ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

RICARDO WAGNER.

A Franz Liszt
hommage respectueuse de
J. Marsillach

Barcelone
Fevr. 1881.

Es propiedad.

BARCELONA
IMPRENTA DE LA RENAIXENSA
Puerta-ferrisa, 18, bajos.

RICARDO WAGNER.

RICARDO WAGNER.

ENSAYO BIOGRÁFICO-CRÍTICO

POR

JOAQUIN MARSILLACH LLEONART.

CON UN PRÓLOGO EPISTOLAR

DEL

Dr. D. JOSÉ DE LETAMENDI,

en donde se legitima por la Filosofía del Arte teatral la aparicion del gran reformador.

ADMINISTRACION:
TEXIDÓ Y PARERA,
6, Pino, 6,
BARCELONA.

«Si se confirma que el desarrollo del arte aleman en la esfera de la Poesía y de la Música llama la atencion y fomenta esperanzas en las naciones extranjeras, hemos de convenir en que la originalidad y el carácter invariable que ofrece este desarrollo es lo que principalmente mueve su interes; siendo por lo tanto inoportuna cualquiera otra excitacion de nuestra parte. Bajo este punto de vista creo que nuestros vecinos y los alemanes tambien podrian procurar conocer el estilo verdaderamente aleman, que hemos perfeccionado fielmente.»

R. WAGNER.

(Autógrafo dedicado al autor. En el APÉNDICE *se hallará la reproduccion del original.)*

Á RICARDO WAGNER.

ILUSTRE MAESTRO:

Á nadie mejor que á Vd., que tanto y tan inmerecidamente me ha honrado con su confianza, podia dedicar estas páginas. Vd. se ha dignado aceptar de antemano mi dedicatoria, y esto me hace esperar que mi modesto trabajo, puesto bajo la égida de su nombre, será leido con algun interes.

Permítame Vd., insigne maestro, reiterarle en este lugar la sincera expresion de mi respeto y el testimonio de mi admiracion más profunda.

JOAQUIN MARSILLACH.

Barcelona, Enero de 1878.

AL LECTOR.

No ha muchos años que hallándome en la sin par Ginebra, oí por primera vez una pieza de Ricardo Wagner ejecutada en los conciertos del Parque Inglés. La delicadeza de aquel fragmento musical ejecutado á las mismas orillas del poético lago Leman, vagamente iluminado por la luna, juntamente con las reminiscencias que en mi ánimo dispertaban el suelo clásico de la Suiza y la peculiar fisonomía de la ciudad de Calvino, Rousseau y Mad. Staël, produjo en mi ánimo una profunda é inesperada impresion, tanto mayor, cuanto que yo tenia de Wagner la idea errónea que del mismo suelen tener los que conocen sus obras tan sólo por referencia.

A pesar de mi entusiasmo por la nueva escuela, entusiasmo que desde aquella noche ha ido siempre en aumento no hubiera dado á luz mis ideas sobre la misma si circunstancias especiales no me hubiesen impulsado á ello. Un juicio crítico del Rigoletto *que publiqué en el* Diario de Vich, *en Julio del año pasado, levantó tal polvareda entre los compatricios de Balmes, por el espíritu innovador que respiraba, que la inteligente Direccion de dicho*

DIARIO *me instó repetidas veces para que escribiese una especie de paralelo entre Verdi y Wagner (hoy dia me asusto de tan estupendo paralelismo!). Prescindí por completo de Verdi y escribí el presente trabajo, del que por dificultades imprevistas, sólo pudo publicarse en el* DIARIO DE VICH *una parte, y áun ésta asaz embrionaria, incorrecta y confusa.*

La novedad de un asunto apénas tratado en España y que despierta tanto interes, y la consideracion del lamentable descuido en que yace la literatura musical en nuestro país me han decidido á publicarlo, sin que me forje la mas mínima ilusion en punto al mérito del mismo, porque, cultivando yo la Música únicamente por vía de solaz, no podia ofrecer una obra profunda, y sí tan sólo un trasunto de mis espontáneas impresiones. Mi objeto era exponer sencillamente las teorías del audaz reformador, reunir los distintos materiales que acá y allá andan dispersos sobre la mal llamada Música del porvenir, *á fin de que Wagner deje de ser en España el* bú *de los músicos. Si se me dijese que para esto he tratado con excesiva dureza á una escuela moribunda, contestaria que no he exagerado en lo más mínimo y que la realidad de los defectos que en ella señalo, está en el ánimo hasta de sus mismos defensores. Por otra parte, cuando á Wagner se le ha hecho una guerra ignoble y sistemática, cuando se le ha combatido con el ridículo en escritos y en caricaturas, cuando contra Wagner se han inventado centenares de anécdotas, falsas ó insolentes; cuando á Wagner se le ha condenado sin oirle, y hasta falseando sus ideas, ¿qué mucho que sus admiradores contestémos á tan implacable saña diciendo al fin y al cabo la verdad por amarga que sea? Creo que en todo caso mi osadía consiste en haber dicho lo que todos se*

callaban, y espero que mis lectores harán justicia á mi imparcialidad cuando vean que si en algun punto no estoy conforme con Wagner, lo declaro con entera franqueza.

Si se me echase en cara mi falta de autoridad reconoceria lo fundado de la objecion, mas no dejaria de añadir que á pesar de que vengo escudado con la inflexible lógica del buen sentido, he acudido á autoridades respetables en apoyo de mis opiniones, y si algunas ideas propias me atrevo á verter, para ellas pido la benevolencia que un público razonable jamás niega á quien, como yo, empieza su carrera literaria.

El Prólogo epistolar *del Dr. Letamendi—hecha salvedad de algunos elogios á mi escaso valer, dictados por el mismo afan de que fuesen merecidos—es un trabajo deductivo de primer órden, implacable para con los enemigos de Wagner, y digno, en una palabra, por todos conceptos, de la reputacion de que goza su autor; desde estas páginas le repito públicamente mis protestas de cordial agradecimiento por la honra inmerecida que con él me dispensa. Léanlo mis lectores: nada más diré de él; pero léanlo con detenimiento, porque los escritos del Dr. Letamendi, son como la* Música del Porvenir: *el que no está acostumbrado á ellos, no puede, á una primera lectura, apreciar todas sus bellezas. Si mis lectores siguen este consejo, á buen seguro no han de dejar de agradecerme el que me haya tomado la libertad de publicar por via de Prefacio la carta de mi estimado maestro y amigo.*

J. Marsillach.

Barcelona, 1873.

Madrid 25 de Noviembre de 1877.

SR. D. JOAQUIN MARSILLACH.

BARCELONA.

Estimadísimo amigo: Camino de esta Córte á donde, como tú sabes, me ha traido para breves días un empeño muy patriótico, que ha de redundar en beneficio de muchos y que de fijo nadie me ha de agradecer, ocupéme en leer, con todo el interés que tus cosas en mí despiertan, el original de tu Ensayo sobre Wagner que á mi salida de Barcelona me entregaste, con tan viva instancia para que cuanto ántes te comunicase el juicio que de él formase, juntamente con el concepto que del ideal del gran maestro yo tuviese archivado en mis adentros.

No llevaba aún tres páginas de tu texto leidas, arrellanado en el wagon, cuando sin poderlo remediar solté la risa, pero tan sin humanos miramientos, que los dos compañeros de viaje que la suerte me habia deparado volviéronse á mí, mirándose luego mútuamente, como recelosos de mi cabal acuerdo. Y verás, querido Joaquin, que cosa fué la ocasion de aquella hilaridad intempestiva. Que tú cultivabas la Música no lo ignoraba: que á ella te dedicabas con fruto debia de suponerlo, deduciéndolo de tu ejemplar aprovechamiento en

mi cátedra, donde revelaste aquel conjunto de prendas intelectuales y morales bajo cuya influencia, ó no se emprende un estudio, ó se prosigue con éxito. Mas lo que no se me hubiera ocurrido, nunca jamás en la vida, es que pudiese darse el caso de que un estudiante de Medicina sometiese un trabajo sobre ALTA MÚSICA á la censura precisamente de su profesor de Anatomía, pidiéndole su dictámen, no sólo acerca de la obra, sino que tambien (y esto es lo más inaudito) acerca del asunto que constituye el tema de la misma. Pues bien: esto, que no puede ocurrírsele á nadie, vino á ocurrírsele á la casualidad, cuya inventiva no tiene límites ni freno para combinar de las más inesperadas maneras el trato de los hombres y las corrientes de la vida.

Hé aquí lo que interrumpió la formalidad con que te leia, obligándome á soltar la risa, justamente en el punto mismo en que tu escrito despertaba en mi ánimo un interés muy y muy serio.

Y pues ya te he participado, amigo Joaquin, este episodio que en conciencia no podia ocultarte, y estaba escrito en el libro del azar que yo habia de ser tu censor musical, sea en buenhora y vamos á ello.

Lo primero que en vista de tu obra se me ocurre manifestarte es el gozo con que veo no concentras toda tu capacidad, de un modo absoluto, al cultivo de la Medicina. Sin caer en el desatino de excitarte á ser un *Petrus in cunctis*, por ser esta la via más segura de resultar un *Petrus inutilis*, es conveniente que el hombre en toda edad consagre *algo* de sus facultades intelectuales y afectivas á tal cual estudio ajeno al de su profesion, sobre todo al Arte si es hombre de ciencia y á la Ciencia si es artista; porque de esta manera se logra evitar los varios y mortales vicios, así teóricos como prácticos, que nacen de llevar el especialismo profesional hasta el exclusivismo. El comun de los médicos adolece en toda Europa de este defecto y, áun tratándose de algunos de los más celebrados, buena memoria tienes para no haber echado en olvido las cien y una críticas, que en Cátedra me veo obligado á hacer, de absurdos anatómicos y fisiológicos demostrables, de-

bidos al exclusivismo, á la estrechez de horizonte intelectual de renombrados escritores que los han sustentado. El anatómico que no es más que anatómico, el músico que no es más que músico, el letrado que no es más que letrado, el pintor que no es más que pintor, no pudiendo resistir la oclusion hermética de la atmósfera intelectual en que se encierran, sucumben como sucumbieran si se les aislase dentro de una campana, asfixiados por sus propias exhalaciones; por falta de renovacion del aire respirable. Hipócrates y Miguel Ángel, Galeno y Leonardo de Vinci, Descártes y Napoleon I, etc., etc, valieron lo que todo el mundo sabe por una razon que casi todo el mundo ignora, á saber: porque pusieron la Enciclopedia de su tiempo al servicio de su genio profesional. Al mismo Wagner ya le ves: si no han logrado sus émulos aplastarle, débese á que no es sólo un gran músico, digo mal; débese á que habiendo alimentado su genio con una ilustracion de primer órden ha podido resultar un gran músico: y esta misma amplitud de horizonte que le ha permitido intentar su reforma, le ha dado la fuerza necesaria para hacerse invencible. Al saber *no musical* debe, pues, Wagner la salvacion de su honra y de su música.

Lo que la instruccion extra-profesional contrasta, rectifica y sublima las ideas y las prácticas; lo que por ella se prepara y asegura el éxito histórico, si no te lo sientes tú mismo por intuicion, si no te lo hacen ver estas mal borroneadas reflexiones mias, te lo hará bueno el estudio biográfico de todas las celebridades de primer órden que han influido en los rumbos del progreso humano.

Por estas razones, estimado Joaquin, no sólo aplaudo tu feliz excursion á los embalsamados Oasis de la Música, sino que por caridad te ruego que, conforme los ricachones destinan durante el verano uno ó dos meses al material viajar, en busca de solaz y esparcimiento, no dejes tú nunca pasar el año sin destinar una razonable parte de él á algun viaje de espíritu, logrando de esta suerte que tu inteligencia, viendo más tierras, torne al templo de Esculapio con *más mundo*. Y sobre esto no digo más: confiado en la rapidez con que sabes tú comprenderme.

Del desempeño de tu obra te diré poquito, pues ya se te alcanza que amar no es poseer y que por lo tanto, de mi pasion por la Música no me es lícito deducir que soy competente en ella. En cambio lo poco que te puedo decir es terminante.

Creo que eres el primero que en España da formalmente á conocer el ideal de Wagner, la índole de su genio, el carácter de su personalidad, la historia de sus luchas y el fiel retrato de sus mecanismos. Los artículos amenos y eruditos, publicados hasta hoy en nuestras revistas literarias, han servido tan sólo como *hors d' œuvre*, ó rabanitos y anchoas para despertarle al público el apetito de un estudio de fondo como el tuyo. Opino que, en el juicio de las demasías de la escuela italiana y en los barruntos de los límites del wagnerismo, es muy difícil te supere en serenidad y madurez de apreciaciones, á pesar de tus pocos años, ningun escritor encanecido en la crítica, ni músico alguno avejentado en el *cémbalo*.

Tengo por consiguiente el inefable placer de asegurarte que, á mi juicio, el primer paso que en la literatura musical estás dando, es paso adelante y en firme y que, si á tan viejo llegas, como deseo, que reducido estudios á alma, huesos y pellejo, no te has de arrepentir entónces de haber dado esa obra á la estampa ahora. Pagarte puedes de este augurio; pues ya sabes cuán exigente soy, tanto con los demás como conmigo mismo, y cuán arraigada está en mí la opinion de que, por punto general, las primeras publicaciones de la juventud suelen trocarse, á la edad provecta, en motivos de remordimiento literario.

Finalmente; de la bondad de los principios, la marcha del razonamiento, la espontaneidad del estilo, la buena sombra de algunos dichos y la sal ática de varias caidas he quedado real y verdaderamente satisfecho; salvo aquel pasaje en que, con tanto amor y tan olvidado de mi poquedad me citas, que al leerlo, francamente, sentíme un cierto calorcillo en las mejillas.

Quizás tu escrito dista un tanto de aquel rigor que el purismo literario exije de la prosa castellana. En este particular no sólo me recuso á mí mismo como juez, (porque á puro de

escribir siempre lo que pienso, no suelo pensar mucho como lo escribo); sino que además creo oportuno en este punto repetir con el Redentor: «quien quiera que se sienta limpio de culpa que te arroje la primera piedra.» Desde el primer orador parlamentario hasta el más ínfimo *sueltista* de «La Correspondencia de España», ambos á dos inclusive, los literatos españoles contemporáneos suelen tratar sin gran miramiento el castellano, lo propio en voces que en giros, siendo escaso. escasísimo, el número de los que como, nuestro D. José R. de Luanco, saben sacar de la galana lengua de Cervántes, hoy asaz reducida de caudal, los recursos necesarios para mantener claro y castizo el lenguaje científico moderno. En la actualidad, por otra parte, el pensador que poseyendo buena gramática general, ó lo que me atreveré á llamar buen *estilo interno*, expone cosas útiles, ó buenas, ó nuevas, nunca se hace merecedor de vituperio en el órden literario, puesto que, si purista, ejerce un acto *conservador* y por lo mismo, regulador del movimiento linguístico de su patria, y si *progresista*, es decir, inculto y levantisco como tú y yo, mas como tú y yo propenso á ir positivamente adelante, contribuye con sus contumaces demasías á preparar la *literatura franca europea*, preludio filológico, andando los siglos, de una lengua culta universal. Y no me preguntes que es eso de la *literatura franca europea*, porque ello solo formaria el tema de otra carta con puntos de cartapacio, como me temo va á resultar lo presente.

En suma: querido Joaquin, cultivar amoroso trato con los clásicos y preceptistas de nuestra sonora lengua, bueno es: si puedes no dejes de hacerlo; empero te encarezco no olvides que cuando Cervántes escribia «*mal grado* su turbacion,» «con *ambas las manos*» y otras frases por este tenor, que despues se han hecho castizas, *cometia sendos barbarismos* y que, por lo tanto, en materia de lenguaje, al igual que en trifulcas de política, lo que ayer mereció deportacion por subversivo, mañana ejercerá autoridad con humos conservadores, y ante estos desengaños, créeme, haz lo que puedas, sí; pero como alcances á pagar religiosamente tus subsidios obligatorios de bondad y novedad de fondo, legitimidad de razonamiento,

frescura de estilo y riqueza de expresion, no dejes de hacerlo, como resignadamente lo hacen hoy, sin la menor pretension purista, los más fecundos escritores del Orbe culto.

