

LA ESTÉTICA DE WAGNER DESDE WAGNER:
LECTURA DEL ENSAYO "UNA COMUNICACIÓN
A MIS AMIGOS" DE 1851

Joan B. Llinares
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

RESUMEN

"Una comunicación a mis amigos" (1851) es un gran ensayo autobiográfico de Wagner, una extensa apología de su personalidad artística. Son sus dedicatarios aquellos que estén dispuestos a promocionar su obra y con quienes Wagner desea mantener una comunicación, "*sus amigos*". El compositor se defiende frente a sus detractores, quienes señalaron la contradicción existente entre los libretos y sus partituras respectivas.

ABSTRACT

"A communication to my friends" (1851) it is Wagner's great autobiographical essay, an long apology of their artistic personality. Their addressees are those that are willing to promote their work and with who Wagner wants to maintain a communication, "*his friends*". The composer defends in front of his detractors who pointed out the existent contradiction between the librettos and his respective scores

Grandes músicos han escrito en determinadas ocasiones agudos *textos teóricos* sobre sus propias composiciones musicales, sobre los objetivos y transformaciones que deseaban llevar a cabo con su arte, es decir, con su nueva música, bien estuviese ésta dedicada para las salas de concierto o para los escenarios teatrales. Un artista, ciertamente, también puede ser un notable pensador y un refinado crítico de sus revoluciones estéticas, un privilegiado expositor de sus proyectos artísticos más innovadores y extemporáneos. Pensemos, por ejemplo, en Hector Berlioz o en Bela Bartok, en Robert Schumann o en Anton Webern, o, en general, en los autores de los diversos manifiestos que han acompañado el lanzamiento de nuevas escuelas, corrientes o movimientos artísticos. En tales circunstancias la voz de sus protagonistas requiere especial atención siempre que se desee comprender y esclarecer lo que está expresándose sin conceptos en su arte, sobre todo si éste se desmarca drásticamente de los parámetros habituales legados por la tradición y provoca una fuerte sorpresa en los oyentes y espectadores.

Éste es también, por fortuna, el paradigmático caso, sin duda alguna, que tiene lugar de manera reiterada a lo largo de la vida de *Richard Wagner*, compositor rebelde y articulista prolífico que en cada una de las etapas de su abundante producción poético-musical escribió varios ensayos que comentaban y explicaban los medios empleados y las metas deseadas en tales creaciones suyas durante años muy denostadas por el público y la crítica, obras teóricas que solían estar acompañadas por textos autobiográficos que narraban el contexto vital, personal y social, esto es, el suelo del que brotaban aquellas inauditas propuestas. Como es bien sabido, sus particulares creaciones artísticas no se limitaban a unos versos y unas notas sobre el pentagrama para que una orquesta y unos cantantes los interpretaran y cantaran, sino que a la vez reclamaban sus correspondientes plasmaciones dramáticas globales, muy difíciles de realizar por sus excepcionales exigencias económicas y técnicas en representaciones efectivas sobre un escenario de la época. La discordancia era más grave de lo que una compleja puesta en escena podría significar, porque lo que de verdad pedían esas magnas composiciones era un público diferente, otra sociedad, unas relaciones humanas distintas y una estética en consonancia con tal novedad integral, capaz de *aunar el arte con la revolución*, una ópera radicalmente transformada y una serie de cambios significativos en el plano político-social, nada más y nada menos. Esta desmesurada ambición, tan típica de la centuria en que se gestó, produjo un conjunto de obras que nos siguen deslumbrando y que merecen nuestra atención. En efecto, la faceta justificativo-explicativa, razonante y comunicativa de la arrolladora personalidad de Wagner es la

responsable de una muy voluminosa *escritura* que espera nuestro estudio si queremos penetrar más allá de la superficie tan debatida, tan multicolor y tan extensa de sus grandes dramas musicales.

Para nosotros, que no somos musicólogos ni historiadores del arte, pero intentamos ser oyentes y espectadores adultos, y por eso mismo no deseamos separar la emoción estética de la conciencia informada y crítica en nuestra personalidad, esta labor imprescindible también viene avalada por otra responsabilidad profesional complementaria que asumimos con gusto, a saber, conocer de primera mano el peso —por lo que dicen algunos especialistas parece ser que bastante notable— que las reflexiones wagnerianas tuvieron en el proceso de gestación y maduración de la *filosofía* de quien fue quizá el primero, o uno de los primeros, pero en todo caso el más inteligente y brillante, de los defensores del excepcional músico, así como uno de sus máximos críticos y opositores, nos referimos, claro está, a su amigo íntimo convertido luego en radical contrincante, el catedrático de filología clásica y personalísimo filósofo itinerante llamado *Friedrich Nietzsche*. En estos momentos bien puede afirmarse que el diálogo más sostenido y apasionado que mantuvo a lo largo de toda su vida este singular pensador y escritor es el que le unió para siempre con Wagner, a pesar de que la intimidad de la bonanza de habitar esa isla afortunada que fueron las estancias compartidas en la paradisíaca Tribschen en torno a 1870 estuviera sentenciada a tener que transformarse en un añorado recuerdo inolvidable —pero en un mero recuerdo en fin de cuentas—, atravesado además por amargas experiencias en los primeros festivales de Bayreuth, por una ofensa letal y por una esquinada percepción de la última etapa creativa del consagrado e idolatrado maestro, convertido por entonces en símbolo ideológico de la unidad nacional de la Alemania de Bismarck. De hecho queremos confesar que nos hemos sentido especialmente inclinados a realizar el presente estudio tras haber constatado la reiterada presencia de pasajes de los ensayos del compositor en las obras del filósofo, sobre todo en la elaboración de los densos capítulos de la *Tercera Consideración Intempestiva* del por entonces joven profesor, obra que se titula *Richard Wagner en Bayreuth*. Valga esta comprobación para asegurar que el primer gran comentarista de sus propias obras fue el mismo Wagner en cuanto escritor. Que el fino olfato de Nietzsche así lo consideraba es un nuevo argumento para que leamos los libros que escribió el maestro.

En la vida del gran músico hay una fecha central que destaca por el tremendo giro que le obligó a dar, 1849, el año de la famosa y malograda rebelión de Dresde. Wagner tenía entonces treinta y seis años. De *Kapell-*

meister de la corte sajona pasó a convertirse en un refugiado político que tenía que luchar día a día por mantener la subsistencia de su propia familia en el extranjero. Una personalidad más fragil hubiera sucumbido a tales reveses del destino, dedicada a labores alimentarias de músico profesional, atento a las oportunidades comerciales de algún trabajo directivo más o menos estable. Pero este impetuoso y orgulloso creador que seguía siendo un «revolucionario» tenía claro lo mucho que le quedaba por decir, los poderosos dramas que su mente imaginaba, bien sobre los mitos escandinavos — recordemos la hermosa historia de Wieland el herrero —, bien sobre historias artísticas de la Alemania medieval — como los certámenes de los maestros cantores en Nuremberg —, bien sobre las leyendas en torno a los nibelungos que tanto le apasionaban y sobre las que proyectaba diversas acciones. Había perdido una batalla, se había visto obligado a abandonar su trichera, pero su combate continuaba, aún tenía que dar mucha guerra y lograr inauditas y gigantescas victorias.

Desde su madura experiencia de perdedor, Wagner radicalizó sus posiciones, ya no tenía sentido mantener una doble vida, una existencia hipócrita, una posición de súbdito, aunque fuese en cargos de privilegio: ahora podía callarse o decir lo que realmente pensaba, cruzarse de brazos o empezar a componer lo que desde el fondo de su personalidad deseaba expresar, por irrepresentable que fuese en un presente tan podrido y depauperado como el que le había tocado vivir. El tiempo transcurrido y la existencia vivida le habían enseñado a sentirse mortal y a luchar con denuedo para que las obras persistiesen entre las generaciones del porvenir. En efecto, era de vital importancia conseguir un puñado de amigos auténticos que comprendieran el significado de ese mensaje y lo transmitieran al futuro sin que se perdiera ni degradara, como la antorcha de un fuego sagrado de trascendentales efectos redentores.

Desde mayo de 1849 la estancia en Zurich, que tuvo que prolongarse unos nueve años, significó una especie de continuación incruenta y solitaria de la revolución ansiada, esta vez sin acciones políticas directas por la deplorable inmadurez de las condiciones. La vivencia del exilio en Suiza fue, pues, una lenta espera de tiempos más propicios, colaborando a su advenimiento con las ideas y los proyectos —recuérdese que en ese mismo año, en 1849, apareció el ensayo *Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage* (*Los Wibelungos: Historia universal a partir de la leyenda*), la cantera de la que extraerá pronto los motivos dramáticos de futuras creaciones. Para evitar malentendidos, conviene insistir en que no se abandonaron por entonces los planes de 'revolución' tanto en la estética como en el aspecto políti-

co-social, de hecho la segunda mitad de 1849 la ocupó la redacción de varios ensayos de título bien explícito, como el de los dos más amplios y más conocidos, *Die Kunst und die Revolution* (*El arte y la revolución*) y *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del futuro*). Las huellas de Bakunin y de Feuerbach en estos textos son evidentes, se detectan hasta en el vocabulario, así como las críticas al cristianismo y a la modernidad y al historicismo idealistas y espiritualistas, predominantes en el momento. De 1850 son el polémico y desafortunado *Das Judentum in der Musik* (*El judaísmo en la música*) y *Kunst und Klima* (*Arte y clima*), así como los esbozos del más importante y voluminoso de todos ellos, *Oper und Drama* (*Ópera y drama*), acabado en 1851, juntamente con el gran ensayo autobiográfico que en esta ocasión deseamos exponer, *Eine Mitteilung an meine Freunde* (*Una comunicación a mis amigos*), el último escrito de cierta extensión —unas 130 densas páginas— de este excepcional paréntesis forzado en la vida del compositor, el pormenorizado relato de la evolución de sus ideas inmediatamente antes de ponerse manos a la obra y redactar el poema completo *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*) (primera impresión, 1853). La centralidad de esta etapa es, por tanto, evidente y crucial, y no sólo por una mera cuestión de fechas en el curso de una biografía determinada que abarca desde el nacimiento en Leipzig en 1813 hasta la muerte en Venecia en 1883, ya que constituye el eje sobre el que descansan las líneas maestras de un complejo proceso de maduración, el punto en el que, por una parte, confluyen los logros obtenidos y a partir del cual, por la otra, arrancan los desarrollos de la obra propiamente más personal y madura de su creador, un artista a quien ya nadie discute su poderosa huella transformadora en la historia de la música occidental. Nos importa, pues, informarnos a conciencia sobre lo que entonces sucedió, aprovechando esta singular oportunidad: la redacción de unas páginas en las que su protagonista se iba aclarando las ideas a sí mismo y se las iba exponiendo a sus amigos, a quienes ya lo eran y a quienes podrían serlo al leerle, para que desde entonces nadie les confundiera ni decepcionara, ni siquiera la larga espera que requeriría poder asistir muchos años después a la realización lograda de una obra originalísima tan pacientemente gestada como llena de enormes retos y exigencias.

