

Richard Wagner, metafísica y drama

José Antonio Bielsa Arbiol

Un estudio (otro) del artista decimonónico total por antonomasia: Richard Wagner, compositor y filósofo; en esta primera entrega se abordarán los vínculos del autor de “Tristán e Isolda” con Beethoven, Schopenhauer y Nietzsche.

Si el siglo XIX musical resultaría inconcebible sin la figura colosal de **Ludwig van Beethoven**, el sinfonista, otro tanto podría decirse del siglo XX sin ese otro coloso que fue **Richard Wagner**, el operista; no es símil peregrino, sino evidencia a menudo silenciada. Si Beethoven arranca del clasicismo dieciochesco -y lo amplifica y trasciende, añadiéndole innumerables riquezas, abriendo así las puertas del nuevo siglo-, Wagner parte de parejos modelos a la par que cede a las modas prototípicas decimonónicas -mas para inyectar a sus primeras tentativas un impulso progresivamente experimentador, de puro personalísimo-.

De morir a los treinta años de edad, Beethoven habría quedado para la posteridad como el autor del *Septimio* y de la *Primera Sinfonía*, pero difícilmente podría haber sido considerado “el mayor compositor de su tiempo”, como insisten los manuales desde tiempos de **Romain Rolland**: hubiera resultado, con toda justicia, el más aventajado de los sucesores de **Haydn** -y, si se quiere, del celestial **Mozart**-, mas sus logros podrían tildarse de “relativos”. De extinguirse al frisar la treinta, similar suerte hubiera corrido Wagner: figuraría, a lo sumo y tras **Meyerbeer** o **Halévy**, como un vigoroso exponente de la gran ópera por su *Rienzi*, pero su música no correría -al menos hoy por hoy- mejor suerte que la de estos insignes compositores.

Nos encontramos, en efecto, ante dos creadores de evolución lenta, que maduraron a lo largo de toda su vida unas ideas musicales no por complejas y ambiciosas menos duraderas en el tiempo. Beethoven y Wagner “añadieron” a la aparente espontaneidad de la música del clasicismo el genio racional, el motor de ideas subyugantes siempre renovadas: ya no bastaba con escribir música agradable y perfecta, ni siquiera transmitir las más complejas emociones interiores como hiciera Mozart: era preciso abrazar un ideal de alcance universal: llevaron la filosofía al pentagrama, el pensamiento al drama.

Beethoven fue el primero en hacerlo de manera más o menos explícita: la *Quinta Sinfonía*, esa obra maestra oficial desgastada por programas tópicos y repentizaciones rutinarias, se perfila como uno de los mejores exponentes del Gran Estilo, del Absoluto Filosófico-Musical, aunque estos conceptos no sean sino convenciones de buen tono.

En el caso de Wagner, la idea era corregir y aumentar, en esencia, tales impulsos: el resultado final sería la *Obra de Arte del Porvenir*, la Obra Total, y para ello Wagner se serviría del medio teatral, entendido como una superación y/o prolongación de la música sinfónica, privada del texto del dramaturgo, de la voz desgarrada de los personajes en toda su expresión, medio para el que el Gran Sordo no había nacido [1]: emergía así el drama metafísico y cosmogónico, superación de la mera filosofía bajo las formas del Arte más elevado.

Como podemos dilucidar, el diálogo entre sendos genios -Beethoven/Wagner- se diría mutuo, en tanto suponen lo más granado, la más consumada expresión de la época que les tocó vivir. Sin embargo y para nuestra suerte, tanto Beethoven como Wagner superaron esa treintena y sus inmediaciones -tumba de tantos maestros europeos: Mozart, **Schubert**, **Bizet**- sobre la que líneas atrás hemos especulado, pudiendo desarrollarse debidamente en el tiempo.