Aquí de mil amores diera, mi querido Joaquin, por terminada esta epístola, sin mas aditamento que las protestas y piropos que entre amigos cordiales son de costumbre; puesto que si supieras el espeluznamiento intelectual que me va dando al pensar que debo contestarte la segunda de tus interpelaciones ó, en otros términos, que he de explicarte mi opinion acerca del ideal de Wagner, á buen seguro me relevarias del compromiso. Pero, ya que si conoces que lo hago mal daraste buen cuidado, porque me quieres, de no mostrar á nadie mi conato de parecer, ahí voy á borroneártelo, con la confianza puesta en Dios y mis doctorales pretensiones en chancleta.

Atiende:—Para juzgar de la legitimidad de propósito de un reformador conviene parar mientes, ántes que en la reforma, en la naturaleza y fines de la misma *cosa reformanda*; es así, que Wagner no se ha presentado como reformador de la Música en sí, sino de la música teatral; luego lo que importa investigar es ante todo que cosa debe ser el Teatro y, si realmente lo que pretende Wagner representa la diferencia entre lo que la música dramática debe ser y lo que hoy es ó, en otros términos, lo que le falta á esta para llegar á la plenitud de su desarrollo, Wagner tiene razon, buena es su idea y digno su nombre de figurar en la Historia como piedra miliaria del progreso teatral.

Del Teatro no se puede decir que es el *Templo de las Artes* sino el Templo del Arte. Quédese la primera denominacion para los Museos, los Conservatorios y demás sitios, donde las nobles Artes se asocian, se agrupan: en el Teatro las Artes liberales hacen algo más que asociarse; en él se identifican; bien como en el astro solar se resuelven en una sola luz blanca todos los colores del arco iris.

Considerar que en el Teatro lo *pintado* es obra de la Pintura, lo *accionado* de la Mímica, lo *cantado* de la Música, etc., constituye á mi ver un viciosísimo punto de partida para juz-

gar con acierto, lo propio del teatro en sí, que de Wagner en relacion con el teatro: en el teatro lo pintado, lo accionado, lo cantado, etc., son diversos *modos*, formas distintas del Espíritu estético, del Arte único y supremo, el cual recibe allí su culto: y tan cierto es ello, cuanto que esas manifestaciones léjos de presentársenos independientes y definidas, muéstranse, muy al contrario, confundidas y ligadas entre sí, como los colores del espectro, sin línea divisoria que autorice á individualizarlas. Fuera del Teatro, lo sonado es *Música*, como en una droguería un terron de bicromato de plomo es un cuerpo *amarillo puro;* todo amarillo y sólo amarillo; en el Teatro, empero, lo que suena es el Arte único y supremo en funcion ó *modo musical*, ligado por todo extremo y fundido con las demás funciones ó *modos* del Arte mismo; bien como lo *amarillo* del espectro solar, verdoso por un extremo y anaranjado por el otro, *á fuerza de vivir compenetrado de los demás colores próximos*, apénas si en la zona central muestra un espacio bien caracterizado de *pura amarillez*. Yo no se si me explico; pero juraria que tú me entiendes, que es lo que importa.

Sólo presentándose en esta fuerza de unidad puede el Arte teatral, el Arte supremo, realizar la gallarda nobleza de su propósito: MORALIZAR DELEITANDO; ser un auxiliar de la Divinidad y hacer del Teatro una sucursal del Templo, donde la sensibilidad, ese elemento casi brutal de nuestro ser, pueda ser catequizada, reconciliada con el bien, merced al único móvil que la cautiva y que el templo no debe por su ascetismo esencial brindarle: más breve; merced al *deleite*.

Tal es la altísima idea que del Teatro tengo formada: un templo donde el Arte supremo, uno en su esencia, combina todos los *modos* de que es suceptible, á fin de movernos al bien, cautivando con la hermosura de lo bueno todos los elementos de nuestra naturaleza afectiva.

Alguien podrá objetarme que el Arte en su unidad de esencia y variedad de modos está presente asimismo en el Templo, y que en su seno y de la propia manera influye poderosamente en el hombre; mas á esto replicaré, decapitando el reparo, que niego la residencia del Arte en el Templo. No hay

Arte donde no hay hombre y no hay hombre donde reside formalmente Dios. *En el templo todo artefacto es anónimo:* allí queda la obra despareciendo el autor. En puridad estética, faltaria prosaicamente á la verdad quien sostuviese que tal ó cual Iglesia es obra ó está adornada de obras de tal ó cual artista: no es cierto. En el templo esta verdad es una mentira estética, porque allí sólo puede ser verdad la sublime mentira de que todo cuanto se manifiesta (escepto la plegaria, acerca de cuyas relaciones con el Arte habria mucho que decir) es manifestacion directa de Dios mismo, y lo que es obra de Dios, bello es, porque no puede dejar de serlo; mas ni por semejas ha podido ser obra del Arte, del propio modo que el más hermoso crepúsculo, si puede ser fecundo motivo para un lienzo de inestimable valía, no es sin embargo, un *cuadro*, no es obra de Arte, precisamente porque es obra del Creador y no de humana criatura.

Y hé aquí la diferencia neta entre el Teatro y el Templo: este, el Templo, es el lugar donde Dios se manifiesta con toda la hermosura propia de su presencia: el Teatro es el lugar en donde el hombre intenta lograr humanamente por el Arte la moralizacion de sus semejantes. Poco importa que el asunto sea mitológico: que como en los *Nibelungen* los personajes sean Dioses: en el Teatro los Dioses sólo tienen un valor antropomórfico y consiguientemente antropopático. De ahí que en el Teatro el Arte se presente más rico y variado en manifestaciones estéticas que en el Templo cristiano; puesto que al Culto cristiano no le está bien el deleitar, miéntras que al Arte teatral, aunque se inspire en el Cristianismo, con tal que sea bueno el fin y honesto el medio, todo le es patria. Y lo que te voy diciendo es tan cierto, mi buen Joaquin, que, por poco que en ello te fijes, hallaráste en posesion de un seguro criterio para discernir entre lo conveniente y lo abusivo que hoy se da en la parte estética de las funciones y solemnidades religiosas.

Ya tenemos que el Teatro ni es el Conservatorio ni el Templo y las razones porque no es ninguna de entrambas cosas. Bien se te alcanza que estas ideas no son las más corrientes, y

en ello mismo viene ya entrañada la pertinaz oposicion con que debe luchar toda reforma que propenda á elevar el Teatro desde *lo que es* hasta *lo que debe ser*. Y en vano se objetará que de no ser el Conservatorio, ni el Templo los santuarios del Arte único, supremo, no se deduce que sea el Teatro el sitio destinado á este peculiar objeto. Ante este rigorismo lógico, si tanto se me regatea lo razonable, bastará á convertirlo en evidente la simple consideracion de la naturaleza del *asunto teatral* en sí mismo. Es el Teatro el lugar, y el lugar único, en donde se representa la *conducta humana rodeada de todos los motivos, asi íntimos como exteriores, que en ella influyen.* Allí, pues, se nos ofrece el hombre con todos sus elementos fundidos en la unidad de su persona, (carácter del personaje) y entre todos los *elementos de la naturaleza*, animados é inanimados, propicios y adversos, relacionados con él por un sistema de influencias tal que se funde, á su vez, en la unidad de accion (base del argumento).

Y ahora pregúntese al más fornido y pendenciero sofista: ¿Puede esto ejecutarse por la simple agregacion ó concurrencia de las diversas Artes liberales, tales y como andan por esos mundos de Dios divididas, recortadas como con tijeras, por la sola razon de la conveniencia de su cultivo y la mayor diversidad de resultados á que esa misma independencia se presta? ¿Será cosa de que aceptemos por bueno, natural y estético en el teatro *aquello* de las zarzuelas en que, despues de media hora de declamacion, sale el tenor diciéndole á la tiple, previos unos golpecitos de *battuta: «Espera, que te lo dire cantando»?*

Si en puridad el espectáculo teatral consiste en el transporte de un héroe á la escena, con todo el *terron de mundo* necesario (ni más ni ménos que como se trasplanta un rosal) á fin de que se vea no sólo lo *que le pasa*, sino *cómo y por quién y por qué* le pasa lo que le pasa, y todo ello tan en su solidarismo, trabazon y unidad naturales, que no hay por donde pasar el filo de un cuchillo entre los dichos, los sentimientos, los gestos y el tono del personaje, la cabaña que le alberga, el traidor que á la sombra le está acechando, la naciente luna

que la tramoya dispone para legitimar aquella sombra y convertir el cuerpo del traidor en escultura; el pintado celaje del fondo en que el astro magestuoso asciende y el susurro de una mar en parte vista, en parte oida; si toda esta fusion pretende el Teatro ofrecernos en espectáculo, y nos le ofrece; ¿en dónde está la divisoria de las Artes puras, independientes, determinadas, libres, si todo lo artístico es en el Teatro fusion, dependencia, indeterminacion y obligado enlace? Volviendo al primitivo símil; los resultados artísticos teatrales ¿constituyen simple agrupacion, como los colores en la paleta preparada, ó compenetracion íntima hasta la fusion, como en el lienzo del cuadro? ¿Dirémos que en el teatro se presentan las Artes como traidas cada cual de su laboratorio, ni más ni ménos que los colores en terron del escaparate de un droguero, ó como un infinitamente matizado espectro, proyectado en la escena por la dispersion cromática de la luz blanca del Arte único y supremo, descompuesta al través del prisma de las conveniencias del asunto y de su fin moral?

Al llegar á este punto, querido Joaquin, ¿no te parece que ya la figura de Wagner empieza á dibujarse, aunque lejana, en los límites de estos razonamientos, cual allá en los confines del horizonte marítimo se nos ofrece vaga la silueta de un buque? ¡Vaya si se diseña!— Déjale, sin embargo, no te preocupes de él: que como discurramos bien, él solo se irá acercando.

Quedamos, pues, en que por prueba directa resulta ser el Teatro el santuario del Arte único, debiendo admitir, en consecuencia, que los diferentes resultados estéticos de la Escena no constituyen *Artes distintas*, sino MODOS DIVERSOS de ese Arte único, á quien, por motivos de solèmnidad de lenguaje, apellidé desde un principio ARTE SUPREMO.

La simple clasificacion de estos *modos*, que voy á intentar, pone de manifiesto cuán distintos estos son de las varias Artes á que respectivamente se refieren.

En la escena todo lo sensible se resuelve en HOMBRE Y NATURALEZA, lo propio que en el mundo real, de quien la escena es completo trasunto.

Ahora bien: el Arte representa de cada uno de estos dos elementos escénicos las *formas* y la *accion*, es decir; todo lo estéticamente representable. La *forma* de la naturaleza la ejecuta el Arte teatral por su *modo pictórico*, pero de tal manera que llega á suplir el *modo escultórico* en la mayor parte de objetos de competencia de éste, como son estatuas, frisos, mobiliario de segundo término, etc., quedando éste, el *modo escultórico*, reducido al mobiliario en ejercicio ó en uso real. Por otra parte la *accion* de la naturaleza la ejecuta el Arte teatral por su *modo* que llamaré *modo metaláctico* (debo inventar, chico, un vocablo tècnico, porque lo necesito como tú ves, y no le hay para expresar el resultado artístico de la *tramoya* al servicio de los fenómenos naturales); siendo de notar que por el mismísimo *modo metaláctico* que produce truenos y rayos (pura accion), se proyecta la claridad en direccion y grado convenientes sobre los telones y bastidores, completando el efecto del *modo pictórico* é identificándose,por lo tanto, con él.

Este propio *modo metaláctico*, iluminando ó velando, segun el caso, al personaje, nos le convierte en una escultura infinitamente variada á favor del *modo mímico*, enlazándose de esta suerte los *modos representativos de la naturaleza* con los *modos representativos del hombre*.

Estos últimos *modos* del Arte supremo ó teatral son ya más interesantes.—En primer lugar; en cuanto á la *forma*, el *modo indumentario* da por resultado *escultural* la cubierta inmediata del hombre ó vestidura; miéntras que el *modo arquitectónico*, confundido y en su mayor parte substituido por el propio *modo pictórico* que al servicio de la naturaleza finge barrancos, mares y praderas, aparenta la *cubierta mediata* del hombre, ó vivienda, desde la humilde cabaña, hasta el más suntuoso de los palacios erigidos por la imperial soberbia. Y por lo que dice á la *accion* humana, el *modo mímico*, compenetrándose con el escultórico, el *modo verbal* ó lógico con el mímico y el *modo tónico* ó musical con el verbal, completan esa inextricable fusion é intromision de manifestaciones varias del Arte supremo, ideal y estéticamente único, cuya exclusiva residencia y córte, tribuna y santuario es, como ves tú mismo, el Teatro.

Al llegar á este punto ya no podemos perder tiempo: Wagner se va llegando á más andar; ya toma puerto y es menester que cuando llegue lo encuentre todo dispuesto.

Por de pronto los enemigos del gran reformador no nos cogen de sorpresa. En vano se pretenderá imputar á Wagner la pretension de reformar la *Música*. Las fugas de Bach y la Jota aragonesa, las Sinfonías de Beethoven y las canciones napolitanas se asociarán á nosotros para reirse de tan superficial calumnia. La Música, Arte definida, libre é independiente, sabe tan bien como tú y yo, que los tiros de Wagner no se dirigen á ella, sino al *modo musical* del Arte en el Teatro.

Pero dejémonos de anticipos; te he prometido sacar del estudio del Teatro mismo la razon de la Reforma wagneriana, y quiero serte fiel á mi promesa. Para ello fáltame contestarme la siguiente pregunta: ¿Qué significa el *modo musical* ó tónico y cuáles son sus relaciones con los demas *modos artístico-teatrales?* Para dar con la verdadera respuesta vayámonos un momento á fondo.

Procura sorprender á cualquier hombre, jóven ó viejo, culto ó salvaje, en el ejercicio de la palabra y notarás en su expresion tres cosas: la *idea* pura, el *tono* y el *gesto*. Estas tres cosas son tan inseparables, tan esenciales en el disparo del *verbo ó logos* humano, como el calor, el fulgor y el estampido lo son en el disparo de una pieza de artillería. *Idea, tono* y *gesto* son los fenómenos integrantes del estallido de nuestra conciencia. Ninguna de estas manifestaciones es lujo, exuberancia, adorno: el hecho es espontáneo, natural y universal y la naturaleza no conoce ni el lujo, ni el adorno ni la pobreza, ni la avaricia, ni nada más que la *economía*, lo justo, lo debido en toda cosa. Por la *idea* damos á *entender* lo que expresamos; por el *tono* y el *gesto* fijamos el valor de lo que decimos, dejamos entrever lo que callamos, logramos revelar lo que sentimos, é intentamos obtener lo que queremos. Esta riqueza de expresion *afectiva* é *intencional* del tono y el gesto, nacida de la espontaneidad con que brotan y que la palabra, pura convencion fonética, no puede en manera alguna ofrecer, permite á estos dos elementos erigirse por sí solos

en lenguaje universal, logrando, aún á despecho de su vaguedad, servir á los hombres, por incapacitados que estén de mutua inteligencia linguística, de medios para realizar los actos de relacion más capitales, como, ex. gr., amor, odio, terror, desden, misericordia, amenaza, caridad, amparo, etc., etc. Muy grande empeño tendria Naturaleza en que, al pronunciar la palabra, no se nos quedase dentro el *cortejo de la idea* cuando vemos que para emitirle nos ha impuesto dos formas, *tono* y *gesto*, acompañatorias del vocablo y no una; de modo que, siendo ambas formas reductibles á movimiento, tenemos, sin embargo, en el tono un movimiento que nos entra por el oido y en el gesto otro movimiento que nos influye por la vista; asi que, como no te vuelvas ciego y sordo, quien te quiera persuadir, siempre tendrá por donde escalarte la voluntad; con el tono si eres ciego y con el gesto si eres sordo; sin perjuicio de que conservándosete cabales estos dos excelsos sentidos, te dé el asalto por entrambas brechas.