El conjunto de escritos de los tres primeros años de exilio en Suiza, al margen de particularidades que afectan al cometido específico de cada uno de ellos, brotan de un mismo conjunto de ideas relativamente simple y no demasiado prolijo. El problema principal de este núcleo teórico radica en el tono áspero, magmático y pedante de su expresión, fruto de una especie de

intolerancia intelectual de sabelotodo repelente, alguien que se cree mejor y más listo que nadie, y que, por consiguiente, trata al lector como si fuera un ignorante o un malformado a quien se tuviera que liberar de su ignorancia y su miserable deformación ambiental con los panfletos acalorados que el verdadero e iluminado profeta se había dignado redactar para redimirle. Ahora bien, al margen de esta prosa cancillerisca e indigesta el armazón de pensamientos que comunica es de escueto perfil: el arte jamás se da al margen de la sociedad en la que acontece. Si se quiere restaurar la ópera es preciso, por tanto, reformar la sociedad, esto es, el arte del futuro requiere una sociedad futura para que desde ella brote y se afiance. La cúspide del arte, el arte supremo, la conjunción integrada del conjunto de las artes, es decir, la obra de arte total e integral es, desde la antigua Grecia, el drama musical. La ópera moderna, por el contrario, es una deformación, un imperialismo tiránico de la música a costa del drama verdadero, un espectáculo vacío, un circo vocal, un exhibicionismo impúdico y ostentoso de variedades diseminadas, de miembros descompuestos sin unidad ni propósito dramáticos, una triste diversión para burgueses historicistas y esclavos de la moda. El máximo modelo lo siguen siendo los antiguos griegos con sus tragedias, una forma de arte que se realizaba en el contexto orgánico de la ciudad, desde su religión oficial, con argumentos míticos enraizados en la historia viva de ese pueblo soberano. Sus dramas unificaban y fusionaban las diferentes artes, la poesía, la música y la danza, en un escenario litúrgico excepcional y una arquitectura magnífica, el anfiteatro en la ladera de la Acrópolis. Tal unidad orgánica socio-artística se ha desmoronado, tanto en la política, con la radicalización de la barbarie y de las nuevas esclavitudes de los obreros industriales, como en la religión, con la llegada y el triunfo del cristianismo, una religión espiritualizante y anticorporal, mística y transmudana, y también en el arte, con la disgregación de aquella armonía fraternal y el desarrollo de las diferentes artes absolutas, esto es, unas artes que han evolucionado por separado cada una de ellas, prescindiendo de la interacción con las demás, fenómeno que se ha radicalizado en la modernidad, como la pintura demuestra a todas luces con sus grandes logros aislados, en los paisajes, por ejemplo. Ya es hora, pues, de que surja un nuevo arte de todo el pueblo, un arte genuinamente popular y nacional, que aproveche los mejores desarrollos que han vivido las artes en sus modernas vidas separadas y las haga confluír en una nueva totalidad de superior grandeza y mayor futuro. Estas ideas wagnerianas, típicas de un momento muy determinado de la historia europea, en pleno romanticismo y en el proceso de gestación de la nueva nación alemana, posteriormente unificada bajo la

corona prusiana según los planes de Bismarck, se expresan “con esa extraña confusión de percepciones inspiradas, semiverdades y desvergonzado eclecticismo que distingue a la mayoría de sus incursiones en el análisis histórico,” como bien ha dicho R. Taylor.¹ No obstante, si se les quita esa capa de yeso y de colorines para dejar al descubierto las vigas maestras de la construcción, ésta enseña una nervatura en piedra noble que soporta todo el peso del edificio y que conviene observar, entre otros motivos por su persuasiva lucidez y su prodigiosa fecundidad.

Una comunicación a mis amigos de 1851 es un excelente ejemplo de esta actividad literaria, una extensa apología de su personalidad artística, su segundo texto autobiográfico de amplio aliento anterior a la gigantesca ‘novela de sí mismo’ *Mein Leben* (1865-80), escrito para todos aquellos que estuvieran dispuestos a consagrar su vida a la promoción de su arte, esto es, para sus ‘amigos’ tal y como el compositor entiende esta palabra, a saber, quienes le amen y estimen como ser humano, puesto que son los únicos que están en condiciones de comprenderle como artista. Wagner emprende su redacción porque ante todo siente la necesidad de dar una explicación a sus amigos sobre la aparente o efectiva contradicción en la que voces críticas dicen que se hallan sus libretos operísticos y las composiciones musicales que de ellos han surgido —nos referimos a las obras anteriores a 1851, esto es, hasta *Lohengrin*, inclusive— en relación con las tesis defendidas por él mismo en sus recientes escritos teóricos, en *Òpera y drama* en especial, libro que acababa de publicar. p. 199.

Como ya hemos comentado, esta aclaración va dirigida *exclusivamente* a sus amigos porque son los únicos que sienten la necesidad de comprenderlo y los únicos con quienes él desea entrar en comunicación. Son sus amigos de hecho porque no diferencian entre la persona y el artista, sino que asumen su personalidad como un todo, respetan sus intenciones y sus propósitos, y miden sus realizaciones de acuerdo con lo que éstas pretenden conseguir y con lo que el ser humano Wagner realmente es, todo lo demás saben que es accesorio. Ellos no escinden el arte de la vida, el artista del ser humano que se manifiesta en unas obras de arte. Por lo demás, el fenómeno de la genuina comprensión del proyecto vital de un verdadero artista requiere también algunas precisiones, pues no se le comprende solamente mediante el entendimiento (*Verstand*), en virtud de algunas consideraciones meramente racionales, sino a través de aquella facultad humana a la que el artista se dirige en primer lugar, el sentimiento (*Gefühl*), un sentimiento artísticamente formado y no malformado o estropeado, es decir, viciado por la mala costumbre (p. 200).²

Eso es bastante obvio si se tiene presente que el artista se comunica con sus obras de arte y que éstas han de tener necesariamente una presentación sensible, han de llegar al público a través de determinados medios, de un *drama representado* en un teatro de ópera en este caso concreto. De ahí que el poeta y el compositor dependan mucho para ser entendidos de la *representación dramática* que tenga lugar sobre el escenario, y eso es verdaderamente difícil, intervienen en el proceso muchas otras mediaciones que a menudo escapan de las manos del artista y que pueden malograr sus propósitos, sin que ello permita que se deba juzgar peyorativamente de la calidad de su creación poético-musical en sí misma, sino tan sólo de una concreta forma de representarla, quizá muy alejada de los deseos expresos del artista que la concibió, por culpa de malentendidos e incompetencias.

La comprensión de una obra de arte implica asimismo compartir el contexto situacional del artista, las condiciones vitales en las que se fraguó y a las que él quiere responder con su creación. Wagner piensa que sólo le pueden entender quienes participan de sus mismos deseos de realización integral, razón por la cual también están vitalmente interesados en que se lleve a cabo su proyecto artístico, necesitados de que se realice plenamente tal y como él se lo imaginó. Sólo ellos son sus amigos, los únicos interlocutores válidos y desados, quienes de verdad le aman (pp. 202-203).

Para acabar de precisar su tesis Wagner distingue entre la *obra de arte absoluta* y la *obra de arte del futuro*, aprovechando aquí sugerencias que ya explicó en el libro anterior que escribió al respecto.³ La *obra de arte absoluta* es la que se concibe desligada de cualquier tiempo y lugar, separada de las personas y de las circunstancias, tanto las del contexto de creación como las del contexto de realización y de recepción, en una palabra, es un engendro de la fantasía mental de los estetas, un constructo que se produjo por vez primera en la época alejadrina, muerta ya la tragedia griega, en virtud de una operación histórica que se ejecuta sobre una serie de creaciones ya plenamente conseguidas, a las que se somete ahora a una especie de reducción de todo lo que se considera accesorio y circunstancial. Ese producto resultante es puramente intelectual, carente de condiciones, atemporal, una especie de canon eterno que jamás tiene en cuenta el concreto trabajo de creación innovadora de los grandes artistas en sus épocas respectivas, por ejemplo, el que Shakespeare llevó a cabo en su tiempo, sino que se limita a mirar abstractamente las obras maestras ya logradas como si fueran meros monumentos, sin reconocer que éstas solamente ejercen su magisterio si nuevamente consiguen alcanzar los sentimientos del público mediante su concreta escenificación, una presentación que siempre estará condicionada

circunstancial y espacio-temporalmente si se quiere que efectivamente conmueva y aporte pleno goce a los espectadores. Esta consideración hermenéutica tiene un obvio fundamento antropológico de raigambre feuerbachiana, pues defiende que el arte no ha de tratar de subsumir la individualidad humana y sacrificarla en aras del género humano, como han hecho hasta ahora la religión y el Estado, sino que ha de considerar que la esencia humana radica tan sólo en la individualidad, en el ser humano concreto (p. 206). De igual forma, reivindica las singulares tareas del presente y sus particulares aristas, jamás las elimina adorando lo que bien puede ser perfectamente inactual, esto es, lo *monumental*.