Anotadas estas consideraciones liminares, no es indiferente apuntar que Richard Wagner es -junto al mentado Beethoven- el mayor creador sonoro del siglo XIX y, también, la personalidad musical más influyente, incluso determinante, de los últimos dos siglos. Plantear siquiera la música del siglo XX sin su arte sería inconcebible: **Claude Debussy** y **Arnold Schönberg**, los mayores innovadores del nuevo siglo -dejando al margen a **Stravinsky**, a quien el influjo wagneriano le afectó de diferente modo-, surgen naturalmente de su tronco: la melodía liberada del *Preludio a la siesta de un fauno* del francés, obra estrenada en el temprano año de 1894, “brota” del cromatismo de la *Tetralogía*; las primeras obras maestras de Schönberg, *Noche transfigurada*, los *Gurrelieder*, prolongan explícitamente la estela wagneriana, exacerbando sus características técnicas -y metafísicas-, y anunciando ya el expresionismo. Pero la sombra proyectada por Wagner no termina en estos dos ilustres precursores de la música de nuestro tiempo: la lista de seguidores o imitadores atraviesa toda Europa, alcanzando el Nuevo Mundo. Y algunas de las mentes musicales más eximias del periodo 1860-1940 -**Liszt**, **Franck**, **Bruckner**, **Mahler**, **Chabrier**, **Scriabin**, **Richard Strauss**- [2], acudirán a beber asiduamente a las fuentes de Bayreuth cual fieles vasallos de la causa wagneriana. Pocas veces un estandarte ha tenido tan devotos freiles [3].

Mas el gran discípulo de Wagner, su igual en el plano de los abismos de la mente, no fue otro que **Friedrich Nietzsche**. En efecto, el autor de *El nacimiento de la tragedia* contribuirá en gran medida a repensar la música wagneriana como fenómeno filosófico de primer orden. Tomando la ópera wagneriana como sucesora legítima y natural de la tragedia griega, Nietzsche vindicará la obra de Wagner como el producto más sublime del Gran Arte; a propósito de *Tristán e Isolda*, el filósofo escribirá: “Todavía hoy busco entre todas las artes una obra poseedora de una seducción tan peligrosa, de una infinitud tan dulce, tan terrible, como *Tristán*. Los misterios de **Leonardo da Vinci** se despojan de su magia en cuanto suena la primera nota”. Es aquí donde conviene analizar el legado de Wagner: a la luz del pensamiento filosófico de su tiempo.

Pese a los múltiples vasos comunicantes que aúnan unas disciplinas con otras en el diálogo perpetuo de los tiempos, música y filosofía rara vez no han ido de la mano, sobre todo desde que en el siglo XVIII la fiebre ilustrada pretendiera englobar/identificar sendas parcelas en la persona de **Jean-Jacques Rousseau**, filósofo y también compositor diletante [4], aunque para el megalómano autor de las *Confesiones*, su genialidad como creador de música fuera una realidad (algo que hoy sin duda se nos escapa). Así y todo, este interés por la música desde la filosofía deberá esperar al siglo XIX para madurar debidamente. Sin duda, los filósofos más significativos a este respecto son **Schopenhauer** y el mentado Nietzsche. Centraremos nuestra atención en estas personalidades, ya que su relación con Wagner resultará considerable, bien directa, bien indirectamente.

Arthur Schopenhauer, denominado por los turistas de la filosofía “el filósofo pesimista” (sic) fue un hombre de una vitalidad asombrosa. Le gustaba la música alegre y contundente, melódica: sus ídolos eran Mozart y **Rossini**. ¿Puede haber algo más alejado entre la presunta divisa filosófica de Schopenhauer y una ópera bufa del calibre de *El Barbero de Sevilla*? La respuesta queda fuera del objetivo de este escrito, pero la apuntamos. Su influencia sobre Wagner se debe básicamente a su obra magna *El mundo como voluntad y representación*. Con este monumental texto, a su vez prolongación y depuración del germinal *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Schopenhauer llevaba al límite de sus posibilidades su peculiar sistema filosófico, mucho más libre y

fluctuante que los opúsculos análogos de **Hegel**. Wagner, profundamente impresionado tras esta lectura, encontraría en el tema de la redención por medio de la piedad su principal motivo de inspiración.

