

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 52 AÑO 2004

TEMA 2. ANÁLISIS DE SU OBRA EN GENERAL: MUSICOLÓGICO,
DRAMÁTICO, POÉTICO....

TÍTULO: **BEETHOVEN Y WAGNER. DEL MÚSICO-POETA AL POETA
MÚSICO**

AUTOR: *Ramón Bau*

Los genios se crean a si mismos pero solo logran triunfar, hacer de su genio un acontecimiento histórico, si logran labrar en su época los valores que guían a su genio, si consiguen la 'necesidad' social, la coincidencia con los 'tiempos'.

De esa manera podemos decir que la diferencia entre el genio artístico y el palanganero del sistema es que el genio lucha contra su tiempo para lograr cambiarlo, y el palanganero solo hace que navegar en el mismo rumbo que el poder y el dinero le marcan para un triunfo social fácil.

Quizás podamos recordar lo que dice Ernst Newman en su obra 'Wagner, el Hombre y el Artista', (Taurus Ediciones 1982):

“Por consiguiente, al hallarse el músico en la base de todas sus teorías estéticas y de todas sus teorías sobre la ópera y el teatro, ello hace que nos preguntemos lo siguiente: ¿Qué tipo de compositor era Wagner? Era el hijo espiritual de Beethoven y entre sus antepasados remotos se hallaba Bach. Este es el hecho cardinal de la psicología de Wagner y hay que examinarlo en todos sus sentidos.

Wagner era una de esas personalidades dinámicas que después de desaparecer hacen que el mundo nunca vuelva a ser el mismo de antes; un integrante de ese minúsculo grupo de hombres que viven a caballo de un mundo viejo y de otro nuevo, a los que separa un golfo que cada vez se hace más y más intransitable; uno de los poquísimos que son capaces de llenar las venas de toda una civilización con un nuevo principio de vitalidad, cuyo cosquilleo no sólo sienten los espíritus más exquisitos, sino también los más corrientes: un principio nuevo, del cual será imposible escapar, le guste o no al hombre. Es probable que Wagner sea la única figura de la historia de la música de la que se pueda decir tal cosa. Bach no creó tal trastorno. No contó para nada en la música de su propia época ni en la de las dos generaciones que le sucedieron. No creó ningún mundo nuevo para la música: más bien hubo de crearse un nuevo mundo antes de que los ojos

de los hombres tuvieran suficiente competencia como para medir su gigantesca estatura o para que se llenasen sus corazones de una nueva vida palpitante y poder así responder al profundo humanismo de este gran espíritu. No estuvimos preparados para aceptar a Bach hasta que Beethoven y Wagner, y éste quizá más que el primero, nos prepararon para ello. Con Beethoven sucede otro tanto; si no hubiera sido por Wagner, aquél es probable que no significase tanto para nosotros hoy día, o que no se hubiera convertido en la fuerza fecundadora de la música moderna; incluso esta fecundación se efectúa más mediante la obra de Wagner que a lo largo de líneas que continúen las propias de Beethoven. Si cualquiera duda de lo dicho, que se pregunte qué nuevo espíritu de vitalidad permanente y poder de propagación ha surgido de la sinfonía clásica pura y simple”.

Wagner crea la gran revolución del arte sublime, elevado, la última antes de la decadencia actual, camino de ruindad y bajeza, pero aun siendo la punta de lanza que genera la gran revolución espiritual, Wagner no nace de la nada, sino que pese a su genio creativo es ‘hijo espiritual’ de unas bases anteriores.

LAS TRES COLUMNAS

Wagner genera la ‘Obra de Arte del Futuro’, la unión de las Artes en una obra global, el Drama trágico, una Representación de la Tragedia humana, expresada en su drama por la palabra poética de forma bella y profunda, unida al lenguaje musical que exprese lo ‘puramente humano’ del sentimiento, y todo ello al servicio de la Redención del Hombre, de su elevación espiritual y sensible.

Para ello necesitaba pues tres grandes bases: La poesía dramática, la Música que exprese sentimientos íntimos y la filosofía que redima al hombre.

Estas tres columnas las tomó de sus tres grandes pasiones, tres personas a las que jamás dejó de admirar en forma profunda, diría apasionada, de forma que en todos sus escritos solo hay admiración, más bien devoción y un respeto total por ellas: Shakespeare, Beethoven y Schopenhauer.

Si en este texto vamos a hablar de la relación de la música de Beethoven con el mundo wagneriano, no podemos menos de recordar que para Wagner lo que le falta a

Beethoven es precisamente lo que el mismo Beethoven busca al final de su vida en la 9ª Sinfonía: el canto del poema de Schiller, el texto poético, el drama de la vida, el estallido de la necesidad de expresar su alegría y dolor en forma de la palabra dentro de su música.

Por eso Shakespeare es para Wagner el ejemplo a seguir cuando se trata de entender la Tragedia. Wagner siempre entendió el Teatro Dramático como la base del arte necesario para la obra futura global.

“Me propongo, haciendo representar las obras más importantes de Shakespeare, Calderón, Mozart, Gluck, Weber, que el público de Munich deje las obras frívolas y vulgares, elevar y iluminar su gusto y prepararlo para las maravillas de su obra por medio de facilitar la comprensión de las obras de los grandes Maestros”.

Carta de Luis II a Wagner, 8 noviembre 1864

Y toda esa revolución artística no se hace por un mero gusto estético, por un ‘placer’, sino por una ‘Necesidad’. Solo comprendiendo esa ‘necesidad’ se puede entender la pasión que puso Wagner en su obra, los sacrificios que realizó, la tremenda fuerza de voluntad que necesitó... no luchó por un triunfo, luchó por una ‘necesidad’. Y esa necesidad de Redención humana viene a su conciencia con Schopenhauer.

No es que antes de conocer a Schopenhauer no tuviera ya Wagner una intuición de su misión o de su arte, pero esa intuición era solo una vaga presunción entre otros espejismos que atormentaban su espíritu de artista. Tenía la tentación del triunfo en la Grand Opera, sentía la llamada de la Leyenda del ciclo germánico-gibelino, una nube de proyectos sin una clara orientación que no cristaliza en una dirección ya única y decidida sino con Schopenhauer.

Schopenhauer es para Wagner el indicador que le marca el camino ‘consciente’ a su arte, que como todo arte es puramente humano, está dirigido al ‘inconsciente’, al sentimiento.