Podría pensarse que ha habido motivos para que se aceptase la propuesta estética de un arte monumental, a saber, liberarse de la esclavitud de seguir por obligación los dictados de la *moda*, pero ese argumento no es suficiente para que nos contentemos con dicho arte, ya que un respeto absoluto por lo *monumental* es totalmente impensable por dos poderosas razones, porque depende en el fondo de las debilidades de un presente que no se afirma con fuerza y porque conduce a la larga a la nueva y perniciosa moda de apostar siempre por lo meramente monumental, con lo que permanecemos en el interior del mismo círculo vicioso, estéril y paralizante. Del atolladero sólo se sale tornando a reintroducir el arte en la vida y consiguiendo que nazca nuevamente de ella, pero eso, en opinión de Wagner, sólo lo puede alcanzar el *drama*, cuyas notas definitorias principales vienen a ser las siguientes: brotar desde la vida; atender al presente; tomar un perfil individual, arraigado en un lugar, un momento y unas circunstancias propias y particulares; reclamar para su disfrute no sólo el entendimiento reflexivo sino sobre todo el sentimiento capaz de una percepción global inmediata, puesto que el drama se presenta de hecho a los sentidos, poniendo en juego tanto en su creación como en su recepción la capacidad de expresión y comunicación artística universal de los seres humanos entendida como un todo, no como un agregado de cualidades. Esta obra de arte está tan alejada del gusto por lo monumental de la estética por entonces predominante y de la crítica que de ella deriva que bien merece que se la llame la *obra de arte del futuro* (p. 208).

Con su vocabulario del momento, tan lleno de tajantes dualismos expositivos, muy elementales y categóricos, Wagner insiste en que la única vida que será capaz de engendrar esa obra de arte del futuro es la vida de carne y sangre, sumamente *sensorial* y totalmente *real*, libérrima fuente de lo que no es en absoluto arbitrario, antinatural, ni mendaz o convencional, una vida por completo diferente de los productos que solamente resultan

del pensamiento de los filósofos o de los historiadores, alejados del impulso artístico de los verdaderos creadores, cuya pulsión vital siempre está orientada hacia el futuro. Esos auténticos innovadores viven y sienten en el presente, evidentemente, pero con sus obras apuntan directamente hacia el futuro desde la profunda insatisfacción que les oprime íntimamente, una compulsión interior que les subleva frente a la vida insuficiente que ahora están obligados a soportar. Ellos prevén las posibilidades que habría que realizar a través de sus capacidades artísticas, aunque bien saben que esa tarea de convertir en realidades los presentimientos conscientes ya pertenece al futuro. Pero todos nosotros podemos y debemos representarnos tales posibilidades y podemos querer además que se lleven a cabo, ésta es la tarea que le corresponde a la *voluntad racional*, a saber, escuchar las iniciativas del *carácter personal* —esto es, de la personalidad integral del artista— y desear en consecuencia que cobre realidad lo propiamente natural, lo que no es arbitrario ni caprichoso, sino necesario para satisfacer esa íntima pulsión artística que no halla acomodo ni en el presente ni en lo que nos ha legado el pasado, sino tan sólo en la obra de arte del futuro (p. 209). El artista que la alumbró es, por tanto, una especie de órgano móvil, volente y creador de formas, un humano que no admite sucumbir a la tiranía del presente y que se siente empujado por su impulso conscientemente activo, surgido de la presión vital que le acucia. Tal artista ha de ser fiel a la vida, ha de aniquilar lo monumental y ha de predeterminar el futuro, demostrando su genuina verdad en la misma medida en que manifieste su desacuerdo con el espíritu imperante en la vida pública del presente (p. 210).

Ese artista reconoce y ansía la auténtica obra de arte a realizar, aunque sean otras manos las que la puedan llevar a cabo en el futuro, de ahí que nunca se reduzca a ser únicamente un pensador, o un crítico tan sólo, sino que integre estos cometidos en el seno de una tarea global, cálida y urgente, que es eminentemente artística, más en concreto, que es la tarea del genuino poeta dramático, perfectamente consciente de que no existen en el presente ni el arte teatral ni la escenografía dramática que tuvieran la capacidad de llevar a cabo su proyecto. Por tanto —y dado que el drama sólo llega a convertirse en una obra de arte si aparece plena y sensiblemente realizado en una buena representación—, tal artista tendrá que asumir una imperfecta e incompleta realización de sus planes (p. 211). Ni siquiera le bastarán unos medios técnico-escenográficos adecuados, éstos han de materializarse en un tiempo y unas circunstancias apropiados, y lo han de hacer ante un colectivo de espectadores que comparta las mismas insatisfacciones, exigencias y deseos que el poeta dramático que los imaginó, el cual verá enton-

ces comprendido su proyecto sin necias críticas y desde el contenido puramente humano que presenta y da a compartir. Sin esta base común desaparece la comunicación y se está tan ciego como quien visitase un panorama bellissimo en noche cerrada: no se percibirá entonces nada de lo mucho que se podría captar y disfrutar en tal paisaje.

Ahora bien, cuanto más profundamente enraizado en la vida del presente esté el proyecto global de un artista dramático, tanto más será éste incomprendido, dada la forma azarosa y astillada en que se presenta al público, y dadas esas dos únicas formas habituales y viciadas de acomodar su individualidad, o a través de los viejos cánones de lo monumental o a través de los caprichos de la moda. Ante la constatación de saberse malentendido Wagner ha tomado la única opción que le parece inteligente: dirigirse solamente a quienes manifiesten simpatía por su posición y compartan sus mismas ansias, aportando voluntaria y libremente de manera creativa su ayuda para el posible cumplimiento del proyecto que la realidad le niega a sus obras de arte. Así pues, este ensayo no quiere comunicarse sino a esos amigos que participan de su mismo sentir y que son igualmente creadores y coartistas con él. Para que le comprendan plenamente, a ellos les explicará las contradicciones existentes entre sus primeras obras ya representadas hasta entonces ante el público y sus recientes opiniones sobre el género operístico, formuladas en sus últimos ensayos, evitando así que le puedan tener por un veleta irresponsable y desorientado (p. 213).

Wagner se refiere en primer lugar a sus poemas dramáticos (*Dichtungen*) porque en ellos se trasluce con mayor claridad la relación que une su arte con su vida y porque su forma de componer música está marcada por la esencia de esos poemas (pp.213-214). No obstante, a los ojos de este particular lector de Hegel se está aquí ante un pseudoproblema, pues esas pretendidas contradicciones no existen para quien se haya habituado a percibir todo fenómeno *atendiendo a su desarrollo en el tiempo*, esto es, a observarlo de manera natural y racional. Por tanto, para la sana crítica surgida de un corazón sensible y copártcipe de su arte, es absurdo hablar de *contradicciones* en él, sólo las detecta una crítica dependiente del punto de vista histórico-monumental que abunda entre los estetas del presente y que cortan en su percepción de los fenómenos precisamente su *carácter evolutivo*, su inserción en el tiempo, su nacimiento en el seno de un proceso dinámico que atraviesa fases y construye diferencias y discontinuidades, no masas sólidas, bloques inermes incapaces de desarrollarse. La buena crítica, por el contrario, no debe ser abstracta, atemporal, insensible a las diversas pertenencias nacionales y epocales, como si todo fuese lo mismo, una pieza de

Bach igual que otra de Beethoven. Tampoco debe aplicar a fases anteriores de un artista los criterios que ese artista solamente ha conseguido tras larga evolución, pues la estética debe atenerse a la experiencia, al desarrollo concreto y al momento de gestación de una obra de arte, siendo capaz entonces de aclarar el nuevo punto de vista que se ha logrado mediante los anteriores que previamente se ha ido teniendo y abandonando. Si los críticos juzgan abstractamente y analizan obras primerizas de un artista con criterios que corresponden a etapas posteriores, malinterpretarán las obras y hasta pueden llegar a acusar a su creador, desde sus postulados teóricos posteriores, de inconsecuente y confuso consigo mismo, y todo ello, además, creyéndose buenos 'críticos', discípulos de la seria y documentada 'escuela histórica' (p. 215). Un verdadero 'amigo' de Wagner, por consiguiente, no verá tales pretendidas contradicciones y, si las percibe, se las sabrá explicar como meras contradicciones aparentes. Ahora bien, eso presupone que esos genuinos amigos conocen el conjunto de composiciones del artista Wagner, cosa muy improbable y hasta azarosa dada su mínima difusión, con lo cual están obligados a aportar mucho de su parte para rellenar los huecos existentes en su información. Justamente para suplir esos vacíos y para darse a conocer de cuerpo entero es por lo que el compositor escribe este ensayo, para proporcionarles toda la información pertinente a sus amigos y para que con ella se formen una idea cabal de su persona y de su arte, la única manera además de que entonces le puedan demostrar la plenitud de su amistad. Es hora ya, pues, de que comience esa presentación concreta y autobiográfica del curso evolutivo que ha vivido este artista, pintando con fidelidad los estados de ánimo y los trabajos a partir de los cuales nacieron sus obras de arte, avanzando y progresando en la trayectoria de su desarrollo (p. 216).

Antes de exponer su propia vida Wagner precisa otros elementos de su esquema conceptual, de sus herramientas teóricas. Distingue, por ejemplo, entre un *carácter político inartístico* y un *carácter artístico impolítico*, como el suyo. Desde su capacidad personal de concebir arte y de comunicarlo a los demás, tal carácter crece y madura mediante las impresiones que su fina sensibilidad recibe de la vida. Ahora bien, hay en el artista un aspecto *femenino*, fecundable por la vida, que puede llevar a un arte absoluto condicionado por los imperativos de la época, y un aspecto *masculino*, de genuina fuerza engendradora, creadora o poética, resultante del ímpetu configurador de toda su personalidad. El discutible concepto moderno de '*genio*' subraya esa fuerza eminentemente *individual*, que en otras épocas se pensó como exclusivamente común o *comunista*, como en China o a fines del Imperio Romano, si bien ambas perspectivas de creación pueden tener lugar simul-

táneamente, como sucedía en tiempos prehistóricos, cuando nacieron el lenguaje, el mito y el arte, y como Wagner afirma en su propio caso (p. 219).

