REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

TEMAS DE ESTÉTICA Y ARTE XII

REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA DE SEVILLA
SEVILLA 1998

Impreso en: SAND, S. L.
C/ Transversal Mercedes Barri, 6 - Camas (Sevilla)

Impreso en España - Printed in Spain

Depósito Legal: SE-997-1987
ISSN: 0214-6258

ARTÍCULOS

INFLUENCIA DE BEETHOVEN SOBRE WAGNER

Para escribir sobre la influencia de Beethoven sobre Wagner parece que lo más lógico sería intentar descubrirla en su música, que creo conocer muy bien y que, de hecho, es lo único que de Wagner realmente me apasiona (Me interesa poco su aspecto literario, todavía menos el filosófico, y nada el personaje). Pero escuchando su música veo claras tanto la gran influencia de Beethoven como los esfuerzos de Wagner para librarse de ella, y en cualquier caso la veo tan influenciada por Beethoven como la de cualquier otro compositor coetáneo, puesto que yo soy de los que creen, como lo creía el propio Wagner, que la historia de la Música se divide en dos etapas, antes y después de Beethoven. Y esto tanto en el aspecto estrictamente musical como en el de la condición social del músico creador. Y es natural que Wagner aceptara esta influencia Como escribió en su libro *«Beethoven»*, **«La capacidad de un músico para practicar su arte, la vocación que le consagra, ciertamente no puede manifestarse de otra manera que a través de la impresión que ejerce sobre él la música producida por otros»**.(1) Su gran triunfo fue precisamente el saber encontrar, a partir del camino abierto por Beethoven, un lenguaje tan propio y personal

Pero esta influencia ha sido ya estudiada por diversos musicólogos, más competentes que yo. Buscando una aproximación distinta y menos estudiada, creo que la mejor manera de enfocar este pequeño estudio es acudir a sus escritos, que nos dan pruebas abundantes de la gran influencia que Beethoven ejerció sobre él. De hecho fue una representación de *Fidelio* con la mítica Guillermina Schröder-Devrient como protagonista lo que le decidió a dedicarse a la composición. Lo explica en su autobiografía **«Guillermina Schröder-Devrient hizo una corta temporada en Leipzig. Joven, bella y entusiasta, se encontraba entonces en el apogeo de su carrera. Interpretó Fidelio. Nunca más volví a ver sobre la escena una mujer que se le pudiera comparar. En la lejanía de mis recuerdos no encuentro en toda**

mi vida ningún acontecimiento que haya ejercido sobre mi una influencia tan fuerte como aquella representación. Quien haya visto a la admirable intérprete en aquel periodo de su arte, no habrá podido olvidar su arte exquisítamente humano y sobrenatural al mismo tiempo, que arrebataba con la llama sagrada de su genio. Después de la representación corrí a casa de uno de mis amigos y le escribí una breve carta en la que le declaraba a la gran cantante que, a partir de aquel día, mi vida tendría una finalidad y que si mi nombre llegaba alguna vez a pronunciarse elogiosamente en el mundo del arte, recordase que sólo ella había hecho de mi el que yo jurara ser».(2)

En el mismo libro vuelve a referirse muchos años más tarde a este recuerdo que le quedó tan grabado, a propósito de una representación de La Vestal de Spontini por la Schröder-Devrient: **«Cuando después del gran trío del segundo acto, ve la salvación de su amado en la huida y, en dolorosa postración, se adelanta hacia el proscenio y con el corazón oprimido lanza el grito « ¡Ya eres libre!», la Sra. Schröder-Devrient pronunció más que cantó estas palabras. Sabía de sobra el efecto que puede producir una intensa emoción así expresada y, en *Fidelio*, había suscitado muchas veces la admiración del público sirviéndose de este artificio: en la frase «Un paso más y eres hombre muerto» pronunciaba la palabra *muerto* casi sin entonación vocal. La extraordinaria impresión que experimenté entonces, provenía del terror prodigioso que me invadía cuando, como abatido por el hachazo del verdugo, me sumía bruscamente, desde las esferas ideales de la música que ennoblece las situaciones más atroces, en el duro terreno de la horrible realidad».**(2) Se podrá decir que fue la Schröder-Devrient la que descubrió a Wagner su vocación, pero evidentemente ella no fue más que el elemento transmisor, magnífico, de la extraordinaria música de Beethoven, que es lo que realmente le trastornó.

En la autobiografía de Wagner hay muchas citas que prueban la gran influencia que recibió de Beethoven. De hecho, en el libro, exceptuando a Franz Liszt, con el que mantuvo una continua relación artística, amistosa y, finalmente, familiar, ningún otro compositor es citado tantas veces como Beethoven (77 veces si no me he descontado). Veamos algunos ejemplos:

Cuando habla de su drama juvenil *Leubald und Adelaide*: **«El hallazgo del nombre de Adelaide para aquella joven muchacha me llenaba de entusiasmo. Ya entonces tenía predilección por los nombres teutónicos, y sólo podía explicarme el hecho de haber bautizado a mi heroína con un**

nombre tan poco alemán, por la admiración que me inspiraba el Lied *Adelaide* de Beethoven, cuya soñadora melodía me parecía el símbolo de cualquier invocación amorosa».(2)

También de su época juvenil, cuando empezaba a atreverse a la composición de obras sinfónicas: **«Al mismo tiempo escribía los esbozos de una composición musical, una sinfonía en mi mayor, de la que ya casi tenia acabado el primer movimiento, en compás 3/4. La realización de mi trabajo había estado influida por la *Séptima* y la *Octava Sinfonías* de Beethoven, y creo que si hubiera terminado esta obra, o al menos hubiera conservado lo que había escrito, no me avergonzaría de ella. Pero ya en aquella época empezaba a comprender que, después de Beethoven, era imposible crear algo nuevo o sobresalir en el género sinfónico».**(2)