Ahora bien, para Wagner el problema del Teatro Trágico de Shakespeare es que solo tiene la herramienta de la palabra, de la poesía, para poder expresar todo el sentimiento profundo que sus personajes deben transmitir... ¿es suficiente?. No, Wagner entiende claramente, con Schopenhauer, que la palabra no habla directamente al sentimiento sin pasar primero por el intelecto, es el intelecto el que debe convertir las palabras poéticas

en sentimientos. Y esa conversión es siempre imperfecta, sumamente imperfecta cuando el sentimiento es profundo y puramente humano... desligado de 'hechos o razones'.

Es la música el único elemento que no necesita el intelecto, que actúa directamente sobre la 'Voluntad', sobre el sentimiento humano, sin necesidad de 'comprensión' previa. La música no puede transmitir motivos, hechos o debates, pero sí sentimientos. No nos dice el porque o como del sentimiento pero sí sabe hacer vibrar el sentimiento del espectador.

Por tanto la obra de arte total necesita del lenguaje de la música para poder expresar la totalidad de la Tragedia.

Pero necesita una Música destinada a transmitir sentimientos profundos, humanos, necesita al Músico-Poeta, al que hace de su música un complemento de la poesía. Y ese es el destino que Beethoven abrirá a la música.

EL MUSICO-POETA

“¡Que se escriban cosas así no tiene nada de extraño y no tiene mucha importancia, pero que un público las aplauda!, para ellos Beethoven y los grandes poetas han vivido para nada”. *Diario de Cósima 5 y 6 Febrero 1878*

“Bach es, dice Richard, el verdadero músico puro. Los demás, Mozart, Beethoven, se acercan más al poeta *Diario de Cósima 24 Abril 1881*

Beethoven no nace de la nada, sino que necesita una etapa inicial en la que deambula por la herencia de 'su tiempo'.

La música con cierta consistencia tuvo su infancia con Lully o Rameau, Couperin, Corelli..., son la elegancia y 'la Gracia', en la corte de los reyes. Pero es con Bach y Haendel cuando la música alcanza lo que Wagner llamará la música pura, y Joan Llongueras titulará, con gran acierto, la era del Fervor, la espiritualidad, que dará seriedad por primera vez a la música.

Cuando Beethoven empieza a ser conocido en el pequeño círculo de su Bonn natal, eran Haydn o Mozart los que representan la 'gracia' en los salones de la gran Viena Imperial, y el inicio de la música en sí misma como ponderación, orden, medida.

Se había pasado de la forma Suite a la forma Sonata, y la gente tenía un 'gusto griego' en el equilibrio y gracia de la música.

Beethoven tendrá que luchar contra, si 'contra', ese clasicismo que está a las órdenes de los mecenas, especialmente en el caso de Haydn, quien fue maestro de Beethoven un corto tiempo. Tuvo que superar la tentación (como no recordar la otra tentación de Wagner, la de reinar en París con la Grand Opera de su 'Rienzi') de vivir subvencionado por mecenas a los que distraer con la música equilibrada y 'bella' en sus fiestas y salones. Beethoven rompe con esa tentación y solo acepta mecenas sin condiciones, sin imposiciones ni cortapisas. No tuvo un Luis II pero si varios nobles, como especialmente el Príncipe Karl Lichnowsky, capaces de ayudarlo sin exigir ni imponer 'su gusto musical'. Así al principio 'triumfan' sus obras 'clásicas' como la canción para Adelaide, Opus 46, pero compuesta mucho antes, un líder, famosísimo, del que se hicieron 52 variantes, o su conocidísimo Septimino (un Minueto) op 20, una de las más populares pese a que él no lo valoró más que como 'florido pero no artístico', y su primera sinfonía no es muy distinta a las de Haydn.

Pero ya en 1804 su Sinfonía n ° 3 opus 55, llamada ahora 'Heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre', la más larga de la historia entonces, ya es algo completamente especial. No empieza con un adagio suave sino desde el inicio nos pone la sensibilidad a flor de piel, el 2º Movimiento es una Marcha Fúnebre (Bulow se ponía guantes negros para dirigir este movimiento), el 3º movimiento no es un Minueto sino un Squerzo y todo ello está lleno de contrastes y fuerza que rompen con la placidez del clasicismo.

En 1808 la Sinfonía nº 5: Opus 67, es la primera que tiene una unidad dada por el tema Sol Sol Sol Mi (ta ta ta taaaa) que se repite en toda la obra, ya no son 4 movimientos sueltos, sino que existe una 'voluntad de unidad'.

Todo es un camino hacia el Músico-Poeta, que llegará con las últimas de sus obras, pues a partir de 1820, con la sordera ya total desde hacía años, y su retiro del mundo, hacen entrar a Beethoven en la etapa que Wagner designará como la de un músico que va hacia poeta.

En 1819 la Sonata para Piano, 'Piano a Martillos' o 'Hammer Klavier', opus 106, una obra de la que Wagner dijo 'es una fragua, un grito de pasión.... pura transfiguración', obra que estalla en una fuga a 4 voces de piano, que es lo más difícil que ha hecho Beethoven en

piano. No se tocó en vida de B. por su dificultad. Es la más larga sonata de Beethoven, el doble que cualquier otra, 45 min.

A partir de estas obras ya no se trata de música sino de poemas sinfónicos, cuya cumbre está en la 9ª Sinfonía, de la que hablaremos más adelante, pues Wagner escribió dos textos sobre ella.

Los últimos cuartetos para cuerda son ya pura introspección poética. En el último cuarteto, opus 135, meses antes de morir, tiene en el 4º Mov un tema llamado 'La difícil decisión de tomar' por Beethoven. La música se pregunta '¿Es necesario?' Y se responde '¡Es Necesario!'

Para Wagner la obra beethoveniana de sus años de plenitud son más poemas sinfónicos que obras musicales 'puras'.

“En el desayuno hablamos de la música que tocamos ayer (La Sonata en La Mayor de Beethoven, opus 101). Le digo a Richard que para mi, desde siempre, la particularidad de la música es que desde el mismo momento en que empieza, imágenes, ideas, todo el mundo de la apariencia y la razón, todo desaparece. Me dice Richard que él siempre busca la significación mística de las cosas, por ejemplo, en la introducción de esa Sinfonía en La Mayor, él ha pensado en un pasaje del 'Fausto'. 'Las fuerzas celestes suben y bajan, y se expanden rayos de oro'.”

Diario Cósima, 16 Noviembre 74

Wagner es quizás el primero, desde luego el primero de su época, que adquiere conciencia de la revolución beethoveniana, de su significado para el futuro de la música. Los demás de su época admiraron su 'música' pero no comprendieron como la poesía había entrado, como ya no era posible ir más lejos sin recurrir a la palabra unida a la música. Brahms siguió con la música pura pero ya no tenía nada más que añadir que fuera esencial.

