las mejores tendencias del uno y del otro, "para enlazarlas – dice – en una unidad libremente ideal." La introducción de motivos temáticos destinados a caracterizar cada uno de los personajes y a precisar las diferentes situaciones, iba a permitirle extender sobre todo el drama la unidad de pensamiento, encerrada anteriormente en los estrechos límites de cada escena. Algo había intentado en este sentido Carlos María de Weber, pero no había sabido o no se había atrevido a erigirlo en sistema para todo el desarrollo de una acción dramática. Weber, no obstante, aun cuando tampoco lograrse desprenderse de las formas establecidas, relacionó

estrechamente entre sí los diferentes fragmentos de sus óperas e introdujo la llama "gran forma escénica", en la cual halla cabida una amplificación del aria y el recitativo libre, oscilando la música entre la cantilena y la declamación. No hay duda que Weber dió un gran paso de avance, señalando el camino que Wagner debía seguir hasta las últimas consecuencias. Wagner refiere como llegó a descubrir el principio del *Leitmotive*, no por reflexión, sino por experiencia práctica, cuando, al componer la balada de Senta en *El holandés errante*, depositó en ella inconscientemente el germen temático de la música de toda la ópera.

También nos descubre Wagner la influencia del elemento poético en la formación de los temas, de la melodía. Y cuéntanos que en su juventud habíale preocupado mucho encontrar el medio de hallar melodías verdaderamente originales. Pero a medida que su sentimiento musical se iba apoyando más y más en el elemento poético, iban desapareciendo sus preocupaciones sobre este punto. Ya no se trataba para él de hallar hermosas melodías de ópera, sino la traducción justa de los sentimientos y de la situación que había de describir, buscando la melodía no por sí misma, sino como expresión; la melodía no es para Wagner un fin, sino un medio. No la utiliza por su valor intrínseco, sino para poner de relieve el valor expresivo del lenguaje, distanciándose para siempre de los procedimientos de los demás compositores de ópera. Mas como es natural, sólo paulatinamente pudo substraerse a la influencia de éstos. La melodía de Wagner tiene el más íntimo parentesco con el lenguaje; hace a éste más inteligible y se une a él con lazos indisolubles; subráyalo con sus matices, acentos y modulaciones, de tal suerte, que se ha podido afirmar con razón que el drama musical de Wagner es en el fondo más un melodrama amplificado que una nueva encarnación de la ópera, con la diferencia que en vez de la palabra hablada, empléala cantada, valiéndose de sonidos adecuados que precisan su sentido. Su canto puede decirse que es la declamación dramática ideal.

En Wagner no existe ya la oposición generalizada entre la cantilena y el recitado, el segundo de los cuales acompañaba la acción, mientras que en la primera, intercalada en determinados momentos, era considerada más propia

para traducir la vida del espíritu. Wagner niveló las deficiencias del uno y las demasías de la otra. Las aguas estancadas del aria se convierten en cristalina corriente; las melodías concebidas en el viejo estilo son para él letra muerta, substituyéndolas por la llamada "melodía infinita". Es drama Wagneriano es una sucesión de melodías sin solución de continuidad, que pasa alternativamente del elemento vocal al elemento orquestal y viceversa. Como un todo indivisible va desarrollándose la melodía de tal suerte, que raras veces un fragmento de ella puede subsistir desprendido de la totalidad; los fragmentos melódicos wagnerianos son parte esencial de un todo, y la belleza y significación de cada uno de ellos sólo pueden ser apreciadas con relación al conjunto de la obra.

Como necesaria consecuencia de sus principios dramáticos, domina en las obras de Wagner el canto de un solo personaje, excepto en *Los Maestros Cantores* y en *Parsifal*. Es con la mayor circunspección que emplea Wagner el conjunto vocal, y esto es tanto más de notar, cuanto de un modo tan maravilloso sabe emplear en la orquesta la más rica polifonía; un conjunto vocal, un coral, sólo aparecen cuando lo exige la situación dramática.

Al propio tiempo que Wagner da nueva forma al proceso melódico, refuerza de un modo extraordinario la expresión dramática por medio de la armonía, tratando sinfónicamente el acompañamiento orquestal, desarrollando en él un interesante trabajo temático, llenándolo de detalles que podríamos llamar pictóricos y que ilustran todos los pormenores del poema. Recordemos, en fin, una importante reforme poética, el empleo del antiguo procedimiento alemán de versificación por aliteración, substituyendo la moderna forma rimada.

"Wagner – dice Liszt – siente, con razón, que la música dramática ha llegado al momento de su desenvolvimiento, del que fueron precursores Gluck y Weber. Disponiendo de medios más numerosos que el primero; con mayores facultades de pensador y más rica imaginación que el segundo, con la superioridad sobre ambos de ser poeta y músico a la vez, Wagner echa mano de todos los recursos, mediante los cuales puede llevar a la mayor perfección su gran estilo declamatorio. Él ha empleado, con un sentido aún más amplio y profundo, todos los efectos instrumentales, combinaciones de voces y riquezas

decorativas de sus antecesores; los dones que éstos poseyeron, Wagner los hace fructificar por completo. Creemos (Liszt escribió estas palabras hace más de 60 años) que las obras de Wagner subsistirán como el monumento típico del drama musical en nuestra época.

Una vez terminado en otoño de 1848 el poema *La muerte de Sigfrido*, Wagner concibió la idea de un drama titulado *Jesús de Nazareth*, en el cual debía aparecer, según decía, no un Cristo simbólico, sino humano, pero al propio tiempo Hijo de Dios y Redentor. El pensamiento del poema se encerraba en estas palabras, puestas por el poeta en boca de Cristo: "Yo os perdono vuestros pecados y os comunico la ley eterna del Espíritu; pero esta ley es el amor y lo que hagáis por amor no puede ser pecado." Wagner afirmaba así sus creencias: "La certidumbre de que ha existido un Redentor, es el mayor bien que poseen los hombres. El camino para la redención está en la muerte, y Cristo nos ha dado el ejemplo muriendo bellamente como correspondía a su hermosa vida." Esto escribe Wagner después de terminar *Parsifal* (1). Que su *Jesús de Nazareth* hubiera sido un drama elevado y conmovedor, nos lo prueba el plan poético que de esta obra dejó trazado (2). Abandonó, no obstante, su proyecto del mismo modo que en aquellos días había rechazado tantos otros a medida que, a las más lisonjeras esperanzas, sucedían los más crueles desengaños.

Previendo nuevos e inevitables contratiempos si quería permanecer fiel a su modo de ser y a sus sentimientos, abandonó la ciudad y fué al campo sin nadie que le acompañara, "para solearse en pleno renacer primaveral y arrojar lejos de sí todos los insaciabiles deseos que le llagaban todavía con imágenes engañadoras a un mundo lleno de convencionalismos". Así le halló en Mayo de 1849 la insurrección de Dresde, que él y muchos otros creyeron era el principio de un alzamiento general de toda Alemania.

Wagner tomó parte en aquella insurrección, pronunciando exaltados discursos

(1) H. v. Wolzogen. "Recuerdos de Wagner", Leipzig. Reclam

(2) Leipzig. Breitkopí und Härtel, 1887

y para escapar a severas medidas de represión por parte de las autoridades, hubo de emprender la fuga juntamente con su amigo el gran arquitecto Semper. Con firme resolución volvía la espalda al mundo al cual su espíritu hacía ya tiempo que no pertenecía. Y él, el despreciado, el proscrito, "sintióse por vez primera en su vida totalmente libre, como si ya pudiese gritar al mundo, a ese mundo que en tan poca estima tenía el arte y la cultura, que desde el fondo del corazón lo despreciaba. Sentíase libre, feliz y alegre al respirar el aire del cielo, aun cuando no sabía dónde hallaría albergue al día siguiente". "Me parecía estar como los pájaros en el aire, los cuales no podemos creer estén destinados a caer en el lodo de la tierra", dice en su autobiografía. Por encima de toda adversidad sobresalía su gran figura.

Su única riqueza era la partitura de *Lohengrin*; ella salvóle, al menos, de la necesidad más apremiante, pues pudo venderla en Leipzig por algunos centenares de talers. Quiso la providencia que, precisamente cuando como fugitivo debía abandonar su hogar, su arte iba a ser acogido en el gran hogar de la patria alemana. Deteniéndose en Weimar de paso para Suiza, asistió a un ensayo de *Tannhäuser* dirigido por Liszt, descubriendo en el gran artista que había de ser pronto el mejor de sus amigos, "su segundo yo", "Lo que había sentido al concebir aquella música, sentíalo Liszt al dirigir su ejecución; lo que me propuse al escribirla, expresábalo Liszt al darle vida sonora"; tal es el testimonio de Wagner. con el corazón más ligero penetró en tierra extranjera: tenía la certidumbre de que su arte había hallado un protector magnánimo. Lo que él no había podido realizar, había de llegar a ser un hecho, merced a los enérgicos esfuerzos de Liszt: el mundo alemán, mejor aún, el mundo musical, iba a aceptar gradualmente las obras de un maestro genuinamente alemán, a favor del cual iba también a romper una lanza denodadamente la mejor y más influyente revista musical de aquel tiempo, la "Neue Zeitschrift für Musik" fundada por Roberto Schumann y continuada por Franz Brendel.

Descúbrese todo el valor práctico del profundo afecto que Liszt sintió por Wagner, en la correspondencia cambiada entre ambos maestros (1), que cons-

(1) Dos tomos. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1887. 3.<sup>a</sup> edición popular en un tomo, publicada por E. Kloss en 1910.

tituye uno de los más magníficos libros de la literatura alemana. Los sufrimientos y contrariedades del desterrado, separado de la vida musical activa, eran aliviados por Liszt, el cual, penetrado por el sentimiento de la abnegación, le salvaba con sus consejos de la miseria moral, y demostrándole la perfecta comprensión de su arte, animábale a seguir adelante. El mismo Wagner da elocuente testimonio de la amistad de Liszt: "Tu amistad es el acontecimiento más importante y significativo de mi vida." "¿Cuándo se vió que un artista, que un amigo hiciese por otro lo que tú has hecho por mí? En verdad te digo que aunque me sepultara todo el mundo bajo su peso, con sólo mirarte me levantaría alto, muy alto, lleno de fe y de esperanza. No concibo lo que sin ti hubiera sido de mí en estos últimos cuatro años; ¡cuánto has hecho por mí! Es una cosa esplendorosamente bella que en medio de tu celebridad hayas dirigido a mí la vista!"