O cuando, en París, oyó la Novena Sinfonía interpretada por la Orquesta del Conservatorio: **«Durante los ensayos experimenté una emoción tan profunda como totalmente inesperada y he de confesar que ejercieron una influencia considerable sobre la nueva fase de mi profesión artística. Esto se produjo, sobre todo, cuando oí la Novena interpretada por aquella célebre orquesta de una manera tan perfecta y emocionante que no podía ser más que el resultado de largos estudios. De repente vi delante de mis ojos la imagen presentida en mis sueños juveniles, que la dirección miserable de Pollenz había disipado. Aparecía ahora clara y luminosa como el sol y podía tocarla con las manos. Antaño solo entreveía en ella constelaciones místicas y átonos fantasmas pero ahora, manando de innumerables fuentes, era un caudal de melodías irresistibles que se abalanzaban sobre mi corazón con una intensidad imposible de describir. El período decadente de mi gusto, que había empezado precisamente con la turbación en la que me había sumido la ejecución de la obra de Beethoven y que desgraciadamente había tomado cuerpo durante mi anodina carrera de director teatral, llegó a su fin en medio de la vergüenza y el arrepentimiento. Mis tristes experiencias habían dado pie, aquellos últimos años, a este cambio interior; pero mi ánimo no reencontró realmente su fuerza original más que a través de la sensación indescriptible que experimenté en el transcurso de aquella interpretación, cuya belleza era absolutamente inédita para mí. Puedo comparar esta emoción con la que sentí cuando, todavía un adolescente, a los 16 años, le oí *Fidelio* a la Sra. Schröder-Devrient»**(2) (Aquí confirma lo que he escrito antes sobre que fue la música de *Fidelio* lo que le emocionó, a través de su gran intérprete).

De esta misma sinfonía dió una audición en Dresde en 1846, a la que dio tanta importancia que escribió tres artículos que hizo publicar en el *Dresdener Anzeiger*, donde explicaba el sentido que tenía la gran obra beethoveniana[3]. Explica en la autobiografía: **«Hice pues de la Novena Sinfonía, una cuestión de honor y todos mis esfuerzos fueron para hacerla triunfar. ¡Qué sensación experimenté al encontrarme nuevamente con aquellas páginas misteriosas que en mi primera adolescencia había copiado durante noches enteras, y cuya contemplación me sumía en un verdadero estado de misticismo, al poder estudiarlas a fondo! De la misma manera que, durante mi infausto período parisino, la audición de los tres primeros movimientos de la sinfonía, ejecutada por la incomparable Orquesta del Conservatorio, había disipado instantáneamente mis funestos errores y, influyendo con fuerza mágica y fructuosa en mis aspiraciones íntimas, me puso nuevamente en contacto, de manera maravillosa, con las primeras impresiones de mi juventud, también ahora, al volver a ver con mis propios ojos aquello que como adolescente sólo había visto con los del alma, me pareció que el recuerdo de aquella época renacía en mí con una misteriosa fuerza vital. Desde entonces me habían pasado muchas cosas que, aunque habían quedado inexpresadas, me habían empujado a recogerme dentro de mí mismo y a interrogar angustiosamente al Destino sobre lo que me reservaba. Lo que no me atrevía a confesarme era que mi existencia artística y material estaba totalmente faltada de base y que la miserable carrera que había iniciado, y que no cuadraba con mis anhelos, se me aparecía sin salida. La *Novena Sinfonía* cambió en un verdadero entusiasmo aquella desesperación que trataba de ocultar a mis amigos. No es posible que nunca ninguna obra de un maestro haya penetrado en el corazón de un discípulo como, con una fuerza tan arrebatadora, entró en el mío el primer movimiento de aquella partitura. Quien me hubiera visto entonces recorriendo la partitura abierta con el fin de determinar los medios de ejecución, se hubiese quedado atónito ante mis sollozos y mis lágrimas apasionadas, y sin duda se hubiera preguntado si aquella era una conducta digna de todo un Maestro de Capilla de la Corte de Sajonia».**(2)

Y no fue solamente la Novena la sinfonía que le influenció **«Con todo, la ejecución de la Sinfonía Pastoral tuvo más éxito del que cabía esperar y el placer incomparable y maravilloso del que disfruté al ocuparme de las obras de Beethoven hizo avivar en mi un afán renovador».** (2)

También releyendo otro libro autobiográfico más corto, *«Esbozo autobiográfico»*, se pueden encontrar ejemplos de la influencia de Beethoven sobre Wagner:

«Conocí por primera vez la música de Beethoven en los conciertos de la *Gewandhaus* de Leipzig; la impresión que me produjo fue grandiosa» (4). Era el año 1828 y tenía 15 años; un año antes había oído hablar por primera vez de Beethoven, al enterarse de su muerte, como escribe en *«Música del Porvenir»*: **«De Beethoven oí hablar por vez primera cuando conocí la noticia de su muerte; más tarde, conocí también su música, empujado, a decir verdad, por aquella noticia tan misteriosa para mí. Alimentada por unas impresiones tan fuertes, fue creciendo dentro de mí, con una fuerza cada vez mayor, la inclinación hacia la música».** (5)

«La música de Beethoven para Egmont me produjo una admiración tal, que por nada del mundo quería ver mi tragedia Leubald und Adelaide, ya terminada, con una música que no se le pareciera». (4)

«Este año (1833) **compuse la ópera romántica en tres actos Las hadas, para la que yo mismo había escrito el texto. Beethoven y Weber fueron mis modelos».** (4)

«A los veintiún años abandoné mi modelo ideal, Beethoven. Su última sinfonía me parecía la culminación de una gran época artística, más allá de la cual nadie conseguiría llegar, y dentro de la cual nadie conseguiría llegar a la independencia». (4)

• • •

A pesar de que con todo lo que precede creo que queda más que demostrada la influencia decisiva que la música de Beethoven ejerció sobre Wagner, creo interesante dar una breve ojeada a lo que Wagner escribió sobre esta música, empezando, como es lógico, por el libro que le dedicó («Beethoven»), sin olvidar, empero, su frase **«Es del todo imposible discutir el carácter de la música de Beethoven sin caer inmediatamente en un tono de éxtasis».** Un gran intérprete de Beethoven y de Wagner (para mí, el mejor), Wilhelm Furtwängler, comentando esta frase en un programa del Festival de Bayreuth, escribió «Esto puede parecer una exageración a los que no conozcan la obra de Beethoven. Pero no es fácil una aproximación a su comprensión intentando usar su propio lenguaje –la música, con el que se expresó de manera tan clara y decisiva– con términos que no tienen nada que

ver con la música, intentando encontrar la 'clave poética' y cosas semejantes. Tampoco ayuda el someter estas obras a cualquier clase de teoría basada en críticas de estilo, a la concepción abstracta de un análisis obstaculizado por el formalismo. Sólo puede hacerse una cosa: adherirse a la *«realidad musical»*.