Friedrich Nietzsche era un melómano más profundo, más hermético, y quizá por ello menos sistemático. En principio, ambicionaba la creación musical, y probó fortuna al piano, para el que escribió un puñado de piezas, de *lieder*, que dejaban entrever un talento especial. De 1882 data su última obra musical, y acaso la más notable, *Oración a la Vida*, devenida un lustro después *Himno a la Vida* en un arreglo para coro y orquesta. El 17 de mayo de 1869, en Tribtschen, Nietzsche visitará a Wagner, fructificando al poco la amistad entre ellos. Será el comienzo de una relación de amor-odio progresivamente turbulenta, y que se prolongará hasta el fallecimiento del segundo. Ni que decir tiene que las consecuencias de esta amistad repercutirían negativamente sobre el impulso creador musical de Nietzsche, a quien el coloso eclipsaría con su luz incandescente... [5]

-0-

Las primeras óperas de Wagner -en las que además de la música escribe el libreto, costumbre que nunca abandonará- fluctúan entre el mimetismo del creador en ciernes y las corrientes dominantes otrora: esto es, remedan convenciones recurrentes, imitan estilos ajenos, si bien con un oficio inopinado en un principiante.

Si *La boda* (*Die Hochzeit*, 1832), su primera tentativa operística, no ha quedado en los anales wagnerianos sino como mera referencia histórica, fue debido a causas mayores: el propio Wagner, alentado por su hermana Rosalie, destruyó el supuestamente insatisfactorio libreto. De esta ópera inacabada, “espantosamente trágica” al decir de **Lucien Rebatet**, sólo perdura la música para la primera escena. Resulta imposible pues emitir juicio alguno sobre su hipotética entidad estética (ya que no escénica).

Su primera verdadera ópera, por tanto, es *Las hadas* (*Die Feen*, 1833), basada en una obra de **Carlo Gozzi**, *La donna serpente*. Tratándose del trabajo de un muchacho de veinte años de edad, el relativo logro que supone nunca dejará de asombrarnos. Ya desde la obertura, el referente al que Wagner intenta imitar es claro: **Carl Maria von Weber**, autor de dos obras maestras del repertorio (*Der Freischütz*, *Oberon*). Y aunque el joven compositor no se aproxime ni de lejos a las bellezas del *Freischütz* -en este sentido se hallaría más próximo de un **Heinrich Marschner** que de Weber-, resulta evidente que la identificación es plena: desde la temática del libreto (fiel a la moda por lo fantástico, impulsada por el cuentista-compositor **E. T. A. Hoffmann**) hasta el peso otorgado a los instrumentos de viento metal (que en el *Freischütz* weberiano se relacionan con un espacio físico: el bosque, la llamada de la naturaleza), todo en *Las hadas* responde a los presupuestos estéticos (y tópicos) de la ópera romántica. Sin embargo, Wagner no llegaría en vida a verla escenificada. Con todo, aquí ya podemos hablar de un pensamiento entendido como pulsión: *lo romántico*.

Con *La prohibición de amar* (*Das Liebesverbot*, 1835), estrenada en Magdeburg al año siguiente de su composición, Wagner se italianiza: su inesperado referente pasa a ser **Vincenzo Bellini**, técnico limitado pero auténtico poeta de las emociones humanas y genio melódico impar (*La Sonnambula*, *Norma*). El resultado global se diría superior al de *Las hadas*, pero la obra supondrá un fracaso mercantil estrepitoso: una única representación y Wagner virtualmente endeudado. Tomando como punto de arranque un texto de *Shakespeare*, *Measure for Measure*, *La prohibición...* es una de las primeras obras viablemente representables de su autor, de un dinamismo tan eficaz como envolvente. Sin embargo, supone una obra menor; sobrevive, eso sí, la vibrante obertura.

Estos comienzos, como podemos percibir, ratifican a Wagner como un creador auténtico, de

evolución lenta como ya hemos indicado, todavía bajo los hechizos de no pocos influjos contradictorios, unos vernáculos, otros foráneos. Además, sus ensayos canónicos todavía quedan lejos -*Arte y revolución* data de 1849; *Ópera y drama*, de 1851-, si bien ya ha comenzado a temperar sus primeras armas como escritor. No es posible pues hablar todavía de un pensamiento musical definido propiamente dicho, pero sí de un gusto estético que oscila entre la llamada por lo germano (**Weber**) y la fascinación por lo italiano (**Bellini**), con ciertas afinidades hacia la ópera internacional (**Meyerbeer**), como pondrá de manifiesto su siguiente entrega, la primera importante de su producción.