Para llegar á hacerse cargo de lo ligado que vá á cada *expresion lógica* ó verbal su *expresion tónica-mímica* correspondiente, recomiéndote un experimento que, por causar mucha risa, produce no poca instruccion. Es un hecho que el perro distingue fonéticamente la significacion de nuestras palabras: pues bien; busca un *perro conocido*; y en tono y gesto de amenaza díle: «*Ven, Leon, toma un bizcocho*»: verás que escamado huye; ó díle en tono y gesto marrullero: «*Ver, Leon, ven, que te voy á romper las costillas*»: y verás como luégo se te acerca coleando de puro consentido. Si para este experimento no te satisface un perro, escoge un francés ó un ruso; pero pronto echarás de ver que el resultado no es tan limpio y terminante. Al contrario, si lo reiteras con un paisano tuyo, pero así, de *impromptu*, verás como su primer movimiento obedece sólo al *tono* y *gesto*, y gracias si en su preocupacion luégo advierte que la frase que le dirigiste no correspondia por su significado al tono y gesto con que le engañaste.

De todo esto se deduce que, en rigor, á cada *estado de conciencia* corresponde no sólo su palabra, sino tambien su gesto y su tono, y que por lo mismo, si estas tres cosas establecen

la cabal expresion de cada estado de conciencia, claro es que deben en todo caso estar ajustadas á una precisa relacion entre sí. (Y andemos listos, Joaquin, porque Wagner se nos viene encima á más andar.)

Analicemos rápidamente eso de *«á cada estado de conciencia»*, porque en ello se encierra un capital interes. La palabra que en un momento dado emitimos no constituye el total *contenido* de nuestra conciencia; pues en aquel preciso instante se rebullen en ella mil ideas, sentimientos, recuerdos y deseos más ó ménos relacionados con el preciso valor de la palabra emitida; de suerte que, así como en el campo de la vision lo que *miramos* no es lo único que *vemos*, ni tan siquiera lo único á que *atendemos*, sino lo único en que fijamos el eje material de la vision; así tambien lo que *decimos* no es lo único que *pensamos*, ni tan siquiera lo único que en el campo del pensamiento nos *interesa*, sino lo único que disparamos por el cañon material de la boca. De suerte que del HABLA podemos afirmar: 1.° que siempre lo que decimos mantiene una relacion implícita con algo que callamos; y digo «mantiene» puesto que por más que la palabra salga, la idea dentro queda: 2.° que pudiendo una misma idea ser emitida en dos ó más *estados de conciencia* muy diversos, será tambien muy diverso para cada *estado* el valor implícito de la palabra que expresa aquella misma idea. Así, por ejemplo, en cuatro estados distintos de tu conciencia puedes á quien te preguntare —«¿Estarás mañana en casa?»— contestarle —«Sí»— ¡Cuidado si es soso y simple el vocablo! y no obstante, en un primer caso tu contestacion será familiar, significando simplemente *«que sí»*—en un segundo será quizás irónica y su valor equivaldrá á *«¡sí: ya te libraré yo de que me dés otro planton como el de hoy!»*—en un tercero podrá ser enfático y su valor será *«estaré, sí: para demostrarte que no temo tus interpelaciones»* —en otro cuarto caso podrá encubrir dolo y venir á expresar: *«sí, estaré, á fin de tenerte apartado de la tuya, miéntras mando saquearla»*, etc. etc. Ya vés, pues, que este *«sí»* no concluiria nunca de sorprendernos cambiando sus relaciones con tu interior, en virtud de haber cambiado el *contenido de tu conciencia;* aunque siempre diciendo *«sí»;* siempre afirmando.

Mas no acaba todo aquí. Si cuando se dice *«el hilo del discurso»* se habla con cierta propiedad, faltaria gravemente á ella quien dijere *«el hilo del pensamiento»*. Nuestra infatigable conciencia es una diestra hiladora que saca incesantemente de su rueca, no un hilo, sino una gruesa madeja de fenómenos morales, y como por nuestra boca no puede salir más que una *hebra* y tal cual *hilaracha* y no tenemos más que una boca, es decir, no poseemos un órgano *panlógico*, á guisa de peine de tejedor, que exhiba y arroje ordenadamente la madeja por entero, resulta que por más que el gesto y el tono permiten traslucir ó adivinar las hebras más inmediatamente relacionadas con el *hilo del discurso*, las demás quedan ocultas, y de ahí que *detrás* de la palabra del hombre siempre se proyecte un cierto fondo oscuro, vago, secreto, impenetrable *de lo que quizás calla y guarda en su conciencia*. Tomemos acta de este imponente misterio, pues es posible que el Arte teatral posea elementos estéticos para revelarlo.

En definitiva: 1.° Distintas ideas exigen tono y gesto distintos: 2.° Una misma idea reclama gesto y tono diversos, si es diverso el conjunto de objetos intelectuales con quienes se relaciona en nuestro interior y, finalmente, 3.° En cada instante escénico, además de lo que podemos expresar, callar ó fingir, queda en nuestra conciencia un gran *remanente irrevelable* en aquel instante mismo, por el lenguaje, ya porque no se puede, ya porque no se debe, ya porque no se quiere revelarlo.

Con toda mi alma siento, estimado Joaquin, haber tiranizado tu atencion con estos detalles tan crudos y desabridos; pero era preciso barrer y poner en órden el alojamiento de Wagner miéntras llegaba. Ahora ya he logrado mi objeto; ya el gran Maestro está aquí. Recíbele y aposéntale tú, miéntras yo me hago cargo de su equipaje.

Wagner vió que la *Mímica* ó el gesto artístico, llevada á su esplendor épico, constituia, alianzada con la música, el espectáculo *coreográfico*. Ni sus progresos, ni sus defectos le inte-

resaron bastante. Sonriendo pasó de largo; pero vió que era posible un poema mudo.

Wagner vió que en la *Comedia* la *idea*, el *tono* y el *gesto* cifran todo su punto en el realismo de la vida ordinaria. En ella reconoció el rudimento del espectáculo teatral completo que él barruntaba.

Wagner vió el *Drama* y en él muy levantada ya la *idea* por un *tono* y un *gesto* verdaderamente selectos, y tomó acta de ello.

Wagner vió la *Tragedia* y llamaron su interes el valor casi musical del tono declamatorio y la sublimidad clásica de la mímica. Aquí su genio se enardeció.

Wagner dió un paso más: miró la *Ópera*, donde el tono, al par que en el poema coreográfico el *gesto*, rompe cual mongolfiero la amarra que lo sujeta, y raudo sube por los aires de la libertad artística, y, al verle de puro libre esclavo de los vientos, y próximo á perderse, intentó hacerlo otra vez cautivo, á fin de asegurarle una libertad razonable y perenne. El genio del artista-filósofo ardió en estro; en alas de su inmensa capacidad se ceñó á volar y, cogiendo el cabo roto de la amarra, lanzóse á gobernar el globo con hercúleo y diestro puño.

Y dijo Wagner: Aquí no hay mas Música que el *modo musical* adecuado, ni más modo adecuado que la expresion de la conciencia de los personajes.

Aquí no hay más accion legítima que la epopeya; puesto que sólo ella legitima la conversion del tono verbal en música.

Aquí no hay que emplear el modo musical al servicio mutativo de los fenómenos de la naturaleza: no. Los truenos se remedarán con truenos; con rayos los rayos; la aurora con celajes, y las aguas de los torrentes con reales y verdaderos saltos de agua. La música sólo expresará (y harto tiene que hacer con ello) las emociones que el influjo de esos estados de naturaleza provocan en el espíritu: pues no es lo mismo pretender la ridícula puerilidad de imitar con la orquesta las retozonas nubecillas que matizan la aurora, que expresar el agridulce sentimiento que en el alma despierta ese simultáneo retorno de la alegría de la luz y de la pena del trabajo.

Aquí no hay más música geométrica; esa música que léjos de vivificar la palabra, la desvirtúa; cuando no la mata.

Aquí no hay para qué subordinar la idea á la música independiente: aquí no se habla porque se canta, sino que se canta porque se habla; por necesidad, como siempre; sólo que aquí se canta lo mejor y más poéticamente posible.

Aquí toda repeticion y toda acomodacion de un motivo al servicio de diversidad de frases debe quedar, en consecuencia, proscrita, como estéticamente intolerable. Y si además es ley del natural hablar, el que una misma frase ofrezca distinto tono segun sea su relacion con el conjunto del estado interior del personaje, proscrita debe quedar toda *repeticion* musical que corresponda á repeticion de una *misma* frase en situacion de ánimo *distinta*. Sea, pues, el hilo de la frase melodramática, al par que el hilo del recitado *que la engendra*, una serie infinitesimalmente variada de formas y matices; el ideal, en fin, de la recitacion espontánea—«*Non bis in idem*» sea el lema del músico, por ser la ley ineludible del incesante rielar del alma en las inquietas aguas de la conciencia.

Y esto no basta. Con que el actor [illegible] lo que *dice*, dando tono á la idea segun su calidad, su intensidad y su entusiasmo ó valor intencional, no se ha logrado más que enderezar lo torcido, hacer bien lo que se hacia mal; empero no se ha logrado hacer lo que ni bien ni mal se hacia, como no fuese fortuitamente y con trazas de genial capricho por tal cual maestro en un destello de artística intuicion. Aquí hay una Orquesta que se concreta á acompañar. Y ¿qué quiere decir acompañar en el melodrama? ¿Consistirá por ventura esta accion en un mísero complemento armónico? ¿Estamos acaso en el terreno de la Música pura? No: la Orquesta no ha de concretarse á ser *acompañante:* puede ser y debe ser *concomitante*, es decir, no un inferior que guia el canto, sino un compañero esencial, un *alter ego* del canto: no ha de ir al cuidado de la palabra cantada, sino de *complemento* de ella.—Si cada vez que emitimos una frase nos reservamos en el interior un sin fin de cosas, inexpresadas de hecho y que no se pueden expresar, porque nuestra boca no posee condiciones sinfóni-

cas para arrojar ni manojos de ideas, ni grupos de tonos ¿por qué no ha de ser la orquesta quién se encargue de *vaciar la conciencia* del personaje ante el público; de suerte que al espectáculo de lo exterior y visible de la accion se añada el de lo íntimo é invisible?

Sirva, pues, la orquesta para expresar el *cortejo de la idea parlada;* transparéntense á su influjo mágico las situaciones, los pensamientos, los afectos que se encierran en la cabeza y el corazon del actor; déjese que en buenhora la hija mienta ternura y obediencia á su padre, para mejor preparar la fuga con el amante; mas no se le consienta que engañe al público su real sentir, ni que, por dejar que éste lo adivine, á favor del tono y la mímica de la frase, resulte impropio que no lo trasluzca el padre. Si los comediantes, áun los de primer órden, viven condenados á eterno *amaneramiento*, por tener que señalar al público, faltos de orquesta como están, los sentimientos que deben ocultar á su interlocutor, posible es salvar de esta condena á los cantantes por medio de la orquesta facilitándoles la perfecta propiedad de expresion escénica.

Por este modo llegará la orquesta á ser un elemento de carácter armónico moral, que vaya desenvolviendo la incesante y variada *sinfonía de la conciencia*, ora en el monólogo, ora en el diálogo, ora en el polílogo ó concertante y coro, en vez de ser, como hasta el presente, un elemento armónico material y arbitrario. En una palabra: así ofrecerá el melodrama, como novedad y sublimidad de expresion, el que miéntras un personaje dice lo que habla, la orquesta diga lo que el personaje calla en cada unidad de tiempo de expresion. Desde este punto el melodrama será un espectáculo no sólo *superior en grado á los demas, sino tambien supremo en categoría.*

Árduo es el propósito, tremendo, casi irrealizable: eso, Joaquin, es de evidencia inmediata. Wagner lo vió, consultó sus fuerzas, sintióselas cabales para el éxito y, dando una mirada en torno suyo, exclamó: ¡Quién no pueda seguirme que se dedique á la *Música*! y emprendió rauda su carrera, alumbrándola con los resplandores de sus propios triunfos.

Tal es, querido Marsillach, en mi pobre concepto, la esencia y la base filosófico-estética de la reforma de Wagner. Ella ofrece al Teatro lo que le faltaba para elevarse de lo que era á lo que debe ser.

Wagner, aunque tarde y con gran pena, habrá logrado, más que fundar una escuela, fijar el *sistema definitivo* del Arte melodramática. Este sistema tan sólo en el Teatro vivirá; pero llenará todo el Teatro.

De lo que ese hombre insigne debe haber sufrido, por los ataques de sus contemporáneos, fácil es formarse idea con sólo contemplar friamente la magnitud y novedad de su empresa. Mas tú verás como va á suceder lo de siempre. Los mismos que han pretendido derribar el tronco del árbol para hacer leña de él, no han descuidado saborear su riquísimo fruto, guardándose mañosamente sus pepitas, para luégo sembrarlas en la huerta propia y hacer pasar el plantel por espontáneo, como si fuera de ortigas. Y despues de mucho gritar «¡muera!», cuando luégo se muera de verdad, entónces no dejará el mundo de arrojarle un «¡viva!»... Á buenhora para él!.. Mas ¡qué le vas á hacer...! *Sic volunt fata.*

Ahora, á Dios, y pues acabo de legitimar por la Filosofía del Arte el advenimiento de Ricardo Wagner al mundo teatral, contigo le dejo para que le agasajes y presentes al público.

Concluyo esta epístola, tan larga, si no tan sábia, como la del Apóstol San Pablo á su discípulo Timoteo, suplicándote saludes á padre y madre y cuides de tu físico, poniendo justa medida al trabajo. Repara que la muerte no pertenece á la escuela italiana: la muerte, como los motivos de Wagner, no consiente *repeticion* y, así, queda deseando que por muchos años puedas contemplarla como *Música del porvenir* tu afectísimo que espera pronto abrazarte

LETAMENDI.

I.

BOSQUEJO BIOGRÁFICO.

La frente combada de Beethoven tiene la fuerza del Titan y el candor del niño: la de Wagner es más colosal y produce una impresion muy distinta. Se eleva abrupta, inaccesible y audaz como la frente del Wetterhorn cargada de tempestades. Esta frente extraña y arrogante inspira al primer momento admiracion mezclada de una especie de espanto: á su aspecto, uno se encuentra en presencia de un espíritu superior creado para desafiar los obstáculos y revolver los hombres. Compréndese asimismo que no os podrá admitir como semejante suyo y que no os dejará subir á las ásperas y últimas cúspides de su pensamiento. La fuerza, la rebeldía y la magia se asientan sobre esta frente *prometeica*. En ella se lee en caractéres indelebles: ¡Guerra á mi siglo!—Debajo de su masa enorme centellean dos ojos de un azul claro, pequeños y profundos. Habitualmente la mirada es blanda, lenta, fija, magnética; pero á menudo os alcanza de

improviso, recta como un rayo, y os atraviesa de parte á parte; entónces es muy difícil sostenerla: tanto sorprende y desconcierta. Tan pronto flota en una exaltacion mística y vierte un flúido suave, como despide todos los ardores de la pasion, de la voluntad y del genio. El rostro, surcado por líneas decisivas, es enjuto y de una palidez como nacarada, que bajo la influencia de la indignacion ó del entusiasmo, se colorea en un pestañear. La nariz es aguileña, dominadora; la boca sumida; los labios, delgados y finos, respiran sucesivamente ó á un tiempo el deseo no satisfecho y la ironía penetrante. La barba, prominente y puntiaguda, lleva impresa una formidable energía. Todo lo inferior del rostro, surcado por rasgos angulosos está trabajado y torturado por las pasiones. Pero cualesquiera que sean las emociones sutiles ó temibles que le agiten, siempre está como sobrepujado y regiamente dominado por aquella frente, residencia de un genio vasto y espléndido. Este da á aquella cabeza su carácter único y grandioso. El que la haya entrevisto no la olvidará jamás. Su expresion habitual es el entusiasmo lleno de provocacion; su carácter dominante, la potencia y la temeridad. Colocadla frente á frente del muro de los Alpes, y midiéndolo con la mirada, parecerá que dice: «Yo subiré». La testa de Goethe, sumida en olímpica calma, está diciendo: «Quisiera sentarme en la cumbre del mundo y contemplarlo en paz». La otra parece que dice: «Quisiera desbaratarlo y reconstruirlo por completo».