Me parece que esta observación del gran director es especialmente adecuada en nuestro caso, ya que todo y que el éxtasis de Wagner ante la música de Beethoven creo que es sincero y justificado, como veremos más tarde introduce en sus comentarios una serie de factores ajenos que, para llevar el agua a su molino, desfiguran la realidad Y es una lástima que no limitara sus análisis al terreno estrictamente musical en vez de buscar en ellos una justificación a sus teorías sobre el drama y el arte del porvenir.

Antes de referirnos a *«Beethoven»*, volvamos un momento a su adolescencia, explicada en su autobiografía: **«Esta *Novena Sinfonía* había llegado a ser el punto atractivo y místico hacia el que convergían todos mis pensamientos musicales. Despertó, al principio, mi curiosidad, porque, según la opinión extendida entre los músicos, y no sólo los de Leipzig, Beethoven la había compuesto en un estado casi de locura. Estaba considerada como la cima insuperable del género fantástico e incomprensible. Con esto había bastante para incitarme a estudiar apasionadamente a qué demoníaca inspiración se debía. Me costó mucho encontrar la partitura, pero me bastó una ligera ojeada para sentirme fascinado por la violencia de la fatalidad. Los largos acordes de quintas del inicio me recordaban los sonidos que en mi infancia habían desarrollado un papel sobrenatural, y que ahora volvían a aparecer como el tono misterioso de mi propia vida. Ciertamente aquella sinfonía guardaba el secreto de todos los secretos y lo primero que hice fue sacar copia de aquella música. Recuerdo que las luces grisáceas del amanecer me sorprendieron aún en mi mesa de trabajo después de dedicar una noche entera a la copia de la sinfonía. Preso de sobreexcitación, me entró un terror tal, que empecé a gritar como si viera un espectro, y me oculté debajo la colcha».** (2) ¿Se contagiará la locura a través de la música?

Otro ejemplo de hasta qué punto le obsesionaba la *Novena*: **«En Estrasburgo, después de admirar la célebre catedral, cogí un coche de postas, que en aquella época era el mejor medio de locomoción. Y me aconteció entonces un fenómeno singular: hasta el momento, sobre todo cuando me adormecía, oía retumbar todavía en mis oídos el ruido de los cañonazos y de la fusilería de la revolución, pero entonces el ruido opaco**

y monótono de las ruedas al avanzar por la carretera, parecían llevar a mi ánimo, y fue así durante todo el trayecto, la melodía *Freude, schöner Gotterfunken* de la *Novena Sinfonía*, ejecutada por los contrabajos».(2)

Sobre esta melodía, escribe, en «*Beethoven*»: **«Es reducida a ella misma y presentada por los instrumentos, que esta melodía es desplegada ante nosotros con toda su amplitud, y que nos llena, con emoción indecible, de la alegría por haber llegado al paraíso. Nunca el arte más elevado ha producido algo artísticamente más simple que esta frase, cuya inocencia infantil, cuando oímos el tema uniforme con los contrabajos con cuerdas al unísono, nos emociona como con un escalofrío sagrado»** (1). Después volveré a esta idea de la inocencia infantil.

Es a partir de esta obra que Wagner construye su teoría de la Obra de Arte Total, y por esto, cuando organizó los Festivales para celebrar la colocación de la primera piedra de su nuevo teatro en Bayreuth, los inauguró dirigiendo la *Novena Sinfonía*. Y por ello ésta es la única obra que, en el transcurso de los años, ha compartido la programación de los Festivales con la obra de Wagner. Yo tuve la suerte de asistir a una de las últimas audiciones que se han dado, en el año 1954, con Furtwängler y un cuarteto vocal que, por una vez, no eran cantantes de concierto sino grandes cantantes wagnerianos (Brouwenstijn, Malaniuk, Windgassen, Weber). No tuve la suerte de conseguir un asiento en el Festspielhaus, pero tuve la suerte todavía mayor de conseguir un asiento en el mítico foso de la orquesta –experiencia que ya había tenido el año anterior en un inolvidable *Lohengrin*– y recuerdo aquella *Novena*, resonando en aquella acústica tan especial del Festspielhaus, como una de las experiencias más emocionantes de mi, ya larga, vida de melómano.

Otro testimonio, de primera mano, de la importancia que tuvo la Novena en la vida de Wagner, nos lo da el *Diario de Cósima Wagner* (6):

26 de febrero de 1878: «Hablando sobre música, dijo que encontraba en ella algo que se correspondía exactamente con el concepto de languidez: el *Adagio* de la *Novena* posee, según él, esta cualidad; puede durar tanto como se quiera; es como el *sábat*, una tranquilidad absoluta».

8 de junio de 1878: «Richard canta el tema andante de la *Novena* y dice: **«Se trata finalmente de una danza, un tema de minué y, de esta manera, la construcción del Adagio contrasta con el Andante».**

26 de septiembre de 1879: «Cuando empezó el primer movimiento de la *Novena*, Richard hizo la siguiente observación: **«Al volver el trémolo y desde el principio, es una caldera, la del diablo, que siempre ha hervido**

y que no acostumbra a oirse normalmente». Richard toca el Adagio y, interrumpiéndose durante la primera variación, grita: **«¡Esto es un *Adagio*! ¡Y qué fantasía del sentimiento en la variación: nadie ha poseído nunca esta cualidad con este grado de perfección!».**

29 de diciembre de 1879: «Richard se sienta al piano, toca diversos fragmentos del *Cuarteto de do sostenido menor* (Opus 131) y después el inicio del último movimiento de la Novena, para acabar después con el *Andante*. Cuando se levanta, dice: **«Es maravilloso que Beethoven, después de haber construido una sinfonía apasionada, haya podido introducir este tema, como envuelto en algodón y expuesto dulcemente por los contrabajos. Es un caso único en el arte musical, lo ha amontonado todo para llevarnos después hasta el umbral del paraíso».**

23 de marzo de 1882: «Richard toca algunos temas de Beethoven, entre ellos el *Adagio* de la *Novena*, y añade: **«Encontrar estos dos temas y juntarlos, uno como un sueño de la Naturaleza, el otro como un noble recuerdo, es una cosa tan divina que sólo lo puede hacer un loco; nunca se le acudiría algo semejante a un hombre sano de espíritu».**

19 de enero de 1883: Toca el inicio de la *Novena*. Lo compara a alguien que improvisa y dice: **«¡Qué noble ingenuidad! ¡Cuánto tiempo pasará antes que alguien le atrape!».** Vuelve a aparecer la «ingenuidad»...