Wagner, durante este tiempo, saliendo de Weimar, visitó Eisenach, donde fue recibido por la Gran Duquesa Maria Paulowna; residió durante algún tiempo en Zurich, yendo luego a París. No hallando, empero, satisfacción alguna en esta última capital, optó por regresar a Suiza. Instalóse, pues, de nuevo en Zurich a primeros de julio de 1849. Pronto halló excelentes amigos en las personas de Sulzer, funcionario público, Gottfried Keller, Georg Herwegh. También encontró allí a su antiguo compañero de ideales en Dresde, Semper. Poco predispuesto en aquellos momentos a la producción artística, enfrascóse Wagner en estudios filosóficos y en la sistematización de la teoría del arte; tal como había hecho años atrás, durante su primera estancia en París, volvió a sus andanzas literarias para desahogar su corazón. A los pocos meses de destierro dió a luz su pequeño escrito *El arte y la revolución* (1), en el cual traza un paralelo entre la vida artística de los griegos y la nuestra, y estudia el arte moderno, convertido en industria y manufactura, en relación con el estado político-social del mundo contemporáneo. "Únicamente la gran revolución humana, – dice – destruída en sus comienzos por la tragedia griega (origen de un arte conservador), puede también aportarnos la obra de arte (el drama verdadero), esta indivisible obra de arte, la mayor del género humano; porque solamente la

(1) Wagner. "Ges. Schriften". Tomo III

revolución puede desde sus más profundas raíces producir nuevamente y con mayor hermosura y nobleza lo que el espíritu conservador de un período pasado de educación más hermosa pero más circunscrita, desgarró y desvió."

A principio del año siguiente (1850), Wagner desarrolló los pensamientos contenidos en este escrito que acabamos de mencionar, dándoles mayor claridad y extensión en su nuevo trabajo titulado *La obra de arte del porvenir* (1) que dedicó al filósofo Ludwig Feuerbach (2). Apoyándose en consideraciones filosóficas y de crítica artístico-histórica, el artista proclama en este escrito el ideal que llena su espíritu: este ideal no es otro que la por él llamada "obra de arte del porvenir": bajo este nombre la presenta, porque no cree poder darle forma adecuada a la época presente, sino para unos tiempos que él consideraba todavía lejanos. En este folleto sienta Wagner sus teorías y hace su profesión de fe artística. Dirigiendo de nuevo la vista al arte de la antigua Grecia, en el cual aparece la primitiva unión de las bellas artes, aboga por la reinstauración de este enlace, pero en un terreno más elevado y con medios infinitamente más ricos. Cada una de las artes, tanto las de "humanidad pura": danza, música, poesía, como las de "reproducción de la naturaleza": arquitectura, escultura, pintura, cuyo desarrollo era puramente circunstancial, debían abandonar su aislamiento egoísta y unirse entre sí estrechamente para producir una manifestación artística colectiva más elevada, más perfecta. "La obra de arte colectiva más elevada, es el drama; sólo puede alcanzar toda su plenitud posible cuando las artes se unen gozando cada una de por sí de su mayor plenitud. Únicamente, con una igual participación de todas ellas puede llegarse a la realización de la verdadera obra de arte en la medida que permitan las fuerzas humanas. Sólo cuando cada arte abdique de la soberanía absoluta y quiera progresar por amor a las demás, cuando renuncie a su independencia, entonces será posible crear la perfecta obra de arte. Así surgirá el drama del porvenir, cuando ya no existirán por sí mismos el drama, la

(1) Wagner. "Ges. Schriften". Tomo III.

(2) Ricardo Wagner relegó más adelante a segundo término la filosofía de Feuerbach, reemplazándola por la de Schopenhauer, a quien conoció en 1854 por mediación de Herwegh. Véanse también las "Cartas de Wagner a Augusto Röckel". Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1894.



ópera, la pantomima; cuando la arquitectura y la pintura reconozcan que su verdadera misión es servir a la obra de arte colectiva."

Tal es el pensamiento de este folleto, escrito en un estilo poético-filosófico. Resultaban tales ideas demasiado nuevas, demasiado audaces; forzosamente debían concitar una encarnizada oposición, semejante a la que promovieron las osadías de Wagner como dramaturgo y sus innovaciones como armonista. No se podía conocer plenamente en el terreno de la práctica la extensión de sus reformas, pero en lo sucesivo ya no era posible afectar desconocimiento de sus teorías. Con claridad meridiana exponía en sus obras literarias sus ideas y sus pretensiones; mas no desconociendo que el gran público está muy distanciado de las cuestiones de estética pura, Wagner no deja de hacer constar que toda su concepción debe realizarse en el terreno práctico musical y que en este terreno es donde deben tener lugar los grandes combates. Carlos María de Weber había ya laborado en pro de una obra de arte dramática a la que cooperasen todas las artes hermanas. Algo muy parecido al pensamiento de Wagner debía también germinar en el cerebro de Goethe cuando decía a Eckermann: "Tenemos poesía, pintura, canto y música, arte escénico; si todas estas manifestaciones de juventud y belleza obrasen juntas y de un modo significativo a un fin común y en un mismo momento, tendríamos entonces una fiesta a la cual otra alguna podría compararse." Y Herder habla de "la erección de un templo de arte, de un Odeón, en el cual se albergasen todos los elementos dispersos y descoyuntados de la ópera; donde formasen un todo música, poesía, acción y decoración." Mas el ideal de una obra de arte de conjunto, realizada en una forma determinada, es creación propia del genio de Wagner.

Pero Wagner se guardaba muy bien de dar a entender, conforme a la opinión que se iba generalizando, que él mismo había llegado a la meta, realizando su "obra de arte del porvenir" en sus óperas dadas a conocer hasta entonces. Los medios exigidos para lograr tal objetivo precisamente mejor aún en su escrito *Ópera i Drama* (1), que tan vasta materia abarca; la publicación de esta obra

(1) Wagner. "Ges. Schriften". Tomos III y IV.

data de 1852 y su refundición de 1869. La primera parte lleva por título "La ópera y la esencia de la música"; la segunda "La obra teatral y la esencia de la poesía dramática"; la tercera "Poesía y música en el drama del porvenir". Sus teorías expuestas sería y científicamente en forma de *Comunicación a mis amigos*, sirvieron de prólogo sus *Tres poemas de Ópera* (1851).

La tentativa llevada a cabo por consejo de Liszt y de otros amigos en Febrero de 1850, encaminada a lograr en París un buen éxito como compositor de ópera, no alcanzó el resultado apetecido a causa de la incapacidad física y psicológica de Wagner para obrar activamente con la finalidad de conquistar un puesto distinguido en la primera escena de dicha capital. En cuanto llegó a París, apoderóse de él un desarreglo nervioso que le impidió en absoluto realizar las gestiones necesarias para la consecución de su objetivo. El boceto para la obra que destinaba a París quedó sin desarrollar; *Wieland el herrero*, que así debía llamarse esta obra, fué más tarde dedicado a Liszt.

Después de una estancia en Burdeos, a donde fué invitado por la señora Jessie Laussot (la cual contrajo matrimonio más tarde con el historiador Carlos Hillebrand), regresó Wagner a Zurich en el mes de Julio. Durante algunos inviernos vémosle ocupado en dicha ciudad dirigiendo en los conciertos de la Sociedad Musical, entre otras obras, las sinfonías de Beethoven; vémosle asimismo en el teatro dirigiendo diferentes obras; también organiza durante aquel tiempo algunos conciertos por cuenta propia. Dichos conciertos le dan ocasión de escribir noticias explicativas de la *Sinfonía Heroica* y de la *Obertura de "Coriolano"* de Beethoven, así como de las *Oberturas de "Tannhäuser"* y "*El holandés errante*", y el *Preludio de "Lohengrin"* (1). Pertenece también al mismo período su folleto *Un teatro en Zurich*. En 1854 se pone al frente de una sociedad de cuartetos y hace estudiar, entre otras obras, el *Cuarteto en do sostenido menor* de Beethoven.

Entretanto habíase despertado en Wagner un nuevo ardor, renaciendo en él las amortiguadoras facultades creadoras; contribuyó a ello la noticia de que su *Lohengrin*, no representado hasta entonces, iba a ser puesto en escena por

(1) Wagner. "Ges. Schriften". Tomo V.

vez primera bajo la dirección de Liszt. El 28 de Agosto de 1850, con ocasión de celebrarse en Weimar las fiestas conmemorativas de Goethe y de Herder, tuvo lugar la primera representación de *Lohengrin*, obra calificada por Liszt de "una de las más maravillosas creaciones de la poesía y de la música de nuestros tiempos". No habiendo alcanzado de momento todo el éxito que era de esperar, quiso Liszt "facilitar al público la comprensión de esta obra, exponiendo su juicio y su manera de sentir acerca de la misma; hízolo con una elocuencia persuasiva y una arrebatadora eficacia que no han sido por nadie superadas". Abiertamente y con el más sincero entusiasmo, Liszt, el artista de fama universal, el músico genial de todos conocido, rompió una lanza a favor de Wagner y el éxito coronó sus esfuerzos. Su brillante escrito (1), unido a la demostración práctica de la representación en Weimar, lograron para Wagner la notoriedad que merecía. El trabajo literario de Liszt fué el punto de partida de la abundantísima serie de escritos en torno a Wagner, especie de literatura cuya actividad no menguó hasta finalizar el siglo XIX.