En tales términos retrata Eduardo Schuré al eminente maestro de Leipzig que ha de ser asunto de la presente obrita. He creido que ántes de internarme por las accidentadas regiones de la vida del artista, mis lectores verian con gusto la semblanza física del hombre, trazada

por la elegante pluma de un crítico que ha hecho estudios profundísimos sobre Ricardo Wagner; creyendo al propio tiempo, que ésta era la mejor ilustracion al retrato gráfico que acompaña á la portada.

Guillermo Ricardo Wagner nació en Leipzig el 22 de Mayo de 1813. Hijo de un modesto escribano del tribunal, tuvo la desgracia de perder á su padre cuando contaba tan sólo siete meses. Su madre, mujer de talento y viva imaginacion, casó al poco tiempo con un pintor, actor y autor de algunas comedias, Luis Geyer, quien fué contratado poco despues para el teatro de Dresde, á cuya ciudad se trasladó toda la familia. Geyer profesaba especial cariño á Ricardo y deseaba dedicarlo á la Pintura, pero el muchacho no manifestaba grandes disposiciones para el Arte de Apeles. No habia cumplido aún siete años cuando murió súbitamente su padrastro. La misma víspera de su muerte al oir que Ricardo tocaba en una habitacion inmediata un aria del *Freischütz*, Geyer exclamó: «¿Tendria acaso Ricardo talento para la Música?» Este hombre generoso hubiera querido hacer de Wagner alguna cosa: no pudo ver realizado su anhelo, pero la posteridad dirá si era aventurada su sospecha.

Wagner se hallaba poseido de ese «espíritu inquieto que siempre medita algo nuevo» y á él atribuye la potencia innegable de su genio. Viéndose libre, se presentó á un celebrado profesor que le inició en el divino arte, haciendo en el mismo tales adelantos que bien pronto estuvo en disposicion de ejecutar en el piano la apertura del *Freischütz*, á pesar de que la habia oido una sola vez en el teatro de Leipzig. A los nueve años su madre le envió á la escuela de La Croix: iba á recibir lecciones de piano de un profesor que pasaba el tiempo explicándole

Cornelio Nepote; pero, impulsado por su carácter díscolo y voluntarioso, no tardó en romper con él, despidiéndole y declarándole que queria estudiar música á su manera.

Las tragedias de Esquilo y Sófocles, que traducia en clase, le apasionaron por la Poesía. A los once años empezó á leer á Shakespeare: no faltaba más para afirmarle en su nueva vocacion. Lleno de entusiasmo, se trasladó á la escuela de San Nicolas, en Leipzig, y allí se ocupaba en trazar el plan de una espeluznante tragedia, que era una mezcla híbrida del *Hamlet* y *El Rey Lear*. Con mucha oportunidad dice el señor Peña y Goñi, que «por fortuna» la tal obra no llegó á representarse, pues morian en ella nada ménos que cuarenta y dos personajes, y el exterminio iba tan aprisa que en el quinto acto se vió obligado á presentar la mayoría de los personajes en estado de espectros, de lo contrario la escena se hubiera visto desierta! Así lo refiere el mismo Wagner.

Á los quince años seguia impávido escribiendo dramas á diestro y siniestro, cuando un acontecimiento singular fijó definitivamente aquella existencia veleidosa. Un dia oyó ejecutar la sinfonía *Pastoral* de Beethoven, y esta creacion sublime fué para él una revelacion. «Una tarde, —dice él mismo—oí una sinfonía de Beethoven; por la noche tuve un acceso de calentura, caí enfermo, y despues de mi restablecimiento resulté músico. Probablemente esta circunstancia hizo que á medida que con el tiempo fuí conociendo tambien otra música bella, no obstante amaba, honraba y adoraba ante todo á Beethoven.»

Púsose inmediatamente bajo la direccion de Weinling (1) que habia sucedido á Schicht en el cargo de

(1) Cristian-Teodoro Weinling, nacido en Dresde en Julio de 1780 y muerto en Leipzig en Marzo de 1842. Es autor de muchos ejercicios para canto, de un *Magnificat* aleman y de un oratorio titulado *La Fiesta de la Redencion*.

chantre ó *cantor* de la escuela de Sto. Tomás de Leipzig, y al mismo tiempo asistia en la Universidad á las clases de sus estudios favoritos; la Filosofía, la Estética, el latin y el griego, los clásicos, la Mitología y la Historia antigua.

Su familia trataba de disuadirle de sus aficiones, en las cuales veia un capricho pasajero; pero su ánimo era resuelto, y su carácter enérgico no se doblegaba fácilmente á sugestiones ajenas. Un segundo maestro completó su instruccion musical haciéndole admirar á Mozart é instruyéndole sólidamente por espacio de seis meses en la fuga y el contrapunto. Resultado de estos estudios fué una apertura ejecutada en Leipzig en los conciertos de *Gewandaus*. Siguieron á éste otros varios trabajos y una sinfonía que obtuvo tambien éxito en el mismo salon el 10 de Enero de 1833.

El estado delicado de su salud le obligó á trasladarse en Mayo del mismo año á Würzburgo al lado de su hermano Alberto, profesor de canto. Una vez completamente restablecido, á fines de 1834, obtuvo el empleo de director del teatro de Magdeburgo. Allí concibió y escribió los versos de una ópera romántica titulada *Las Hadas*, cuyo asunto estaba tomado de la novela *La Mujer serpiente* de Veniciano Gozzi, y que no llegó á representarse. El estilo de esta ópera era imitacion del de Weber. Más tarde recibió algunas lecciones del mismo autor del *Freischütz*, que, segun él, le fueron de mucha utilidad.

La primera ópera de Wagner puesta en escena fué *La Novicia de Palermo*, cuya idea se la sugirió *La Muta* de Aubér, obra por la cual sentia Wagner en aquel entónces cierta predileccion. El asunto de *La Novicia* está tomado de la comedia de Shakespeare *Medida por medida*.

Estrenóse el 29 de Marzo de 1836, pero no obtuvo más que una representacion; por lo cual, despechado Wagner, abandonó su empleo del teatro de Magdeburgo. En esta época remitió á Berlin otra ópera suya, *La Prohibicion de amor*, pero no pudo lograr que se representase.

De Magdeburgo pasó á dirigir el teatro de Königsberg, pero permaneció pocos meses en este nuevo cargo. Á los veintitres años se trasladó de maestro de capilla á Riga, en donde contrajo matrimonio con una artista de talento; pero este enlace, efectuado impremeditadamente, le ocasionó luégo serios disgustos. En esta época empezó una ópera cómica sobre *Las Mil y una noches*, que abandonó en breve, al reparar con espanto que imitaba el estilo de Auber.

Resuelto á salir de la situacion precaria en que se encontraba pidió á Scribe que le compusiese un libreto; pero el célebre colaborador de Meyerbeer no hizo maldito el caso de la carta de un extranjero desconocido. No se apuró Wagner por este desaire, sino que se puso á escribir él mismo en pocos dias el libreto de una gran tragedia musical, *Rienzi, el último de los tribunos*, sacada de la novela histórica de Bulwer. Pensando que los franceses apreciarian su talento, renunció el cargo que desempeñaba, y sin encomendarse á Dios ni al diablo, emprendió el viaje á Paris, habiendo puesto en música sólo el primer acto del *Rienzi* y parte de los demás, sin recursos é ignorando casi el frances. Sus amigos calificaron su proyecto de insensato y trataron de disuadirle de él, pero fué en vano.

El buque que le conducia á Lóndres naufragó y fué arrojado á las costas de Noruega: esta tempestad y la leyenda del *Buque fantasma* que los marineros le contaron, despertó en su mente el proyecto de una nueva ópera.

Con mucho trabajo pudo llegar á Boulogne-sur-Mer, donde se presentó al gran Meyerbeer, tan grande por su talento como por la nobleza de su alma. Él fué quien proporcionó al novel artista recursos para continuar el viaje y quien le presentó á Léon Pillet, director de la «Ópera» de Paris, dándole otras eficaces recomendaciones. Al cabo de tres meses de penalidades, á principios de 1839, llegó á la gran metrópoli; pero aquí debian empezar las amarguras para el futuro autor del *Lohengrin*. Por de pronto Pillet se negó á aceptar el *Rienzi*. Wagner acudió entónces á un compatriota suyo, el editor de música y propietario de la *Gazette musicale*, Mauricio Schlesinger, que le ayudó á conllevar su triste situacion relacionándole con literatos y artistas, y proporcionándole trabajos cuyo mezquino salario bastaba á duras penas para satisfacer sus más apremiantes necesidades. Para dar á conocer su nombre en los salones, le hizo componer romanzas sobre palabras francesas; pero las dificultades de que estaban plagadas, y la forma insólita de estas melodías hicieron que no tuviesen aceptacion. El director del teatro del Renacimiento, gracias á la influencia de Schlesinger, pidió á Wagner una partitura. Inmediatamente empezó á traducir, ayudado de un amigo, *La Prohibicion de amor*; empero, poco ántes de empezar los ensayos quebró la empresa, sumiendo de nuevo á Wagner en la amargura. Schlesinger pudo recabar de la Sociedad de conciertos del Conservatorio la promesa de ensayar una apertura de Wagner: éste escribió á toda prisa una composicion sobre el *Fausto* de Goethe, que debia formar parte de una gran sinfonía sobre el mismo asunto: mas cuando se ensayó parecia un interminable enigma al auditorio y no se habló más de ella. Apremiado por la necesidad se ofreció á escribir la música de un *vau-*

deville de boulevard *(¡horrore!!)*; pero fué postergado á un hombre del oficio, más ducho en estas materias! Llegó hasta el extremo de reducir óperas para piano (1) y arreglar aires de las óperas más conocidas para violin y para cornetin de piston!

«Debieron rechinarle los dientes al hacer este trabajo» exclama con fruicion Fétis, enemigo por sistema de Wagner. Verdaderamente, obligar á un hombre del genio musical de Wagner á estos frívolos trabajos, es lo más lastimoso que se puede concebir: figúraseme un Cristóbal Colon ó un Dumont d' Urville obligado á pasear al público en una lancha por el estanque de un parque. El que no ha reducido partituras no puede comprender lo mecánico y ramplon de esta faena. Casi diria que para esto, como para corregir pruebas de imprenta, no sólo no se necesita tener talento, sino que es preciso no tenerlo.

Wagner no desmayó: su fé en el Arte es admirable. Schlesinger, no sabiendo ya que hacer por su protegido, le encargó algunos artículos críticos y de fantasía para la *Gazette musicale*, en lo cual fué más afortunado, pues sus artículos alcanzaron éxito por su originalidad y cierto sabor humorístico. En uno de ellos, titulado *Fin de un músico en Paris*, relataba sus propias desventuras: su héroe muere exclamando: «*Creo en Beethoven, en Mozart y en el Arte indivisible*».

En verano de 1839 recibió una visita agradable: Enrique Laube, que se habia casado el mismo año que Wagner, fué con su esposa á pasar algunos dias en su compañía haciéndole más llevadera la estancia en un país extraño.

Muy á menudo asistia á los conciertos del Conservato-

(1) Poseo la cuarta edicion de *La Favorita* arreglada para piano y canto por Ricardo Wagner publicada por el editor Alejandro Grus.

rio, y esos eran los pocos momentos de regocijo que le era dado experimentar. Aquella ejecucion incomparable bajo la mágica batuta del célebre Habeneck le entusiasmó hasta hacerle exclamar: «El que quiera comprender la *Novena sinfonía* debe oirla en el Conservatorio de Paris.» Otras noches, fatigado con el humillante trabajo de todo el dia, divagaba en compañía de Auber por los bulevares ó asistia al teatro de la Ópera, cuyos esplendores le recordaban dolorosamente su *Rienzi*.

En aquellos interminables dias no permaneció inactiva su inteligencia de fuego, sino que concluyó el *Rienzi* y el poema del *Holandes vagante*. «Despues de haber alquilado un piano—dice—noté con alborozo que todavía era músico.» En seis semanas completó la composicion y gestionó sin resultado la admision de esta obra y del *Rienzi* en alguna capital de Alemania.

Al recibir un repentino aviso de que iban á ponerse en escena el *Rienzi* en Dresde y el *Holandes vagante* en Berlin, resolvió ponerse inmediatamente en camino, aceptando con júbilo la invitacion de dirigir la primera de estas dos óperas; ocurria esto durante la primavera de 1842, poco más de dos años despues de haber llegado á Paris. Para hacer un viaje tan largo en una época en que no se conocian todavía los ferro-carriles, no tenia Wagner recursos: estaba sumido en la más desconsoladora miseria. Todavía fué Schlesinger quien acudió en su auxilio ofreciéndole el arreglo para piano de *La Reine de Chypre* de Halévy. Wagner aceptó, al propio tiempo que se le hacia otro ofrecimiento. Mr. Pillet, director del teatro de la Ópera, debia proporcionar á su protegido M. Dietsch asunto para una ópera. Acordóse del *Holandes vagante* y por 500 francos compró á Wagner esta obra bajo la condicion de que éste conservaria la propie-

dad de la misma en Alemania y de que en Paris se le cambiaria el título. En efecto; á fines del mismo año, este asunto fué puesto en escena con música de Dietsch y letra de Pablo Fouché bajo el título de *El Buque fantasma*, título que hoy dia se da tambien á la ópera de Wagner.

En cuanto llegó éste á Dresde se puso á dirigir en persona los ensayos del *Rienzi*. Calcúlese el gozo que experimentaria el compositor despues de las torturas de su permanencia en Paris al ver el esmero que desplegaban los artistas encargados de la ejecucion, entre los cuales no debo pasar en silencio á la inteligente Schröder-Devrient. La ópera obtuvo un éxito ruidoso, colosal, y valió á su autor el nombramiento de maestro de la Real Capilla de Sajonia, cargo que diez años ántes habia desempeñado el inmortal Weber. Este éxito se explica si se tiene en cuenta que el *Rienzi* es una de esas obras incorrectas, desiguales, pero que impresionan fuertemente desde el primer instante por su fogosidad y brillantez. Como composicion musical no pasa de ser una obra regular; es el desahogo de un corazon impetuoso y sediento de música; los caractéres son indecisos y no se graban en la mente del auditorio; el estilo es indefinible, y al intentar asignárselo se vacila entre las escuelas italiana, alemana y francesa, porque es una mezcla casi informe de las tres. La instrumentacion es algunas veces—como en la sinfonía—notabilísima, y siempre denota mucho estudio; la melodía es brillante, rica, variada y espontánea; pero, con todo, la desigualdad de la obra es patente. Wagner ha confesado que la escribió movido por la necesidad y ha renegado de ella, en lo cual creo que ha obrado cuerdamente.

En vista del éxito alcanzado por el *Rienzi* la empresa del mismo teatro quiso estrenar *El Holandes vagante*.

Wagner no fué tan afortunado en esta segunda tentativa: fuese que el desempeño, sobre todo por parte del tenor, fué malo, fuese que el público no estuviera dispuesto á aceptar el espíritu algo levantisco é innovador que se traslucia en esta partitura, no obtuvo éxito. En vista de este fracaso, en el teatro Real de Berlin, en donde, como hemos visto, se trataba de ponerla en escena, no se hizo hasta principios de 1844; pero tampoco obtuvo en esta ocasion más que dos representaciones. Cuando se representó en Cassel, Spohr, el célebre autor del *Fausto* y de *Jessonda*, se esmeró en su direccion y escribió á Wagner una carta alentándole á perseverar en la senda iniciada.

Posteriormente la obra se rehabilitó, y bien lo merece. Nótase todavía en ella vacilacion de estilo, pero mucho ménos que en el *Rienzi*; en lo referente al desarrollo de la idea melódica representa un adelanto inmenso, y la misma melodía tiene una distincion de que carece en aquella partitura. Los aullidos de los marineros, la furia de los elementos y el carácter sombrío del protagonista están pintados de mano maestra; pero sobre todo la gentileza incomparable del coro de hilanderas y la suave melancolía de la balada de Senta hacen de estas dos piezas dos joyas de inapreciable valor.

El mal éxito del *Holandes vagante* descorazonó por un momento á Wagner, sin duda porque atribuia importancia á su obra. Por añadidura, el *Rienzi* no obtuvo éxito en Hamburgo, y la mayor parte de las copias autógrafas de las dos óperas que Wagner envió á los directores de teatros de varias capitales le fueron devueltas, sin haber sido siquiera abiertos los paquetes.