30 de enero de 1883: «Richard toca primero el *Andante* de la *Cuarta Sinfonía* y, de la *Novena*, el pasaje *«froh, froh wie seine Sonnen»*. Destaca una vez más la importancia del hecho de que Beethoven abandone en sus sinfonías el sentimentalismo de que a veces da pruebas en sus sonatas y cuartetos. Las sinfonías son como amplias epopeyas. En las sonatas es él quien hace música, en cambio en sus sinfonías se refleja *el mundo entero»*.

Cósima Wagner demuestra que la música de Beethoven, especialmente la *Novena*, estaba siempre presente en su mente y era la que más tocaba, aparte de la suya propia, claro está, cuando se sentaba al piano.

• • •

Pero no es solamente la *Novena Sinfonía* la que le interesaba. Ya hemos citado la *Sexta*, la *Séptima* y la *Octava*. Volvemos a ellas:

«Hoy estarás conmigo en el Paraíso» - ¿Quién no ha oído esta frase del Redentor dirigida a él, escuchando la Sinfonía Pastoral?(1)

«Nunca arte alguno ha creado nada tan sereno como las *Sinfonías Séptima* y *Octava*, con todas las obras del Maestro que le están íntimamente emparentadas y que provienen de esta época divina de su sordera completa».(1)

Comentando la *Marcha fúnebre* de la *Heroica*: **«Entendemos por héroe al ser humano en su totalidad, que posee, en suprema copia y fuerza, todos los sentimientos específicamente humanos: amor, dolor y fuerza... ¿Quién sería capaz de expresar con palabras las sensaciones infinitas por plurales e indecibles, que van del dolor a la elevación más sublime, y de la elevación más sublime a la más suave tristeza, hasta expirar en un pensamiento infinito? No hay la menor duda, sólo Beethoven lo consiguió en esta pieza maravillosa. Sólo en el lenguaje musical de Beethoven se podía decir lo indecible».**(4)

«Las Sinfonías de Beethoven se alzan hoy ante nosotros como el hito de un nuevo periodo de la historia del arte, pues con ellas ha aparecido en el mundo un nuevo fenómeno, ante el cual el arte de tiempo alguno ni de pueblo alguno puede mostrar nada que se le acerque ni que se le parezca».(5)

Son las sinfonías las que centraron los comentarios, siempre encomiásticos, de Wagner, pero también escribió sobre otras obras, sinfónicas (oberturas de *Coriolano, Egmont* y *Leonora*) o no (*Cuarteto Op. 131*). Durante los años que pasó en Zurich escribió comentarios sobre tres obras que tenía que interpretar (*Coriolano*, la *Heroica* y el *Cuarteto en do sostenido menor*).(7)

Este último le había causado una gran impresión **«La impresión que me causó la audición de los *cuartetos en mi bemol mayor* y *en do sostenido menor* de Beethoven, a la que habíamos estado invitados mi amigo y yo por la *Agrupación Cuartetística Morin-Chevillard*, fue para mí una de las más estimulantes, y casi comparable a la que me causó antaño la *Sinfonía con coros* tocada por la Orquesta del Conservatorio. Sólo en París comprendí realmente el *Cuarteto en do sostenido menor*, y por vez primera pude profundizar claramente en su melodía. Y bastaría este único recuerdo para que mi estancia en la capital francesa me resultase inolvidable».**(2)

En cambio, nunca analizó ni comentó la única ópera de Beethoven, cosa muy notable considerando su dedicación exclusiva al drama musical y el impacto que Fidelio le había producido en su juventud. No habla de ella ni

en *«La ópera alemana»*(8) ni en *«Sobre la determinación de la ópera»*(9), donde cita a Beethoven como el compositor que ha abierto las puertas al drama musical moderno, pero sin nombrar su ópera. Estas puertas, según Wagner, no las abrió *Fidelio*, sino la tercera obertura de *Leonora*, que consideraba no como la preparación al drama, sino un drama musical completo. (10)

«El argumento de la ópera contenía tantos elementos ajenos a la música y inasimilables a ella que es verdaderamente la gran obertura de *Leonora* la que nos explica cómo Beethoven quería que fuese entendido el drama. ¿Quién puede escuchar esta cautivadora pieza sin quedar convencido de que la música lleva en ella misma el *drama* más perfecto? ¿Qué es la acción del libreto de la ópera Leonora sino una debilitación casi descorazonadora del drama vivido en la Obertura, algo como un enojoso comentario explicativo de una escena de Shakespeare por Gervinus?».(1)

«Mientras que en el Oratorio, y especialmente en la Sinfonía, se le presentaba una forma noble y perfecta, la Opera le ofrecía un tropel incoherente de formas esmirriadas, sujetas a un formulismo incomprensible que ahogaba cualquier libertad de desarrollo. Para comprender bien esto que quiero decir, comparad la forma ricamente desarrollada y amplia de una sinfonía de Beethoven con algunos fragmentos musicales de su ópera *Fidelio*: notaréis enseguida que en ésta el Maestro se sentía estrecho y cohibido, sin conseguir casi nunca desplegar toda la fuerza de su genio; por cuyo motivo, como impaciente para librarse al menos por una vez a la plenitud de su inspiración, se lanzó con furor casi desesperado a la obertura, concibiendo un fragmento musical de una grandiosidad e importancia desconocidas hasta entonces».(5)