En requerimiento de Liszt para que escribiera una nueva obra, no fué desoído por Wagner, antes al contrario, le incitó a fijar de nuevo su atención en el drama de los Nibelungos, principiado ya anteriormente. Pero la riqueza y la importancia de esta acción dramática parecieronle excesivas para ser condensadas en el estrecho marco de un solo drama; así, pues, tras una primera jornada ideó una segunda, y después una tercera, y finalmente pensó en hacerlas preceder de un prólogo, llegando de este modo a la formación del plan general de una obra única en su género: una tetralogía musical. En poco tiempo quedó terminado el gran poema, haciéndose de él una impresión de cincuenta ejemplares (1853) para repartirla entre sus amigos, y no dándola a la publicidad hasta diez años más tarde bajo el título de *El anillo del Nibelungo*. Las cuatro partes de esta obra recibieron los subtítulos de *El oro del Rin*, *La Walkiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*. Las dimensiones gigantescas que semejante obra debía revestir parecían cerrarle de antemano toda posibilidad de entrar a formar parte del repertorio teatral corriente; solamente en circunstancias enteramente excepcionales podía esperarse llegase a ser

(1) Liszt. "Ges. Schriften". Tomo III, n.º 2.

puesta en escena. Así como en tiempos antiguos las representaciones teatrales sólo tenían lugar en determinadas fiestas religiosas, análogamente quería Wagner que su obra fuese ejecutada únicamente en calidad de *Festspiel* (representación festival). La aparición de esta obra en escena debería producirse ante un público alemán previamente invitado, tomando parte en la ejecución los más ilustres cantantes dramáticos de Alemania, desarrollándose la acción en cuatro tardes consecutivas y sobre una escena especialmente levantada al efecto. La realización de este ideal atreviase Wagner a esperarla de la generosidad de algún príncipe.

De regreso de una excursión al norte de Italia y a París efectuada en compañía de Liszt, y después de cinco años de interrupción en su labor musical, empezó Wagner a fines del año 1853 "con gran alegría", según sus propias palabras, la composición de la música para su poema. Ya en el verano anterior, durante una noche de insomnio en un mesón de Spezzia, había tenido la primera inspiración de su música para *El oro del Rin*. En Mayo de 1854 hallábase terminada la composición de esta primera parte de la tetralogía, y el 27 de Diciembre del mismo año la de la segunda parte, quedando ambas completamente instrumentadas a principios de 1856. Mientras llevaba a cabo este trabajo, concebía en 1855 el asunto de *Los vencedores*. El 20 de Enero de 1857 empezó la composición de *Sigfrido*, terminando el primer acto el 8 de Mayo y el segundo acto el 30 de Junio. Al propio tiempo, el músico-poeta, después de muchos años de retraimiento, volvía a entrar de lleno en la actividad de la vida social artística; accediendo a repetidas instancias, en Febrero de 1855 aceptaba la dirección de los Conciertos Filarmónicos de Londres. Dirigió ocho de ellos durante el período comprendido entre las fechas 12 de Marzo y 25 de Junio, y aun cuando no se libró de los ataques de la prensa inglesa, llena de prejuicios, distinguiéndose el "Times" por su agresividad con lo cual no hacía más que reproducir las campañas de la prensa alemana, Wagner logró captarse en alto grado las simpatías del público, convirtiéndose estas simpatías en verdadero entusiasmo al llegar el día de la despedida. No obstante el favor del público, no quiso Wagner aceptar más adelante una nueva invitación de Londres, así como también rehusó proposiciones que se le hicieron de Boston y de Nueva York, y más tarde de

Río Janeiro. Wagner prefirió permanecer casi constantemente en Zurich, donde, merced a sus amigos el matrimonio Wesendonk, halló un asilo feliz, consagrado por los primeros bocetos de su poema *Parsifal*, cuya primera visión apareciósele el Viernes Santo de 1857. Vino Minna Planer, la esposa de Wagner, a perturbar el reposo del artista, contrariando la inclinación que éste sentía por la espiritual Matilde Wesendonk, demostrada por las bellas cartas de Wagner que se conservan (1). Abandonando Zurich a fines de verano de 1858, trasladóse Wagner a Venecia.

En dicha ciudad y después en Lucerna, trabajó activamente en una obra cuyos primeros bocetos datan de 1854, sin que formalmente se ocupara de ella hasta el otoño de 1857; nos referimos a *Tristán e Isolda*, que quedó completamente terminada en 19 de Julio de 1859. Basábase este drama musical en el poema vibrante de amor de Gottfried de Estrasburgo. Wagner había interrumpido momentáneamente la composición de los Nibelungos, deseoso de producir una obra más fácilmente ejecutable, atendidos las circunstancias y los medios escénicos existentes. Una cierta similitud entre la pareja de héroes del poema de los Nibelungos y la amorosa pareja Tristán e Isolda, habíale inducido a escoger el poema de estos últimos, por considerarlo como "un acto suplementario del grande y universal mito de los Nibelungos". Incitábale sobre todo la imperiosa necesidad de volver a escuchar una obra suya y de reintegrarse a la vida activa del arte, agregándose a este interés la perspectiva de poder volver a su patria. Una visita hecha en verano de 1859 al Gran Duque de Baden, personaje que se sentía favorablemente inclinado hacia el artista, tuvo por objeto gestionar el reintegro a su país con carácter permanente; pero no se logró el resultado apetecido, o sea el indulto solicitado al rey de Sajonia. Después de esta tentativa fracasada, en Septiembre del mismo año Wagner se fué a París.

Habíanse desvanecido sus esperanzas de ver representar *Tristán* en Karlsruhe; tampoco pudo realizarse el proyecto de dar una representación modelo de esta obra con una compañía alemana en el teatro italiano de París.

(1) "Ricardo Wagner a Matilde Wesendonk", cartas publicadas por W. Golther. Berlín, Alex. Duncker, 1904.

En cambio, los tres conciertos que dió Wagner en dicho teatro en Enero y Febrero de 1860, y en los cuales dió a conocer obras suyas, le proporcionaron valiosas amistades, tales como el embajador de Prusia, conde Pourtalès y su esposa, el pintor Gustavo Doré y los escritores Gasperini y Nwitter. Pero la crítica, salvando escasas excepciones, se manifestó hostil en diversos grados, y el mismo Berlioz, que en Francia debía sostener luchas análogas a las de Wagner en Alemania, se creyó obligado a elevar una protesta contra la mal comprendida "escuela de la música del porvenir" (1). Estos conciertos no aligeraron la carga de deudas que pesaba sobre el poeta-compositor, antes bien la aumentaron; pero contribuyó a aliviar el nuevo déficit del artista una persona de corazón magnánimo a quien Wagner a penas conocía, la señora de Kalergis; esta señora gozó más adelante de gran notoriedad y fué muy respetada en los círculos musicales bajo el nombre de señora de Mouchanoff. La princesa Paulina Metternich, esposa del embajador de Austria en París, logró llamar la atención de la corte sobre el músico alemán, obteniendo de Napoleón III la orden de hacer representar *Tannhäuser* en la Academia Imperial de Música.

El más anhelado ensueño que Wagner acariciara veinte años atrás de ver representada una de sus obras en la brillante escena de la Gran Ópera parisiense, iba por fin a ser un hecho. Merced a la benevolencia imperial, Wagner tenía libertad para disponer de todos los medios y elementos que habían de contribuir a su triunfo. Con el mayor ardor y esperando alcanzar una interpretación perfecta, principió el maestro los preparativos en Septiembre de 1860. Con el objeto de ilustrar al público acerca del verdadero carácter y significación de su arte, escribió un estudio para servir de prólogo a la traducción en prosa francesa de cuatro de sus poemas de ópera; este estudio fué publicado también más adelante en alemán con el título *Música del porvenir* (2). Revisó Wagner la partitura de *Tannhäuser*, amplificó la escena de Venus y dió forma al *Ballet* de introducción, el cual, conformemente con sus nuevos principios, se convirtió en una gran pintura coreográfica; era este *Ballet* una re-

(1) Véase la réplica de Wagner en su "Carta a H. Berlioz", "Ges. Schriften". Tomo VII.

(2) Wagner. "Ges. Schriften". Tomo II. *Tannhäuser*, observaciones.

presentación de la corte de Venus con toda su belleza y colorido, viviente y significativa reproducción del mundo antiguo. Esta nueva realización de las primeras escenas, quiso Wagner que fuese la adoptada siempre en ulteriores representaciones (1). (En esta forma hizo *Tannhäuser* su aparición triunfal en Bayreuth en 1904). Transformada ya la partitura, preocupóse Wagner de los intérpretes; aseguróse la cooperación de Niemann, el mejor Tannhäuser entre los tenores alemanes, y halló en Mme. Tedesco, Mlle. Sax y Morelli excelentes intérpretes de los papeles de Venus, Elisabeth y Wolfram. Pero a consecuencia de las intrigas de los periodistas hostiles, estos artistas perdieron su primer entusiasmo, y Wagner mismo se vió arrebatarse la dirección de orquesta. Intentó entonces retirar la partitura, pero todos sus esfuerzos en este sentido fueron inútiles. "Sin alma, sin vibración", según propias palabras de Wagner, *Tannhäuser* fué representado bajo la dirección de Dietzsch el 13 de Marzo de 1861. Es cierto que algunos números de la ópera, tales como la obertura, la marcha, fueron acogidos con muestras de la más viva aprobación; pero formóse un partido de oposición del cual eran elementos muy activos los más importantes representantes de la prensa y los miembros del Jokey-Club. Este partido empezó a hacer de las suyas a partir del segundo acto, en el cual reclamaba la aparición del *Ballet* de rigor en la gran ópera; opusieronse estos elementos tan sistemáticamente a toda tentativa de éxito, que el compositor, después de producirse por tres noches un escándalo sin precedentes, retiró la obra a pesar de las demostraciones del público y de los imperiales esposos (2).

No había ya que pensar en que *Tannhäuser* se representase de nuevo. De todos modos, no le faltaron a Wagner demostraciones de simpatía; Baudelaire, Jules Janin, Pasdeloup, salieron a su defensa; la Ópera Cómica solicitó la facultad de representación de la maltratada obra, y aun hablóse de la fundación de un Teatro Wagner. No obstante estas afectuosas manifestaciones, el poeta-compositor abandonó París. Habían de transcurrir treinta y cuatro años, cuando el maestro reposaba ya de tiempo en su tumba, Para que el escándalo fuese

(1) Wagner. "Ges. Schriften". Tomo II. *Tannhäuser*, observaciones.