No duró, sin embargo, mucho tiempo el abatimiento ocasionado por estas contrariedades, pues una nueva obra, cuya idea le preocupaba ya á su salida de Paris, le

sacó del mismo. La antigua tradicion del Monte de Vénus (Venusberg) y el aspecto del castillo de Wartebur-go, que le impresionó al pasar por el valle de Turingia en direccion á Dresde, hicieron brotar de su pluma una de las más preciosas composiciones musicales: el *Tannhäuser.*

Wagner emprendió el trabajo con tal vehemencia que se alteró su salud, y los médicos le enviaron á los baños de Bohemia, ordenándole que suspendiese sus tareas; empero él no cumplió esta prescripcion al pié de la letra, por cuanto en Bohemia trazó el plan del *Lohengrin.* De vuelta á Dresde, se ejecutó por primera vez su apertura sobre el *Fausto* el 22 de Julio de 1844 en un concierto de los que con un fin filantrópico se dan todos los años en los jardines del Palacio. Poco despues comenzaron bajo su direccion los ensayos del *Tannhäuser*, en cuya *mise en scène* la empresa habia desplegado suma esplendidez.

La ópera se estrenó en el teatro Real en Octubre de 1845, admirablemente ejecutada por Tichatschek, Mitterwurzer, Schröder-Devrient, Juana Wagner, Dettmer y Schloss. Entónces sólo se pudieron dar de esta obra dos representaciones, entre las que medió una semana empleada en hacer en la partitura cortes y modificaciones que no bastaron á hacer agradar una música que se apartaba de las trilladas formas á que estaba acostumbrado el público.

Por la mediacion del intendente general de Música de la córte Wagner solicitó del Rey de Prusia que aceptase la dedicatoria de su obra; el Rey contestó que jamás aceptaba la dedicatoria de una obra que no conocia, y que en todo caso arreglase algunos fragmentos para banda militar, que se harian oir á S. M. en la próxima revista. Esta nueva humillacion, comparable sólo á las que

habia sufrido en Paris, le llenó de despecho. No tardó en consolarle el éxito inmenso, inaudito, que alcanzó *Tannhäuser* cuando el público se fué acostumbrando á aquella música profunda y difícil.

Wagner recibió una ovacion: la orquesta y un gentío considerable fué con antorchas á ejecutar piezas de Meyerbeer y de Wagner delante de la casa del ya célebre compositor.

Tannhäuser no es indudablemente una partitura completa ni del todo igual, pero representa por su unidad y por la severidad del conjunto un adelanto inmenso respecto del *Holándes vagante*. La sinfonía, popularísima en Alemania, es una obra maestra de instrumentacion: ella y la soberbia marcha, han entusiasmado ya al público barcelones. La grande escena del certámen poético concentra de tal modo la accion del drama que aparece como el foco de aquellos raudales de luz. El coro de peregrinos conmueve siempre por su carácter grave y solemne; el septimino por su elegancia; la plegaria de Isabel en el último acto es preciosísima: no conozco nada superior en ternura y sentimiento á aquella suave y rica armonía.

Despues del éxito del *Tannhäuser*, Wagner trabajó de nuevo en el *Lohengrin*, que concluyó á fines de 1847. Púsose en estudio la obra á principios del año siguiente, cuando la revolucion política que estalló en Alemania, y que no fué más que la repercusion de la de Febrero en Francia, impidió su representacion.

Wagner era tan revolucionario en el mundo del Arte como en el de la política, y su empleo de maestro de la Real Capilla le ponia al servicio de instituciones que eran incompatibles con su modo de pensar; así que, cuando estalló el tumulto de Mayo del mismo año, sus ideas

republicanas le indujeron á batirse por las calles de Dresde defendiendo barricadas con el mayor arrojo. Áun cuando el rey de Baviera tuvo que abandonar su capital, las tropas prusianas le repusieron en el trono á los pocos meses y varios de los revolucionarios fueron fusilados (1): Wagner fué afortunadamente de los que lograron escapar, y aunque herido, pudo refugiarse en Zurich, despues de haber encontrado hospitalaria acogida en casa de Liszt, en Weimar.

El mismo Liszt, admirador entusiasta de Wagner, que habia visto por casualidad la partitura del *Lohengrin*, hizo representar esta obra en Weimar, de cuyo teatro era director de orquesta, en 1850, el dia de la fiesta de Goethe. El éxito superó, si cabe, al del *Tannhäuser*: la orquesta, entusiasmada, regaló una batuta de plata al célebre pianista.

La reputacion de Wagner quedó desde aquel momento sólidamente sentada, y sus tres óperas recorrieron en triunfo toda la Alemania. La influencia del *Lohengrin* en beneficio del wagnerismo fué inmensa. En 1852 Adolfo Stahr publicó su obra *Weimar und Iena* en la que proclamaba con tanto tacto como atrevimiento los méritos de Wagner como poeta y como músico, y no tardaron en agruparse al rededor del atrevido innovador autoridades tan respetables como Ambros, Marx, Brendel, Hans de Bulow y Joaquin Raff.

Lohengrin representa un paso más avanzado en las ideas de Wagner; acaso es el punto en donde hubiera debido detenerse. *Tannhäuser* nos impresiona por la grandiosa severidad del conjunto: *Lohengrin* nos pre-

(1) Al lado de Wagner tomó una parte muy activa en la revolucion el director de orquesta del teatro de Dresde Augusto Röckel, muerto en 1876. Röckel estuvo preso desde 1848 hasta 1862 como consecuencia de aquellos sucesos.

senta una pureza y nitidez de lineas, una fusion tan completa del poema con la música, una unidad tan perfecta que asombran; se nos hacen tan simpáticos los tipos de Elsa y Lohengrin, tan repulsivo el de Ortruda, y nos llena de tan profundo dolor la separacion de entrambos esposos, que dudo haya nada comparable á esta obra en la pintura de los caractéres y situaciones.

El preludio es notabilísimo por su suavísima armonía (1); el coro nupcial es lindísimo; la escena que le sigue es el diálogo de amor más inmenso que darse pueda: en una palabra, y para no ir enumerando todas las escenas, diré que es preciso estudiar, saborear é identificarse con todas esas páginas sublimes para comprender hasta qué punto puede la música expresar el amor en toda su pureza; hasta qué punto puede conmover é interesar una composicion musical. El carácter de *Tannhäuser* y *Lohengrin* es muy distinto, casi opuesto: *Tannhäuser* será siempre un drama entre hombres, un drama magistral si se quiere; *Lohengrin* es un drama espiritual, cuyos actores son ángeles y cuyas armonías son celestiales.

Desde su destierro de Zurich resolvió Ricardo Wagner lanzar al público las ideas que en su mente bullian sobre lo que debe ser el drama musical. En 1850 dió á luz su primera obra literaria *El Arte y la Revolucion*, y luégo *La Obra de Arte del Porvenir*, en la que presenta á todas las artes fundidas y hermanadas en el drama musical para la glorificacion del hombre. Al año siguiente aparecieron tres volúmenes con el título de *Ópera y Drama*, en los cuales desarrollaba por completo sus teorías de tal manera que, basta leer aquellas páginas para com-

1 Berlioz representa ingeniosamente la impresion general que esta pieza produce, con la siguiente figura < > y la califica de «obra maestra y maravilla de instrumentacion».

prender que su autor debe ser un artista en el superior concepto de la palabra.

Tambien en Zurich empezó á ocuparse en una obra colosal que no debia ser representada, por lo ménos en todas sus partes, hasta Agosto de 1876 (1). Es la trilogía (2) *El Anillo del Nibelungo*, compuesta de tres tragedias *La Walkiria, Sigfrido*, y *El Crepúsculo de los Dioses*, precedidas de un prólogo *El Oro del Rhin*. Entónces concluyó el prólogo, y la primera jornada, y empezaba á trabajar en el *Sigfrido* cuando lo dejó para visitar Berna y Venecia, y componer, durante la corta estancia que hizo en esta última ciudad, el *Tristan é Isolda*. Esta obra, basada en una poesía de Godofredo de Estrasburgo, tardó mucho tiempo en representarse, porque los cantores en Viena y Dresde la declararon, y con algo de razon, imposible de ser ejecutada.

Durante este largo destierro Wagner hizo varias escursiones á París y en 1855 fué llamado á Lóndres para dirigir una corta temporada los conciertos de las Sociedades filarmónicas.

Más tarde, por Setiembre de 1859, creyendo llegada la hora de darse á conocer en París, volvió á la gran capital. Allí, gracias á la proteccion que le dispensó la aristocracia, dió en los dias 25 de Enero, 1.º y 8 de Febrero del

(1) El poema habia sido publicado en 1863; el prólogo y la primera parte habian sido ya representados ántes de 1876.

(2) Como se compone de tres tragedias y un prólogo se la ha llamado tambien «tetralogía.» Yo prefiero lo primero, porque entre los griegos *trilogía* era el conjunto de tres tragedias cuya accion estaba relacionada (ejemplo: la de Esquilo *Agamenon*, *las Ceóphoras y las Euménides*), al paso que á la *tetralogía* se le agregaba una pieza que por precision debia ser satírica (*Laio*, *Edipo*, *los siete jefes*, tragedias y *la Esfinge* de Esquilo formaban una tetralogía). Este nombre no afectaba al número de piezas, pues era tetralogía la *Medea* de Eurípides compuesta de dos tragedias, *Filoctetes* y *Dictys*, y la pieza satírica *Los Segadores*. Hasta creo que la voz *trilogía* para el *Anillo del Nibelungo* está más en armonía con el uso que hace de ella su autor.

año 1860 tres conciertos en el Teatro Italiano, compuestos de piezas de sus óperas á grande orquesta. Estos conciertos, á los que asistieron el entusiasta wagnerista Liszt, Auber como representante de la Academia, Berlioz, Gounod, Meyerbeer, Gevaërt y Reyer, causaron alguna sensacion; bien que—segun Fétis—las mujeres fueron las que más favorables se mostraron á una música de la que no comprendian una sola frase.

Á un suceso singular que refiere Pablo Linden en su *Historia del Tannhäuser en Paris*, y del cual habla tambien Glasenapp, se atribuye la representacion de la referida ópera en Paris. En un baile de gala que se dió en Palacio la princesa de Metternich se quejaba tan vivamente con su pareja de la indiferencia de los franceses con los artistas extrangeros, que el Emperador se acercó y quiso saber de que se trataba. La princesa entónces le dijo que se hallaba en Paris el primer genio musical de la Alemania contemporánea y que con un tanto de proteccion podria salir de la oscuridad. Al dia siguiente, A. Royer, director del teatro de la Ópera, fué llamado al ministerio y recibió órden de poner en escena el *Tannhäuser*.

Tradújose la obra y se puso en estudio inmediatamente bajo la direccion del mismo Wagner. Miéntras este ponia todo su esmero en los ensayos de la obra para asegurar el éxito, cometió por otro lado una imprudencia incomprensible que debia comprometerlo. Á fines de 1860 publicó en prosa francesa los poemas del *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *El Buque fantasma* y *Tristan é Isolda* precedidos de una extensa *Carta sobre la Música* que venia á ser el compendio de las obras que sobre el Arte habia publicado en Alemania; pero en la que, dejándose llevar de su carácter violento, ponia como ropa de Pascua á los más célebres compositores, sin excluir á los franceses.

El efecto que esta carta produjo fué el que no podia ménos de ser, é imposible parece que Wagner no lo previese: desde aquel momento la opinion pública se pronunció resueltamente contra la nueva ópera, y los periódicos ridiculizaron á su autor de mil maneras. Un nuevo incidente vino á hacer más inminente una catástrofe. Wagner se empeñaba en dirigir la orquesta en la noche del estreno, pero el director, M. Dietsch, en uso de su derecho, se negó á abandonar su puesto, porque le parecia una cobardía, y esta cuestion, suscitada por una pretension nueva en aquella época, acabó de predisponer el ánimo del público contra Wagner.

Llegó por fin la noche del 13 de Marzo de 1861. Cantaban la ópera el tenor Niemann del teatro Real de Hamburgo, designado por Wagner como el que mejor podia interpretar la parte de Tannhäuser; la Tedesco (Vénus), que fué llamada expresamente de Caracas; la Sax (Elisabeth), y Morelli (Wolfram). La *mise en scène* habia costado 280 mil francos; se vendieron localidades á 60 francos y palcos á 500, precios nunca vistos hasta entónces; todo, en fin, indicaba que se trataba de un acontecimiento memorable. Fueron vivamente aplaudidos el septimino, el coro de peregrinos, la marcha y la sentida melodía de *La Estrella de la tarde*; con todo, el público no pudo disimular su descontento á pesar de la presencia del Emperador; pero el fracaso, la caida más estrepitosa que imaginarse pueda, tuvo lugar en la segunda representacion (18 de Marzo): la tercera y última (24 de Marzo), sólo dió lugar para repetir un escándalo y un alboroto indescriptibles: miéntras unos aplaudian calurosamente, otros se quedaban sin pulmones á fuerza de silbar; aquello era un vendabal: nunca se habia visto que una obra excitase hasta tal punto la hilaridad del público.

Wagner, en dos cartas, una dirigida al director de la «Ópera» y otra reproducida por muchos periódicos alemanes, atribuia la estrepitosa silba de su obra á dos causas, entre otras; á las condiciones acústicas del teatro y á «la falta de baile y de otras convenciones escénicas á que estaban acostumbrados los abonados á la ópera.» Lo primero me parece un pretexto pueril; pero en lo segundo, creo que tiene más razon el ilustre maestro, quien, segun parece, se opuso terminantemente á la pretension del director de introducir un baile en el segundo acto de su obra. Por más que los periódicos se esforzaron en decir que era absurdo suponer que á ellos no les gustaba la ópera sin piruetas, algo habrá de verdad en esto cuando se arregló á toda prisa un corto baile llamado *Graziosa* para despues del *Tannhäuser*, pues, segun confesion propia, «á lo que sí estaban acostumbrados era á que se les diese un baile despues de la ópera, cuando en esta no lo habia».

Un célebre crítico, creo que fué Scudo, pretendia que no podia atribuirse el desgraciado éxito del *Tannhäuser* á que hubiese prevencion en el público, por cuanto algunos fragmentos habian sido aplaudidos; pero como quiera que estos fragmentos habian gustado mucho en los conciertos que dió Wagner cuando no tenian los franceses ningun motivo de prevencion contra él, el público se hubiera puesto en contradiccion consigo mismo si en la ópera hubiese silbado lo que ántes habia aplaudido. La verdadera causa de esta silba, famosa en los anales del Arte, fué la carta en la que Wagner atrajo tan imprudentemente sobre su cabeza los odios de los franceses.

Escusado es decir que Wagner se alejó para siempre de la ciudad destinada á ser continuamente teatro de sus

amarguras. Dirigióse entónces á San Petersburgo y Moscou para dar conciertos que le valieron abundante cosecha de aplausos y la proteccion de la gran duquesa Elena. De Rusia se trasladó á Viena con el designio de poner en escena *Tristan é Isolda*; pero tuvo que retirar de nuevo su partitura por la resistencia de los cantores.

Cuando en 1864, el jóven Luis II, admirador de Wagner, subió al trono de Baviera le levantó el destierro, le nombró primer maestro de su Capilla—cargo que desempeña todavía—le dió habitacion en su palacio, erigiéndole además una estatua en la Ludwig-Strasse de Munich. Esta distincion, prematura tratándose de un autor viviente, no puso fin á las penalidades del compositor, pues las intrigas de la córte le obligaron á retirarse segunda vez á Lucerna; empero no tardó en volver á la gracia del Rey, que desde entónces ha seguido conservando.

Abierto ya definitivamente para Wagner el camino del porvenir, logró ver representado su *Tristan é Isolda* en Munich en Junio de 1865. La obra fué minuciosamente estudiada bajo la inteligente direccion del mismo Wagner; la ejecucion, encomendada en las dos partes principales al señor y la señora Schnorr de Karolsfeld, fué inimitable; el éxito colosal.

«No me negaréis—decia algo presuntuosamente Wagner á uno de sus partidarios—que he dado un paso mayor del *Tannhäuser* al *Tristan é Isolda* que de la ópera moderna al *Tannhäuser*.» Verdaderamente, es muy posible que Wagner haya ido en esta obra más allá de lo que estéticamente es tolerable; pero de esto tendré ocasion de hablar cuando haya sentado los precedentes para hacerlo comprensible.