En este sentido es interesante leer el comentario de Ernst Newman en su 'Wagner, El hombre y el Artista':

“Desde el principio, Wagner se fijó en la esencia germinal de las últimas obras de Beethoven: el intento de un gran espíritu, al que en parte impedía una forma heredada, para verter un caudal infinito de emociones casi dramáticas en la música.

Su teoría de que la música puramente instrumental había disparado su último cartucho con

Beethoven y que el final coral de la Novena Sinfonía era el grito inconsciente e instintivo del compositor a la búsqueda de la redención de la música por la poesía

En las cartas que dirigió a Uhlig definió sus opiniones sobre Beethoven con el mayor positivismo y de forma mucho más lúcida que en "*Opera y Drama*". Wagner veía en la música de Beethoven la lucha por expresar una idea poética definida en una forma abstracta que por fuerza hacía que la comunicación de la Naturaleza de la idea fuese imposible. Siempre protestó contra la moda de su época de interpretar las sinfonías de Beethoven como si no fueran otra cosa que pautas musicales estimulantes o agradables. Eran poemas sinfónicos y nada podían significar para el oyente a menos que quedase clara la poesía que latía en el corazón de aquellas obras".

Sin duda las cartas a Uhlig de Febrero 1852 describen bien el pensamiento de Wagner sobre el tema del Músico-Poeta:

«La esencia de las grandes obras de Beethoven -le escribió a Uhlig- es que sólo son en último término *música*, aunque contienen en primer lugar un tema poético. ¿O nos irán a decir que este *tema* sólo surge de la misma música? ¿Acaso ello no sería como si se dijese que el poeta toma su tema del habla y el pintor de sus colores?. El director de orquesta que no ve en una de las obras poético-sinfónicas de Beethoven otra cosa que música, es exactamente como el recitador que sólo cuenta con la lengua de un poema, o quien se dedica a explicar un cuadro y no es capaz de ir más allá de sus colores. Sin embargo, este es el caso de nuestros directores, hasta de los mejores, ya que muchísimos ni siquiera entienden la música: comprenden el tono, los temas, el desarrollo de las partes, la instrumentación y demás detalles, y creen que con ellos entienden todo el contenido de la obra poético-sinfónica».

En esta carta se quejaba de la forma que tenía Mendelssohn de dirigir las sinfonías de Beethoven, que sólo mostraba «meramente su lado musical», olvidándose de su contenido poético. Al no entender el espíritu que las habitaba, Mendelssohn las seguía al pie de la letra y las estropeaba en su sentido profundo. Mendelssohn no era poeta.

«La característica de las grandes composiciones de Beethoven es que son verdaderos poemas en los cuales se pretende representar un tema real. El obstáculo para su comprensión reside en la dificultad para encontrar con certeza el tema que representan. Beethoven se vio totalmente posesionado por un tema: sus descripciones tonales más

significativas casi se deben solamente a la individualidad del tema que las colma; la conciencia de ello hizo que le pareciera superfluo el indicarlo, salvo en la misma descripción tonal. De igual forma a como nuestros poetas literarios en realidad sólo se dirigen a otros poetas literarios, así Beethoven, en estas obras, de modo involuntario se dirigió a los otros poetas sinfónicos. El músico absoluto, es decir, el que se ocupa de la música absoluta, no puede entender a Beethoven, ya que este tipo de músico sólo se fija en el «cómo» y no el «qué». Por otra parte, los legos pueden confundirse totalmente con estas descripciones tonales, y cómo mucho sólo percibir el placer de lo *que*, para el poeta sinfónico, no es más que los medios materiales de expresión» (*Carta 56 a Uhlig*)

«El tema poético de una pieza sinfónica de Beethoven sólo lo adivinará entonces el poeta sinfónico, pues como ya he señalado anteriormente, Beethoven de manera involuntaria sólo se dirigía a éstos, a los que tenían sentimientos parecidos a los suyos, como es la cultura, y poseían una capacidad muy cercana a la suya. Sólo un hombre de esta especie hace inteligible estas composiciones para los legos y, sobre todo, aclara el tema del poema sinfónico, tanto a sus intérpretes como al público, convirtiendo de esta manera en bueno el error involuntario de la técnica del poeta sinfónico que omite tal indicación. Cualquier otro tipo de interpretación de uno de los verdaderos poemas sinfónicos de Beethoven, a pesar de todo lo perfecto que sea técnicamente, seguirá siendo incomprensible en proporción igual, ya que no facilitará el entendimiento del modo que he sugerido» (*Carta 55 a Uhlíg*)

LA FILOSOFIA COMO CRIMEN CONTRA EL ARTE

Los dioses nos libren de pretender buscar 'filosofía' en la música de Beethoven o en los Dramas Musicales de Wagner, el que lo hace ha perdido el Norte y deambula en sus propias maquinaciones sin brújula, para normalmente acabar generando una teoría tan magnífica para los sordos de espíritu como inútil para los que quieran ascender en su humanidad con el Arte.

Un ejemplo de esa esterilidad artística sustituida por la complejidad obtusa de muchas palabras la tenemos en obras como la de Theodor Adorno 'Beethoven: Filosofía de la Música' (afortunadamente inconclusa) donde entre cientos de frases incomprensibles y

absurdas podemos reproducir una al azar como ejemplo de la oscuridad total en que la filosofía puede llegar a encerrar al Arte:

“La historia de la gran música burguesa es, al menos desde Haydn, la historia de la fungibilidad: que nada singular es ‘en sí’ y todo sólo en relación con el todo. La verdad o no-verdad de esta música puede desprenderse de la solución a la cuestión de la fungibilidad que tiene una tendencia progresiva y otra regresiva. En toda música la cuestión es: ¿Como puede existir un todo sin violar lo singular?. La solución a esta cuestión depende, sin embargo, del estado general de las fuerzas productivas de la música, y esto ciertamente de tal modo que, cuanto más alto sea el grado de desarrollo de estas fuerzas, mayores serán las dificultades con las que se encontrará la solución”

Si, no se entiende nada, pero es que ya Adorno en su obra ‘Filosofía de la nueva música’ dice: “La filosofía de la música hoy en día solo es posible como filosofía de la nueva música”. Si, solo podemos hablar de filosofía en la música cuando ya no hay belleza ni sentimiento en la música. Es posible que desde Schönberg en adelante la música tenga filosofía, pues lo que no tiene es calidad, sentimiento y arte.