También en la *Quinta Sinfonía* vió, en cierta manera, un precedente de la obra dramática ideal: **«La *Quinta Sinfonía* nos seduce como una de las raras concepciones del Maestro en que la pasión dolorosamente emotiva que es la fundamental del inicio, se eleva, mediante el consuelo y la exaltación, hasta la explosión de una alegría convencida de la victoria. Aquí la lírica patética casi toca la esfera del arte dramático ideal en su sentido más preciso».**(1)

Para Wagner la obra instrumental de Beethoven era muy superior a la vocal. **«Se puede decir que Beethoven fue y lo fue siempre un compositor de sonatas, ya que en la mayoría y en las mejores de sus composiciones**

instrumentales, la forma fundamental de la sonata fue el velo a través del cual penetró su mirada en el reino de los sonidos; o igualmente a través del cual, saliendo de este reino, se hizo inteligible para nosotros; por el contrario, otras formas como por ejemplo aquellas donde la música está mezclada con el canto, todo y el interés extraordinario que ofrecen, no las practicó más que de paso, como si fuese un ensayo».(1)

Pero a pesar de esta carencia, su gran admiración hacia Beethoven es incuestionable. **«Si abarcamos con la mirada el progreso que, desde el punto de vista de la historia del Arte, Beethoven ha hecho experimentar a la música, podemos definirlo, resumiéndolo, como la adquisición de una facultad que, antes, se creía que podía rehusársele: gracias a esta adquisición ha podido salir del terreno de la belleza estética, para elevarse mucho más arriba, hasta la esfera del sublime absoluto, donde se encuentra liberada de la molestia de las formas tradicionales o convencionales, ya que estas formas han estado ahora penetradas y animadas por el espíritu más específico de la música».** (1)

«No ha existido nunca un artista que haya reflexionado menos sobre su arte que Beethoven. En cambio, la violencia brutal de su carácter humano nos muestra cómo, en presencia de la constricción que las formas imponían a su genio, sentía el sentimiento de sufrimiento personal de una manera tan inmediata como ante cualquier constricción convencional. Pero su reacción ante esta constricción consistió sólo en desarrollar su genio interior con una libertad exuberante que nada, ni siquiera estas formas, podían estorbar».(1)

Encontramos elogios de la música de Beethoven en muchos otros escritos de Wagner: en *«La Obra de Arte del Porvenir»*(11), Wagner compara a Beethoven con Cristóbal Colón, quien, en busca de los límites de la música pura, se embarca por el **«Océano del Deseo infinito»**. Se le acerca con las *Sinfonías 5ª, 6ª y 7ª*, y lo alcanza finalmente con la *Novena*, donde lanza el ancla **«de la palabra»** (la palabra **«que el hombre universal redimido grita desde su corazón universal y desbordante: ¡Alegría!»**). El descubrimiento de este nuevo Colón es **«el lenguaje del Arte del Porvenir»**.

Esta comparación colombina se vuelve a encontrar en *«Opera y Drama»*(12), donde también presenta las obras del período medio de su catálogo (**«tentativas involuntarias de constituirse un lenguaje adecuado a su deseo»**), como a esbozos de un cuadro que intenta realizar y que no puede acabar hasta que, con la introducción de la voz humana, ha conseguido «musicalizar» el tema.

En la carta que escribió a su amigo François Villot (13) presenta a Beethoven a la vez como un continuador de Haydn y Mozart y como el iniciador de un nuevo período en la historia del Arte.

En «Un músico alemán en París» (14) reunió tres pequeñas novelas escritas entre 1841 y 1842. En la primera, *«Una peregrinación a Beethoven»* (15), presenta a un entusiasmado joven músico alemán que va a Viena en peregrinación para conocer a Beethoven, y que lo primero que hace es ir a ver una representación de Fidelio, de la que sale totalmente trastornado por el genio que le ha sacado **«de la noche y las cadenas»** para conducirle hacia **«la luz y la libertad»**, de la misma manera que Leonora libera a Florestán. Cuando Beethoven le recibe, le explica sus ideas sobre la ópera que, curiosamente, se parecen mucho a las de Wagner:» **¡Qué trabajo más desagradable! Si quisiera componer una ópera de acuerdo con mis ideas, la gente saldría corriendo, pues no habría ni rastro de arias, duetos, tercetos y todo este aparato que conforma la ópera hoy día, y lo que yo haría ningún cantante querría cantarlo y ningún público querría escucharlo. Lo que todos conocen no es más que un radiante fraude, un brillante disparate y un acaramelado aburrimiento. Quien compusiera un auténtico drama musical sería tomado por loco y, efectivamente, lo sería de hecho, si no lo guardaba exclusivamente para él y pretendiera ofrecerlo a la gente... Para alumbrar un drama, lo haría como Shakespeare cuando escribía sus obras. Quien pretenda adaptar toda clase de quincallas de colorines a mozas con una buena planta y voz pasable, para conseguir gritos de ¡bravo! y aplausos, que se haga modisto parisino, pero no compositor dramático. Yo no estoy hecho para tales bromas».** (15)

En la segunda, *«Una velada feliz»* (16), presenta a un grupo de amigos que se reúnen al salir de un concierto. En el transcurso de su discusión, la música de Beethoven aparece como la traducción sonora de una idea filosófica, según la cual los sentimientos encuentran a través de la música su expresión **«eterna, infinita e ideal».**

En la tercera, *«El virtuoso y el artista»*(17), presenta a dos mineros, uno de Salzburgo y otro de Bonn, que se han perdido intentando encontrar un talismán maravilloso (la música), enterrado bajo las ruinas de una civilización difunta Y en vez de buscarles, los otros mineros se apresuran a sacar oro para poder fundir monedas La metáfora no puede ser más clara.