Tres años despues se estrenó tambien en el teatro Real

de Munich *Los Maestros cantores de Nuremberg*, obra bellísima compuesta en poco tiempo y de la cual se dieron entónces tres memorables representaciones, que fueron un acontecimiento musical, por el lujo desplegado en la *mise en scène* (que costó 50,000 florines) y por su ejecucion inimitable; tanto que muchos extranjeros y representantes de la prensa acudieron á la capital de Baviera con este motivo. La ejecucion corria á cargo de la Mallinger, de Munich, y la Dietz; y de Belz, barítono de la «Ópera» de Berlin; Hölzel, bajo cómico de Viena; Nachbauer, tenor, y Schlosser, tenor cómico. Hans de Bulow, yerno de Liszt, dirigió de memoria la ópera. El Rey estaba en su palco teniendo á su derecha á Wagner. El público, entusiasmado, llamó á las tablas á este último á la conclusion de la obra, el Rey le autorizó para que se presentase y así lo hizo, siendo aclamado junto con el augusto protector de las Artes. En una palabra, el éxito fué tan ruidoso que ántes de un año en Karlsruhe, Viena y Dresde se puso en escena esta ópera.

Durante todo este tiempo, Wagner fué trabajando en la famosa trilogía *El Anillo del Nibelungo*, para cuyas representaciones construyó en Bayreuth un teatro exprofeso. La empresa de Bayreuth motivó las Sociedades—Wagner, de las cuales la primera se fundó el 1.º de Junio de 1871 en Mannheim: esta sociedad extendió pronto sus ramificaciones por Viena, Praga, Pesth, Basilea, Zurich, Riga, San Petersburgo, Varsovia, Amsterdam, Estokolmo, Kopenhague, Ambéres, Havre, Paris, Florencia, Milan, Lóndres, Boston, Cairo, etc., y hasta se constituyeron sociedades wagneristas de señoras.

«En ese dia de Mayo de 1872—dice Nietzsche en su obra *Ricardo Wagner en Bayreuth*—en que se colocó la piedra fundamental en la colina de Bayreuth, el cielo

estaba sombrío y la lluvia caia á torrentes; Wagner subió al carruaje con algunos de nosotros para regresar á la ciudad; iba silencioso y su lenta mirada, que parecia estar replegada sobre sí misma, le daba una expresion indefinible.

»Ese dia entraba en su año sexagésimo, y todo el tiempo que le habia precedido habia servido sólo para preparar aquel momento.» Efectivamente: puede afirmarse que en 1876 con las representaciones de la trilogía de Wagner, se manifestó en todo su esplendor la mision que se habia impuesto; sepamos, pues, en qué consiste esta mision, sepamos si esta carrera tumultuosa ha dado y ha de dar frutos todavía, y entónces podremos afirmar con seguridad si el festival de Wagner fué una excentricidad, como piensan algunos, ó si, por el contrario, es la manifestacion más brillante, más espontánea y más legítima de su potencia creadora.

Cuando se verificó la Exposicion internacional de Filadelfia en 1876, la comision de señoras encargó á Wagner una marcha para el dia de la apertura. El maestro entregó la obra escrita toda de su mano y recibió por ella la friolera de 25,000 francos.

En la actualidad Wagner vive con su familia en una casa cerca de Bayreuth (1), y no permanece inactivo, por cierto, sino trabajando en la composicion de su nueva ópera *Parsifal* que formará trilogía con el *Lohengrin*, y cuyo estreno, segun parece, tendrá lugar en 1880 en el teatro de Bayreuth.

---

(1) Wagner contrajo matrimonio en segundas nupcias en 1870 con la hija del eminente Liszt.

II.

EL POEMA MUSICAL.

«Á los que preguntasen á Wagner ¿quién te ha hecho poeta? podria contestarles:—La antigua poesía popular.»

ÉD. SCHURÉ.

El poema es el fundamento del drama lírico; sobre el mismo debe escribirse la música, y por esta razon del carácter del poema depende el carácter de aquella. Si el asunto es oriental, si es pastoril, si es sombrío, si es jovial, cada una de estas cualidades deberá reflejarse en la música, para que la obra, como obra de arte, sea completa. Hé aquí porque el primer objeto de Wagner al tratar de regenerar la ópera fué el libreto. ¿Era acaso necesaria esta reforma? Contesten por mí la inmensa mayoría de los libretos que han alimentado la ópera italiana desde Rossini y aún ántes de él hasta nuestros dias; contesten por mí ese fárrago de *pasticcios* inverosímiles, sin interes, sin accion, plagados de situaciones violentas y de efectos de brocha gorda.

¿Cuál fué la causa de tan lamentable descuido? Fué que los italianos desconocieron el principio de que si el drama musical en último término ha de ser una obra de arte, en la cual concurran la Poesía y la Música, no es lícito sacrificar una de las dos artes en aras de la otra. Ellos, por el contrario, obligaban al poeta á sujetarse á las exigencias del compositor en el arreglo de las situaciones y en el corte de las piezas, de tal suerte, que el libreto venia á ser un pretexto para escribir música; verdad es que el dia en que el libreto no hubiese desempeñado ese papel, el dia en que el público se hubiese fijado en el poema, ¡á Dios escuela italiana! La idea de que iban á escribir música les impedia ver que una ópera debe ser un BUEN DRAMA puesto en música; sólo así se comprende que Bellini hiciese escribir á Romani cuatro diferentes veces la letra del aria final de *La Straniera*, por encontrarse cada vez falto de inspiracion con la que anteriormente le habia escrito.

Fernando Hiller, en dos artículos publicados hace algunos años en la GACETA DE COLONIA pretendió refutar esta igual importancia que Wagner concede al poema y á la música, sosteniendo que la última debe ser la predominante. Sin embargo, desde el momento en que se escribe ántes el poema que la música, es natural que ésta debe venir á realzar las bellezas de la composicion para que impresionen más vivamente.

El poema y la música están en la misma relacion histórica y de dependencia que el contorno y el colorido, que la construccion y la decoracion; la música es la decoracion, es el colorido de las palabras. Á nadie se le ha ocurrido pintar ántes que delinear; y la época en que los artistas se curaban más de la decoracion que de la construccion fué la del barroquismo. En la ópera el barro-

quismo ha durado miéntras se ha subordinado el poema á la música. Wagner al restituir á aquél sus hollados fueros, al decir que la música es la que debe adaptarse al poema, no disminuye un ápice su importancia; lo que quiere significar con esto es que se escriba un buen libreto sin sujetarlo previamente á la obra musical.

Ahora bien: si la música ha de ser apropiada al asunto, es evidente que sobre un mal libreto no es posible escribir buena música. ¿En qué deberá consistir pues el libreto? El drama musical no debe estar sujeto á distintas reglas que el drama literario: escríbase un buen libreto, prescindiendo de si ha de ser puesto ó no en música, y luégo venga el compositor y procure que la obra musical sea adecuada á la obra poética. Así podrá decirse que la ópera es lo que Wagner ha llamado tan acertadamente un «DRAMA MUSICAL.»

No es esto decir que todo drama bueno para ser declamado pueda ser puesto en música, porque, además de la accion y de las situaciones, hay que contar con el asunto. Ya verémos luégo lo que sobre este particular piensa Wagner; pero entretanto sepamos que si el asunto es musical y el drama como obra literaria es bueno, puede servir sin modificacion alguna como libreto.

Se dirá tal vez que con este modo de ver las cosas crecen las dificultades para el compositor; pero esto no debe detenernos si es lo que dicta el sentido comun. La única modificacion hoy dia tolerable es la presencia de los coros, que no admite el drama literario; pero, dejando aparte que Wagner últimamente ha excluido los coros de la ópera, es muy posible que con el tiempo, cuando los autores caigan en la cuenta de que es inverosímil que hablen muchos á un tiempo, esta especie de impropiedad desaparezca tambien del drama musical.

Repito, con todo, que el coro es tolerable si se le da el valor que tuvo ya en la tragedia griega, y que es lo que ha hecho Wagner; mas para esto es preciso que el coro deje de ser una masa pesada de estafermos, mero pretexto para escribir una pieza á muchas voces, que deje de ser ese conjunto abigarrado de hombres y mujeres todos vestidos de idéntica manera—y gracias que no se nos presenten con el mismo traje en todas las óperas,—filtrándose por entre bastidores, pensando y obrando todos de acuerdo, no empezando á cantar hasta que están todos reunidos, moviendo con uniformidad los brazos; es preciso, que deje de ser todo esto para venir á representar la expresion de la voz pública, de los sentimientos de una multitud flexible, que interviene activamente en el drama y que influye de un modo positivo en la accion, para venir á ser en términos llanos el ¡*matadle*! con que el pueblo acosa á un ratero sorprendido infraganti. En el *Lohengrin* tenemos el modelo más acabado de un coro identificado admirablemente con la accion. En tal concepto, puede, y hasta es conveniente admitir el coro, aunque sea un tanto convencional, como se admite en el drama literario el monólogo para expresar los sentimientos individuales, á pesar de que es tambien pura ficcion; empero, téngase presente que el monólogo por lo que tiene de convencional, requiere muchísimo tacto y parsimonia para que no cause hastío.—Y considero conveniente su presencia en la ópera, porque el coro, como expresion de la voz pública, es un factor importantísimo que contribuye á hacer de la ópera un espectáculo superior al drama literario, en tanto que nos presenta mayor número de elementos de los que en la realidad de la vida influyen en la accion.

En las óperas italianas el coro nunca desempeña el pa-

pel que por su importancia le corresponde; allí no es más que un instrumento sobrepuesto á la obra sin que jamás llegue á fundirse con ella, y cuyo uso, hijo de la rutina, está invariablemente vinculado á ciertos y determinados pasajes: de aquí nacieron los *coros de introduccion*, *arias coreadas*, *coros de guerreros*, etc.

De todo lo cual en suma podemos concluir que el verdadero drama musical—dejando por ahora en suspenso la cuestion de la simultaneidad de voces,—debe ser de tal naturaleza, que pueda ser declamado sin música. Los libretos italianos si llegasen á declamarse serian ó soporíferos por su insustancialidad ó ridículos por la inverosimilitud de la accion y por sus situaciones de brocha gorda.

De intento insisto en estas consideraciones porque precisamente acaba de publicarse en Paris una obra en la que se sustentan ideas completamente opuestas y que serian funestísimas para el Arte si por desgracia llegasen á cuajar (1). Su autor dice (pág. 43) que todo buen libreto debe estar lleno de «situaciones musicales» y llama así á «la parte de la obra literaria en la que, habiendo llegado los sentimientos de los personajes á cierto grado de exaltacion (sic), los actores pueden prescindir de la accion, detenerse y volver sobre sí mismos para desarrollar la pasion que les anima» (2). Dirán mis lectores que esto es entorpecer la marcha de la accion y faltar á la verdad escénica, pero ahí está M. Beauquier, que con una razon estupenda desvanecerá tan pueril escrúpulo. Efectivamente, añade impertérrito, no hay ningun motivo para excluir las inverosimilitudes en la accion desde el mo-

(1) *La Musique et le Drame*, par Ch. Beauquier.—Paris, Sandoz et Fischbacher; 1877.

(2) Más claro: las pretendidas «situaciones musicales» son el «*Espera, que te lo diré cantando*» del Prólogo.

mento en que estamos acostumbrados á otras mil inverosimilitudes, como el sol imitado por un quinqué, el mar por un percal azul, etc. «Una estatua de mármol blanco, sin ojos y sin movimiento es inverosímil comparada con el cuerpo encarnado y vivo que representa, y sin embargo, si la obra es bella, aceptamos esta inverosimilitud sin vacilar.» ¡Donoso modo de discurrir! De manera que ya que no podemos desterrar las convenciones que impone la naturaleza del Arte—de lo contrario dejaria de serlo—no nos esforcemos en evitar las que no tienen otra razon de ser que el venir consagradas por la rutina! Esto equivaldria á decir, siguiendo el ejemplo de Beauquier: «Toda vez que la estatua ha de ser de mármol, blanca é inanimada, no hay inconveniente en esculpir una Vénus ó una Diana ataviada á la Pompadour!» ¡Cómo si el Arte en sus procedimientos no debiese partir de bases lógicas! ¡Cómo si el Arte no debiese aspirar siempre á la verdad!

Más adelante dice el mismo Beauquier (pág. 75): «Se puede afirmar sin exageracion, que cuanto mejores son los versos, es decir, cuanto más valen por el pensamiento, por las imágenes, en una palabra, por el estilo, ménos convienen á la música. El verdadero *dilettante* considera las palabras de un libreto no más que como la armazon que sostiene la melodía, como el cañamazo de un bordado.» Creo escusado todo comentario: convengo si se quiere, en que se puede llegar hasta á prescindir de la rima; pero de esto á afirmar que los versos peores son los más propios para la ópera, va una distancia inmensa: tanto valdria decir que un edificio ó un bordado resultarán tanto mejores cuanto más malos sean la armazon ó el cañamazo empleados en su construccion.

Hé aquí sobre qué principios se fundó la ópera italiana.

Por esto dije que el libreto era en Italia un pretexto para escribir música; por esto era necesaria una reforma radical llevada á cabo por un genio despreocupado y y atrevido.—Veamos lo que hizo Wagner en lo referente al poema.

La primera dificultad que se le presentó era de gran monta: tratábase nada ménos que de hallar el poeta. «Los grandes literatos no descienden á la ópera, —dice muy bien Castro y Serrano—los mediocres la matan.» (Beauquier diria, por el contrario, que cuánto más malo sea el literato tanto mejor escribirá los poemas!) La causa de este hecho es el poco caso que hasta ahora se hacia del libro. Hoy dia, y esto que hemos ganado notablemente en este sentido, se encuentran todavía algunos *dilettanti* que despues de dos ó tres semanas de haber oido una ópera nueva, emiten su parecer sobre ella, y á renglon seguido le preguntan á uno si á mano viene: «¿Y sabe V. cuál es el argumento de esta ópera?» No es, pues, de extrañar que sean tan contadas las celebridades debidas, como la de Romani, á escribir libretos, ni que sea una gran verdad lo que otra eminencia española, el Sr. Arnao, dice en el prólogo de sus *Dramas líricos:* «¿Quién mienta como libretistas á Scribe, á Cammarani y á tantos otros de Francia é Italia como pudieran citarse?»

Para mí es indudable que el dia en que el poema adquiera la importancia que merece, el dia en que este género de literatura ofrezca á sus cultivadores más sólidas garantías de celebridad, el dia en que el poeta no quede oscurecido por el músico, los grandes literatos no se desdeñarán de prestar su talento á un compositor (y hace buena mi opinion el hecho de que nuestra zarzuela, género que no deja al libreto tan desairado como la ópera ita-

liana, ha sido cultivada por poetas eminentísimos, como Ventura de la Vega, Camprodon y Eguílaz); pero como este dia no ha llegado todavía, á Wagner no le quedó otro recurso que escribir él mismo los libros para sus óperas.

Tuvo que hacerse poeta y versificador, y bajo este concepto son sus composiciones verdaderas obras maestras. Esta union del poeta y del músico, si pudiese ser fácil, ofreceria la inmensa ventaja de ahorrar el trabajo que debe tener todo compositor concienzudo de identificarse con el poema ántes de pasar á ponerlo en música. ¿Qué medio mejor para esta identificacion con los personajes y con las situaciones, que haber creado á unos y concebido las otras, que haberles animado uno mismo de las pasiones y sentimientos que deben agitarse durante el drama? Por desgracia, esta fusion del poeta y el músico, tan comun en la antigua Grecia, será hoy dia muy rara por el distinto giro que han tomado las dos artes. Las ventajas que de ella se reportarian son inmensas, y bajo este punto de vista es digna de elogio la idea de Wagner; pero pretender la necesidad de este consorcio, seria una exageracion y, sobre todo, un pensamiento raras veces realizable.