Palabras, una infinidad de palabras absurdas, son el ataúd en el que tratan de embellecer el inmundo cadáver del llamado arte actual. Así las laberínticas palabras de los críticos, los títulos surrealistas, las largas explicaciones simbólicas y las estúpidas ‘interpretaciones’, sustituyen el vacío sensible, la falta de genio, cubriendo de ‘palabras’ el hedor de lo feo.

Quizás la única parte donde si puede ‘pensarse’ la música, es cuando se trata no de filosofar sobre una obra, sino sobre ‘la música’ como algo genérico, como elemento abstracto, en cuyo caso si estamos en un tema ‘pensable’ y no ‘artístico’.

En este sentido se ha meditado mucho sobre la capacidad, o la conveniencia, de tratar de ‘representar’ algo concreto mediante la música, o sea la música que trata de reflejar imágenes o ideas.

Dice Adorno en este tema:

“La polémica sobre si la música puede representar lo concreto o sólo es un juego de formas móviles sonoras sin duda no acierta con el fenómeno. Tiene que ver mucho antes con el sueño, de cuya forma, como bien sabía el romanticismo, tan cerca se encuentra la música. Al comienzo del desarrollo del primer movimiento de la *Sinfonía en do mayor* de Schubert, por momentos diría uno estar asistiendo a una boda campestre donde parece

iniciarse una trama, la cual sin embargo desaparece inmediatamente sepultada bajo el murmullo de la música que, una vez saciada de la imagen, continúa moviéndose según una pauta totalmente diferente. En música las imágenes del mundo objetual no aparecen más que dispersas, excéntricas, centelleantes y fugaces, pero le son *esenciales* en cuanto imágenes que se pierden y consumen. En música el programa es, por así decir, lo residual. - Con ello, *en* música nos parecemos a nosotros mismos cuando soñamos”.

Wagner se oponía también, como ya había escrito en ‘Opera y Drama’, a entender la música como una ‘Descripción’, aunque evidentemente hay música descriptiva, pero para Wagner eso era un gran error: “Cuando el compositor intenta describir solo mediante el uso de la orquesta, lo que crea no es ni música ni pintura”.

Es la esencia del Poema, el sentimiento que no se puede llegar a expresar en palabras, lo que la música del futuro debe aportar al Arte.

No deja de ser curioso la idea de Adorno, profundamente antinazi, reflejada en sus apuntes: “Hitler y la Novena Sinfonía: abrazos millones”. Quizás recordando lo que escribió en su *Teoría Estética*: «Las obras del tipo de la *Novena sinfonía* resultan sugestivas: la fuerza que llegan a tener por su propia estructura pasa a su efecto. En la evolución posterior a Beethoven se revierte sobre la sociedad esta fuerza de sugestión originariamente tomada de ella y en forma de agitación ideológica”.

En el Arte no debe reinar ‘lo político’ sino el sentimiento, pero sin duda una Redención, una elevación por el arte conlleva una visión no materialista, espiritual, elevada, de la persona humana, contraria a la idea de tener como objetivo humano al consumidor y al usurero de corazón entregado al Oro.

BEETHOVEN, UN HOMBRE BUENO

Dice Joan Llongueras en su libro ‘Beethoven o la Pasión’:

“Todos los hombres no deberíamos de pronunciar el nombre de Beethoven sin una fuerte emoción. Nos ha de evocar no solo la sublimidad del músico sino también la grandeza del hombre”.

Y pone en boca de Beethoven: “No reconozco otro signo de superioridad, de

excelsitud, más que la bondad”.

No podía ser de otra forma, solo de la bondad, del deseo de darse a la Humanidad, es posible obtener el camino de la Redención por el Arte.

Las cartas de Beethoven muestran algunos casos muy poco conocidos de esa generosidad y bondad, mientras que casi siempre se muestran las cartas correspondientes al llamado ‘Testamento de Heiligenstad’ o a ‘La Amada Inmortal’, que sin duda son más bellas en su forma, más importantes en la vida y sentimiento de Beethoven, que nos muestran al Beethoven doliente, pero que quizás nos dejan sin conocer al hombre bueno que hay en Beethoven.

Por eso creo más importante, aprovechando la traducción que de ellas ha hecho nuestra amiga Rosa M^a Safont, reproducir otras pocas cartas más significativas en este sentido:

Carta del 22 abril 1801 donde habla de ayudar a la hija de Johan Sebastián Bach, Regina Johanna, que vivía sola en la pobreza. La ayuda llegó y pudo pasar placidamente los últimos años de su vida.

“Cuando recientemente visité a un buen amigo y me mostró la cantidad que se había recaudado para la hija del inmortal dios de la música, quedé atónito por la insignificante suma que Alemania, especialmente vuestra Alemania, había creído suficiente para una persona que merece ser honrada por la memoria de su padre. Esto me sugirió la idea de saber que pasaría si publicase algo, a base de una suscripción, a beneficio de esta persona....”

También la carta al Archiduque Rodolfo (1813):

“¡Vuestra Alteza Imperial!

Ni por vanidad, ni tan siquiera por atrevimiento osaría interceder, ni por alarde de tener el especial favor de Vuestra Alteza Imperial, nada de esto hace que ponga ante vos un asunto muy simple. Ayer por la tarde estuvo en casa el viejo Kraft; se preguntaba si sería posible tener unas habitaciones en vuestro palacio a cambio de estar al servicio de Vuestra Alteza Imperial siempre que lo deseaseis. Ha estado durante veinte años en casa del Príncipe Lobkowitz y durante mucho tiempo sin recibir ningún salario; ahora se ve obligado a abandonar sus habitaciones sin recibir ninguna recompensa. La situación del pobre y respetable anciano es muy dura y me sentiría culpable de insensibilidad si no osara poner el asunto ante vos. Trojer esperará una respuesta de Vuestra Alteza Imperial. Como el asunto concierne a la mejora de la situación de un ser humano Vuestra

Alteza Imperial excusará a vuestro fiel y obediente servidor, Ludwig van Beethoven”

Pero sobre todo está la carta a un niña, que muestra una sensibilidad extrema, y que emociona al ver el espíritu sensible y delicado de Beethoven.

Carta a Emilie (17 julio 1812), niña de unos 10 años admiradora rendida de Beethoven, que le envió a éste una carta y su portamonedas como ofrenda.

“No niegues las coronas de laurel a Häendel, Haydn y Mozart; tienen méritos para ellas, cosas que ahora yo no tengo.