(2) Puede leerse una descripción gráfica de la desgraciada historia de *Tannhäuser* en París, en la carta de Wagner a la Princesa Paulina Metternich, que fué publicada a últimos de Septiembre de 1893 en la "Neuen freien Presse".

reparado en la primera escena francesa: *Tannhäuser* reapareció triunfalmente en la Gran Ópera el 13 de Mayo de 1895, siendo representada más tarde y en diferentes etapas las demás obras del maestro.

Habíansele abierto por fin a Wagner las puertas de su patria, pero en vano buscó en ella un sólido punto de apoyo. Las direcciones e intendencias de teatros manteníanle cuidadosamente a distancia; veíase, pues, obligado a andar errante por todo el mundo, organizando conciertos con fragmentos de sus obras que no lograba ver representadas. El 15 de Mayo de 1861 oyó en Viena por vez primera su *Lohengrin*. En Agosto del mismo año pasó unos días en Weimar, en compañía de Liszt. En Febrero de 1862 instalóse por algunos meses en Biebrich con el objeto de continuar la principiada partitura de *Los Maestros cantores*. La obertura de esta obra, así como la de *Tannhäuser*, fueron dirigidas por Wagner en Noviembre del mismo año en su ciudad natal, a la que había sido ya permitido volver a partir del mes de Mayo anterior. Tuvo a continuación felices éxitos en diversos conciertos celebrados en San Petersburgo y Moscou. Su deseo de ver *Tristán e Isolda* representado, parecía cada vez hallarse más lejos de realización. Fracasó la proyectada representación en Karlsruhe bajo los auspicios del Gran Duque de Baden, debiéndose el fracaso a la oposición del director del teatro ducal, Eduardo Devrient. También en Viena intentóse la representación de esta obra, pero desistióse de ello después de realizados setenta y siete ensayos, declarándose *Tristán* inejecutable, no habiendo querido Wagner acceder a introducir en la partitura la menor modificación. Verdad es que, en la composición de *Tristán e Isolda*, su autor, interrumpiendo la composición del *Anillo del Nibelungo*, llegaba a la plenitud de su estilo y alejábbase considerablemente de las costumbres establecidas en la escena. Reconociendo con amargura que aún no había llegado la hora propicia para su drama, retiró Wagner la partitura de éste y abandonó Viena, o mejor dicho, la población de Penzing, cercana a dicha capital, el 23 de Marzo de 1864; estaba cansado de luchar y cargado de deudas al retirarse una vez más a Suiza, después de pasar por Munich. En Mariafeld, cerca de Zurich, fué acogido por sus bondadosos amigos Franz y Eli-



sa Wille (1); pero su permanencia en Suiza no fué larga, partiendo el 30 de Abril para Stuttgart.

"Estaba perdido – escribe Wagner. – (2) Todos mis esfuerzos para alcanzar alguna prosperidad eran cortados de raíz; la suerte adversa más extraordinaria, más diabólica, seguía cada uno de mis pasos. Estaba tentado de retirarme para siempre a un lugar solitario, renunciando definitivamente a toda tentativa artística."

Pero al fin, iba a producirse el "milagro" de su vida, como él mismo decía. Un entusiasta admirador del arte de Ricardo Wagner subía al trono de Baviera con el nombre de Luis II, y su real voluntad llamaba el 5 de Mayo de 1864 al artista a su lado, por mediación de su secretario de gabinete Pfistermeister. Eliminada toda preocupación, debía Wagner en lo sucesivo vivir en Munich entregado a su obra creadora. En verdad hallaba Wagner "el príncipe" cuyo advenimiento soñara años antes como único medio para poder realizar la representación de sus Nibelungos. Amparado por el favor del joven monarca, que le devolvía "su patria, su hogar, su felicidad", Wagner, después de andar errante durante largos años, hallaba al fin un terreno propicio para el cultivo y desarrollo de su arte. Por de pronto, sólo se trató de poner en escena *Tristán e Isolda*. Después de haber buscado en vano durante mucho tiempo un par de artistas capaces de encarnar los protagonistas del drama, halló finalmente lo que deseaba en las personas de Luis Schnorr von Karosfeld y su esposa Malvina Garrigues. Wagner mismo relata el entusiasmo que despertaba en él el trabajo de estos artistas durante los estudios de la obra, al ver la manera exacta como realizaban su más elevado ideal; altamente satisfecho por la magnífica interpretación de Schnorr, y temiendo la natural relajación producida por un gran número de representaciones, no permitió Wagner que se dieran más de cuatro.

El efecto producido por *Tristán* fué en realidad extraordinario, cuando apareció

(1) Elisa Wille. "Quince cartas de R. Wagner". Berlín, Paetel, 1894. 2.<sup>a</sup> edición. Breitkopf und Härtel, 1908.

(2) Wagner a la señora de Mouchanoff. Véase "R. Wagner" de Tappert. Elberfeld, Lucas, 1883.

por vez primera en la escena el 10 de Junio de 1865 bajo la dirección del *Kapellmeister* de la corte Hans von Bülow, quien había sido llamado a Múnich desde el año anterior para el ejercicio de dicho cargo. *Tristán* se manifestaba como el más alto, acaso como el más atrevido ejemplo de individualidad e independencia artísticas; con razón se trataba de la obra favorita de su autor. Lo que Wagner venía preparando con su labor artística, lo que había formulado en sus escritos anteriores y señalado como el más elevado ideal alcanzaba ya una plena realización. Y Wagner mismo, que anteriormente llegara a imaginar que con sus primeras obras dramáticas el ideal estaba ya alcanzado, declaraba ahora que en *Tristán* había ido más allá todavía. En su escrito *Música del porvenir* (1861), presenta *Tristán* como la aplicación inconsciente de su sistema, en oposición a otras obras compuestas anteriormente y en el mismo período, y dice que en *Tristán* ha procedido "con la más completa libertad y enteramente ajeno a toda preocupación teórica, rebasando así los límites de su sistema". Uno de los caracteres de superioridad de esta obra, estriba en su fondo de intimidad espiritual, no obedeciendo el desarrollo de la acción más que a razones de orden puramente íntimo. El alma humana es en *Tristán* la escena misma de la tragedia. "Lleno de confianza – dice Wagner – fuíme internando en lo más profundo y recóndito del alma, y situado en este centro interior, dí cuerpo desde allí a las cosas del mundo exterior. La vida y la muerte, todo el significado y la existencia del mundo exterior, dependen aquí únicamente de los movimientos interiores del alma. Toda la acción externa, no se produce más que porque el alma lo demanda, saliendo así a luz la íntima constitución de ésta." A pesar de no ser la obra en manera alguna rica en acontecimientos exteriores y en acción, resulta en su totalidad la más ardiente apoteosis del amor, y aparece al propio tiempo con una fuerza dramática y pasional que la coloca en primer lugar entre los grandes poemas líricos de Wagner. es una obra única, excepcional, que nos sobrecoge desde la primera hasta la última escena. En ella el autor se vale con frecuencia de procedimientos inusitados; ¿quién, por ejemplo, puede considerar como un principio normal de ópera el canto sin acompañamiento del marinero oculto tras la escena mientras la orquesta calla? El lenguaje musical es de una libertad y audacia, de una profundidad y fuerza de expresión que conmueve de manera

irresistible al oyente. La "acción sobre el espíritu humano" que Wagner ante todo se propuso, se logra aquí plenamente y créese, cualquiera que sea la cuerda que el compositor haga vibrar, que se escucha un eco de los sentimientos de la propia alma. La sensación de la más íntima angustia no nos abandona durante el curso de la obra. Y tal es la impresión de verdad que nos produce, que no podemos menos de abrigar el convencimiento que todo debe ser así y no de otro modo, pareciéndonos la cosa más natural que las antiguas y limitadas formas artísticas se amplifiquen en grandes escenas, y que el recitado dramático destierre toda reminiscencia de aria, duetto y concertante de la vieja escuela.

No se crea, no obstante, que con el abandono de las antiguas formas líricas de la ópera, el elemento lírico esté ausente en el drama de Wagner. La vida poético-musical no ha vibrado jamás con tal intensidad: aun a costa de la rapidez de la acción dramática, las situaciones culminantes de esta obra nos aparecen con el más puro carácter lírico. Pero el elemento lírico está siempre bajo la más estrecha dependencia de la acción; no perjudica con inmotivadas interrupciones la unidad dramática, no descompone el drama en una serie de fragmentos desprovistos entre sí de trabazón, sino que se produce siempre que lo exige la fidelidad psicológica, la verdad íntima. A pesar del empleo tan excesivamente limitado del coro y del uso casi exclusivo del canto a una sola voz; a pesar de llevar, puede decirse que continuamente, el peso de la acción tan sólo los dos protagonistas, en ningún momento se produce la sensación de monotonía; y a pesar de la unidad fundamental, de la que no se aparta la obra desde el principio hasta el fin, en ningún lugar desearíase mayor variedad ni mayores cambios de colorido. Muy en especial despierta el más alto interés la aplicación del principio de los motivos guiadores, por medio de los cuales el poeta-músico logra que cada una de las piedras del imponente edificio vayan coordinándose para formar la gran unidad del todo sinfónico. En *Tristán e Isolda*, la invención de los motivos es siempre genial y característica, apareciendo siempre éstos con la mayor simplicidad. Así, el compositor personifica Isolda, la posesora del filtro de amor, por medio de cuatro notas cromáticas ascendentes, y a Tristán por medio de cinco notas más breves: un tono y un semitono ascendentes, la repetición de la nota más elevada y una

caída de séptima. Al propio tiempo que el trabajo temático tan personal, admiramos en esta partitura los hermosos, los misteriosos tejidos y transformaciones de la polifonía, tan impregnada de sensibilidad. No se trata aquí de una indigesta plenitud polifónica, sino que cada una de las voces orquestales procede con completa independencia y libertad. La armonía es atrevida, como es ya costumbre en Wagner; los inquietos y apasionados acordes de séptima, novena y oncena disminuída, desempeñan un papel importante. El compositor hace el uso más libre del cromatismo y de la enarmonía. Y ¡cómo hablan los instrumentos! ¡cómo sabe Wagner escogerlos y mezclarlos, pidiendo a cada uno sus efectos más característicos! Sabe Wagner impresionarnos por los medios más excepcionales; produce rumores cuyo secreto parece arrancado de la naturaleza misma; combinaciones de timbres verdaderamente etéreos, que parecen proceder de ignorados mundos. Con razón se ha dicho que, desde la muerte de Beethoven, nunca había hablado la orquesta con tanta expresión, con tanta alma como en *Tristán* y en las obras de Wagner que a ésta siguieron; en realidad, Wagner había reconocido en las Sinfonías de Beethoven el mayor desarrollo alcanzado por el órgano del lenguaje orquestal y se había propuesto valerse de él para la expresión dramática, cimentando de este modo el drama musical en el terreno sinfónico. Tan sólida es la obra de Wagner bajo este punto de vista, que la polifonía y el colorido de su orquesta han ejercido una gran influencia en el curso general de la música dramática, no pudiendo sustraerse a ella ni a los mismos compositores que no han querido aceptar los principios fundamentales de Wagner.