Para explicarse con superior claridad, a pesar de alejarse de las exhortaciones de la escuela histórico-política, Wagner cuenta un *mito*, el del hijo de Wachhilde y Wiking, el niño que luego será futuro padre de Wieland, ese desgraciado personaje llamado 'Wate' (el que vadea o chapotea —pero no navega— en el mar, porque es sencillamente incapaz de imaginarse un navío), simbólica imagen del pueblo alemán. Ese gigante es poseedor de dos dones de las Nornas, fortaleza corporal y sabiduría, pero carece de un tercer don no menos esencial, el espíritu nunca satisfecho, deseoso siempre de algo nuevo (pp. 220-221). Ese imprescindible regalo de la más joven de las Nornas es el que nos hace a todos ser genios. El niño Wagner lo recibió en su cuna al nacer, pues tuvo la suerte de que no le educaran y le dejaran libre, obligado a formarse a sí mismo desde la infancia, lleno como estaba de diversas y anárquicas impresiones artísticas: el *teatro*, en especial las comedias; la seriedad de la *Antigüedad clásica*; la imitación de la *poesía dramática* y la *música*, las sinfonías de Beethoven y *El cazador furtivo* de Weber, en particular; el teatro de *Goethe*; la *revolución de Julio*, que aconteció cuando él tenía 18 años... Con esos ingredientes y una predominante pasión musical, el joven artista quiso escribir una ópera, *Las hadas*, un producto fundamentalmente imitativo, basado en un cuento de Gozzi, *La mujer serpiente*, y en músicas de Beethoven, Weber y Marschner, éste último, por entonces famoso en Leipzig.

Interesante es constatar que esta obra juvenil ya se plantea el tema del amor, más en concreto, la renuncia a la inmortalidad de un hada, enamorada de un mortal, con notables variantes en relación con el cuento original, frutos de la imaginación poética wagneriana: por ejemplo, el hada no se convierte en una serpiente, sino en una piedra, y no la desencanta un beso, sino el canto del enamorado; por último, ambos no viven su amor como humanos en la tierra, sino que el hada consigue liberar de estas condiciones terrestres a su enamorado que ha superado la prueba decisiva y la ha conseguido desencantar, llevándolo a su reino y convirtiéndolo en rey de las hadas. Como reconoce su autor, aquí se percibe ya en germen un momento importante de su posterior evolución, que modula sobre unas mismas afinidades de profundo significado. En la vida y en el arte de Wagner *la mujer* había comenzado a estar presente, a manifestar su decisiva existencia (p. 224).

El poeta comienza entonces a familiarizarse con los libros de la denominada «joven literatura alemana», con las obras de *Heine* en especial, así

como con las *óperas francesas e italianas* de las últimas décadas. En ese contexto le impactó sobremanera la garra de una actriz asombrosa, la famosa Schröder-Devrient, a la que pudo ver y escuchar en Leipzig. El resultado de esas nuevas impresiones se concentró en una nueva ópera, *La prohibición de amar o la novicia de Palermo*, una historia que se inspiraba en *Medida por medida* de Shakespeare, pero alteraba muchas cosas con gran libertad, añadiendo una especie de «revolución» en el desenlace del nudo dramático, trasladado ahora a la cálida y apasionada Sicilia durante el carnaval. Wagner descubre en esta obra las *dos direcciones* que se le abrían como artista, la sagrada seriedad del amor y del claustro, y la salvaje alegría sensorial del sur, dos rasgos de su individualidad que aún no era capaz de expresarse de manera singular sino mediante la música general que por entonces le impresionaba. El joven músico a punto de casarse iniciaba por aquellos días su trabajo como director de orquesta del teatro de Magdeburgo, empezaba a familiarizarse con el repertorio del momento y con las peculiaridades de las representaciones operísticas en los escenarios, y hasta pudo ver las graves insuficiencias de la puesta en escena de su última creación. Esas decepciones le produjeron nuevos sueños: librarse de la mediocridad de esos teatros y ambientes provincianos y triunfar en la gran capital del arte, en París. La lectura de una novela de H. König le llevó a escribir el libreto de una ópera en cinco actos y enviarlo a un conocido que residía en la capital francesa para que se lo aceptaran como futuro espectáculo, pero no tuvo éxito. El segundo intento se gestó a partir de la lectura de *Rienzi, el último de los romanos* de Bulwer, argumento que el joven poeta reescribió en forma de libreto y comenzó a convertir en una ópera, con sugerencias melódicas religiosas e himnos de redención. Repárese en que ahora se representa un suceso histórico-político de envergadura, no una leyenda fantástica. Por entonces marchó a Riga a ocupar la plaza que le brindó la reciente sociedad del teatro de esa cosmopolita ciudad báltica. Sus intereses teatrales se volcaron hacia la comedia, pero pronto le decepcionaron las condiciones económicas de tales empresas. En ese nuevo contexto vital descubrió una historia a través de un relato de Heine, una leyenda que no pudo olvidar, la del «holandés errante.» Pero, de momento, las energías las puso en *Rienzi*, concebido como una «gran ópera», con sus cinco actos y sus correspondientes cinco finales, sus duos y tríos, una gran fiesta, una representación en ella, esto es, una pieza de teatro dentro del teatro, sustituida luego por el consabido ballet, etc. El arte del joven autor seguía, pues, las sendas formales ya trazadas por el género de su elección (pp. 230-31).

Pero sólo pudo acabar dos actos en Riga, su desgraciada situación le

empujó a acelerar el añorado viaje a París, que, como es bien sabido, tuvo lugar de manera tempestuosa a lo largo de cuatro imborrables semanas en barco, alcanzando las costas de Noruega y proporcionándole las vivencias que luego expresaría en su propia versión de esa leyenda del «holandés errante.» La meta inmediata era, sin embargo, darse a conocer en la gran ciudad del Sena, empresa extraordinariamente difícil en la que fracasó, asqueado y desesperado, obligado a dejar traducir sus composiciones y a sobrevivir transcribiendo y «arreglando» fragmentos melódicos de óperas admiradas por el gran público para diversos y extraños instrumentos. Entonces compuso con celeridad una «Obertura para el Fausto de Goethe», pensada como primer movimiento de una futura e inacabada sinfonía, y prosiguió el proyecto de *Rienzi*. Pero cuando éste acabó sus ímpetus artísticos se encontraron en una situación sin salida, que le obligó a iniciar una nueva trayectoria, la necesaria «revolución» contra las creencias de la opinión pública sobre las tareas del arte en el presente. Esa insoslayable liquidación del estado de cosas existente tomó cuerpo de manera insospechadamente creativa, pues pudo canalizar su creciente indignación mediante la escritura o la literatura, otra de las facetas expresivas cultivadas por la poderosa personalidad de Wagner, quien entonces aprovechó una invitación del editor de la *Gazette musicale* para transmitir su rabia y su rebeldía a través de unas cuantas afortunadas novelas artísticas, por ejemplo, «Una peregrinación para visitar a Beethoven» y «El final de un músico en París», quizá las páginas más hermosas que escribió en su vida.⁴ La tristeza de su estado de ánimo también le obligó a volcarse en la música, compuso entonces por fin ese sueño largamente experimentado en carne propia que es *El holandés errante*.

Al hablar de esta obra la prosa del escritor Wagner manifiesta un cambio muy especial, nos indica a las claras con ello que ya comenzamos a estar en ese terreno muy particular en el que él se reconoce como autor y se descubre a sí mismo, con su genuina voz. De hecho, ahora es cuando entona su canto de alabanza y su acción de gracias al arte en el que de verdad se expresa y se realiza, la música. *La música fue el ángel bueno que lo redimió en tan desesperadas circunstancias vitales, la instancia salutífera que le indicó el camino del arte y le convirtió en auténtico artista*, no en un mero literato volcado a la crítica, ni en un matemático socialista de lo político. Ese ángel no le cayó del cielo, sino que ascendió de la tierra, del sudor del genio de los humanos, cultivado durante siglos. Wagner no puede captar el espíritu de la música más que en forma de amor, viviendo la necesidad de compartir con otras personas el sentimiento amoroso incluso a través de la cuidadosa construcción formal que la música implica, pero no mediante el abstracto for-

malismo de la crítica, como a menudo sucede en los que son literatos y se expresan solamente con palabras (p. 236).

Con *El holandés errante* se inicia una dirección fecunda, a la que también pertenecen las dos obras que le siguieron, *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Wagner desea combatir la lectura por entonces ya extendida que interpretaba tales composiciones como un regreso a la ópera romántica, como un retroceso a fin de cuentas que abandonaba el camino emprendido con *Rienzi* y que no tenía en cuenta la superación ya llevada a cabo por Meyerbeer con su *Robert der Teufel* («Roberto el diablo»). Esta incorrecta lectura parte del supuesto de que existe en primer lugar un género denominado «la ópera romántica», al cual pertenecerían tales y cuales óperas, que se habrían construido siguiendo las características de dicho modelo. La evolución del artista Wagner demostrará que poco pueden ser sus propias composiciones un ejemplo del citado género, siendo así que su creación ha querido ser un ataque radical a la ópera en general, y a la romántica en particular, planteando con ellas por lo tanto una alternativa en todos los frentes.