Continua, no solo practicando el arte sino penetrando hasta lo más profundo de su corazón; él lo merece ya que solo el arte y la ciencia elevan al hombre hasta la divinidad. Cuando tu, querida Emilie quieras en cualquier momento preguntarme algo no dudes en escribirme. El verdadero artista no es orgulloso, por desgracia ve que el arte no tiene límites; en su interior siente cuan lejos está de alcanzar la meta; a pesar que pueda sentirse admirado está triste por no haber alcanzado el punto en el cual su genio se le aparece como el distante sol que debe indicarle el rumbo. Quizás preferiría acercarme a ti y a tu gente antes que a muchos ricos que exhiben una gran pobreza espiritual.”

Esa bondad que le mantuvo entregado a lo sublime, pese a su retiro, su sordera, su repugnancia a la vida social, pero siempre amante de Dios y de la bondad. Y como todo hombre bueno sintió un enorme amor a la Naturaleza, como puede verse, entre otras muchas cosas, en su carta de 1807 a Teresa von Malfatti:

“Que feliz sois de haber podido salir al campo tan pronto, yo no podré sentir esta felicidad hasta el día 8. Me siento tan contento como un niño al pensar en los paseos entre los arbustos, por el bosque, entre árboles, césped y rocas. Nadie ama más al campo que yo, ya que no son bosques, árboles, rocas, lo que la humanidad actual anhela”.

O bien en la cita que de Beethoven da Joan Llongueras:

“Aprecio más a un árbol que a ciertos hombres. Cada árbol parece decir, en la paz de los campos: ¡Santo, Santo, Santo!”.

Cristiano convencido, siempre mostró su profunda religiosidad, podemos verla en su ‘Credo’ de la Misa Solemnis, Opus 123, 1819-1823, dedicada al cardenal Rudolph, para su entronamiento como arzobispo. En el Credo se repite insistentemente ‘Credo’, como una reafirmación del propio sentimiento de Beethoven.

“Mi principal deseo, al trabajar en esta Misa, ha sido hacer nacer el sentimiento religioso

en los cantantes y los oyentes, y que ese sentimiento sea perdurable”.

Como con Wagner, con el que comparte el mismo amor a la Naturaleza y la misma religiosidad, se ha denigrado siempre a Beethoven por su mal carácter, producto de su sordera y retiro social, de la incomprensión de la gente a su sentimiento interior, pero nunca de mala voluntad.

Quizás aquí sea conveniente reproducir la parte inicial del llamado Testamento de Heiligenstad’:

“Oh, vosotros, hombres que creéis y declaráis que soy maligno, terco o cínico, que injustos sois. No conocéis la causa secreta por la que en apariencia soy así. Desde la infancia mi corazón y mi mente me han inclinado a ser amable y cariñoso, deseando siempre realizar grandes hazañas. Pero pensad que en estos últimos seis años mi situación ha sido muy desgraciada, empeorada por médicos poco inteligentes. Año tras año he sido engañado con vanas esperanzas de mejora, y finalmente condenado a la perspectiva de una *enfermedad crónica* (que puede durar años o ser totalmente incurable). Nacido con un temperamento vehemente y activo, siempre dispuesto a las diversiones sociales, me he visto obligado a retirarme del mundo, a vivir una vida solitaria. A veces he intentado olvidarlo todo, pero con dureza he sido devuelto a la constante realidad de mi sordera. Sin embargo no me era posible decir a la gente: Hablad más alto, grita, porque soy sordo. ¡Ay! como puedo descubrir la debilidad de *un sentido* que en mí *debería ser* más sutil que en otras personas ... un sentido que *antes* era absolutamente perfecto, una perfección que pocos de los que ejercen mi misma profesión poseen, que quizás nunca han poseído; ¡no, no puedo hacerlo! Perdonad por lo tanto si me retiro, cuando tanto me gustaría estar con vosotros. Mi desgracia me afecta doblemente cuando veo que soy mal interpretado. Para mí no hay diversión al reunirme con mis compañeros, ninguna conversación amena, ningún intercambio de ideas, Casi siempre solo, frecuentando la gente cuando lo creo absolutamente necesario, me veo obligado a vivir como un exilado”.

Lo que en Wagner fue la miseria y la permanente necesidad material para su proyecto artístico, en Beethoven era la sordera.

“BEETHOVEN”, UN TEXTO DE WAGNER EN 1870

Wagner escribió 3 largos textos dedicados a Beethoven y su obra, dos de ellos sobre la novena Sinfonía, y uno a la comprensión global de la obra de Beethoven, que tituló con ese mismo nombre, “Beethoven”.

También escribió una especie de ‘relato fantástico’, inventado, sobre una soñada visita de Wagner a Beethoven, pero al ser algo ‘novelado’, no vamos a sacar conclusiones de este texto, aparte de mostrar la enorme admiración por Beethoven, y su idea de asignarle a Beethoven las opiniones sobre música y drama del propio Wagner.

El texto “Beethoven” lo escribe en 1870, pensando en el Centenario del nacimiento de Beethoven en 1770. Todo el texto se centra en dos grandes temas:

1- Basar en Beethoven el renacimiento y la esencia de la ‘música alemana’ frente a las formas musicales anteriores y de otros pueblos.

2- Hace comprender la concepción de la música de Schopenhauer y su íntima relación con la revolución beethoveniana, paso previo al drama musical wagneriano.

Ambos temas están íntimamente relacionados: “la música alemana es aquella que refleja el sentimiento íntimo del Yo, y no las formas externas aparentes. Eso es: el arte alemán es el que más directamente llega a la verdad, tal como dice Schopenhauer”.

El lenguaje musical es universal, eso hace que a veces se crea ‘no ligado a los pueblos’ y sin embargo no es así. La esencia de la música alemana nace con Bach y se madura con Beethoven, como va a tratar de exponer claramente Wagner.

Para comprender este punto quizás sea bueno exponer brevemente la esencia del pensamiento de Schopenhauer en el tema de la Música y la Realidad.

Para Schopenhauer el mundo es puro ‘Espectáculo’ (le llama Representación), formas externas sometidas a nuestros deseos, engaños y ruindades, la Voluntad (nuestro deseo y afán de vivir) nos engaña y nos hace cabalgar en pos de lo material, de la Representación, del espectáculo. Solo dominando la Voluntad y siendo Conscientes de los engaños del deseo podemos tomar conciencia del propio Yo y llegar a evitar el deseo, la ambición desmedida, los engaños del mundo.

Schopenhauer indica que la música expresa directamente el sentimiento de la Voluntad, la esencia pues del mundo, el interior, aquello que no está falseado por la

Representación, por las deformaciones y engaños (autoengaños en gran parte) que nos llegan a través de lo que el deseo y los sentidos nos expresan.

El conocimiento del sentimiento interior del Yo es la única verdad absoluta, lo demás es 'espectáculo', engañoso y deformado por nuestros deseos y las falsedades que los demás inculcan en las cosas.