Después de lo que llevamos dicho acerca de las cualidades de *Tristán*, debemos añadir que no sólo en los detalles aislados, sino mucho más en la totalidad, es preciso buscar el valor y la significación de una obra cuyas opulentas bellezas sólo gradualmente fueron extendiéndose a más amplios círculos. Durante el largo período de un decenio, *Tristán* no salió de Munich y aun llegó a temerse que la muerte de Schnorr, el genial protagonista, ocasionaría la total desaparición de esta obra de la escena. Creemos oportuno recordar que Schnorr, el célebre tenor, falleció trágicamente después de las primeras representaciones de *Tristán*. Por fortuna, hallóse en las personas del

cantante muniqués Vogl y su esposa, un segundo Tristán y una segunda Isolda; ambos interpretaron sus papeles de un modo maravilloso no sólo en Munich (1872, 1874, 1881, 1883 y otros), sino también en distintas ciudades, tales como Weimar (1874 y 1875), Königsberg (1881 y 1883), Frankfort del Mein (1884). En otras ciudades (Berlín, 1876. Leipzig y Hamburgo, 1882. Viena y Bremen, 1883. Dresde y Karlsruhe, 1884), llegóse también al convencimiento de que las dificultades del drama, que en un principio parecieran insuperables, no lo eran. Hoy acogen familiarmente *Tristán e Isolda* aun las más pequeñas escenas alemanas; y en el extranjero (Nueva York, 1886. Bolonia, 1888. Londres, Roma, Milán, París, Madrid, Barcelona), ha sido recibida con el mayor entusiasmo la gran obra del maestro alemán.

La prematura muerte de Schnorr, al propio tiempo que privó a Wagner de su *Tristán*, vino a desvanecerle una nueva esperanza. Wagner contaba de un modo especial con este artista para llevar a cabo la realización del proyecto que concibió de fundar en Munich una escuela de música y de arte dramático, idea que había comunicado al rey de Baviera, por medio de un plan detalladamente escrito (1). En la persona de Schnorr, hubiera hallado la nueva fundación uno de sus más firmes sostenes y los esfuerzos de este artista, unidos a los de Wagner, no hubieran podido menos de producir los más satisfactorios resultados. Schnorr hubiera sido un gran profesor de canto, siendo como era una especialidad en el canto en lengua alemana, libre de toda influencia italiana; en este sentido hubiera entrado de lleno en las intenciones de Wagner, cuyo objeto era, y éralo también de Schnorr, "la instauración de un estilo musical alemán en la interpretación y el fomento de las obras del genio alemán." El plan de Ricardo Wagner fué un hecho con la fundación del Conservatorio de Munich, cuya inauguración tuvo lugar del 14 de Octubre de 1867, recayendo la dirección en Hans de Bülow. En esta fundación no tomó Wagner parte activa y aun quedó relegado a toda obligación oficial; pero podía intervenir libremente cuando se trataba de poner en escena alguna de sus obras en la ópera de la Corte. Así, pues, para las representaciones modelo de

(1) Wagner. "Ges. Schriften". Tomo VIII.

*El holandés errante, Tannhäuser y Lohengrin* (1866 y 1867), pudo por vez primera ver satisfechas sin restricciones sus exigencias, estableciendo por medio de tales representaciones las normas de estilo que debían observarse en la interpretación de sus obras.

El mundo del arte tuvo ocasión de admirar en 1868 una nueva prueba de la incansable actividad del espíritu de Wagner. Su folleto *Arte alemán y política alemana*, dió a conocer el juicio de Wagner acerca de los deberes de los príncipes alemanes con respecto a la cultura, mediante la protección que debían conceder al arte alemán; estudiaba Wagner de un modo especial la actuación del rey de Baviera en este sentido y sentaba la opinión de que Prusia debía velar también por los intereses artísticos. A la publicación de este folleto siguió el 21 de Junio la primera representación de la ópera cómica, terminada el año anterior, *Los Maestros cantores de Nuremberg*, cuyo primer proyecto era contemporáneo de *Lohengrin*.

Equivocaríase quien buscara en *Los Maestros Cantores* una ópera cómica en el sentido tradicional de este calificativo. No podía esperarse de Wagner un frívolo pasatiempo; en su nueva obra había Wagner prodigado con mayor abundancia el elemento satírico que el puramente cómico, y sobre un fondo muy serio, había desplegado el humorismo. La lucha de la verdad contra los prejuicios, contra los egoísmos que por la utilidad del momento pisotean las leyes eternamente establecidas; la liberación de la música de las cadenas de un formalismo muerto: tales son las ideas fundamentales de la obra, en cuyo héroe parece representar Wagner su propio arte. En *Los Maestros cantores* se manifiesta otra vez la tendencia de que ya hemos hablado, o sea la fuerza y profundidad de la acción interior. Tal es la tragedia de la inmensa resignación que se desarrolla en el alma de Hans Sachs. Esta honda significación no fué percibida por el público que asistió al estreno de esta gran obra y una vez más eleváronse contra Wagner violentas voces de oposición, desencadenando fuerte enojo la viva pintura del espíritu filisteo que resalta en la corporación de los maestros. Hablóse de arte artificial, de falta de ponderación de forma, de belleza. En fin, negóse a su autor la menor chispa de genio, precisamente

cuando ofrecía al arte una de sus obras más geniales, por su exuberancia musical, su perfección técnica y su significación artística.

Pero a pesar de la ruda oposición, *Los Maestros cantores* pronto se impusieron al público y la crítica hubo de enmudecer. La obra fué extendiéndose por todas las escenas alemanas y París la acogió en 1897 con gran entusiasmo. El progresivo desarrollo del espíritu nacional en Alemania, acabó por abrir los ojos de todos respecto a la significación artístico-patriótica de la obra de Wagner y ésta fué arraigando cada vez más profundamente en el corazón del pueblo. Y así como en 1862 tenía que considerar utópico el proyecto de poner en escena la obra más importante de su vida, en cambio en 1871 ya pudo proponer en una *Invitación a los amigos de su arte* la ejecución de su festival escénico *El anillo del Nibelungo*, acontecimiento artístico que serviría a la par de manifestación solemnizadora del resurgimiento nacional. Aun cuando no dieron resultado sus gestiones encaminadas a interesar al canciller y jefe del Imperio alemán en pro de una empresa de carácter tan altamente nacional, halló en cambio su voz un eco de simpatía no sólo en todo el país alemán, sino más allá de las fronteras y aun en el nuevo mundo. Fundóse un patronato con el objeto de asegurar los necesarios medios financieros, y en todas partes surgieron "Wagnervereine" (Asociaciones Wagner), cuyos esfuerzos se enderezaron a contribuir a la realización del grandioso plan del maestro. Tales esfuerzos se vieron coronados por el éxito más satisfactorio, y las sumas recaudadas pronto se aproximaron al presupuesto total de gastos, que se había calculado en 900.000 marcos.

En Bayreuth, la antigua ciudad de los margraves, situada en el corazón de Alemania, halló Wagner el sitio ideal para llevar a cabo su propósito. En el Stuckberg cercano a dicha ciudad, en medio de un bellissimo parque natural, erigió Wagner su teatro, utilizando un antiguo plano del arquitecto Semper. El 22 de Mayo de 1872 colocóse la primera piedra, reuniéndose para esta solemnidad numerosos amigos y admiradores del maestro, venidos algunos de lejanas tierras. Con este motivo, ejecutóse de un modo ideal la *Novena Sinfonía* de Beethoven, bajo la dirección de Wagner.

Wagner mismo, en 1872, estableció su residencia en Bayreuth, donde hizo edificar su casa Wahnfried, que fué el hospitalario asilo de las más selectas veladas de arte. No podía Wagner escoger mejor lugar para instalarse en el otoño de su vida; en esta habitación terminó sus Nibelungos, dando los últimos toques al *Crepúsculo de los dioses* en Noviembre de 1874.

Dos partes separadas de la Tetralogía, *El oro del Rin* y *La Walkiria*, fueron representadas aisladamente, contrariando sus deseos, en el Teatro de la Corte, en Munich. Su insigne protector, el rey Luis de Baviera, ordenó que en el verano de 1869 la representación de *El oro del Rin*. Wagner habíase ausentado de Munich en Diciembre de 1865; amargábanle allí la vida ls intrigas tramadas, tanto en los círculos de la corte como entre el público, desviado por una prensa mal informada que le echaba en cara su supuesta intervención en el terreno político. El rey, a pesar de su gran admiración hacia Wagner y sus obras, había acabado por consentir en el alejamiento de éste, pronunciando estas palabras: "quiero demostrar a mi pueblo que por encima de todo no quiero perder su amor, su confianza". (1)

En Tribschen, cerca de Lucerna, fijó el maestro su residencia, permaneciendo allí hasta que se trasladó a Bayreuth. Habiendo Hans de Bülow dimitido su cargo y abandonado Munich en 1869, confiósse al *Kapellmeister* de la corte Hans Richter el estudio del prólogo de los Nibelungos; mas al llegar la fecha de la representación, juzgó Richter que la obra no estaba suficientemente preparada y que por consiguiente, iba a darse a conocer al público en condiciones desfavorables para su éxito; creyendo, pues, servir los intereses de Wagner hizo entrega de su batuta. Después de repetidos aplazamientos, representóse por fin *El oro del Rin* el 22 de Septiembre de 1869 bajo la dirección de Wüllner. En los veranos de 1870 y 1872, volvióse a representar esta obra juntamente con *La Walkiria*: la primera representación de *La Walkiria*, tuvo lugar el 26 de Junio de 1870, alcanzando un gran éxito. Más de un enemigo acérrimo del poeta-compositor, avasallado por la fuerza del lenguaje

(1) Véanse los interesantes detalles que acerca de este asunto contiene la obra de Sebastián Röckel "Ludwig II und R. Wagner". Munich, Becksche Buchhandlung, 1903.



musical de esta obra, se convirtió en admirador incondicional.