Para empezar, el poeta o, si se prefiere, el libretista Wagner, no escribe una pieza romántica, una historia similar a las escritas por los literatos románticos, sino que ya en *El holandés errante* profundiza en experiencias propias para expresarlas a través de un poema mítico de origen popular, que en él mismo es la síntesis de un rasgo humano universal antiquísimo, a saber, el anhelo de poder reposar de las tormentas de la vida, un rasgo que ya los helenos ejemplificaron maravillosamente con los naufragios y periplos de Odiseo, llorando de nostalgia por recobrar la paz de su patria, en su hogar, con sus tierras y rebaños y con la compañía de su mujer. El cristianismo lo plasmó en el «judío eternamente errante,» el miembro de un pueblo sin patria en la tierra, a quien ya sólo le puede consolar el descanso de la muerte, el dejar de existir y, con ello, de sufrir. La modernidad y los descubrimientos de ultramar añadieron una nueva dimensión, oceánica y planetaria, a esa vieja inquietud, a saber, buscar lo desconocido, algo que existía, pero que era invisible, aunque se preveía y por eso se lo buscaba sin cesar. Sobre esa triple tradición popular construye Wagner su poema, añadiéndole el tema de *la salvación a través del amor de una mujer*, la mujer infinitamente femenina del futuro (p. 238). Con ello redondeó su primer «poema popular» y comenzó el camino del Wagner poeta, obligado a crear aquellos argumentos que pudieran comunicar su estado de ánimo personal con íntima necesidad y con insobornable originalidad. Visto a distancia, ese poema, a pesar de sus libertades lingüísticas, aún delata sus balbuceos formales. La experiencia y el trabajo constante permitirán nuevos logros más independientes y más integrados con la música que les corresponde.

Acabada la composición de esta obra con inaudita rapidez en 1841, de Alemania llegaron buenas noticias, en Dresde se quería representar *Rienzi*. Desde la nostalgia del triste exilio parisino esta esperanza conllevó una reafirmación patriótica, un sentimiento nacionalista de pertenencia a un pueblo, una lengua, un paisaje, una historia. Lo que anhelaba el holandés errante en la figura de la mujer se transfería en el ánimo de Wagner a la añorada imagen de la patria, ese necesario mundo a descubrir que no encontró en París y que, como podemos suponer, tampoco encontrará en la Alemania de la corte sajona y por eso la tendrá que imaginar desde su alma para plasmarla en su obra futura.

Ya de mejor humor, soñando con sus obras en los escenarios, le llegó a las manos un libro con la leyenda popular de Tannhäuser, que le conmovió sobremanera, aunque ya conocía su argumento por una narración de Tieck. Ahora la figura del bardo aparecía en relación con un torneo de cantores en el Wartburg. Ese certamen abría todo un mundo de posibilidades poéticas y reclamaba un profundo conocimiento de la Edad Media germánica, reto que motivó al compositor y le llevó a nuevos estudios, más aún, como si cobrara dos pájaros der un tiro, el poema medieval del torneo de los cantores posibilitó el paso inmediato que redescubría otra figura del contexto, la de Lohengrin. Ahora bien, ambos hallazgos tuvieron lugar en un momento en el que el compositor se debatía entre alternativas.

Finalizado *El holandés errante*, Wagner había pensado en un principio componer una ópera histórica, a la que dio preferencia sobre Tannhäuser. El patriotismo nostálgico del exilio le llevaba a buscar en la historia de Alemania un momento del pasado que se adecuase a sus sueños y necesidades y le brindase la materia para una nueva ópera, y lo encontró en Manfred, el hijo de Federico II que llegó a ser rey de Sicilia, eso sí, gracias a una imaginada y desconocida hermana secreta de raza árabe que consigue que los sarracenos luchen en su bando, *La sarracena*. Este argumento le deslumbraba por fuera, pero la figura que le hechizó por dentro fue la de Tannhäuser: la historia tal como la reconstruimos, a pesar de sus múltiples anécdotas y colores, no posee para el artista Wagner esa concentración y esa claridad que caracterizan al mito, entendido como la poética visión que tiene el ojo del pueblo y que es capaz de llegar al núcleo de un asunto y condensarlo plásticamente con gran sencillez en sus rasgos esenciales y universales. En los mitos, pues, encuentra su arte la materia óptima para escribir poemas dramáticos y para componer la música que los exprese, canalizando así los sentimientos más hondos de su corazón, de ahí que Tannhäuser desbancara el histórico argumento de Manfred y la sarracena, a pesar de los románticos

toques historicistas, sureños y orientalizantes que brindaba su tratamiento. El compositor eligió entonces, dice, sin tener que reflexionar, sin conciencia crítica, llevado por su sensibilidad y sin ninguna arbitrariedad, prosiguiendo la senda iniciada con *El holandés errante* y dejando sin continuación la vía cultivada en *Rienzi*, es decir, evolucionando verdaderamente y no retrocediendo a una etapa anterior ya superada, marcada por el historicismo romántico en la ópera (p. 245).

Con veintinueve años y tras casi tres de estancia en París, regresó a Alemania, camino de Dresde, pudiendo contemplar emocionado el Wartburg, el escenario de su futura obra. En la capital de Sajonia cambiaron radicalmente las circunstancias, *Rienzi* se representó con gran éxito en 1842 y su autor recibió el nombramiento de *Kapellmeister* de la corte a comienzos de 1843, con reponsabilidades también en el teatro real. Wagner se pudo hacer cargo con toda precisión de la situación del arte en la esfera pública y de los graves riesgos que corría su personalidad de artista creador si se convertía en un fiel servidor del contexto. La dolorosa experiencia de preparar la representación de *El holandés errante*, a pesar de contar con la magnífica Schröder-Devrient, le demostró las lamentables condiciones en que se comunicaban sus obras, conchando fracasos. El cúmulo de deficiencias que le mantenían insatisfecho y anhelante en el presente comenzó a pesar en la música que por entonces componía para su *Tannhäuser*. La náusea ante dicho contexto le impelía hacia algo más noble y hermoso, hacia un amor que superase la pobreza sensorial del mundo moderno, a pesar de que la obra en la que lo expresaba venía a significar una especie de pena de muerte, de condena a perpetuidad para el mundo del arte moderno imperante, tan raquíptico e insatisfactorio. Wagner lo sentía así, y los hechos le darían la oportunidad de que lo supiese sin equívocos, de que lo aprendiese sin titubeos. Por ejemplo, cuando empezaron las fallidas representaciones de *Rienzi* en Hamburgo y de *El holandés errante* en diferentes ciudades alemanas, en Berlín, en Kassel — incluso bajo la batuta del generoso maestro Spohr —, confirmándose que no cuadraban en las óperas de repertorio que consolidaban los gustos del momento, de los directores y los críticos que servían una estética ya obsoleta e inmutable, incapaz de sorpresas. El resultado no dejó de ser aleccionador, pues desde entonces el compositor se planteó su arte sin tener en cuenta para nada a la «masa», ese «público» al que no quería ni servir ni halagar, pervirtiendo entonces su mensaje y abandonando sus más íntimas inquietudes. La música que creaba sólo debía ser fiel a sus exigencias y necesidades más acendradamente auténticas y personalísimas. La figura del bardo medieval que por entonces le hechizaba asumió el papel de genuino transmisor

de ese mundo propio, extemporáneo y futurista, a individuos asimismo muy personales, exigentes e insatisfechos, los únicos con los que valía la pena entrar en comunicación porque eran los pocos que podían entenderlo. Ellos por su parte también clarificaban y determinaban las características de esa creación artística y la hacían progresar. Este plexo de condiciones marcó la intermitente gestación del *Tannhäuser*, que su autor vivió como si superase una especie de riesgo mortal a lo largo de 1843 (p 258).

Una estancia en Bohemia, en un balneario, celebrando el final de esa composición, le alegró el ánimo y le llevó a imaginar una futura ópera cómica, una especie de drama satírico que le restableciese el equilibrio tras la tragedia del certamen de cantores en el Wartburg que acababa de escribir. Surgió entonces el proyecto de *Los maestros cantores de Nuremberg*, con Hans Sachs como protagonista. De nuevo la trama se inspiraba en figuras tradicionales creadas por el espíritu del pueblo alemán a finales de la Edad Media, en las que el músico y poeta Wagner podía expresarse a sus anchas con los resortes más propios de las artes que dominaba, encauzando así las múltiples facetas de su rica personalidad de una manera audaz e intempestiva. Pronto tuvo en sus manos el guión desarrollado, y así lo presenta al lector en este ensayo, familiarizándole de este modo con la obra que verá la luz pública muchos años después, en 1868. Al mismo tiempo, otro proyecto añorado, que su imaginación había perfilado ya con todo detalle desde los años parisinos, irrumpió con inusitada fuerza y le obligó a concentrar todas las energías en él, nos referimos, como es obvio, a *Lohengrin*. De nuevo el mito trágico triunfó, a pesar de la pasión con la que vivió ese breve intermedio dedicado a la comedia. Años después el compositor confesará que afloraba entonces como remedio de sus males la *ironía*, esa forma de la jovialidad que no provoca ninguna ruptura con las circunstancias imperantes, sino que posibilita que se expresen las verdaderas fuerzas vitales de un modo creativo sin que haya desajustes entre la forma y el contenido en aquello que el artista quiere comunicar. Esta ampliación en el dominio de los medios formales del arte indica una de las direcciones en el desarrollo de la personalidad de Wagner, no obstante, su núcleo esencial, la nostalgia anhelante y la indignación que sentía de manera creciente con la vida burguesa de su deplorable contexto, le exigía una radicalización expresiva que sólo la tragedia le podía ofrecer. Por eso hubo de componer de nuevo otro drama de raigambre popular en torno al deseo del corazón humano, alejado por lo demás de la vía cristiana orientada hacia lo sobrenatural, pues tal proyecto se mantiene, a pesar de las apariencias, en el plano de la verdadera naturaleza humana, de acuerdo con lo que nos enseña la poesía más antigua y universal.