Rienzi, el último tribuno (1840) marca el primer punto de inflexión serio en la producción operística -y si se quiere, en el pensamiento estético- de Wagner. Ante este hito, Wagner tenía dos opciones: o seguir la acomodada senda que éste le marcaba, o bien desoír todo cuanto *Rienzi* significaba de cara a un futuro acomodado en la escena: algo propio de un funcionario de la música, pero indigno de un artista creador. Afortunadamente, escuchó su voz interior y optó por la segunda opción, la única posible. Así y todo, no encontraremos aquí las inconsistencias -todavía disculpables en un principiante- de *Las hadas* o *La prohibición de amar*, sino un espectáculo abrumador, que logra entroncar con lo mejor de la gran ópera, pudiendo medirse incluso con los logros capitales de **Giacomo Meyerbeer**. Con un libreto del propio autor basado en la novela homónima de **Edward Bulwer-Lytton**, la obra, ambientada en el siglo XIV, repasa los momentos trascendentes de la vida del tribuno del pueblo romano **Cola di Rienzi**. El carácter folletinesco de la narración, ya implícito en la prosa de **Bulwer-Lytton**, se mantiene en la ópera, una de las más largas de Wagner -supera ampliamente las cuatro horas de duración-. Pese a sus múltiples calidades, la ópera aboga por el gran espectáculo. Y de algún modo, todo cuanto luego aborrecerá Wagner, es ensalzando aquí: de este modo, y acaso involuntariamente, *Rienzi* naufraga estrictamente en los dominios de *lo wagneriano*, todavía en ciernes aunque ya presente en *Las Hadas*. Es una obra pensada desde fuera, un ejercicio de simulación donde Wagner, practicando el recurso del *a la manera de...*, se mide con los triunfadores de su tiempo (**Spontini**, **Auber**, **Halévy**), y especialmente con el más dotado de todos ellos: el mentado **Meyerbeer**, para la inmensa mayoría de los europeos de la época, el compositor más importante del siglo XIX, superior incluso al mismísimo **Beethoven**. Pero lo que da sentido a *Rienzi*, lo que permite hablar de una estética en plena transformación, viva de puro pensada, no es tanto la obra en sí como lo que inmediatamente vendrá después; *Rienzi* es en definitiva un borrador. A partir de aquí, Wagner desechará el pretexto histórico para buscar sus historias en los mitos, más próximos al sentir de los pueblos.

Con *El Buque Fantasma*, también conocida como *El Holandés errante* (*Der fliegende Holländer*, 1841), Wagner firma la que sin duda es su primera obra realmente personal. Pese a todo, perviven residuos de **Meyerbeer**, de los italianos, mas la vuelta a **Weber** es manifiesta tras estos titubeantes meandros. Se resiente asimismo el desarrollo, compartimentado en números estancos. Pero asistimos a un mundo sonoro nuevo: en el espacio de menos de un año de tiempo, la armonía de Wagner ha sufrido una mutación inusitada. Irrumpe triunfalmente el pensador: frente a un artesanado anodino, adormecido en la escritura a golpe de clisé, Wagner reinventa la música, ensanchando sus márgenes. Hablando en términos de equivalencia, sería algo así como comparar la pintura academicista del XIX de un **Cabanel** con los primeros tanteos impresionistas de **Monet**. Asistimos, qué duda cabe, a una nueva dimensión del conocimiento musical, algo que confirmarán con creces sus dos siguientes óperas, *Tannhäuser* (1843-1845) y *Lohengrin* (1847-1848), verdaderas obras maestras en las que Wagner, habiendo alcanzado un total dominio de la forma, madura sus principales temas filosófico-teológicos y cosmogónicos, y donde los referentes paganos y cristianos comulgan con las leyendas germánicas: en *Tannhäuser*, Wagner expone la más voluptuosa apología de la castidad jamás ofrecida por ópera alguna, la lucha entre el amor profano y el amor sagrado. Las fuentes de *Lohengrin* son menos difusas, y el resultado global, más elocuente: el mito de Psique, la Eva bíblica, la naturaleza del Mal y su antitético opuesto, el tema del superhombre, entre otros,

dominan el curso del relato. Pero lo más notable de *Lohengrin* es la definitiva consolidación del *leitmotiv*, antes tanteado con resultados notables, aunque de mera acotación, pero que aquí adquiere verdadera vida propia en su organización matizada, sometida a los vaivenes del drama interior que desenvuelve la obra.