Los artistas plásticos (tratan con 'formas') han servido normalmente al mundo de la Representación, siguiendo y buscando 'Formas' bellas, agradar, colmar el 'deseo' de los espectadores, del público. Y contagiaron a la música (el arte sin 'formas' y por ello capaz de llegar directamente al sentimiento) de sus mismos principios formales: buscar la belleza y la 'estética' externa. Se crean las normas de una música para gustar, mostrando las formas externas en vez de buscar el sentimiento interno.

Beethoven va a romper con este camino y reflejar el interior del Hombre en su música, 'usar' las formas propuestas pero no las deifica, se las salta y rodea para siempre buscar el sentimiento más puro interno. "Transmitir al exterior la visión interior".

Beethoven no se forma en el mundo de la ópera, que era pura forma externa y servidora del gusto del público, sino que su formación es sinfónica y especialmente orientada al clave y el violín. La forma clásica en este tema era la Sonata, y Beethoven será el gran renovador de la Sonata.

La Sonata había sido normalizada por Emmanuel Bach, Haydn y Mozart de una forma muy reglamentada. Era una música basada en las formas, melodías bellas, unidas de una forma armónica y ordenada para gusto de los príncipes y élites que eran los mecenas de los músicos, que no tenían ningunas ganas de investigar en su interior sino distraer o degustar el placer de una música hermosa y ponderada, con una cierta dosis de virtuosismo malabar del interprete.

Solo Sebastián Bach había, con su 'arte de la fuga', avanzado en el estudio de la esencia y posibilidades de la música pura, como algo esencial, no formal.

La relación de Beethoven con las Sonatas fue intensa, y a la vez conflictiva.

Improvisaba, incluía elementos no correspondientes con las normas formales establecidas, fuerzas y estridencias que reflejaban sentimientos pero que eran discordantes con la 'suave armonía' que hasta ese momento era la norma.

Beethoven respeta la 'arquitectura' clásica de la Sonata pero no su contenido.

Haydn fue un músico de 'príncipe', hacía la música a su gusto. Mozart en cambio se

debía al público pero la intención de ese público era similar a la del príncipe. Las crisis emotivas de Mozart son las que provocaron su mejor música. Beethoven nunca se dejó manejar por mecenas, su carácter fue de desafío constante al mundo. No soportó tener un mecenas único como Haydn, y no podía dedicarse a ser 'popular' y ceder al gusto de los públicos de teatro. Fue un hombre libre pero atormentado por su sordera y su vida interior en búsqueda de la virtud, tuvo mecenas pero no les dejó influir en nada en su obra.

En Beethoven la soledad le gusta y le inspira, la influencia exterior le desequilibra siempre.

Dice Wagner: "La conciencia que el tenía de sí mismo, sostenida por un alma fiera, le salvaba siempre de las exigencias frívolas que un mundo ávido de placer imponía a la música".

Así pues la esencia del arte alemán es siempre sacar el arte de la mera diversión y llevarlo a la esencia humana.

Para Wagner, Beethoven es ante todo un hombre bueno, inocente, que busca la virtud y el sentimiento noble. Es el arte alemán en la música.

"El mismo instinto que lleva a Beethoven a imaginar el hombre bueno, le lleva a crear la melodía para ese hombre bueno". "Quiere llevar la melodía a una inocencia tan pura que se hubiera perdido en una música artificial".

Para Wagner la ópera italiana sirve a la moda y el capricho, es formal, sin esencia humana. El arte alemán con Beethoven inicia el cambio.

Incluso en su ópera Leonore (Fidelio) lo mejor es la música, en ella está para Wagner la esencia del drama. Wagner dice: Lo mejor de Leonore es la obertura, allí se resume todo el drama humano.

Tras este análisis Wagner efectúa una serie de estudios sobre las obras esencialmente poéticas de Beethoven. Se inicia con el Cuarteto Opus 131, uno de los últimos:

Un largo adagio de introducción, "melancólico como jamás lo haya expresado en música". "Como el despertar de la mañana de un buen día que en su duración no nos dará ningún deseo realizado, ninguno".

Sin embargo encuentra la consolación en Dios en su ingenuidad (es un corto allegro moderato).

El hombre feliz mira al mundo exterior (Presto) y explota de paz interior (pastoral).

Tras meditar profundamente como si fuera un sueño profundo de su alma, en un destello se le muestra de nuevo el mundo interior, despierta y baila con el violín una danza como jamás se haya escuchado (allegro finale). Es la danza del mundo, placer salvaje, doloroso, furioso, voluptuoso... y al final entra en la noche, sabe que todo ha sido un juego, duerme.

Entra luego en la Novena Sinfonía, aunque de forma muy centrada en su parte cantada, puesto que escribirá dos obras diferentes para analizar la obra en su forma completa.

Para Wagner el primer movimiento muestra al mundo en su faceta más sombría, pero tras cada desesperación la música vuelve a decir: "Y sin embargo el hombre es bueno".

Y pasamos a la parte esencial: para Wagner el coro final no es la lectura de un poema sino una parte sinfónica cantada, es música, no texto.

Dice Wagner: "No son los pensamientos expresados por las estrofas de Schiller, que desde entonces nos preocupan, sino la melodía íntima del coro al cual estamos todos invitados a unirnos, para participar en la comunión de fieles al servicio del ideal divino, de la misma forma como pasaba con las grandes músicas corales de Bach para la Pasión".

Para Wagner el canto de Schiller final de la 9ª Sinfonía es 'ante todo la alegría de la Naturaleza libre de la tiranía de la moda. Veamos para ello la traducción que Beethoven hace de las palabras del poeta':

Schiller escribe: "Lo que la espada de la moda ha dividido" en la primera edición del poema. Beethoven hace cantar: "Lo que la moda impudicamente ha dividido", pues cree que la moda no tiene categoría para llevar espada, es demasiado ruin y miserable.

La 'moda', no estamos hablando de la moda en el vestir sino 'la moda' tal como la entendían entonces los alemanes, sujetos, como dice Wagner, 'a la moda francesa', es una manera de vivir, de abordar la vida, anti natural, artificial, superficial, basada en formas, sin contenido, para gente sin sentimientos profundos ni concepción elevada de la vida y del propio yo. Dice Wagner: "Una moda alemana sería un absurdo, sería preciso que dejáramos de ser alemanes, de tener nuestra identidad, en vez de ello hemos de buscar nuestro propio renacimiento". Wagner expresa que con Beethoven se rompe con 'la moda', las formalidades superficiales, la música para agradar y bailar, y se entra en ese renacimiento alemán, en ese sentido profundo del ser, la música para elevarse como persona y conocerse en su interior.