En ninguna de estas representaciones tomó Wagner parte activa. Durante largos años permaneció quieto en Suiza, no moviéndose de este país más que para hacer cortas excursiones al sur de Francia, a Génova y al Lago Mayor. Divorciado el 25 de Enero de 1866 de su primera esposa Minna, mujer que a pesar de amarle sinceramente era de una vulgaridad incapaz de elevarse hacia el artista, el 25 de Agosto de 1870 casó en Lucerna con la señora Cosima von Bülow, nacida Liszt. Cosima resolvió el problema de la felicidad del hogar de Wagner, el cual, libre ya en lo sucesivo de toda preocupación de orden doméstico, pudo tener en actividad sin interrupción sus facultades creadoras. En estas condiciones terminó y publicó *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*, componiendo también una nueva obra escénica, *Parsifal*. Durante este período algunas de sus obras menores fueron creadas; tales son: *Marcha de homenaje*, escrita para el rey de Baviera; *Cinco poemas* para una voz de mujer, con acompañamiento de piano; *Marcha imperial*, dedicada al emperador de Alemania poco después de la terminación de la guerra franco alemana; *Dos hojas de álbum*, para piano; *Marcha festival*, compuesta para la inauguración de la Exposición de Filadelfia; *Sonata de álbum*, y finalmente el luminoso *Idilio de Sigfrido*, que compuso para el primer día del cumpleaños que celebró su esposa después del nacimiento de su hijo. No descuidó tampoco su labor literaria, publicando entre otras cosas, y dejando aparte sus artículos para la "Musikalisches Wochenblatt" y las "Bayreuther Blättern", (órgano oficial de las asociaciones Wagner), una edición refundida de su escrito *El judaísmo en la música*, cuya primera versión data de 1850, así como los folletos *Beethoven* (1870), *Sobre el destino de la ópera* (1871), *Sobre los actores y cantantes* (1872) y el *Teatro de los Festivales escénicos de Bayreuth* (1873). (1)

En el año 1871 principió Wagner la nueva edición de sus *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (Colección completa de escritos y poemas),

(1) Estos folletos se hallan reunidos en el tomo IX de los "Ges. Schriften".

terminándola en 1874; esta colección formaba un conjunto de nueve volúmenes (1) a los cuales se añadió después de la muerte del maestro otro volumen, el décimo, y en 1911 reuniéronse en los tomos 11.º y 12.º los escritos póstumos que habían ido publicándose separadamente (2). Al lado de estos escritos es preciso mencionar las no menos colecciones de sus cartas. Los escritos contienen, según dice su autor en el prólogo con los que los encabeza, "el conjunto de actividades de la vida de un artista que en su arte, rebasando los límites que él mismo expusiera, buscaba la vida misma. Porque la verdadera música es vida y en esa verdadera música reconozco la única arte eficaz, tanto del presente como del porvenir". Wagner, en su doble aspecto de artista creador y de dogmatizador de estética, ofrece al universo una teoría completa acerca de la esencia y de la misión del arte, del arte dramático en especial, defendiendo con un ardor y una convicción insuperables el ideal del drama musical alemán que llenaba su alma y que con la energía triunfal del genio, logró llevar al terreno de la realidad.

Entretanto, íbanse extendiendo por doquier *Lohengrin* y *Tannhäuser*, *El holandés errante*, *Rienzi* y *Los Maestros cantores*. No solamente se aclimataban en las principales ciudades de Europa estas obras, sí que también en América y en Australia, mientras Wagner era objeto de delirantes ovaciones en los conciertos que dirigía en diferentes ciudades alemanas (1871-1873), así como en las representaciones, dadas también bajo su dirección, de *Tannhäuser* y *Lohengrin* en Viena (Noviembre de 1875 y Marzo de 1876), y de *Tristán e Isolda* en Berlín (Marzo de 1876).

La glorificación del maestro llegó a su grado máximo en los festivales escénicos de Bayreuth, los cuales, después de un trabajo preparatorio inaudito, fueron inaugurados en Agosto de 1876. El altísimo ideal de Wagner, expresado en las líneas con que encabezara la partitura de los Nibelungos, en los cuales decía: "Concebido en concordancia con el espíritu alemán y terminado a gloria de su elevado bienhechor el Rey Luis II"; ese ideal que había sido objeto de

(1) Leipzig, Fritsch; 5.<sup>a</sup> edición, Siegel y Breitkopf und Härtel.

(2) Leipzig, Breitkopf und Härtel y Siegel.

mofas y sarcasmos como si se tratara de quimeras de un soñador, era por fin vida y realidad ante un auditorio formado por el emperador, reyes, príncipes y la representación intelectual del pueblo alemán y de otras naciones. Nunca obra de arte había sido consagrada con mayor solemnidad; nunca una asamblea más brillante había reconocido los méritos de un artista. Del modo más maravilloso habíanse allanado toda suerte de dificultades, algunas de ellas al parecer insuperables. El Teatro, de una gran simplicidad arquitectónica exterior, resultaba perfectamente adecuado en su interior y de condiciones acústicas inmejorables; los mejores artistas alemanes y cantatrices, magníficos intérpretes de sus papeles, coristas, profesores de orquesta con el "Sigfrido de los violinistas" Wilhelmj en el primer atril y Hans Richter, el acreditado *Kapellmeister* de la corte de Munich, todos se reunían para ofrecer generosamente lo mejor de sí mismos. Decoraciones, escenografía, trajes y accesorios, estilizábanse bajo la dirección de verdaderos artistas. Todas las artes estaban a las órdenes del maestro, así como la más complicada maquinaria y las modernas aplicaciones de la electricidad y el vapor, tan útiles para los cambios de decoración y los prodigios que se operan en escena. Wagner en persona se ocupaba de todo, hasta de los más pequeños detalles, pues, no sólo era el creador espiritual de su obra, sino también su organizador material.

Tres veces en el curso de tres semanas consecutivas repitióse el ciclo de cuatro días, durante los cuales representábase *El anillo del Nibelungo*, afirmándose el feliz éxito de la empresa de Wagner; la inquebrantable fe en su estrella no le había engañado. Con *El oro del Rin*, principió en la tarde del 13 de Agosto de 1876 la primera serie de las representaciones, poniéndose en escena el día siguiente *La Walkiria*, y los días 16 y 17 *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*, respectivamente. El efecto producido iba en aumento, haciéndose evidente con toda su grandeza el arte con que Wagner había sabido graduar el interés siempre creciente de su colosal concepción.

Una estrecha dependencia une los cuatro dramas, sin que por esto cada uno de ellos no pueda subsistir con vida propia. En *El oro del Rin*, donde se exponen las ideas musicales que han de servir de base a la obra entera,

aparecen numerosos y característicos los motivos con los cuales se desarrollará el incomparable tejido sinfónico de toda ella. Estos motivos, según su carácter y significación, ya aparecen en una sola parte de la Tetralogía, ya en todas ellas; ora se concentran, ora se dilatan; según el proceso dramático, se visten de majestuosa plenitud, o aparecen bañados en suave poesía; realzan unas veces el sentimiento dominante en la escena, no son otras veces más que el eco nostálgico de sentimientos pasados. En tales motivos musicales se funda la unidad de obra tan maravillosa, unidad real, con la que Wagner substituye la antigua aparente unidad de formas. Es sorprendente ver como por medio de pocos compases o con frecuencia por medio de uno solo, acierta a dibujar el carácter de una persona, de una situación o de una idea. Así, las terceras descendentes seguidas por otras tres ascendentes, constituyen el motivo del Anillo y las notas constitutivas de un acorde le bastan para formar el motivo de la Espada. La pomposa majestad está descrita gráficamente por los amplios acordes del tema del Walhalla; la ruda jactancia, en la acompasada y pesante marcha de octavas de los Gigantes; lo inquieto e impalpable a manera de fuego fatuo, en el motivo cromático de Loge, el dios del fuego. Tiene Wagner frases del más subido valor melódico, tales como las que significan el renunciamiento, el canto de muerte, la redención por el amor, los welsas, Sigfrido, etc. Y obsérvese cuán finamente individualizada Wagner, comparando estos dos últimos motivos; en el sombrío colorido menor del primero se concentra todo lo trágico de una raza maldita, mientras que, en el resplandeciente motivo de Sigfrido, proclamado por el metal, se ensalza la culminante figura del héroe del drama. Una oposición característica análoga puede advertirse entre el motivo de amor de Siglinda y el de Brunilda, la hija de los dioses; en el de ésta, se compendia el carácter más ideal, trazado con el mayor amor musical y poético. El carácter de Brunilda está trazado con rasgos más profundos que el otros personajes de la Tetralogía; nos atrae tanto más esta sublime figura, cuanto siempre, aun en los momentos más trágicos, más heroicos, no deja de ser mujer, aun en la situación culminante de la obra, el final de *El crepúsculo de los dioses*, cuando devuelve el anillo a las hijas del Rin y con su propio sacrificio realiza el acto expiatorio y salvador. Mas no se crea, por lo que acabamos de decir, que los demás personajes de la acción, y

en especial Sigmundo, Siglinda y Sigfrido, no estén dibujados con bellos rasgos psicológicos. Los mismos dioses, gigantes, enanos y espíritus creados por la fantasía del poeta-compositor, sin poderse inspirar en modelos humanos y llevados por él por vez primera a la escena, nos aparecen como personalidades vivientes, de cuyos goces y dolores creemos ser partícipes; basta recordar la escena de la maldición de Alberico o la de Wotan despidiéndose de Brunilda, que se nos imponen como la realidad misma.