En efecto, el discípulo de Feuerbach tiene especial cuidado en demostrar que los mitos cristianos que más valoramos no son una creación ni exclusiva ni originariamente cristiana, ya que tienen claros precedentes en la Antigüedad, como la reciente investigación ha ejemplificado en provecho de los futuros poetas. Una primera prueba de ello la brinda el caso de Odiseo, cuyas aventuras con Calipso y con Circe de regreso a los brazos de la esposa Penélope en la añorada Ítaca constituían un primer modelo de la trágica inquietud que marcaba al holandés errante en sus deseos de encontrar una mujer fiel, rasgo que con acrecentada intensificación también caracteriza a la figura de Tannhäuser. Lo mismo puede decirse del núcleo del mito de Lohengrin, ya perfectamente contenido en el mito griego de Zeus y Semele, un relato que no es fruto de una mentira sacerdotal que pretendiese explotar el deseo humano de conocer la imagen y el significado de lo divino mediante una historia de presunta procedencia divina, sino que, por el contrario, ha sido creado por los seres humanos con el fin de poder concretar un rasgo fundamental de su propia esencia y naturaleza humana, el ansia que ésta tiene por conocerse a fondo a sí misma como lo máximamente valioso y deseable. En una palabra, este relato habla de la irrefrenable necesidad de amor, un amor que exige su plena realidad sensiblemente gozada, esto es, que reclama con máxima fuerza la existencia efectiva de su objeto, el abrazo integral, aunque sea a costa de la desaparición de la divinidad y de la aniquilación de la humanidad de los amantes que lo viven. La plena revelación de la esencia del amor es, pues, lo que nos transmite este mito popular de un modo certero y perceptible por nuestros sentidos y sentimientos, tanto en su versión griega, como en la cristiana, y también en la contenida en las sagas de otros pueblos, por ejemplo, los que viven junto al mar o cerca de la desembocadura de grandes ríos, esta vez en la figura del maravilloso desconocido traído por las olas, enigmático símbolo del más allá que desaparece cuando se le pregunta por su identidad. He aquí el mito que cautivó a Wagner después de haber acabado su *Tannhäuser* (p. 266).

Las circunstancias de aquellos años en Dresde ayudan a explicar ese hechizo, sobre todo a partir de la sangrante incompreensión del público ante la representación de esta obra. Comienza así la consciente dedicación a esos pocos amigos necesarios que saben entender y apreciar la labor del artista arriesgado e innovador, a quien todos los demás consideran un loco que no respeta los cánones de la ópera del momento. Wagner se siente solitario y aislado, y por ello mismo mucho más necesitado de verdadera comunicación con los demás: como si fuese un extraterrestre, alejado por completo del mundo moderno y sus pompas, o como un montañero que se halla

rodeado de blanquísimas cumbres alpinas e inmaculado cielo azul, muy por encima del ambiente de los valles y los pueblos, con sus mercados y sus bajezas, expresiva imagen que vivió por entonces su autor en repetidas y atrevidas excursiones y que décadas después también inspirará al creador de *Zarathustra* en la Alta Engadina (p. 270). Desde tales altura, iluminado por los rayos del amor, sintió la nostalgia de la tierra baja, de descender hacia lo profundo, esto es, de encontrar a la mujer que lo salvase, como sucede tanto en *El holandés errante*, como en *Tannhäuser* y en la cada día más detallada composición de *Lohengrin*: al igual que este héroe, él mismo no desea, como si fuese un ser divino, ni admiración incondicional ni adoración a distancia, sino que está sediento de aquello que pueda calmar su nostalgia y acabar con su soledad, el amor, esto es, ser amado por una mujer, más aún, ser comprendido a través del amor. He aquí el rasgo profundamente trágico de esta figura dramática, que viene a ser en las condiciones del mundo moderno lo que Antígona era en las del mundo antiguo (p. 273). De ahí que su creador se considere malinterpretado por aquellos críticos que solamente perciben en esta obra sus características cristiano-románticas y no se dejan afectar en sus capacidades sensitivas y afectivas, en sus sentimientos y pasiones, antes de categorizar lo vivido mediante el entendimiento y la razón, que es como unilateral y parcialmente reaccionan. La nueva tragedia del artista surge, por tanto, al verse reducido éste a la sola esfera de la razón crítica y chocar una y otra vez contra la insensibilidad general de una especie de semihumanos, de espectadores demediados, carentes de sentimientos, sordos a la música y al complejo espectro expresivo de un arte que se propone afectar al ser humano integral.

Con *Lohengrin* Wagner perseguía extremar la claridad de su arte para evitar esos malentendidos, y por ese motivo buscó la máxima fidelidad histórica en su tratamiento de la leyenda: he aquí la particular dialéctica que sufre en sus manos la relación entre mito e historia. Esta extrema claridad artística, por lo demás, es la que le conviene a quien busca comunicar lo que es profundo, complejo y global, y no meramente anecdótico, parcial o difuso. El compromiso radical del artista Wagner implica, pues, una creciente fidelidad en el seguimiento de ese impulso que le mueve a continuar su propia ruta contra viento y marea, adentrándose cada vez más a fondo en las desconocidas y peligrosas sendas de su espíritu, de su ánimo, o, si se prefiere, de su subconsciente. Uno de los frutos de esta actitud lo constituye el descubrimiento de la esencia del corazón femenino tal y como la figura de Elsa lo personifica, a saber, como la *otra parte* de la propia esencia de Lohengrin, como lo no consciente y no arbitrario de su personalidad cons-

ciente y voluntaria, como aquello que se desea y hacia lo que se tiende, esto es, la parte con la que entonces se descubre una desconocida afinidad. En una palabra, al artista Wagner la naturaleza femenina se le revela como la ignorada capacidad de poseer una «consciencia inconsciente» (p. 277). Desde ese momento considerará que por fin había logrado captar lo verdaderamente femenino, esa lúcida entrega generosa que asume la vivencia del amor hasta las últimas consecuencias y que contrasta con el egoísmo masculino. Fue Elsa, la mujer verdadera ya plenamente comprendida, necesaria expresión esencial de la más pura no-arbitrariedad sensorial, la que hizo de Wagner un revolucionario, pues encarnaba el ansiado espíritu del pueblo que el artista necesitaba para salvarse, como literalmente reconoce en su escrito (p. 278). Tal descubrimiento íntimo poco a poco fue ganando en autoconocimiento, en plasmación estética y en compromiso ciudadano, con lo cual se agravó la distancia que le alejaba de las condiciones vitales y artísticas del mundo moderno hasta extremos en los que pensó que ya no había más salida que la muerte. No obstante, esta amarga vivencia no surgió por compromisos particulares con la religión cristiana, como algunos críticos han dicho; a lo sumo ejemplificaría un cristianismo muy singular que nada tiene que ver con el que postulan esos crédulos comentaristas tan píos e ignorantes. Una vez más el discípulo de Feuerbach precisa sus convicciones sin dejar claroscuros.

El desarrollo de este proceso de madurez abordó entonces los diferentes resortes del *teatro*, esto es, de la representación escénica como apropiado órgano artístico con el que comunicarse. Wagner analizó la situación concreta del teatro de su tiempo, un entretenimiento vespertino abocado a reiterarse de función en función, sometido a presiones especulativas y a esclavitudes miserables, a merced del público aburrido de las grandes ciudades, formado por tres diferentes estamentos a contentar simultáneamente, a saber, la plebe de gustos groseros, amante de truculencias y excesos, la burguesía filistea, deseosa de piezas familiares repletas de moral, y los miembros de la clase superior, acostumbrados a lo refinado, lujoso y esteticista. He aquí el imposible y contradictorio reto ante el que fracasan los grandes institutos teatrales del momento, como evidencian los años en Dresde con toda riqueza de pormenores, vividos desde la privilegiada posición del cargo de director que, a su vez, es poeta y compositor de obras que se estrenan. Tales fracasos se convirtieron en las mejores enseñanzas, en los insospechados impulsos que le obligaron a seguir avanzando en su evolución artística, considerada cada vez más en su verdadero contexto de realización, las condiciones político-sociales desde las que surge, con las que se ha de manifes-

tar y a las que va dirigida. El resultado global de esta frustrante experiencia era inevitable, Wagner se interesó cada vez más por la *política* (p. 286).

Una y otra vez vio que desde su talante artístico y por razones artísticas sólo podía tomar partido en favor de los que sufrían las consecuencias de un formalismo político-jurídico anclado en el pasado y contrario a la pura naturaleza humana, esto es, que su propio arte le empujaba a estar en favor del espíritu de la revolución, entendida ésta como la aniquilación de la forma sensible que ofrecía el presente. Por eso se le podría denominar como un verdadero «revolucionario en favor del teatro,» aunque esta expresión resultara ridícula en boca de sus adversarios, pues la participación de Wagner en la Revolución de 1848 pretendía ante todo, según sus palabras, una transformación radical y con todas las consecuencias del teatro tal y como entonces se practicaba, una reorganización integral del mismo, no sólo de sus aspectos financieros e institucionales, sino de sus objetivos artísticos en la sociedad burguesa. Él pensaba al inicio que sería posible una solución pacífica del problema mediante una adecuada reforma desde arriba, guiada por la inteligencia ilustrada, pero los hechos demostraron que había un duro enfrentamiento entre reacción y revolución, con lo cual resultaba inevitable optar por una drástica ruptura con todo lo viejo exigida desde abajo, desde la presión ejercida por la necesidad puramente humana. Por desgracia, los diferentes partidos políticos mentían sobre lo verdaderamente necesario, con lo cual el artista Wagner persistió en su náusea y su soledad, en su indignación y su rebeldía, que nuevamente no hallaron otro cauce para manifestarse que no fuera su arte, esta vez concentrado en dos proyectos que ya se habían dejado sentir mientras componía *Lohengrin*, a saber, uno sobre *Siegfried* y otro sobre *Federico I Barbarroja* (p. 288).