El más ambicioso empeño wagneriano, por lo demás, es la tetralogía infinita de *El Anillo del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*), integrada por *El Oro del Rin* (*Das Rheingold*, 1853-1854), *La(s) Walkiria(s)* (*Die Walküre*, 1854-1856), *Sigfrido* (*Siegfried*, 1856-1871) y *El Crepúsculo de los Dioses* (*Götterdämmerung*, 1869-1874). Este inmenso fresco sonoro contiene, en síntesis, toda una declaración de principios en tanto que ilustración de la filosofía de Wagner: los temas cruciales se dan cita en ella. Ya desde el preludio de *El Oro del Rin* nos adentramos en una nueva concepción del drama a través de la mutación de la tradicional obertura operística. Con asombrosa genialidad, Wagner expone y reexpone el tema sin reiteración alguna, haciendo desaparecer psicológicamente la barra de medida: la música discurre unificada, y desde el compás 17, por medio de unas escalas fraseadas por las trompas -en las que lo telúrico es representado como un sonido subterráneo, procedente del fondo de la tierra, que quiere salir afuera- se alza la “melodía infinita”: las blancas con puntillo encadenadas por medio de ligaduras en la parte de los bajos sustentan la armonía, que no cesa de columpiarse en un mismo espacio sonoro, progresivamente alterado, modificado, reorganizado. Este tema, *leitmotiv* de la *Tetralogía*, reaparecerá de cuando en cuando, confiriendo unidad al drama. Inútil pretender en este modesto artículo exponer las claves de tan fastuoso fresco...

Tristán e Isolda (*Tristan und Isolde*, 1859) es la obra maestra absoluta de su artífice, un título capital de la Historia de la Música, y que como tal ocupará un puesto monumental en el repertorio de los hitos cimeros. Hasta el propio Wagner se asombrará del resultado, soberbio e irrepetible. Ya desde el preludio asistimos a una transfiguración metafísica de inefable expresividad: con idéntica métrica de tiempo que en el preludio de *El Oro del Rin*, a Wagner le bastan ocho compases para crear los cimientos de su obra de arte: los primeros cuatro compases constituyen el primer bloque sonoro; previo silencio, los cuatro siguientes suponen un reflejo cromáticamente alterado; el esquema, obsesivo, se repetirá otra vez inyectando nuevas voces. El comienzo es tan enigmático como reflexivo: arranca la primera frase el violonchelo en *pp.*, cuatro notas enlazadas por medio de una ligadura antes de cuadruplicarse los efectivos -cuatro grupos de vientos, tres maderas y un metal-, estableciéndose así el dualismo que vertebrará toda la obra: lo divino y lo terreno, el bien y el mal, la vida y la muerte, Tristán e Isolda.

Tras este triunfo quedarían por mencionar *Los Maestros Cantores de Nuremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1862-1867) y *Parsifal* (1877-1882), sendas obras de arte en las que Wagner, una vez más, consigue superarse a sí mismo. No nos detendremos en esta ocasión en ellas, bien a falta del tiempo necesario, bien por lo ambicioso que supone una aproximación mínimamente digna.

Wagner filósofo: la cuestión metafísica

A diferencia de algunos de los más comentados compositores modernos, cuyo pensamiento *filosófico* no consistió sino en una serie de intuiciones dispersas, en Wagner no es posible deslindar la música del pensamiento filosófico, que conlleva implícito toda una metafísica de la música. Así, tras unas primeras lecturas de **Feuerbach** próximas al sensualismo materialista, el descubrimiento de **Schopenhauer** le despeja la senda que habrá de tomar; en germen, todo lo determinante del Wagner pensador surge del Schopenhauer metafísico.

Con razón, la primera metafísica de la música digna de ser así llamada fue la desarrollada por **Arthur Schopenhauer** en su obra capital *El mundo como voluntad y representación*. La idea motriz

era simple: frente a las otras artes (arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas, etc.), abiertamente *físicas*, la música difería de ellas por su sustancia (in)material, léase su cualidad *metafísica*; frente a las otras artes, sometidas al canon de la representación de las ideas terrenas, la música se emancipaba de estos esquemas, capturando en sí misma la pura esencia del mundo a través de sus fundamentos técnicos (melodía y armonía): la música, pues, emergía para Schopenhauer como una emanación directa de la propia *voluntad* del hombre en el mundo, si bien cifrada, no obvia; por este mismo hecho es, de las artes y a juicio del filósofo, la más excelsa. En consecuencia, sus efectos emocionales sobre el sujeto oyente son también implacables: a su tremenda fuerza emocional, cabe sumar su poder catártico de introspección.