La veracidad y lógica interior manifestadas en el dibujo de los caracteres, dominan asimismo en la manera de desarrollar la acción. Lo casual y arbitrario no tienen cabida en una obra en que todo procede con una sucesión rigurosa, resultante de una causa fundamental: el robo del oro, que confiere el poder dominador. Con la posesión del oro se incurre en la maldición que pronunció Alberico, el hábil artífice del anillo; hasta que por fin, con la restitución hecha por Brunilda, el amor triunfa sobre el egoísmo y deshace la maldición, de la cual es la última víctima el viejo mundo de los pasados dioses germánicos.

La maestría y el desarrollo en el tratamiento del asunto nos sorprende en esa poderosa obra de Wagner; a Wagner corresponde hacer algo más que una simple dramatización de la antigua epopeya de los Nibelungos. No ciñéndose al elemento histórico, de conformidad con sus principios, únicamente utilizó la parte mítica apropiada a sus fines, remontándose a las fuentes de las sagas alemanas: los Eddas primitivos y posteriores y la saga de los Welsas. Al mito de los dioses del paganismo germánico, unió la saga de Sigfrido, haciendo depender del destino de los dioses la existencia de éste, entretejiéndose su muerte y el fin de aquellos. Reintegrando los más antiguos monumentos de la poesía popular alemana a las necesidades artísticas del presente e ingertando en la conciencia moderna la vieja mitología del pueblo alemán, realizó Wagner una verdadera obra nacional. Mas no sólo la substancia y la idea, sino también el estilo se nos ofrecen en *El anillo del Nibelungo* de Wagner, como legítimamente nacionales. En esta obra se realiza la transformación en drama musical de las pasadas formas de la ópera, nacidas en Italia y en Francia, y surge libre la obra de arte alemana, plasmando el ideal del músico-poeta.

La unión indisoluble de la palabra y el canto, el consorcio de la poesía y la música con la valiosa cooperación de todas las artes hermanas, en una palabra, la obra de arte colectiva, tal como Wagner la soñara, es ya un hecho. La música, con todo y compartir fielmente su dominio con su hermana la poesía, no pierde ninguna de sus propiedades, ninguna de sus bellezas. Ya desde los primeros compases de la introducción de *El oro del Rin*, la música nos invade, y permanecemos como sumergidos en ella hasta el último día, cuando suenan las postreras notas de la gigantesca creación. Mas es preciso advertir que una impresión verdaderamente eficaz sólo puede producirla una interpretación ejemplar, tal como se da en Bayreuth. No se crea que los elementos puramente exteriores los acepta el compositor como fin; acéptalos sólo como medios para conseguir la por él llamada "perfecta ilusión", que nos hace aceptar la escena como mundo real, y las acciones que en ella se desarrollan como verdaderamente acontecidas. Desde el año 1876 está fuera de duda la consecución de semejante finalidad; en Bayreuth tenemos el ejemplo de la representación modelo de los Nibelungos, si no perfecta en todos sus detalles, ejemplar por su espíritu y su estilo, inspirados por el propio maestro. "Ciertamente – dice Wagner – nunca se había visto una reunión de artistas tomándose tanto interés por la realización de un conjunto y desempeñando cada uno su cometido con mayor espíritu de sacrificio."

Los actores, aleccionados por el autor mismo, habían descubierto el secreto del lenguaje cantado; en cuanto a la orquesta, bajo la dirección del insigne *Kapellmeister* Richter, estuvo sencillamente incomparable. La especial colocación de la masa orquestal en el teatro de Bayreuth a una cierta profundidad debajo del proscenio y cubierta en parte, produce una gran belleza de sonoridad que no había sido dado alcanzar con igual perfección en otro lugar alguno, a pesar de los esfuerzos realizados en este sentido en muchos teatros. A este efecto contribuye sin duda en gran parte la diferente disposición de los instrumentos, que, en vez de estar como de costumbre en grupos compactos, se hallan más bien en líneas que corren paralelamente y se distribuyen según su grado de parentesco y su potencia; así, los instrumentos más delicados de cuerda y de madera, están colocados más altos y más cercanos al público, mientras que los instrumentos de viento y de percusión,

están más hundidos y debajo de la escena. Produjeron, pues, un efecto nunca logrado de unidad y fusión la masa de 116 instrumentos (32 primeros violines, 12 violas, 12 violoncelos, 8 contrabajos, 8 arpas, etc.), entre los cuales no hay que olvidar los mandados construir expresamente por Wagner, a saber: los tubas-contrabajos y los contrafagotes, así como un juego de órgano de 16 pies, destinados a reforzar los temas del bajo. A pesar de este riquísimo fondo orquestal, en manera alguna quedaban dominadas las voces de los cantantes.

Además de ña genial idea de dejar la orquesta invisible al espectador, Wagner introdujo en sus festivales otras innovaciones no menos felices. En primer término, es de observar la forma de anfiteatro de la sala de espectáculos, constituyendo una unidad ideal con sus órdenes de asientos en forma de gradería que termina a los pies de la galería de los príncipes y sin palcos ni balaustradas que distraigan la vista del espectador. Antes de empezar la representación, en vez de los vulgares timbres de aviso, un grupo de instrumentos de metal ejecuta uno de los temas principales de la obra que va a ser representada. La sala queda sumida en la obscuridad durante la representación, concentrándose toda la luz en la escena, en la cual no se ven candilejas ni concha del apuntador. En lugar del telón ordinario, hay una cortina que se abre por el centro y se corre hacia los lados. Todas estas particularidades son otros tantos medios de que se vale Wagner para aislar, por decirlo así, al espectador, para concentrar su atención en la obra de arte que se le ofrece encerrada en un limitado marco. También creyó Wagner favorecer la consecución de su objeto erigiendo su teatro en una pacífica ciudad rural de 19.000 habitantes, en vez de congregar a sus amigos en una urbe populosa y agitada. Privada la concurrencia que asiste a los festivales wagnerianos de toda otra distracción que no sea el encanto dela naturaleza, necesariamente la atención se consagra por completo a la percepción de la obra de arte. Para Wagner, el arte era un verdadero culto, y los que acudían a Bayreuth, correspondiendo a su invitación, debían tener conciencia de la seriedad de los actos a que iban a asistir. El que no se sentía conmovido por una elevada emoción, única en su género, que le producía una sensación como de mejoramiento de su propio ser, debía achacar su insensibilidad a sí mismo, no a Wagner.

Wagner había realizado su ideal y alcanzado el mayor triunfo de su vida. Ya no deseaba otra cosa sino que el Festival se reprodujese con periodicidad y con el carácter de institución permanente.

Preocupábale siempre en proyecto de fundar bajo su dirección una "Escuela Superior de formación musical-dramática", cuya finalidad debía consistir "no solamente en el adiestramiento del personal para la representación de sus obras dramático-musicales, sino también y muy principalmente en la formación de cantantes, instrumentistas y directores de orquesta capaces de interpretar con la debida inteligencia las obras de verdadero estilo alemán, tanto escénicas como sinfónicas, de todos los grandes maestros alemanes." Desgraciadamente, no era todavía muy sólida la fe en Wagner, y muy escasos fueron los fondos allegados por el segundo Patronato de Bayreuth, que se constituyó el 15 de Septiembre de 1877; no era posible con la suma recaudada llevar a la práctica este gran proyecto del que debía salir un instituto nacional de índole completamente nueva y de gran influencia no sólo para la escena alemana, sino para el desarrollo general del arte. Por falta, pues, de medios, no pudo establecerse esta base de un nuevo estilo de arte y hasta el 10 de Noviembre de 1892 no se instituyó la escuela de formación de estilo soñada por el maestro, el director de la cual fué el benemérito Julio Kniese hasta su fallecimiento ocurrido en 1905.

El Patronato, deseoso siempre de poner en práctica el proyecto de Wagner, no podía por otra parte contar con su sostenimiento en Bayreuth. Las representaciones de 1876 dejaron un déficit considerable; el maestro intentó cubrirlo con el producto de un gran festival dirigido por él en Londres (Marzo de 1877); pero siendo desgraciado el resultado económico de dicho festival, creyóse Wagner obligado no sólo a solicitar una vez más el auxilio de su real amigo, sino a autorizar la representación en otros teatros de *El anillo del Nibelungo*, reservado en un principio a la sola escena de Bayreuth. Munich, Leipzig y Viena, dieron en 1878 y 1879 las sensacionales representaciones de la Tetralogía, reputada hasta entonces poco menos que inejecutable en un teatro ordinario. El ejemplo de estas ciudades fué imitado sucesivamente por muchas otras que se empeñaban en vencer las dificultades de la "obra



maravillosa" que, según palabras de Liszt, "descuella y domina en nuestra actual época artística como el Montblanc sobre las demás montañas". Fuera de Alemania, en Rotterdam y Nueva York, empezó *La Walkiria* su carrera triunfal; después, el espíritu audaz y emprendedor de Angelo Neumann organizó las representaciones de la Tetralogía completa (que había presentado ya en Berlín el año anterior), en Londres en 1882. El éxito brillante de estos primeros ensayos invitaba a reiterarlos; Neumann adquirió decoraciones y trajes de Bayreuth y fundó, con la cooperación de artistas distinguidos, una escena ambulante, un Teatro Wagner destinado a llevar la Tetralogía doquier del mundo civilizado. La obra de Wagner, tan distanciada del arte lírico de uno corriente y consagrado hasta entonces, destinada al parecer a ser tan sólo apreciada por el limitado círculo de amigos y admiradores, fué aclamada con entusiasmo y comprendida por todas partes donde se presentó. No sólo Alemania, sino también Bélgica, Holanda, Suiza, España, Italia, Austria, Rusia, América la acogieron en su marcha triunfal, nunca igualada en los fastos de la historia de la ópera. En Francia mismo presentóse *La Walkiria* en 1893, y a ésta siguieron las otras jornadas de la Tetralogía, acogidas todas con igual éxito. Nuestra época actual ha hecho suya la "Obra de arte del porvenir".