La admiración de Wagner por Beethoven queda más que documentada Una admiración que le llevó hasta el extremo de enseñar su música a su loro

«Papo»: **«Estaba tan bien domesticado que nunca profería su grito natural de pájaro: sólo se le oía hablar o cantar. Y cuando oía mis pasos en la escalera, saludaba mi llegada con la marcha final de la *Quinta Sinfonía* o con el inicio de la *Octava*».** (2)

• • •

Si acabase aquí este escrito, quedaría muy clara esta admiración y la profunda influencia que ejerció Beethoven sobre Wagner y su música. Pero creo que es importante, tratándose de un hombre con una personalidad como la de Wagner, intentar averiguar el por qué de esta admiración

El prólogo de su libro *«Beethoven»*, publicado en 1870, nos orienta un poco: **«El autor del presente trabajo ha sentido la necesidad de contribuir también a la celebración del centenario del nacimiento de nuestro gran Beethoven. No habiéndole sido ofrecido otro medio que le parezca digno de esta solemnidad, ha decidido exponer por escrito la idea que él se ha hecho de la significación de la música de Beethoven, tal como le ha estado revelada».**(1)

Se trata, pues, de una revelación, y se trata de hablar no de Beethoven sino de nuestro Beethoven, nuestro en el sentido de «alemán». El año 1870, el del primer centenario de Beethoven, fue un año muy importante para los alemanes por las sucesivas e importantes derrotas que su ejército infringió a las tropas francesas. Y Wagner quiso aprovechar la ocasión para exaltar el germanismo, contraponiéndolo al corrupto espíritu latino, origen de todos los males que afectaban al mundo artístico que él tenía que redimir **«Sabemos que fue el «espíritu alemán», tan temido y odiado «más allá de las montañas» el que en todo, e igualmente en el campo del arte, se ha opuesto a esta corrupción del espíritu de los pueblos de Europa, con su redención. Si en otros terrenos hemos celebrado a nuestros Lessing, Goethe, Schiller, etc., como a nuestros salvadores de la ruina entre esta corrupción, ahora se trata de probar, a propósito de este músico Beethoven, que es gracias a él, que se expresaba en el lenguaje más puro de todos los pueblos, que el espíritu alemán ha rescatado de su oprobio profundo al espíritu humano. Pues apelando a la esencia más especifica de la música, caída al rango de simple arte de entretenimiento, para elevarla a la cima de su misión sublime, nos ha abierto la inteligencia de este arte a través del cual el mundo se explica a cualquier conciencia con**

tanta precisión como la que la filosofía más profunda sólo podría explicar al pensador familiarizado con los conceptos». (1)

«Comparad la *Octava Sinfonía* con la *Segunda*: os quedaréis muy sorprendidos al ver un mundo totalmente nuevo que se manifiesta de una forma casi totalmente idéntica! Y aquí aparece esta particularidad de la naturaleza alemana, dotada de tanta profundidad interior y riqueza, que sabe imprimir su marca propia a cualquier forma, transformándola y renovándola desde el interior, sin necesidad de trastocarla exteriormente. Pues el alemán no es revolucionario sino reformador, y de esta manera conserva también una riqueza de formas para revelar su ser íntimo, de la que no dispone ninguna otra nación».(1)

«Nos puede parecer que nuestra civilización no puede reencontrar un alma más que por el espíritu de nuestra música, de la música que Beethoven ha liberado de las cadenas de la moda. Y en este sentido, la misión de aportar a la civilización nueva y con más alma que quizás surgirá, la nueva religión que la penetrará, evidentemente no puede ser confiada más que al espíritu alemán». (1)

Y no deja de insistir en el gran mérito de Beethoven, que supo preservar su espíritu alemán, a pesar de haber vivido y escrito su obra en una ciudad tan poco alemana como Viena: **«Vivió en Viena y sólo conoció Viena: con esto está todo dicho. Los austríacos, una vez extirpado cualquier vestigio del protestantismo alemán, habían sido educados en la escuela de los jesuítas romanos e incluso habían perdido el acento exacto de su lengua, que no era pronunciada delante de ellos más que a la italiana, como los nombres clásicos del mundo antiguo, y no tenia ya el carácter alemán. El espíritu alemán, el carácter alemán y las costumbres alemanas les fueron explicados según unos manuales de origen español e italiano; sobre la base de una historia falsificada, de una ciencia falsificada, de una religión falsificada, un pueblo dispuesto por naturaleza a la alegría y al regocijo había sido reducido, por la educación recibida, a este escepticismo que, habiendo sido eliminado cualquier sentimiento de la verdad, de lo natural y de la libertad, no podía manifestarse más que con una verdadera frivolidad. Pues fue este mismo espíritu el que había dado al único arte que se practicaba en Austria, la música, su desarrollo y su tendencia realmente envilecedora. Beethoven, por la potencia natural de su temperamento, se preservó de esta tendencia y le reconocemos la misma fuerza en rehusar cualquier tendencia a la frivolidad en la vida y en el espíritu».** (1)

Esta convicción de la gran superioridad del espíritu alemán le llevó a escribir que más de un extranjero habría deseado ser alemán. Hablando de Berlioz en una carta a la revista «Europa» del 5 de mayo de 1841 escribe: **«Desde el fondo de nuestra Alemania, el espíritu de Beethoven ha volado sobre él, y ciertamente hubo momentos en que Berlioz deseó ser alemán... ¡Feliz Auber, que no conocía las sinfonías de Beethoven! Berlioz si que las conocía, más que eso, las entendía, le habían trastornado, le habían embriagado el alma»**(18). Berlioz, con el que mantuvo, según era costumbre en Wagner, relaciones alternativamente buenas y malas, fue objeto tanto de críticas feroces (**«Después de oir la Sinfonía Fantástica, el primer movimiento de la Quinta Sinfonía habría sido un goce restaurador y puro»**) (18) como de los máximos elogios («Si yo fuera Beethoven, diría: **«Si yo no fuera Beethoven y fuera francés, quisiera ser Berlioz»**). Y es típicamente wagneriana la carta que le escribió el 22 de mayo de 1860 después de leer la critica que Berlioz había hecho de una representación de Fidelio en el Teatro Lírico con Pauline Viardot de protagonista: **«Estimado Maestro! Acabo de leer vuestro artículo sobre Fidelio. Os lo agradezco mil veces. Para mi es una alegría muy especial oír estos acentos puros y noble de la expresión de un alma, de una inteligencia que conozca tan perfectamente y se apropie de los secretos más íntimos de otro héroe del arte; hay momentos en los que casi me siento más transportado descubriendo este acto de apreciación que por la misma obra apreciada, ya que esto nos da testimonio infalible de que una cadena ininterrumpida de parentesco íntimo une entre ellos a los grandes espíritus, que, sólo gracias a este ligamen, no caerán nunca en la incomprensión».** Naturalmente no hay que aclarar que uno de estos grandes espíritus, y probablemente el más grande, era el propio Wagner.