Por última vez reaparece en esta autobiografía *el contraste entre mito e historia*, es decir, la opción entre componer un drama musical o una pieza para su declamación teatral, un renovado conflicto que entonces pasó al plano de la consciencia y pudo encontrar finalmente una adecuada solución. Importa saber que desde el regreso del exilio parisino Wagner encontró en la historia de la antigüedad alemana su objeto preferido de estudio. Su nostálgico patriotismo hallaba en ese elemento primordial que los antiguos poemas transmitían un calor que la frialdad de la vida del presente no podía sustituir. Las ansias de futuro se alimentaban, así pues, proyectando formas que se construían mediante imágenes del pasado que conservaban sus perfiles sensibles, sus rasgos identificatorios perfectamente nítidos. Esta búsqueda emotiva le llevó a la Alta Edad Media, más aún, a la época de gestación originaria de los mitos germánicos, a la fuente primordial de las

sagas de su patria. No se trataba de conocer los ropajes de tiempos pasados, sino de encontrar las figuras originales en su prístina belleza, imágenes del ser humano verdadero y esencial. El estudio de la historia, por el contrario, sólo ofrecía un conocimiento de las relaciones humanas, o, si se quiere, de los seres humanos en cuanto producto de tales relaciones. La pesquisa por el fundamento de esas relaciones permitió una vuelta a la Antigüedad griega, en la que el mito se constituía como dicho fundamento de las relaciones sociales, más aún, el mito griego desvelaba que era el ser humano el creador de tales relaciones, las cuales, una vez objetivadas en diferentes momentos históricos y mediante determinadas tradiciones jurídicas, dominaban al mismo ser humano y le destruían su libertad. Estos descubrimientos repercutieron en una nueva mirada sobre *Siegfried*, distinto de como surgía en la canción medieval de los nibelungos, convertido ahora en una figura humana primordial, susceptible de ser el héroe de un drama mítico de denso contenido antropológico. A la vez las investigaciones históricas abrían la posibilidad de introducir en el personaje de *Federico I Barbarroja*, como si fuese un renacimiento del héroe mítico, las ansias de reunificación nacional que seguían frustradas en la Alemania de los años cuarenta del siglo XIX. Ahora bien, para construir con él un drama histórico era menester respetar un cúmulo de datos y elementos históricos tan variado y diverso que el resultado dramático perdía la sencillez de un relato mítico y se convertía en un conglomerado heterogéneo y difuso, dominado por las relaciones sociales de la época, que en nada ayudaba a comprender el fracaso de la soñada unidad política de la nación alemana. Una mayor y más libre intervención por parte del autor de tal drama lo alejaba de la historia y lo acercaba al mito, ciertamente, pero para tal viaje sobraban las alforjas, el emperador Federico I no era un personaje mítico, siendo así que el pueblo alemán ya había creado sus propios mitos auténticos. Por tanto, era mucho mejor acudir a dicho legado genuino, con lo cual la figura de Siegfried recobró todo su sentido y sus múltiples posibilidades. El artista Wagner sabía ahora por qué los argumentos históricos no eran los más apropiados para su arte y dónde debía buscar la cantera de sus dramas futuros (p. 292).

Otra importante enseñanza había obtenido el poeta y compositor a través de esta elección entre Siegfried y Federico I, pues no sólo había encontrado la necesidad y la adecuación del mito para su arte del futuro, sino que había aprendido a la vez a renunciar a piezas de teatro meramente orales o declamativas, textos de temática histórico-política que sólo se recitasen o hablasen, en favor de los dramas musicales con orquesta y cantantes que los interpretarían en vivo en teatros de ópera apropiados. Tales dramas

de argumento mítico que expresan un contenido humano de inequívoca individualidad y máximo sentido requieren ineludiblemente la fuerza comunicativa que sólo la música puede proporcionar por encima de las palabras.

Esas obras para el futuro necesitaban, así pues, de artistas con la evolución que Wagner había sufrido, unos artistas que supieran por experiencia propia que la música es un ángel salvador, la inolvidable y más preciosa enseñanza de los años en París. En inspiradas páginas confiesa el compositor que en Dresde ya puede 'hablar' el idioma de la música como si fuese su lengua materna, sin trabarse ni acudir a frases hechas, sino con la espontaneidad, la plasticidad y la soltura con la que los humanos nos expresamos en nuestro idioma materno, el que hemos aprendido en la infancia y en el que nos sentimos como en casa, libres de coacciones formales, de reglas gramaticales o de pobreza terminológica. El magistral dominio de esta 'lengua' artística con el que ya cuenta le permite además expresar lo que es verdaderamente propio y específico de ella, los sentimientos y las sensaciones. Por eso la música completa lo que las palabras transmiten a nuestro entendimiento reflexivo, esto es, la música nos comunica su contenido sentimental y afectivo, y lo hace con absoluta precisión, con una claridad y una exactitud que jamás puede conseguir el artista del lenguaje meramente verbal. Más aún, si se combinan las palabras y la música, entonces el sentimiento alcanza un grado de individualidad, de particularidad y de perfil que sobrepasa lo que cada uno de estos dos medios ofrecen por separado. Esta unión acontece con especial fortuna allí donde las palabras reclaman una expresiva comunicación del sentimiento, mejor dicho, allí donde el contenido de lo que se desea expresar exige que no sólo lo comprenda la razón sino que también se conmueva el sentimiento. Por eso el poeta de la palabra y del sonido (*Wort-Tondichter*) es el más indicado para expresar lo que está más allá de toda convención, es decir, lo puramente humano, alejado de todo lo que es histórico-formal (p. 297).

Esta dimensión musical de su arte influye en Wagner sobre el nivel poético de su escritura y lo condiciona, seleccionándole aquellos objetos que sean máximamente idóneos para configurar sus dramas musicales. Una vez en posesión de tan magistral dominio de los medios de expresión como el que ya tenía este experto compositor, escritor y director de la orquesta y los actores, su tarea primordial consistía en escoger tales objetos óptimos para la realización de su arte. Con *Siegfried* comenzó, por consiguiente, su etapa de creación con una *consciente voluntad artística*, que repercutió notablemente en su trabajo de creación, sobre todo en dos momentos, en la

forma dramático-musical y en la *melodía*. En cuanto al primero, es obvia esa transformación si se tiene en cuenta su abandono de las características estructurales de las óperas tradicionales. Wagner las juzga incapaces de constituir un verdadero drama unitario a causa de ese conglomerado heterogéneo que las conforma, compuesto de arias, dúos, tríos, etc. con intervenciones de todo el conjunto de los protagonistas, e incluso con el añadido de las masas corales, siguiendo un orden arbitrario y externo, previo y preestablecido, incoherente con el desarrollo del genuino drama basado en la unidad plástica del material mítico. Por lo demás, tampoco admite secciones o apartados que no sean los que cada acto reclame. Las escenas no necesitan contar particularidades históricas o detalles de una trama condicionada por sorpresas y anécdotas. El drama ha de seguir su curso unitario con la calma que le corresponde a su objeto y con la forma musical que cada escena requiera, sin ceñirse a esquemas fijos. No debe sorprender, pues, que Wagner se perciba a sí mismo como el destructor de la ópera, el reflexivo introductor de notables cambios en su forma, una revolución estética que ya comenzó en *El holandés errante*, construyendo el tejido musical a partir del objeto poético, uniendo o separando los motivos temáticos según las exigencias de su tratamiento a lo largo de todo el drama, no por escenas aisladas. La técnica aplicada y su justificación tienen detallada exposición en la tercera parte de *Ópera y drama*, no obstante, y mirando retrospectivamente la novedad entonces introducida por fidelidad al objetivo artístico propuesto y sin la guía de la reflexión racional, Wagner expone en 1851 que en aquella composición todo se derivó de un núcleo temático, la balada de Senta del segundo acto, el germen de toda la música de esa ópera, la imagen poética condensada del drama entero. Por ello la subtítulo «una balada dramática», de la que partían todos los hilos que poco a poco se entrelazaban formando el tejido melódico del conjunto de la obra. Las creaciones posteriores han desarrollado este sistema (p. 302).

El segundo momento que recibió las influencias innovadoras de su concepción artística es la *melodía*. Wagner define la historia de la música moderna para ópera como la historia de la melodía absoluta, una melodía alejada del material poético. De nuevo la composición de *El holandés errante* posibilitó que su creador se aproximara a las melodías populares, con su vitalidad rítmica cercana a las danzas populares de las que suelen proceder. Pero cuando tenía que expresar las sensaciones de las personalidades dramáticas, entonces fue menester alterar la melodía para que se convirtiera en la voz comprensible por el oído del espectador de esas sensaciones. La melodía surgió entonces de sus discursos, de sus propias palabras, mejor di-

cho, de los versos que cantaban. La necesidad de expresar musicalmente el sentimiento contenido en las palabras de los versos produjo, atendiéndolos en su peculiar dinamismo, un renacer del ritmo en las melodías, potenciado además por la armonía que la música instrumental es capaz de ofrecer al comunicar los diferentes estados de ánimo de los protagonistas a los oyentes. Se origina así la verdadera melodía dramática.

Todas estas innovaciones se plasman ahora en la composición de *Siegfried*, un personaje masculino que procede artísticamente de la Elsa de Lohengrin y que obliga a disponer de una nueva melodía lingüística, la que le corresponde al mito popular y a los peculiares y rítmicos versos mediante los que se comunica. Pero Wagner todavía no puede presentar este nuevo producto, tan sólo desea preparar a sus amigos para la adecuada recepción de sus nuevas creaciones, ahora que ya conocen el curso de la trayectoria artística que ha seguido hasta la preparación de ese germen todavía llamado *La muerte de Siegfried*. De hecho, antes de la malograda revolución de Dresde y afligido por la irrepresentabilidad momentánea de su mítico proyecto dramático, aún acarició otros planes, el más desarrollado de los cuales estuvo consagrado a *Jesús de Nazareth*. No el personaje histórico, ciertamente, ni tampoco el Mesías religioso o el denominado por los teólogos el Cristo de la fe, sino el símbolo humano de la superación del mundo terrenal autoinmolándose y entregándose tras la muerte al más allá. Las miserables condiciones del mundo bajo el dominio de los romanos se correspondían con las de la triste situación del presente. La muerte aparece entonces como una liberación por medio de la autodestrucción que ejecuta el individuo solitario sobre sí mismo porque no la puede llevar a cabo sobre el contexto externo, causa de la pobreza vital generalizada.