De esta manera fué preparándose el advenimiento de la última gran obra de Wagner, el gran genio musical de nuestros tiempos, después de dejar en reposo durante seis años la escena de su gran sala de fiestas de Bayreuth, convidaba por segunda vez a sus amigos cercanos y lejanos al estreno del Festival escénico-sagrado *Parsifal*, que tuvo lugar el 26 de Julio de 1882 bajo la dirección de Levi. Por vez primera gozó Wagner del triunfo más completo desde la primera representación de una obra suya. Lo que no había acontecido desde tiempos de *Rienzi* (y aun el éxito de esta obra en Dresde fué pronto olvidado), no osaba Wagner esperarlo con su última y más sublime obra; no obstante, *Parsifal* fué en seguida respetado y comprendido. Ahora no debía elevarse voz alguna en son de crítica o protesta, sino que el elogio y el entusiasmo debían ser unánimes, traspasando los estrechos límites de Bayreuth. Fué el mayor y último triunfo de su vida el logrado con esta obra, de carácter tan excepcional.

Wagner había dado el nombre de "Festival escénico-sagrado" a *Parsifal* queriendo con esta denominación dar a entender la índole especial de esta obra, tan diferente de toda otra obra escénica conocida. Wagner se había propuesto escribir no una ópera ni un drama musical, sino más bien un misterio cristiano que, por su sentido profundamente religioso, debía mantenerse rigurosamente alejado de todas las escenas profanas, no pudiendo en manera alguna ser incorporado al repertorio corriente del teatro. Después de haber tratado en *El anillo del Nibelungo* la vieja saga germánica, llevando a la escena la destrucción del antiguo mundo de los dioses paganos, aprovechó Wagner una vez más la leyenda del Graal que figuraba ya en *Lohengrin* y eligió como centro de su creación poético-musical a Parsifal, el héroe del poema de Wolfram de Eschenbach y de su antecesor Chrétien de Troyes, desarrollando su idea fundamental: la redención por conmiseración, ya expuesta en otras obras, y que había de ser el eje de su *Jesús de Nazareth*. Esta idea adquirió en *Parsifal* su más elevada significación. Según propia declaración de Wagner (1), todas sus obras, a partir de *El holandés errante*, proclaman "la verdad fundamental de la culpa y de la redención de la humanidad por el amor, el amor humano que soporta la maldición y el amor divino que lo redime"; pero en *Parsifal*, "los padecimientos mismos del Redentor obran la acción salvadora, encarnándose en Él aquel ideal. Parsifal, llegando al conocimiento de la Pasión de Cristo, puede, mediante tal conocimiento, defender su pureza contra los ataques diabólicos de la mujer, reconquistar del poder pagano la lanza sagrada, y, merced a su conmiseración consciente, curar con la misma lanza la herida abierta por el pecado de amor en el extraviado Amfortas, custodiador del Graal. *Parsifal* debía en un principio terminarse con estas palabras:

¡Grande es el encanto del deseo;

mayor es el poder de la renunciación!

Con tan sublimes palabras ensálzase el idealismo, a cuya causa coopera esta obra de arte, el principal fin de la cual parece ser llevar el alma del pueblo

(1) Véase su artículo sobre los pensamientos fundamentales de sus obras en la "Schles. Volkszeitung", 1878; véase también el folleto de Tappert sobre Wagner, 1883.

alemán a los más serios y profundos sentimientos religiosos".

El renacer de la antigua tragedia clásica dentro del espíritu del arte moderno, ideal por el cual había trabajado y luchado Wagner toda su vida, era ya una realidad y el pueblo alemán tenía ya un nuevo Olimpo en Bayreuth; después de terminada esta obra, separóse el artista de los suyos.

Acabada la decimosexta y última representación de *Parsifal* el día 29 de Agosto de 1882, despidióse Wagner de sus fieles intérpretes con las palabras "hasta el año que viene", sin abrigar el presentimiento de que se hallaba en medio de ellos por última vez. Pocas semanas más tarde partía de Bayreuth con su familia huyendo de los rigores del invierno septentrional, peligroso para su salud quebrantada por trabajos superiores a sus fuerzas. El invierno anterior había pasado en Palermo, donde el 13 de Enero de 1882 terminó *Parsifal*. Esta vez fijó su residencia en Venecia, tomando por habitación una de sus más soberbias moradas, el palacio Vendramin, situado en el gran canal. En esta mansión fué Liszt su huésped por espacio de dos meses, con gran satisfacción de ambos. No se entregó Wagner a una inútil ociosidad, no era esto posible con su espíritu inquieto y su voluntad de hierro superior al decaimiento de sus fuerzas. La afección pulmonar que padecía se traducía en frecuentes y violentos ataques, de los que se quejaba amargamente; pero en cuanto se reponía un poco, reanudaba las veladas familiares en las que recitaba de una manera admirable poesías y obras en prosa. El 25 de Diciembre celebró el cumpleaños de su esposa con la audición en el Liceo Benedetto Marcello de su sinfonía de juventud, hallada recientemente después de largo tiempo de haberse extraviado, así pasó con los suyos la más feliz fiesta de Navidad. Wagner anotó nuevas inspiraciones musicales y ocupóse de los preparativos para las representaciones de *Parsifal* que habían de celebrarse en Julio de 1883; también escribió un prólogo para los *Diálogos* de Heinrich von Stein, y empezó el 11 de Febrero un ensayo literario en el cual trabajó hasta el día mismo de su muerte, titulado *Sobre lo femenino en lo humano*. Este escrito debía ser la terminación del que, con el título *Religión y arte*, había publicado en las "Bayreuther Blättern"; en él exponía una vez más su fe en una

regeneración de la humanidad, haciéndose un deber de "velar por el alma ética del porvenir" (1).

Ni el más mínimo presentimiento de su próximo fin asaltó el espíritu del hombre fuerte; repentinamente y sin sufrimiento, el 13 de Febrero de 1883 abatió la muerte con un ataque al corazón al que, a pesar de sus sesenta años, sentía todavía la alegría de vivir y del trabajar. En brazos de su mujer que amaba más que todo, su fiel e inteligente compañera y colaboradora, sostuvo el maestro el último combate. Los restos mortales de Ricardo Wagner fueron trasladados a Bayreuth, donde, en presencia de numerosos amigos y admiradores, fueron inhumados el 18 de Febrero a la sombra de los verdes árboles del jardín de la Wahnfried.

"Era una naturaleza endiablada" dice Pablo Joukowsky, el creador del decorado de *Parsifal* (2). "Las fuerzas impulsivas que en él residían dominábanle por completo. Obsesionábale la necesidad de traducir en forma artística su voluntad y sus anhelos, sus amores y sus odios, los pensamientos todos que en su cerebro nacían. Eran un indispensable desahogo de su temperamento exuberante sus labores musicales y literarias. En todo momento de su existencia era un creador. Un hombre así, con la sensibilidad e irritabilidad extrema de sus nervios, hubo de sufrir a la fuerza un verdadero martirio. Cual pocos o ninguno de los nacidos como él para dominar, poseyendo una fuerza capaz de edificar y destruir, sediento de belleza sobrehumana, Wagner pasó tres cuartas partes de su vida luchando con toda clase de adversidades y dolencias y contra la absoluta incomprensión de sus semejantes."

Entre los últimos autógrafos de Wagner, halláronse después de su muerte estas palabras: "Con la ejecución de sus obras hónrase a un artista muerto de una manera mucho más noble y elevada que depositando coronas de laurel sobre su tumba." Hoy el mundo musical honra la memoria de Wagner conformemente a sus deseos, siendo sus obras universalmente reconocidas

(1) Véase "Das Werk von Bayreuth", de Arthur Prüfer. 2.<sup>a</sup> edición, Leipzig, Siegel, 1909.

(2) Glasenapp, Tomo VI, pág. 735 y siguientes.

en su justo valor y representadas con la mayor frecuencia en todas las escenas de ópera. Sobre todos los lugares donde se efectúan representaciones wagnerianas descuella Bayreuth, el teatro modelo, en el que se renueva periódicamente la celebración de los grandes festivales instaurados por el maestro.

En cumplimiento de la última voluntad de Wagner, fundóse por Pascua de Pentecostés de 1883 en Nuremberg la "Unión general Ricardo Wagner", cuyo objeto era "el sostenimiento y continuación de los Festivales de Bayreuth". Por el cumplimiento de esta cláusula veló, haciendo de ello el deber supremo de su vida, la viuda de Ricardo Wagner. Los espíritus continuadores de la obra musical de Wagner, fueron lo que ya en vida suya se habían revelado directores ejemplares, Hans Richter y Hermann Levi, a los cuales se sumaron después Félix Mottl, Ricardo Strauss, Carlos Muck, Miguel Balling. Desde el año 1894 también el hijo de Wagner, Sigfrido, hombre ilustrado, compositor, muy hábil en la *mise en scène*, empuña la batuta de director.

El rey Luis II fué hasta su trágica muerte un decidido protector de los festivales, recogiendo su herencia el príncipe regente Leopoldo de Baviera. Asimismo el emperador Guillermo II otorgó su protección al genio de Wagner y a su obra nacional, visitando Bayreuth en Agosto de 1889. Desde que el gran artista cerró los ojos, su *Parsifal* ha sido muchas veces representado en Bayreuth, y con él, *El anillo del Nibelungo*, así como *Tristán e Isolda*, *Los Maestros Cantores*, *El holandés errante* y *Lohengrin*, que en la escena modelo han parecido renacer.

No hay que temer por el porvenir de Bayreuth; aun cuando con el año 1913, en que se conmemoró el 30.º aniversario de la muerte del maestro, *Parsifal* haya pasado a ser propiedad de todos, Bayreuth no puede tener rival en el mundo del arte; en él se mantiene el fuego sagrado de la tradición. De todas partes del universo peregrinan las gentes hacia la vieja ciudad de los margraves, como hacia un lugar de una significación artística ideal. ¡Ojalá en medio de unos tiempos asaz materializados el genio artístico de Wagner siga ejerciendo, desde lo alto del lugar donde se celebran los festivales, su benéfica y elevadora influencia, ahora y hasta el más remoto porvenir!