Pero dejemos esta pequeña digresión y volvamos a nuestro tema. Wagner acaba su libro escribiendo: **«¡Festejemos pues al gran explorador del desierto del paraíso degenerado. ¡Pero festejémoslo dignamente, no menos dignamente que las victorias del coraje alemán! Pues el benefactor del mundo tiene derecho a estar por encima del conquistador del mundo!»**.(1)

La apropiación que hace Wagner de Beethoven en nombre de los alemanes, es comparable a la que han hecho los europeos convirtiendo el *Canto a la Alegría* en su himno, sin considerar que este canto no va dirigido

solamente a todos los europeos sino a la humanidad entera, a todo el universo, al «más allá de las estrellas» que canta...

• • •

El primero de los comentarios germanófilos que he reproducido nos da, empero, la clave de la principal motivación que le empujó a escribir *Beethoven*, cuando escribe que es gracias a Beethoven que el espíritu alemán ha rescatado de su oprobio profundo al espíritu humano. Y es que quiere presentar a Beethoven como a un Redentor, que redimió de sus pecados al mundo del Arte. Pero, al final, no es como a redentor que lo presenta sino más bien como un Juan Bautista, que preparará el camino para la llegada del Mesías, un Mesías llamado Richard Wagner, quien concluirá esta obra redentora con la instauración del Nuevo Testamento del Arte del Porvenir, del Drama Total.

Veintiún años antes, en la *«Obra del Arte del Porvenir»* (11), ya había retratado la evolución de la música sinfónica hasta llegar a su obra cimera, la Novena Sinfonía, como una especie de camino hacia la redención de la música, que no se puede obtener, según mandan los cánones del drama wagneriano, sino es a través del sacrificio y la renuncia.

También el año siguiente, en *«Opera y Drama»*(12), presenta a Beethoven como el redentor de un arte corrupto, situando en el último movimiento de la Novena el inicio de un nuevo período de la Historia del Arte, que culminará en el drama wagneriano.

Este concepto de la «redención» es una constante en toda la obra wagneriana, y con el nuevo libro lo que quiere Wagner es presentar un Beethoven redentor y wagneriano. Le interesa Beethoven sobre todo como su propio predecesor.

Y ¿cuáles eran exactamente los pecados que afligían al mundo del arte, y que precisaban de una redención? Wagner los tenía muy claros:

«Nos encontramos con que se han separado ciertas formas de la música, por las que ésta parece referirse al fenómeno exterior, una exigencia completamente absurda e irracional con relación al carácter de sus manifestaciones. Se han aplicado a la música consideraciones provenientes únicamente de la apreciación de las artes plásticas. Si se ha podido producir tal aberración, hemos de encontrar la razón en el acercamiento, muy exterior, de la música a la cara intuitiva del mundo

y sus fenómenos. En esta dirección, el arte musical ha seguido verdaderamente una evolución que lo ha llevado a ser desconocido su carácter verdadero hasta el punto que se espera de ella una impresión semejante a que se exige de las obras de las artes pláticas, o sea, la producción del placer que procura la belleza de las formas. Como que esto iba aparejado a la decadencia creciente del juicio sobre las propias artes plásticas, se puede pensar fácilmente cómo la música ha resultado envilecida por ella cuando en el fondo se le ha exigido que reniegue de su esencia más pura para provocar nuestra diversión manifestándonos sólo su carácter más externo».(1)

«Contra la insistencia de un gusto debilitado, él tenía que preservar un tesoro de una riqueza inconmensurable. En las mismas formas en que la música no se tenía que mostrar más que como un arte complaciente, él tenía que proclamar proféticamente la intuición del mundo sonoro más íntimo. Y así parece siempre un verdadero endemoniado; pues se puede decir de él lo que Schopenhauer dice del músico en general: que expresa la sabiduría suprema en un lenguaje que su razón no comprende. La «razón» de su arte, la encontrará sólo en el espíritu que había rematado el edificio formal de su andamiaje exterior. Pero era una razón bien miserable la que le hablaba a través de la arquitectura de estos periodos edificados en la cual hasta los grandes maestros de su juventud, por la repetición banal de frases y fiorituras, por una repetición exacta del *forte y el piano*, por la observación de unas fórmulas reglamentarias de las introducciones solemnes de tantos y tantos compases, por la inevitable ventanilla de semi-cadencias de tanto en tanto, llegaban a la única ancla de salvación: la estrepitosa cadencia conclusiva. Esta era la razón que había construido el aria de ópera y había dictado el orden de sucesión de las escenas de ópera». (1)

«Recuérdese la melodía italiana de ópera del siglo pasado y se reconocerá hasta qué punto este fantasma sonoro, esta extraña nada estaba sometida a la moda: es precisamente a través de ella y del uso que de ella se hacia, que la música se había envilecido hasta el punto que el gusto ávido reclamaba siempre la novedad, pues la melodía de ayer ya no era soportable hoy». (1)

¿Y cómo redimió Beethoven estos pecados? ¿En qué consistió su redención? Para Wagner fue simplemente el hecho de añadir la palabra a la música final de la *Novena*. **«La melodía ha sido emancipada por Beethoven**

de la influencia de la moda y del gusto cambiable, y elevada a la dignidad de ser eternamente válida y puramente humana. (1)

Antes he resaltado un par de veces el carácter de inocente que Wagner atribuía a Beethoven, y es que, wagneriano hasta la médula, hizo de este redentor un Parsifal, un ser inocente que, de manera inconsciente, tiene la fuerza para romper el hechizo de las modas para encontrar el Santo Grial de la melodía humana, incorporándola a la música instrumental. **«En realidad, este acontecimiento artístico inaudito se parece a un despertar repentino de un sueño; pero sentimos al mismo tiempo el efecto benéfico de este despertar en un hombre sumido por el sueño en una angustia extrema; pues nunca antes un músico había hecho experimentar el tormento del mundo con un horror tan infinito. Así pues fue con un peligroso salto con que el Maestro divinamente inocente, poseedor sólo de su hechizo mágico, entró en el nuevo mundo de la luz en el que ve florecer, en su divina dulzura y en la pureza de su inocencia, la melodía humana tanto tiempo buscada».** (1)