En lo referente al asunto, Wagner ha procurado dos cosas: darle carácter nacional, lo cual siempre es laudable, y que sea esencialmente musical. Para conseguirlo busca la inspiracion en el mito legendario de Alemania (1). La epopeya popular, esas tradiciones románticas y sencillas, esas baladas germánicas llenas de idealismo y de melancolía, las poéticas creaciones de la

(1) Queda exceptuado de las presentes observaciones el libreto del *Rienzi:* obra que ni literaria ni musicalmente pasó de ser un mero ensayo, si es que á tanto llegara.

mitología septentrional, son los asuntos en que el estro musical puede desplegar sus alas con mayor libertad, por ser la música la más ideal de las artes bellas; sin que por esto debamos proscribir en absoluto los asuntos históricos, porque algunos hay que se prestan á las mil maravillas á ser musicalmente interpretados.

Una prueba de la verdad de este aserto es que en el baile y la pantomima, es decir, cuando se ha tenido que renunciar á la palabra como elemento de expresion, dejando á la música unida tan sólo al gesto, los autores han acudido casi siempre, sin darse la razon de ello, á los asuntos míticos y fabulosos, y algunas, aunque raras veces, á los históricos (2).

La consecuencia de buscar la inspiracion en las tradiciones populares y en la mitología germánica ha sido que las óperas de Wagner requieren para su representacion gastos extraordinarios. Partiendo del principio de que cuando un arte entra en decadencia, debe acudir á sus hermanas las demas artes, adornó sus concepciones con los más brillantes colores de la fantasía. La pintura, la escultura, la indumentaria, la arquitectura y la maquinaria; todo converge hácia el drama musical para comunicar savia, calor y vida á aquel cuerpo agonizante. La parte escénica ó puramente plástica, es en las obras de Wagner una maravilla.

Al principiar el *Tannhäuser* la escena representa la

(2) Esta es una prueba de hecho, pero hay otra de razonamiento, y es la que el Dr. Letamendi expone con tanta brillantez en su *Carta*. Cuanto más selecto, más épico sea el drama, tanto más se acercará la entonacion á ser musical. Gluck, que por intuicion vió esto, acudió á la tragedia; Wagner, dando el último paso, ha echado mano del mito. Lo mismo pasa con el baile: el asunto del baile y de la pantomima en su perfecto desarrollo debe ser fabuloso y sobrenatural, para que la sublimacion del gesto no cause risa. En el *drama* el baile puede sostenerse á duras penas (*Esmeralda*), esto es, cometiendo muchos *italianismos coreográficos* de bailar por bailar. La *comedia coreográfica* es imposible.

vasta gruta de Vénus que en el fondo, hácia la derecha, se prolonga hasta perderse de vista. En el fondo se extiende un azulado mar en el cual se bañan náyades, y sobre las orillas laterales están recostadas sirenas en grupos fantásticos. A la izquierda, Vénus yace recostada sobre su lecho, cubierto de pieles de tigre, en una voluptuosa y seductora posicion. Tannhäuser está delante de ella, de rodillas y con la cabeza apoyada sobre su seno. Toda la gruta, adornada de corales, conchas y plantas acuáticas, está iluminada por una luz rosada. El centro de la escena está ocupado por un grupo de ninfas danzantes; sobre diversos peñascos y escollos que sobresalen á ambos lados, se ven en amorosos ademanes algunas parejas que van poco á poco á tomar parte en la danza de las ninfas. Una muchedumbre de bacantes sube del fondo de la escena bailando con gran desenfreno; rodea á las ninfas y las incita á la más vehemente embriaguez. A la danza se hace por momentos más salvaje, contesta como un eco del mar, en el fondo, el canto de las sirenas.

Los grupos danzantes se detienen en las actitudes más seductoras y escuchan el canto de las sirenas. En seguida vuelve á empezar el baile y llega al más alto grado de selvática embriaguez. Cuando el frenesí báquico ha llegado á su colmo, le sucede inmediatamente un cansancio y una somnolencia general. Las amantes parejas se separan paulatinamente de la danza, y van á recostarse, como sumidas en un suave sopor, en las rocas laterales de la gruta y las bacantes desaparecen en el fondo de la escena, de donde se eleva una rosada neblina que va haciéndose más y más densa. Poco á poco esta neblina se difunde por toda la escena y envuelve á las dormidas parejas en rosadas nubecillas, de suerte que al fin, la parte visi-

ble de la escena se reduce á un pequeño espacio del proscenio en el cual Vénus y Tannhäuser permanecen solitarios en la misma posicion. Óyese á lo léjos el canto de las sirenas...

En la trilogía de *Los Nibelungos* la parte escénica es tan complicada, que parece imposible que se hayan podido vencer sus dificultades sin caer en el ridículo. Así, por ejemplo, en el final de la obra, Brunehilda montada á caballo se arroja en la hoguera que consume á Sigfrido; las llamas suben é incendian la Walhalla ó templo de los dioses, hasta que el Rhin, desbordándose, apaga el fuego, y aparecen las ondinas nadando: dos de ellas precipitan á Hayen á los abismos y la otra se eleva rápidamente por los aires.

Para esto contaba con la organizacion admirable é inteligente de los teatros alemanes, en donde es costumbre hacer las cosas bien y artísticamente en todas sus partes. Además, el gobierno aleman, que protege la inteligencia en todas sus manifestaciones, subvencionaba las empresas teatrales y éstas pueden arriesgar más á menudo sus capitales en obras costosas.

No me detendré yo en combatir á los que censuran este carácter fantástico de los poemas de Wagner; pero sí diré que esas combinaciones se prestan á sorprendentes efectos musicales, y que por otra parte, la inteligencia se resiste ménos á oir que se expresan en canto séres sobrenaturales y fantásticos, que á ver en la escena, y cantando con la mayor naturalidad, la sombría figura de un Felipe II ó tipos tan repulsivos como Lucrecia Borgia y Atila.

Como hace notar Grandmougin, una de las cualidades que más llaman la atencion en los libretos de Wagner, es un desden profundo por esos amores banales y vulgarísi-

mos de las óperas italianas. Las creaciones de Wagner, los tipos completamente ideales y superiores de Elsa y Lohengrin, de Isabel y Tannhäuser, de Tristan é Isolda, de Senta y de Brunehilda son exclusivos de Wagner: ninguna ópera italiana nos presenta caractéres que nos impresionen tan vivamente ni que se nos hagan tan simpáticos. Como Wagner ve en el drama musical la sublimacion, lo más excelso del Arte, ha impreso á sus poemas una distincion, una nobleza, ha hecho que sus personajes sientan y expresen el amor con un desinteres y una ingenuidad, con una pureza de que sólo cabe formarse idea leyendo estos poemas. En *El Buque fantasma* nos presenta la noble figura de Senta sacrificándose para libertar al infeliz marino condenado á vagar eternamente por los mares; en el *Tannhäuser* el alma del amante redimida por la abnegacion de Isabel, por la transformacion divina del Amor en Caridad, segun feliz expresion de Nietzsche; en el *Lohengrin* un ente superior descendido á la tierra para defender la inocencia calumniada, y que vuelve dolorosamente á su patria misteriosa cuando se ve precisado á descubrir su naturaleza sobrehumana; en el *Tristan é Isolda* dos almas que creian odiarse, unidas, gracias á un filtro mágico, por una pasion inmensa, avasalladora, para morir luégo á impulsos de la fatalidad; en *Los Maestros cantores* el genio artístico, libre, innovador y espontáneo, teniendo que luchar con el pedantismo sistemático de los conservadores de la tradicion, pero comprendido por el pueblo y adivinado por el amante corazon de una mujer, y en *Los Nibelungos*... aquí nos lo presenta todo: dioses, gigantes, parcas y ondinas; luchas fratricidas y amores funestos; los mismos elementos en perpetua lucha y provocando cataclismos; en una palabra, una epopeya grandiosa, imponente y colosal como el genio que le dió vida.

Por lo demas, todas las otras cualidades que, segun Beauquier, debe tener un buen libreto, se encuentran magistralmente reunidas en los de Wagner: la accion no es muy rápida, es sencilla y está vaporosamente idealizada por la distancia de lugar ó de tiempo; se nota en ella una acertada fusion de lirismo y dramatismo, de modo que en los personajes domina más el sentimiento que la razon, y no hay abuso de escenas violentas; muy al contrario: Wagner conduce las escenas con una verdad, una maestría y una gradacion para el efecto musical, que, acostumbrados como estábamos á los libretos italianos, nos cautivan y sorprenden agradablemente. Por este concepto nada hay tan profundamente bello como el final del segundo acto de *Los Maestros cantores de Nuremberg*, única obra de Wagner en la que, separándose de los asuntos míticos, ha tratado un episodio de las costumbres del siglo XVI, presentando la lucha del verdadero genio independiente y creador con el pedante rigorismo de los espíritus estacionarios. En el final aludido es de noche: Beckmesser, escribano cartulario cincuenton, tan rancio y ridículo como presumido, se adelanta por una estrecha calle de Nuremberg, armado de su vihuela, para dar una serenata á la jóven Eva, cuya mano inútilmente pretende. Hans Sachs, zapatero, que tiene su taller delante de la casa de Eva y que barrunta que ésta ama en secreto á Walther, el poeta de verdadera inspiracion, en cuanto se apercibe de la venida del viejo verde, abre la puerta de su tienda, saca el escabel á la calle, y cuando aquél se dispone á entonar su serenata, empieza á martillear con fuerza la suela de un zapato, emprendiéndola con una tonadilla humorística. Beckmesser, contrariado, se desgañita á más y mejor cantando y rasgueando la vihuela, hasta que los vecinos, interrumpidos en su primer sueño

por tan extravagante baturrillo, abren las ventanas y llenan de improperios y amenazas al importuno pretendiente. David, aprendiz de Sachs, creyendo que la serenata iba dirigida á su Magdalena, sale y echa por los aires con un revenque la vihuela de Beckmesser. Trábase entre ambos una pelotera en la que se mezclan en breve los vecinos, los camaradas y los aprendices; renacen luégo las rivalidades entre los distintos gremios; Sachs detiene á Walther, que aprovechando la confusion general, huia espada en mano con Eva, y entre todos se arma la de Dios es Cristo. ¡Qué situacion más á propósito para que un compositor italiano hiciese entonar á Beckemesser una magnífica aria coreada, ó mejor todavía, para el inevitable *concertante final*, en que los coros, alineados simétricamente á ambos lados y las partes principales en medio de la escena fulminasen enérgicos denuestos contra el causante del tumúlto, cantando todos, Beckmesser, Sachs, Eva, David y aprendices al unísono (á pesar de la distinta situacion de los personajes) y por contera una *stretta* estupenda! Wagner no: en lo más recio de la pendencia se oye la trompa del vigilante nocturno; en un momento se dispersan todos; las ventanas se cierran con precipitacion; y cuando el vigilante, doblando una esquina se presenta en la escena, desierta é iluminada por el plateado disco de la luna, dirige atónito la mirada á todos lados, y entona su reposada y solemne estrofa: «Prestadme oidos, buenas gentes,—la campana ha dado las once.—Guardaos de duendes y de trasgos, —que los malos espíritus dejen en paz vuestras almas.— ¡Alabad al Señor!»

¿Se quiere saber ahora como ha interpretado Wagner este cuadro tan pronunciado, tan característico y tan en armonía con las costumbres de la época? Oigamos á Schuré:

«El final de este acto es un supremo esfuerzo de instrumentacion y de númen cómico.

«Todo el *crescendo* que acompaña la pelea se desarrolla en fuga sobre el caprichoso *ritornello* de la serenata, é invadiendo con sus rápidos saltos toda la orquesta, estalla con imponente furia. Este aire jugueton con el que el galante cartulario intentaba ablandar á la bella Eva logra tan sólo amotinar á los vecinos. Semejante á un duende zumbon, se multiplica reproduciéndose en piruetas fantásticas, precipítase por todas las ventanas, se escapa por todas las puertas para caer, cual legion formidable, sobre el azorado cantor. El pedante encuentra el castigo en su propia culpa; es vareado con su propia serenata, que semeja tomar mil formas diversas y hormiguear en derredor suyo: idea original de un cómico muy gracioso. Otro compositor hubiera terminado el acto en esta explosion de risa shakesperiana. Con una idea feliz y delicada, es poeta ha querido conducir al espectador á una disposicion de ánimo más contemplativa. Un toque de trompa y todo desaparece; el vigilante canta su grave estrofa, mitad cómica y mitad séria, en medio del silencio; la luna se eleva entre los puntiagudos tejados de las casas, y el espectador se siente transportado como al impulso de una varilla mágica á la region aérea de los espíritus, que se han divertido sembrando la discordia entre los honrado ciudadanos, para mejor preparar el triunfo de sus predilectos. Las flautas se apoderan de nuevo *staccato scherzando* del motivo travieso, que va á perderse en las profundidades de los bajos, miéntras que la bocina repite dos veces, como una suave pregunta, tres notas meditabundas del preludio del enamorado Walther. Parece que la ronda retozona de duendes y de hadas huye serpeando, y que se desvanece su rastro luminoso cual un enjambre

de luciérnagas, miéntras que una sílfide rezagada se inclina sobre la jóven Eva, que se entrega al sueño, para murmurar á su oido el nombre misterioso de su amante. La música tiene esta magia; diez y seis compases le bastan para hacer cruzar ante nuestros ojos todos los hechizos de Oberon y de Titania.»

Y hé aquí cuán sin notarlo hemos pasado de la escena poética á su traduccion musical, como si por todas partes brotasen nuevas pruebas de la trabazon íntima que debe haber entre estos dos elementos. Pero ahora, ántes de pasar al exámen formal de las teorías de Wagner referentes á la música, ¿cómo podrémos sintetizar y resumir en pocas palabras lo que Wagner se ha propuesto en definitiva al reformar el poema? Muy sencillamente: toda la reforma wagneriana del poema se ha reducido á dos cosas: elevarlo, ante todo, del abandono en que estaba sumido, á la categoría que merece por su importancia, mediante la sublimacion del asunto y de los personajes; más breve: buscar un argumento *que valga la pena de ser cantado*, y en segundo lugar, hacer que el espectador se interese, llegue á identificarse con el poema, mediante que la accion del mismo sea *una verdad*.

III.

LA MÚSICA TEATRAL.

«Beckmesser.—¡Ni pausas, ni fiorituras, ni vestigio de melodía!»

R. Wagner. *Los Maestros cantores*, acto I.

Cuando no se trata de apurar hasta lo sumo las cosas, no se puede buscar el orígen de la ópera, tal y como hoy la tenemos, más allá de fines del siglo xv. Cítase un *orfeo* de Ángel Policiano representado en Roma en 1475 y la *Conversion de San Pablo*, de Baverini, representada 35 años ántes; pero la música de estos primeros esbozos estaba tomada de los cantos y madrigales usados por la Iglesia. De suerte que en todo rigor, el verdadero orígen de la ópera es preciso buscarlo en la época en que Monteverde (1568-1643), el descubridor del *trémolo* y la disonancia natural, introdujo los coros antiguos en la tragedia y cuando Giacomo Peri usó por primera vez el recitado en un drama pastoril, poesía de Rinuccini, cuyo asunto era *Dafne*, estrenado en 1597 en el palacio de un ilustre gentilhombre florentino, llamado Corsi.

Pedro Francisco Cavalli (1599-1675), llamado á Paris por Mazarino, nos ofrece el primer ensayo de arias formales precedidas de un breve ritornelo en su *Euridice*. Las arias de Landi en *Il Santo Alessio* (1634) tienen ya ritmo y hasta algo de vocalizacion.

Lulli (1633-1687) creó la apertura, que al poco tiempo alcanzó mucha boga en Italia y Scarlatti (1649-1725), famoso por su fecundidad, hizo repetir el motivo principal despues de la primera parte de las arias. Hasta aquella época el recitado en la ópera estaba sostenido únicamente por el bajo; pero el mismo Scarlatti empleó por primera vez la orquesta en el recitado.

Gluck (1714-1787), aparte de haber dado mayor amplitud á la orquesta, concibió, en union con el poeta Casalbigi, una reforma que expuso con valentía en el prefacio del *Alceste* (1767) y dos años despues en el de *Páris y Elena*. Gluck pretendia en el terreno literario elevar la ópera á la gran tragedia y en el musical libertarla de la *virtuosità* que falseaba la expresion dramática. Por desgracia, sus ideas no fueron admitidas universalmente, y en realidad quien dió á la ópera una forma más duradera fué Mozart.