Este proyecto tampoco cuajó, entre otras razones porque contenía una especie de plateamiento crítico-filosófico que lo tornaba inadecuado para la representación artística, porque implicaba una versión muy personal de esta figura popular, demasiado alejada de la imagen que de ella presentan los dogmas religiosos, y porque solamente sería escenificable cuando su mensaje se hubiera convertido en obsoleto, una vez la revolución hubiera transformado la opresiva situación que con esta obra se ansiaba criticar. Wagner renunció a detallarlo, consciente de su inutilidad, y con grata sensación de libertad se unió al movimiento revolucionario que por entonces estalló en la capital sajona. Sabía que no tenía otra elección, pues hacía tiempo que no se sentía formando parte de ese mundo insatisfactorio y envejecido que tanto le asqueaba.

Lo que sigue ya es bien conocido: el exilio suizo, la segunda y negra

visita a París, y la necesidad de aclarar tanto su concepción de la revolución como su estética tan infrecuente mediante el renovado ejercicio de la escritura. Resume entonces el compositor el sentido de sus principales ensayos de este momento, expresión de su pública protesta contra los momentáneos vencedores de esa fracasada revolución, a saber, *El arte y la revolución*, *La obra de arte del futuro*, *Ópera y drama*, y esta *Comunicación a mis amigos* que está acabando de redactar, punto final de su actividad como escritor, pues, con estos libros Wagner considera que ya se ha explicado con suficiencia como para poder afirmar que quien no entienda su arte no podrá achacarlo a su intrínseca dificultad ni a la falta de informaciones, si alguien no lo comprende será sencillamente porque no querrá.

Durante el proceso de confección de estos textos todavía pensó un nuevo proyecto operístico para que pudiera representarse en París, como bien sabe el lector de *La obra de arte del futuro*, nos referimos a *Wieland el herrero*, un drama que llegó a escribir pero sin la música que le correspondiese. La única música que deseaba componer es la que le pedía ese otro proyecto germinal e imparable que había comenzado con *La muerte de Siegfried*, el primitivo nombre de lo que poco a poco se convertirá en *El ocaso de los dioses*. En este retorno a la música Wagner entona un canto de amistad al compositor e intérprete que tanto le había ayudado, su amigo Franz Liszt, consejero y sostén en momentos de desánimo, alma generosa que cree en su arte y que acababa de dirigir *Lohengrin* en el teatro de Weimar con notable éxito. Con el impulso que significaba esa representación había recobrado la confianza en las propias fuerzas y con todo su ser sentía que había llegado ya el momento de volver a las composiciones, de conseguir edificar ese nuevo mundo artístico para el que había vivido el largo y complejo desarrollo que nos ha contado, el mundo épico-dramático que brotaba del mito de los nibelungos y que reclamaba para su adecuada comprensión que también se escenificase la vida del *joven Siegfried*. No obstante, esa parte del ciclo mítico contenida en dos dramas volvía a dejar insatisfecho al poeta, pues se le quedaba corta, falta de plenitud, y su labor compositiva le obligaba a extender una vez más todo el proyecto si quería que los espectadores comprendieran desde su percepción sensible las acciones de los nudos dramáticos necesarios para obtener una verdadera unidad. Ante ese reto se encontraba por entonces su trabajo de poeta, como les dice a sus amigos confidencialmente, preveyendo ya tres dramas musicales, no tres óperas —como es obvio tras las explicaciones que hemos ido leyendo—, precedidos por un gran prólogo o preludio, cuatro partes, pues, conformando un todo autónomo cada una de ellas y constituyendo a su vez un ciclo unitario, a mil leguas de

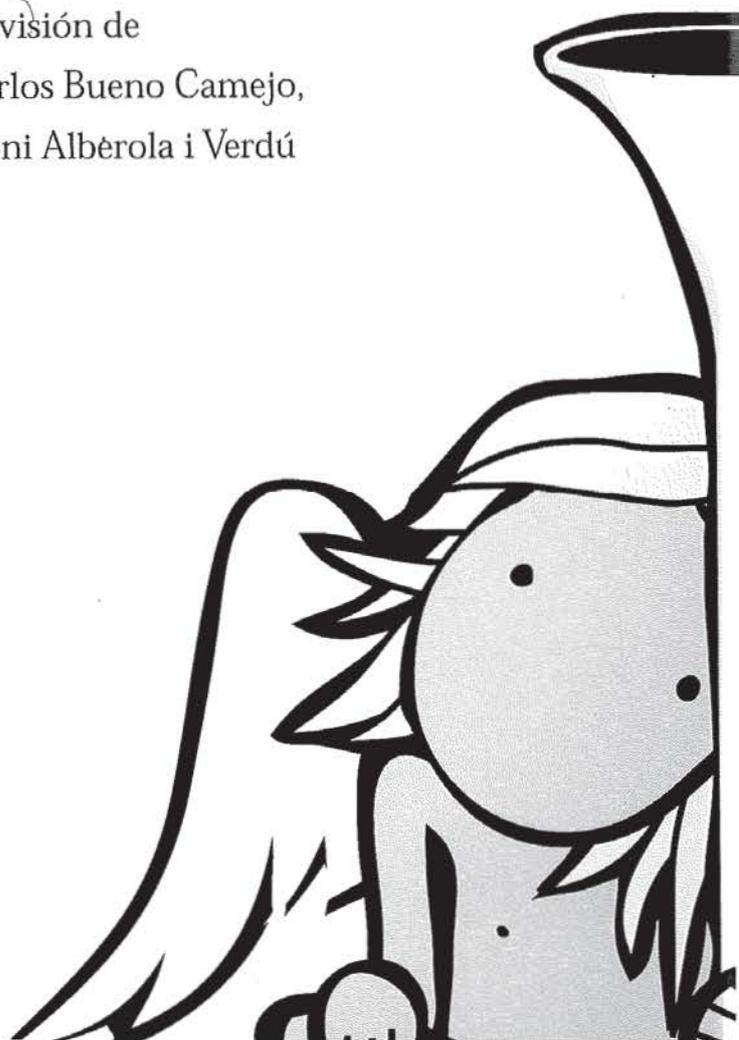
las piezas de repertorio que suelen ofrecer los teatros de la época. Para su representación, por tanto, se requiere una gran fiesta o festival, que durará tres días más la tarde precedente, correspondiéndoles un drama a cada uno de ellos con el prólogo para esa tarde inaugural, la única manera de que el conjunto de amigos y amantes de su arte pueda captar con su entendimiento y su sentimiento efectivos, pero no mediante la mera razón crítica, el mensaje que les desea comunicar. Es evidente, por lo tanto, que no cabe esperar de los actuales teatros la representación de este magno proyecto. Esos amigos imaginarán entonces cómo, cuándo y bajo qué circunstancias podrá realizarse el plan, tarea ésta verdaderamente colectiva que atañe al futuro de todos ellos. Hasta la consecución de esta obra, el artista se despidió. La veracidad de estas últimas palabras ha quedado confirmada por los hechos: ese artista cumplió su promesa y escribió cada una de las cuatro partes de su sueño dramático, y un increíble cúmulo de circunstancias afortunadas permitió que décadas después comenzaran los festivales de Bayreuth. Nosotros podemos entender mucho mejor esas representaciones si releemos esta comunicación a sus amigos y asistimos al curso de la gestación de esta empresa artista que ya forma parte de los grandes logros de la historia de la humanidad.

III JORNADAS NACIONALES
DE
MÚSICA, ESTÉTICA Y PATRIMONIO

ACTAS DE LAS JORNADAS

Xàtiva · 4, 5 y 6 de julio de 2003

Revisión de
Francisco Carlos Bueno Camejo,
y Josep Antoni Alberola i Verdú



Edita: Excm. Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Música

Imprime: MATÉU Impresores, s.l.

Depósito legal: V-3255-2004

ÍNDIX

PONENCIA 1

ADVERSIDAD Y CREATIVIDAD. EL CASO DEL REAL COLEGIO-SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI (VALENCIA) EN EL SIGLO XVII' 13

Greta J. Olson, UNIVERSIDAD CHINA DE HONG KONG

PONENCIA 2

NOTAS SOBRE EL ESTUDIO Y LA EDICIÓN DEL CANCIONERO POÉTICO-MUSICAL HISPÁNICO DE LISBOA 45

Mariano Lambea, DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA (CSIC, BARCELONA)

Lola Josa, FACULTAD DE FILOLOGÍA (UNIVERSIDAD DE BARCELONA)

PONENCIA 3

"UNA ÓPERA ITALIANA DE EXZELENTE MÚSICA" EXORDIOS DEL DRAMMA PER MUSICA EN VALENCIA 87

Andrea Bombi, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

PONENCIA 4

EL SONIDO DE LA ANTIGÜEDAD. NA VISIÓN DESDE IBERIA 109

Josep Montesinos i Martínez, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

PONENCIA 5

EL PATRIMONIO MUSICAL RELIGIOSO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX 135

José López Calo, S.J., UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PONENCIA 6

ASPECTES DE LA RELACIÓ MUSICAL ENTRE CATALUNYA I VALÈNCIA DURANT EL RENAIXEMENT 153

Josep Maria Gregori i Cifré, UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

PONENCIA 7

LA ESTÉTICA DE WAGNER DESDE WAGNER: LECTURA DEL ENSAYO "UNA COMUNICACIÓN A MIS AMIGOS" DE 1851 171

Joan B. Llinares, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

PONENCIA 8

LA CRÍTICA EN REVISTAS MUSICALES: ENTRE EL PERIODISMO Y EL GÉNERO LITERARIO 201

Enrique Martínez Miura, REDACTOR JEFE DE LA REVISTA "SCHERZO"

- COMUNICACIÓN 1*
UNA NUEVA FUENTE DE LA MISSA A 5 DE AMBROSIO COTES (1550?-1603) 213
Esperanza Rodríguez
- COMUNICACIÓN 2*
LA CONCEPCIÓ DE LA TEORIA DELS AFECTES DE TOMÀS VICENT TOSCA 239
Josep Antoni Alberola i Verdú
- COMUNICACIÓN 3*
APROXIMACIÓN A LA MÚSICA EN XÀTIVA DURANTE EL S. XVIII 245
Josep Manel García Company