«Es imposible captar el poder del músico si no es por la representación de un *hechizo mágico*. Ciertamente es en un estado hechizado en el que nos encontramos sumergidos cuando escuchando una verdadera obra musical beethoveniana en la que, en frío, no podemos reconocer más que una manera de una técnica apropiada, destinada a la construcción de la forma, vemos ahora en todas las partes del fragmento musical una vida inmaterial, una agitación tan pronto delicada como pavorosa, de pulsaciones vibrantes de alegría, de deseo, de angustia, de desamparo y de éxtasis, pareciendo que todo sale únicamente de lo más secreto de nuestra intimidad». (1)

• • •

En *«Beethoven»* Wagner repite y fusiona muchas ideas que había ido expresando sobre Beethoven, pero lo que es nuevo, e importante, es que añade una adaptación a las teorías de Schopenhauer, que había adoptado.

El pensamiento filosófico de Wagner, todo y manteniendo unas constantes, fue variando con los años, después de su descorazonador primer contacto con la filosofía (**«De la misma manera que antaño, bajo la influencia de la *Novena Sinfonía* de *«Beethoven»*, me zambullí en las profundidades de la música, siempre había tenido una señalada propen-**

sión hacia la filosofía. Mis primeros intentos para satisfacer tal inclinación habían sido totalmente inútiles. A través de sus cursos, los profesores de Leipzig no habían conseguido inspirarme el menor interés por la filosofía elemental y la lógica. Gustav Schlesinger me recomendó, y lo compré, el libro de Schellings *«El idealismo trascendental»*, pero cuando intenté interpretar las primeras páginas, me devané los sesos y me refugié de nuevo en la *Novena Sinfonía*»). (2)

En la época en que escribió *«Beethoven»*, Wagner estaba plenamente identificado con las teorías de Schopenhauer y dedica a explicarlas y a basar en ellas el acto redentor de *Beethoven* una parte considerable de su libro, imposible de reducir ahora a unas pocas palabras Como dice Jean Boyer, un profesor de la Universidad de Toulouse que publicó un interesante estudio sobre el «Beethoven» de Wagner, «Wagner, en esta parte de su libro, no se ha contentado con referirse a Schopenhauer, a citarlo, a invocar su autoridad. Lo ha interpretado, hasta ha intentado completarlo. A su tentativa no le falta habilidad, por la manera como transporta al mundo sonoro, en beneficio de la concepción wagneriana del arte musical, el análisis de los sueños y las visiones de Schopenhauer. Al lado del visionario Schopenhauer, igual a él en dignidad, quizás hasta un poco superior, Wagner coloca a una especie de «visionario auditivo» con un «segundo oído» correspondiente a la «segunda vista, cuyo sueño verídico revela la esencia de las cosas. Y este profeta, bautizado Beethoven, se parece mucho a Sigfrido, a Tristán, al propio Wagner. La disertación schopenhaueriana de Wagner está allí para servir de árbol genealógico».

También subraya que «Beethoven es, para Wagner, el músico que mejor ilustra esta teoría del arte musical basado en Schopenhauer. Y una circunstancia viene a facilitar la demostración de Wagner: Beethoven se ha ido volviendo sordo. Wagner podrá acercar Beethoven, privado del oído, a Tiresias, privado de la vista. Efectivamente, el sentido auditivo de Beethoven convertido en sordo no le puede hacer llegar ninguna impresión sonora del exterior, y no puede funcionar más que en un sentido único, como «órgano de sueño», como transmisor de impresiones provocadas directamente por la Voluntad, como medio de comunicar a los hombres la intuición de lo absoluto».

(Nietzsche, cuando analiza la Novena Sinfonía en «El nacimiento de la Tragedia», coincide totalmente con Wagner y su teoría schopenhaueriana).

Pero un análisis profundo de este curioso planteamiento filosófico de

Wagner y su presentación de Beethoven como una clara demostración de las teorías schopenhauerianas que él ha adoptado y desarrollado, requiere un espacio del que no dispongo, y además se aparta del objetivo concreto de este escrito.

Así pues, termino proclamando mi profunda convicción de que no habría podido existir un Wagner sin que hubiese existido antes un Beethoven o, dicho de una manera más wagneriana, que hubo un Beethoven para que pudiera existir un Wagner.

Manuel Capdevlla i Font
Correspondiente de la Real Academia de
Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
Agosto 1993

Escritos de Wagner citados en el texto (Los que son menos fáciles de encontrar, están localizados en las «Obras completas» editadas por Breitkopf & Härtel: «Sämtliche Schriten und Dichtungen»).

[1] «Beethoven».
[2] «Mi vida».
[3] Se encuentran en el volumen XII de las «Obras completas».
[4] «Esbozo autobiográfico» (Publicado en la «Revista del mundo elegante»).
[5] «Música del Porvenir».
[6] Diario de Cósima Wagner.
[7] «Obertura de *Coriolano*»(Volumen V de las «Obras completas»)
«Sinfonía Heroica» (Volumen V de las «Obras completas»)
«Cuarteto en do sostenido menor» (Volumen XII de las «Obras completas»).
[8] «La ópera alemana».
[9] «Sobre la determinación de la ópera» (Conferencia dictada en la Real Academia de las Artes de Berlín en 1871).
[10] «Sobre las Oberturas».
[11] «La Obra de Arte del Porvenir».
[12] «Opera y drama».
[13] «Música del Porvenir. A mi amigo francés como prólogo a una edición en prosa de mis poemas dramáticos» (Volumen VII de las «Obras completas»).
[14] «Un músico alemán en París».
[15] «Una peregrinación a Beethoven».
[16] «Una velada feliz» (Volumen I de las «Obras completas»).
[17] «El virtuoso y el artista» (Volumen I de las «Obras completas»).
[18] «Diversiones parisinas», colección de cartas a la revista «Europa»