La música, en su instantaneidad, afecta a lo más hondo del hombre, entra de lleno en su espíritu, lo atraviesa y fecunda cual si de una potente droga se tratara: genera sufrimiento, aunque ese sufrimiento sólo sea estético, y por tanto placentero. Esta afección psicológica es bien perceptible en la música de Wagner, pero también en la de **Beethoven** o **Tchaikovski**, cuyos efectos catártico-narcotizantes siguen afectando, aunque en dosis homeopáticas, al moderno público de conciertos. La música, pues, le ayuda al hombre a evadirse de la realidad; esta evasión, entendida como liberación, se frustra al finalizar la audición, por ello, la única forma auténtica de liberación propuesta por Schopenhauer no es tanto la vía estética como la moral, aquella que nos reconduce al triunfo de la piedad.

Wagner trasvasa a sus ideas estos principios, pero no lo hace cual mero imitador, sino depurando algunos aspectos y omitiendo otros. El pesimismo de Schopenhauer es más visceral, mientras que en Wagner la fatalidad atiende a un orden superior que vincula sus historias con el mito, el cual constata un carácter de intemporalidad ausente en Schopenhauer.

Al recurrir al mito o al relato legendario, Wagner rompe con lo individual del personaje histórico (*Rienzi*), efímero y caduco, y se adentra en los bosques de lo colectivo y duradero, del mito (*Sigfrido*), indiferente al paso del tiempo, de puro asentado en la memoria popular. Frente a lo particular, Wagner encuentra el universal en las leyendas nórdicas y germanas. Asume su papel de compositor como creador a la par que como guía: la música une a las almas, a los pueblos, a las artes: tiene una función unificadora. La expresión más granada de esta unificación es el drama wagneriano, estandarte de la “Música del porvenir”. Esta unidad encuentra en la música de Wagner perfecta coherencia: la llamada “melodía infinita” es la más certera evidencia, una melodía que fluye como los mitos, que abarca en toda su extensión el drama, abrazando la totalidad de la obra en compacta armonía, sin dejar cualesquiera fisuras, agujeros o vacíos que delaten pérdida de control alguna. Wagner, tanto en la teoría como en la práctica, sabía muy bien lo que hacía.

El alcance metafísico de la propuesta wagneriana, como vemos, tiene una inequívoca lectura política, aunque erraríamos si quisiéramos -como hará con indigesta torpeza **Adorno**-sobredimensionar este aspecto marginal, luego tergiversado por la historia.

NOTAS

[1] El propio Wagner, con especial clarividencia, así lo entendía, tal y como nos relata en su *Carta a Federico Villot* (15 de septiembre de 1860), donde se explica en estos términos: “...comparad la riqueza infinita, prodigiosa, que ofrece en su desenvolvimiento, una sinfonía de Beethoven con los trozos de música de su ópera *Fidelio*, y al momento comprenderéis cuán cohibido se veía aquí el maestro, cuán sofocado y cuán imposible le era llegar a desplegar su potencia original; así, como si quisiese abandonarse, una vez al menos, a la plenitud de su inspiración, ¡con qué furor desesperado se lanza a la obertura esbozando un número de

una amplitud y de una importancia hasta entonces desconocida! Este único ensayo de ópera le llena de disgusto; no renuncia, empero, al deseo de encontrar por fin un poema que abra ancho sendero al desenvolvimiento de su potencia musical. El ideal flotaba en su pensamiento”.

[2] Figuras que, pese al influjo wagneriano que operó en ellas, no conviene subordinar a Richard Wagner, del que son algo más que meros seguidores y/o epígonos, como el visionario y arrollador Franz Liszt, un creador de casi igual talla, y cuyas últimas obras maestras fueron incomprendidas incluso por el propio Wagner: “Ni Richard Wagner ni su esposa Cosima, hija de Franz, entendieron la audaz estética de esa pieza memorable [se refiere a La góndola fúnebre]. Pensaban que Liszt (amigo y padre) se estaba encaminando, con esas obras, hacia los dominios de la locura. De hecho estaba rebasando el marco armónico convencional en que se movía su yerno, a pesar de los celebrados acordes tristanescos y de sus deslizamientos cromáticos. Ni Wagner ni Cosima apreciaron en todo su valor la música de Franz Liszt, que estaba construyendo la cuna de la música futura”, véase TRÍAS, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2010, p. 271.