Luego analiza someramente la Misa Solemnis, que para Wagner, y para muchos, es una

música sinfónica, no litúrgica. La voz la usa no para rezar, para decir algo, sino como parte de la música, no son ideas de una misa sino música espiritual directa al alma. Es pues una oración por la música, no una música para una oración litúrgica.

Nos encontramos luego con un aparente error de Wagner al comentar el Coriolano.

Para Wagner, Beethoven toma los dos caracteres esenciales de la obra de Shakespeare, del personaje de Coriolano. PERO resulta que no fue de la obra de Shakespeare de quien se inspiró Beethoven sino de Collin, un autor ahora desconocido.

Wagner habla que la obra se centra en describir el sentimiento humano de Coriolano:

- Su orgullo, su naturaleza violenta en exceso, por un lado
- La lucha por dominar ese carácter orgulloso por mandato del alma.

Esos son los dos temas que desarrolla en música en su obra, nada más, allí esta resumido el drama en su esencia.

Aunque es evidente la confusión de Wagner al atribuir a Shakespeare la inspiración de Beethoven, el error es menor pues ambos poemas se basan en el mismo carácter de origen romano.

La conclusión de todo el texto de su 'Beethoven' es que la unión de Shakespeare y Beethoven es.... ¡Wagner!. Poesía dramática y música dramática, si se unen sale el Drama Poético y Musical, la obra wagneriana.

Los sueños fantasmales de los personajes de Shakespeare, en los que el poeta siempre pone las palabras más profundas en sus bocas, se asemejan a los procesos de Beethoven de composición, en los que en un ensueño presentía la melodía exacta.

LOS TEXTOS SOBRE LA NOVENA SINFONÍA DE BEETHOVEN

El primer texto sobre la 9ª Sinfonía lo escribe Wagner muy pronto, en 1846, durante la etapa en que Wagner trabajaba en el Teatro de la Corte de Dresde, allí escribe un corto texto sobre la ejecución de la 9ª Sinfonía de Beethoven en el día del Domingo de Ramos.

El texto es corto, y además sacado básicamente de su obra 'Mi Vida' con un añadido.

Aun así es interesante comentar algunos temas de este texto que muestran el interés y fascinación de Wagner por la obra beethoveniana:

- La primera sorpresa es que al proponer Wagner el tocar la 9ª Sinfonía para este concierto que se celebraba una vez al año en beneficio de la Caja de Pensiones para viudas y huérfanos de miembros de la Capilla Real, los miembros se opusieron fuertemente por considerar esta obra poco conocida y que, por tanto, no vendría público. Es curioso que una obra de Beethoven tan emblemática, de 1824, en 1846 no fuera aun casi conocida en Dresde, se tuvieron que comprar las Partituras orquestales con dificultad.

- La pasión que puso Wagner para conseguir que se diera esta obra. No solo tuvo que vencer las reticencias de la Caja de Pensiones, sino además lograr dinero para las partituras nuevas y lanzarse a una campaña con anónimos en la prensa para popularizar y atraer público a este evento.

Wagner indica como en su juventud pasaba las noches re-escribiendo la partitura de esta obra para conocerla en sus mínimos detalles.

- Wagner rechazó usar el Coro que normalmente usaba el Teatro de Dresde, por considerarlo débil, y logró un coro de la Kreuzschule y el del seminario de Dresde para tener un total de 300 miembros y lograr el efecto grandioso de la obra.

- Por fin expone como tuvo que retocar algunas partes para adaptarlas a la orquesta real de que disponía y a sus habilidades concretas.

Pero sin duda lo más interesante de este texto es su Anexo, que es nuevo respecto a los datos anteriores que ya estaban reflejados parcialmente en su 'Mi Vida', con la reproducción del Programa para la audición de esta obra, que consiste en tratar de 'explicar' lo inexplicable: la obra ,dice Wagner, debe sentirse, no por palabras sino en el corazón, pero para tratar de ayudar al oyente novato va a recurrir a 'explicar' los sentimientos de cada parte de la Sinfonía con 'poesías o pensamientos' de Goethe.

PRIMER MOVIMIENTO

El pensamiento esencial de este movimiento es para Wagner:

“Un combate del alma luchando por la felicidad contra la opresión de ese poder enemigo que siempre se nos interpone entre nosotros y la felicidad terrenal”.

La frase de Goethe adecuada sería:

“Renuncia, es preciso!, es preciso renunciar!”

Frente a ese enemigo nos enfrentamos valientemente, sin posibilidad de vencer ni perder, es una lucha eterna que nos cansa. Reposo, vemos siempre la triste sonrisa de la felicidad lejana y nos desanimamos. Pero volvemos a la lucha sin esperanza.... y nos recomienda esas frases de Goethe:

“Con espanto la mañana me despierta,
Querría llorar con ardientes lágrimas,
Viendo el día que en su transcurso,
No me dará ni un solo deseo, ni uno”.

Al final de este movimiento la sombría tristeza llega a su paroxismo pero aun así queda una cierta esperanza de tomar posesión de este mundo que Dios creó pese a todo para la felicidad.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Una voluptuosidad salvaje nos atrapa en los primeros ritmos, es la cabalgata hacia una felicidad nueva que deseamos alcanzar tras el fracaso del primer intento.

“Me consagro al delirio, a las alegrías dolorosas.
Dejadnos en las profundidades de la sensualidad
¡Alimentar pasiones ardientes!”.

Con la entrada súbita del tema en el medio del movimiento, parece que entremos en un paisaje de beatitud, una especie de alegría ruda, una alegría simple, que Goethe describe:

“Para el pueblo aquí cada día es una fiesta.
Con un poco de buen humor y mucho placer,
Cada uno gira en un estrecho círculo”.

Pero no nos contentamos en considerar felicidad quedarnos en esta estrechez como final de nuestra búsqueda de la más noble felicidad, y tratamos de lanzarnos siempre a la búsqueda de la felicidad con desespero.

TERCER MOVIMIENTO

Nos dice Wagner:

“¡Como nos hablan estos sonidos a nuestro corazón!. Con que pureza, con que celeste placidez, convierten el despecho, el esfuerzo salvaje del alma oprimida por la desesperación, en una dulce y suave melancolía”

Y luego el segundo tema de este movimiento que ‘sobre el que podemos colocare propiamente estas palabras de Goethe’:

“Un deseo indecible y dulce
me empujaba a través de praderas y bosques,
y con miles de lágrimas ardientes
Yo sentía nacer un mundo para mí”

Es el mundo del deseo de Amor. Y con ello el corazón herido toma fuerzas con una marcha que es casi triunfal, una marcha que contiene aun partes del dolor, recuerdos de las heridas y el desespero.

CUARTO MOVIMIENTO

El paso al cuarto movimiento empieza por un grito estridente que podría ser expresado por Goethe:

“La felicidad se oculta en mi seno!
Que loca ilusión. ... Pero, no es más que una ilusión!”

Desde el inicio de este movimiento ve Wagner el anuncio de que la solución a esta lucha, a este desespero, no puede realizarse más que con la palabra humana, que va a ser necesaria. Y Beethoven prepara esta entrada de la palabra en todo el movimiento, saliéndose del entorno puramente sinfónico. Como trata mediante los instrumentos de expresar esa felicidad y deseo, pero siempre como algo que no se da por concluido, que va a necesitar un final distinto.

Para Wagner se expresa un combate alegre, descrito solo por los instrumentos, como los jóvenes se lanzan al combate valientemente, y el fruto de la victoria será la Felicidad, una victoria que ya se ve como segura, y por ello hay una enorme alegría en todos.

Y entonces estalla el canto del Amor humano universal, “Abrazaros todos vosotros, millones, un beso al mundo entero”. Entre calma por la victoria y delirio de alegría se

desarrolla el final que podría describirse con Goethe como:

“Hermanos, bajo el velo estrellado

debe habitar un buen Padre!

Alegría, Alegría, bella chispa divina”.

El segundo texto sobre la 9ª Sinfonía se titula: “PARA LA EJECUCIÓN DE LA 9ª SINFONÍA DE BEETHOVEN

Wagner escribe este texto tras haber dirigido en el Teatro de Baureuth la 9ª Sinfonía en 1872, en ocasión de poner la primera piedra de su Festspielhaus.

Este texto no trata de ‘explicar’ los sentimientos sino ser un estudio para los directores que la vayan a dirigir en el futuro.

- El primer tema es entender que la orquesta de que disponía Beethoven era la misma, siempre, de la que disponían Mozart o Haydn. Era una orquesta hecha a medida de Mozart pero no de lo que quería expresar Beethoven. La orquestación de Beethoven tuvo que ser novedosa y excelsa para sobreponerse a las limitaciones.

- Los directores estaban acostumbrados al clasicismo de Mozart-Haydn y no seguían por ello bien las indicaciones de Beethoven. Por ejemplo:

Los cambios bruscos típicos en Beethoven, que era su forma de insinuar sentimientos, estados de ánimo, lograban una sonoridad que aquellas orquestas solo podían dar de esa forma.

Un CRESCENDO seguido inmediatamente de un PIANO. Pues los directores no se atrevían y hacían: CRESCENDO- un corto DISMINUENDO –PIANO.

- El uso de los virtuosismos, no como excentricidad para habilidad del ejecutante, sino para lograr efectos con una orquesta no adecuada.

Dice Wagner: “Beethoven estaba obligado a contar con ese virtuosismo de ejecución que, en su tiempo él mismo había practicado en el piano; gracias a ello nunca había considerado la mayor habilidad técnica más que como un medio del ejecutante, libre de toda dificultad mecánica, para llevar adelante las combinaciones más diversas en los matices de la expresión hasta la precisión más absoluta, sin la cual esas combinaciones aparecerían a menudo como un caos extravagante. Las últimas composiciones para piano del Maestro, concebidas en este espíritu, no nos han sido accesibles hasta contar

con Liszt; antes de él, eran prácticamente ininteligibles. Si esto nos explica las dificultades inherentes a una interpretación exacta de las últimas obras de Beethoven, es exactamente el mismo caso en los últimos cuartetos del Maestro. Allí el ejecutante en solitario, en un cierto sentido técnico, tiene a menudo el papel de un grupo de ejecutantes, de manera que un Cuarteto de este periodo, muy bien ejecutado, puede a menudo dar la sensación al auditorio que está oyendo un número de músicos muy superior a los que hay en realidad. Ha sido solo recientemente en Alemania, que gracias a la calidad de nuestros Cuartetistas se ha logrado una buena interpretación de estas admirables obras. Recuerdo haber oído ejecutar estos cuartetos por excelentes virtuosos de la orquesta de Dresde. La ejecución era tan poco limpia que nuestro colega Reissiger creyó indicado considerar estos cuartetos como un puro sin-sentido.

Esta limpieza de ejecución consiste únicamente, en mi opinión, en hacer resaltar limpiamente la MELODÍA“.

Como vemos Wagner indica que Beethoven no usaba el virtuosismo en sus últimas obras para regocijar al público o poner a prueba a los ejecutantes, sino para lograr sensaciones, sonidos, que eran imposible de lograr por otros medios debido a las limitaciones de la orquesta e instrumentos de su tiempo.

- Wagner dedica el resto de la obra a plantear una crítica a Beethoven y a presentar ejemplos de cómo corregir ese problema.

El problema es que Beethoven tuvo que utilizar la orquesta de forma ‘nueva’ para lograr los efectos que su inspiración le indicaban. Para ello mezclaba los sonidos de viento y metales de forma nueva. Pero tenía dos problemas para ello:

- Los instrumentos de su época de viento eran ‘naturales’, por lo que no disponía de las posibilidades de los instrumentos de la era de Wagner.

- Beethoven fue sordo muy pronto, de forma que ‘oía’ en su interior y había oído la orquesta Mozartiana, pero no podía apreciar en su totalidad el efecto de las nuevas mezclas que él ‘pensaba’. Y en ellas había problemas de armonía y de conjunción según Wagner.

Las modificaciones que Wagner propone fueron muy criticadas por los puristas que se oponen a cualquier cambio, cosa hasta cierto punto lógica, pero que en este caso es factible de aceptar pues Wagner no pretende ‘cambiar’ ni ‘mejorar en algo nuevo’ a

Beethoven, sino solo trata de 'adivinar' que sonoridad pretendía para reflejar el sentimiento que buscaba, y ver como lograr esa sonoridad mejor mediante la nueva orquesta.

Quisiera acabar este trabajo con una cita que refleja esa unión de Arte y Redención:

“Leo el manuscrito de Richard sobre ‘Beethoven’ quedando emocionada de su profundidad de pensamiento y su claridad. Me dice Richard: ‘Lamento sin embargo no haber hecho una comparación entre Beethoven y Schopenhauer, todo el mundo se hubiera indignado pero Schopenhauer es la razón inteligente del mundo de Beethoven’”.

Diario de Cósima 18 septiembre 70

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