[3] La lista de seguidores de Wagner no termina aquí; podríamos añadir, sin ánimo de exhaustividad, los nombres de algunos de ellos: entre los literatos, los puntales de la escuela francesa, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Auguste Villiers de l’Isle-Adam, Romain Rolland, Paul Claudel, etc.; y entre los músicos, Hugo Wolf, extraordinario autor de *lieder* y uno de los más tenaces defensores de la causa, encendido crítico musical; Vincent d’Indy, el discípulo más vigoroso de Franck y el más wagneriano de la escuela francesa; Engelbert Humperdinck, cuya ópera *Hänsel y Gretel* todavía goza de cierto eco en el repertorio; Peter Cornelius, que abrazó la causa wagneriana a la par que la moda orientalizante en su ópera *El Barbero de Bagdad*; Albéric Magnard, sinfonista vigoroso y wagneriano muy dotado en su única ópera, *Guercoeur*; Siegfried Wagner, hijo de su padre, que imitó con cierta pericia el inimitable estilo de éste en una serie de poemas sinfónicos y de óperas sin numen... Junto a ellos, Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns, Eugène d’Albert, Henri Duparc, Ernest Chausson, Hans Pfitzner, Max von Schillings, August Bungert, Victorin de Joncières y un largo etcétera de personalidades hoy olvidadas, habrían de laborar con mayor o menor fortuna e intensidad en unos empeños que rezumaban wagnerianismo por doquier.

[4] En efecto, Rousseau abordó la creación musical con efectiva pericia, al menos en su ópera *Le Devin du village*, pero pocos más títulos pueden citarse como refuerzo en una producción relativamente menor. Si se ha sobrevalorado su significación en la historia de la música, ha sido más por su escrito polémico *Lettre sur la musique françoise* que por otra cosa.

[5] Prolifera en la actualidad, al menos entre los circuitos académicos, la tan osada como inútil costumbre de vincular y contraponer dos personalidades tan complejas como las de Wagner y Nietzsche, violentando así el fondo de sus naturalezas, a todas luces irreconciliables. Si el estudioso pertenece a la rama de la filosofía, de su sesudo análisis resultará seguramente vencedor Nietzsche; si por el contrario proviene del campo de la música, sus loas coronarán -a menos que intervenga la pura política- con toda probabilidad a Wagner. En definitiva: uno será -de algún modo- subalterno del otro. No es preciso añadir que en tan encarnizado combate póstumo, el vencedor oficial suele ser, por razones obvias, Richard Wagner. Pero no cometeremos nosotros la insensatez de caer en cualquier partidismo: no viene al caso aquí... Si como prosista de la lengua alemana Nietzsche es uno de los mejores escritores del siglo, y como compositor apenas ocupa un lugar anecdótico, en Wagner ocurriría lo contrario: sus escritos en prosa, verbalistas y predicadores hasta la aridez, quedan en un lugar muy secundario frente a su monumental producción musical. En Wagner, el teórico tiende a desaparecer. Y en Nietzsche, el compositor no es tenido en cuenta. Mas sin embargo no es posible calibrar del mismo modo sendas producciones: los escritos teóricos de Wagner son realmente importantes, tanto en volumen y extensión como en pensamiento, aunque su lectura diste -como en Nietzsche- de provocar placer en el lector; la música de Nietzsche, en cambio, es secundaria, con ideas propias, pero secundaria al fin y al cabo.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Alianza, Madrid, 2007.
GAUTHIER, André, *Wagner*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

GRAY, Howard, *Wagner*, Robinbook, Barcelona, 2002.
NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2001.
REBATET, Lucien, *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*, Omega, Barcelona, 2007.
SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Trotta, Madrid, 2003.
SCHULKIN, Claudio, “Nietzsche compositor”, en *A parte rei*. Revista de Filosofía (*online*).
TRANCHEFORT, François-René (ed.), *Guía de la música sinfónica*, Alianza, Madrid, 2008.
TRÍAS, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2010.
WAGNER, Richard, *Mi vida*, Turner, Madrid, 1989.

José Antonio Bielsa Arbiol