Tal habia sido, rápidamente bosquejada, la evolucion histórica de la ópera, cuando, á principios de este siglo, apareció en Italia un nuevo compositor, Rossini, que debia fundar la escuela italiana moderna. Por espacio de medio siglo gozó esta escuela de una preponderancia universal; pero, por las causas que voy á reseñar, entró luégo en rápida decadencia, y el mismo Verdi, su último vástago, ha renegado de ella.

Lo que caracteriza á la escuela italiana es el predominio absoluto de la melodía imponiéndose despóticamente á toda la obra: libreto, accion, verdad escénica, situacio-

nes, todo debia someterse á las recortadas y simétricas formas de la melodía. Utilizando aquí, y acaso con mayor precision, la misma comparacion que he empleado al tratar de la importancia del libreto, diré que siendo la melodía el contorno de la música, los italianos marcaban el contorno con *raya*, en vez de presentárnosle como el resultado de la superposicion de formas. Verdi hizo más todavía: ideó el contorno de *doble raya*, es decir, el canto del personaje reforzado al unísono por el violin ó, llevando la reforma hasta el ensañamiento, por el cornetin de piston, poniendo al verdadero artista en caso de poder apostrofar á la orquesta exclamando: «¿cantas tú ó canto yo?»

La cacareada melodía, que tanto blasona la escuela italiana, sin duda porque comprende que es lo único en que se esmeró, es en verdad riquísima y variada, pero carece de aquella frescura, de aquella pureza é ingenuidad que tenia en manos de Mozart. Además, el predominio que esta escuela dió al contorno musical hízola incurrir en pobreza, en verdadera miseria armónica é instrumental. Guardaréme yo muy bien de decir como Wagner en su *Carta sobre la música*, que «la melodía italiana bajo la mano de Pergolese, Leo, Piccini y Cimarosa está construida sobre una base armónica tan miserable que se la puede privar de todo acompañamiento»; porque si tenemos en cuenta la marcha progresiva del Arte, no nos es lícito exigir de Cimarosa, Piccini, Leo y Pergolese que escribiesen como Weber ó Meyerbeer. Lo que sí considero realmente merecedor de reproche es que la escuela italiana moderna, la que enfáticamente se llama hija de Mozart, no haya dado mayor amplitud y riqueza á la parte orquestal y armónica.

No paraban aquí las consecuencias de ese exclusivismo

melódico, sino que originó el descuido hasta de los más vulgares principios estéticos. Entre otros, es delicioso el espectáculo que nos presentan por punto general las muertes de los personajes. Entónces tiene que ver el tenor malferido en medio de la escena, rodeado de los coros tan impasibles como si tal cosa. El cuitado, que no acaba de morirse nunca, se incorpora trabajosamente y apoyando la siniestra mano en el suelo y agitando con la diestra el inevitable pañuelo, entona una larga melodía (final, por supuesto), que siempre es de un efecto sorprendente. Llega un momento (de rigor en este género de agonías), en que el personaje, reanimándose de súbito, se endereza y se adelanta á grandes trancos hasta la concha del apuntador, hasta canta más fuerte que nunca; pero ved ahí que cuando todo el mundo está consentido de que aquello no fué más que un vahido, vuelve á caer; mas no todavía para morirse definitivamente, puesto que no se lo consiente una escuela que quiere melodía á todo trance, sino para hacer una pausa de cortesía á fin de que los coros puedan manifestar su consternacion. Vuelvé luégo el tenor á repetir la misma melodía, levántase de nuevo para hacer cuatro encomiendas al padre y á la novia y arrojar media docena de maldiciones al rival ó al tutor, y despues de echar el resto en suspiros, calderones y hasta *bemoles* (el calderon final es singularmente arrebatador), exclama para mayor claridad «*io moro!*», y ahora sí que espira por un motivo estético muy laudable, para no aburrir al público: la tiple cae desmayada en un sitial que la *casualidad* puso previsora á su espalda; los coros dicen cuatro cosas, la orquesta ejecuta los consabidos acordes *para que caiga el telon*, y el público se retira tan satisfecho de poder llegar á casa tarareando la estupenda aria final.

Como la melodía es uno solo de los elementos de expresion dramática, resultó tambien que no podia bastar para dar carácter y variedad á la música.

Tomemos una de las piezas que más celebradas y conocidas han sido en la escuela italiana: la sinfonía de la *Semiramis*. En ella el estilo rossiniano está en la plenitud de su presentacion: la melodía es riquísima, variada; pero ¿hay en aquella música el carácter oriental, babilónico que deberia tener para ser apropiada al asunto? ¿Qué diferencia—y conviene fijarse bien en esto—qué diferencia hay en la forma ni en el fondo entre esta sinfonía y las del *Otelo*, *La Gazza ladra*, *Matilde di Shabran*, etc,, cuyas escenas tienen lugar en épocas y países completamente distintos? Esto mismo es aplicable en general á toda la escuela italiana: ¿No es acaso idéntica la música de la *Norma*, *La Somnambula* y de *I Capuletti ed i Montecchi* á pesar del distinto carácter de la accion, de la época y de los personajes de los tres dramas? Y en cambio, entre los mismos encomiadores más entusiastas de la escuela rossiniana; ¿habrá uno sólo que se atreva á negar el sello característico que Meyerbeer, Gounod y el mismo Verdi supieron imprimir en *La Africana*, *Fausto* y *Aida?*

Hasta aquí las consecuencias del predominio de la melodía (1), pero además en la manera de presentarla in-

(1) Varias objecciones de carácter didáctico pudieran hacerse al predominio melódico de la escuela italiana, pero no lo consiente la índole de esta obrita. Citaré por vía de ejemplo dos acusaciones formidables y que echan por tierra todo el edificio de la melodía. La primera es que en la escuela italiana *la fuerza de la melodía* hacia que muchas veces se alterase el acento prosódico de las palabras, consecuencia natural del afan de repetir diferentes palabras con el mismo canto. Para esto era preciso obligar al poeta á trabajos forzados ó alterar la acentuacion: ambas eosas se hacian en Italia. La segunda es que en Música el cultivo exclusivo de la melodía, debe producir el mismo efecto que produciria la Pintura si, por ejemplo, los pintores cuidasen únicamente del contorno descuidando todo lo demas.

currieron en un defecto gravísimo é inexcusable. No puede darse cosa más machacona que las óperas italianas (refiérome especialmente á la escuela italiana genuina, la escuela de Rossini y Mercadante: Bellini creó un estilo peculiar suyo que es digno de admiracion). Hé aquí un corte frecuentísimo de la melodía italiana: un período compuesto de dos frases de cuatro compases, completamente simétricas; estos ochos compases se repiten luégo á la octava superior. Despues de un corto episodio de menor importancia se vuelve á la frase primitiva, primero en la cuerda baja y luégo á la octava. Sigue la escena su curso y al cabo de un ratito se vuelve á las andadas para rematar con uno de esos finales de diez y ocho ó veinte compases *iguales* y que como el «*perdonad sus muchas faltas*» del teatro antiguo, sirven para que el público conozca sin temor de equivocarse que la pieza toca á su fin y se disponga á aplaudir.

Podria creerse que tan implacable repeticion estaba atenuada por algun tanto de variedad; nada de eso. Los elementos de variedad con que contaba la escuela rossiniana son los siguientes: para el canto, despues de haberlo emitido una ó dos veces se le trasladaba íntegro á la octava superior. Otras veces el canto se reproduce íntegro en un tono relativo, mediante algunas notas de transicion; pero estas escapatorias duraban poco: pronto se volvia al tono primitivo. Y por último, algunas veces la variedad era debida á una verdadera *variacion*: se añadian al canto trinos, gorjeos, *fiorituras*, escalas y fermatas, que el cantante podia alterar á su sabor; es decir, *estilo fantasía*. En el acompañamiento se conocian seis ó siete tipos distintos que se ajustaban á toda clase de cantos del modo siguiente: *andantes*, acompañamiento en arpegios de tresillos; *allegros*, sucesion de acordes

staccatos, etc. Otro elemento de variedad, empleado á menudo, consistia en que la orquesta iniciaba sola el canto, pero dejándolo en suspenso en el penúltimo compas mediante un calderon imponente (1).

Tampoco puede excusarse el abuso de las repeticiones en que el retorno de la idea musical place siempre al oido, porque esto únicamente estaria puesto en razon cuando la música no tuviese otro fin que la música (2). La investigacion de las leyes que sobre este particular debe tener la música no teatral me llevaria fuera de mi objeto; así, concretándome á la música dramática, diré que cabe en el arte una transaccion honrosa y fructífera á la vez. No necesitaré acudir á Wagner para demostrarlo. Meyerbeer repite casi siempre los motivos capitales, pero

(1) Muchos son los que admiten las reformas de Wagner referentes á los coros y á la verdad escénica; pero doliéndoles el tener que confesarse wagneristas, dicen que aquellas reformas no atañen á la música. La parte plástica de las óperas de Wagner ha quedado reformada precisamente porque sus formas literarias y musicales no consentian otra cosa. Dado el modo como se escribia la música italiana, ¿era humanamente posible representar con verosimilitud, por ejemplo, la muerte del personaje de que he hablado? Y en el caso presente, miéntras la orquesta ejecutaba el consabido ritornelo, ¿le quedaba al cantante otro recurso que pasearse con la mayor sosería por la escena, arreglarse el tocado y enseñar con forzada coquetería la cola del traje si era mujer; todo esto mirando recelosamente entre bastidores y afectando que teme que venga álguien? Digámoslo de una vez para siempre: se conseguirá la verdad escénica y la naturalidad de accion con sólo buscar la verdad dramática y la naturalidad de expresion musical. Una cosa parecida puede decirse respecto de las formas rutinarias de las piezas. «Nunca al tratar de reformar—dice Wagner—ha sido mi ánimo en principio abolir la grande aria, el duo y las otras formas usadas por la ópera, sino que el abandono de estas formas ha resultado forzosamente de la naturaleza del asunto.»

(2) Bueno será hacer notar á los que acusan á Wagner de realista, que el repetir por capricho, por deleitar el oido y *nada más*, es el SENSUALISMO musical; sensualismo funesto, porque cuando hastiado ya el sentido, nos preguntamos *á qué viene* todo aquello, sufrimos una decepcion. No puede darse tipo de efecto sensual más espléndido que la entrada de la banda en la *stretta* del primer acto de la *Lucrezia (la danza invitaci)*: sería capaz de erizar los cabellos; pero seria el erizarse de la crin de un caballo al oir la corneta de ataque: es efecto sensual, no psicológico. Es tal vez más fácil caer en este defecto en música que en las demás artes: mucho de sensual debe tener la música cuando llega á influir en el espíritu de los irracionales, que son *todo sentido*.

nunca hasta la saciedad; además Meyerbeer los transforma ora cambiando la armonía, ora la instrumentacion, unas veces la modalidad, otras contrapuntándolos con un talento inmenso, como puede verse, entre otros muchos pasajes, en el cuarto acto del *Profeta*, en la conjuracion de *Los Hugonotes* y en la escena del consejo en *La Africana*. En esta escena el magestuoso motivo de la plegaria está trabajado con una maestría insuperable, cuando los dos ujieres recogen los votos de los consejeros. Estos veintidos compases son una joya de inmensa valía; por desgracia, pasan poco ménos que inadvertidos para el público, que, en parte, los aprovecha para conceder un pequeño desahogo á las facultades receptivas y el resto anda atareado con el trajin de la votacion. Gracias á estas transformaciones, de un efecto sorprendente, se concilian el placer con que innegablemente se recibe la repeticion musical y el atractivo que acompaña siempre á la variedad. La escuela italiana se fundaba únicamente en la inspiracion, pero le faltaba el otro elemento esencialísimo del Arte, á saber, la ciencia, el desarrollo de las ideas, EL ARTE, en una palabra, que tambien es hijo de la inspiracion. Podria decirse que la escuela italiana no ha sido más que *una sublime aficionada*.

Prosiguiendo el capítulo de cargos, y examinando la forma misma de las piezas, nos encontramos con que los compositores italianos cayeron en dos defectos capitales. Empezaban por sujetarlas á un patron cortado por la rutina, de lo cual nacieron las tradicionales formas del *duo*, *terceto*, *concertante final*, etc., y luégo las escribian de tal suerte que eran más bien un pretexto para el lucimiento de los cantantes que piezas dramáticas adecuadas al asunto (1). Veamos como se expresa Wagner sobre este particular:

(1) Un hecho práctico muy curioso viene en apoyo de esta proposi-

«En Italia, en donde primero se estableció la música, ¿cuál era la única mision del compositor? Consistia en escribir para tal ó cual cantante, en quien el talento dramático tenia un lugar completamente secundario, arias destinadas exclusivamente á proporcionarle una ocasion para desplegar su habilidad. Poema y escena no eran más que un pretexto: servian únicamente para proporcionar local y tiempo para esta exhibicion de los ejecutantes; la bailarina alternaba con la cantatriz: bailaba lo que la primera habia cantado, y el compositor tenia por única mision ir variando un tipo de arias determinado.»

Este cuadro, trazado de mano maestra, es en todas sus partes completamente exacto, y así lo comprenderán cuantos se hayan tomado la pena—que pena es en verdad—de examinar las partituras de Rossini, Mercadante, Bellini, etc.

Como el gusto del público ha cambiado ya notablemente y hoy dia no es tan comun oir esas arias *acrobáticas*, llenas de dificultades de mecanismo, plagadas de carreras, arpegios, trinos y *fermatas*, escritas para el lucimiento de un artista determinado, se ha dado en decir que los buenos cantantes se han perdido. Esto es un error: lo que se ha perdido son los *gimnastas de garganta*, la escuela de los gorgoritos, así como en el piano se va perdiendo el género fantasía; pero en cambio, y gracias á la música moderna, hemos ganado artistas dramáticos, artistas de sentimiento y sobre todo de interpretacion; hemos ganado cantantes que hablan y representan.

cion. Cuando uno de los antiguos aficionados á la ópera italiana recuerda los tiempos de furor melómano por que pasó Barcelona, lo primero que dice para demostrar la superioridad de aquellas óperas es: «Oh! La Perucci y la Rossi Caccia! ¡Y cuando teníamos á Vialetti! Y Landi y Roppa! Aquellos eran otros tiempos; decididamente el gusto se ha perdido!» Es decir que lo que más les impresionaba eran los cantantes; como que todas las óperas venian á ser iguales, de la variedad debian cuidar los artistas encargados de la ejecucion. Los compositores desempeñaban un papel lucidísimo.

Hoy dia las gargantas nacen fabricadas de la misma manera que medio siglo atrás; solamente que hoy en general no se las educa para el funambulismo; porque no se mide el mérito exclusivamente por los gorjeos.

Por esto en la ópera moderna los verdaderos cantantes deben empezar por aprender sus papeles como si hubiesen de declamarlos, y no pasar á la parte musical hasta estar bien penetrados de los sentimientos y pasiones que deben representar. Los griegos, que en artes fueron siempre lo más acabado y perfecto, tenian una cosa parecida, pero en sentido inverso: un maestro de canto *(Phonaskos)* ejercitaba á los actores para hacer que su voz fuese flexible y dócil; y en Roma, Cayo Graco, cuando declamaba en público, tenia á las espaldas un músico que le daba los tonos.

Escaso interes podia inspirar una escuela como la italiana en la que tan por las nubes andaban el arte y el buen sentido. Por lo que dejo sentado referente á los libretos y á los coros; por el hecho de que al principiar una pieza se sabia ya todo su corte, la marcha de la misma, el número y la disposicion de sus partes, por la falta de variedad y de verdad, se comprenderá que se ofreciese el cuadro—subsistente todavía—que tan bien pinta Wagner con las siguientes palabras:

«La ópera reunia en Italia un público que consagraba la velada á divertirse, y se daba, entre otros pasatiempos, el de la música cantada sobre la escena. De tarde en tarde se prestaba atencion á esta música cuando se hacia una pausa en la conversacion; durante la conversacion y las continuadas visitas de un palco á otro, la música seguia; su empleo era el que se reserva á la *música de mesa* en los banquetes de aparato, á saber, animar, exci-

tar con su sonido un pasatiempo que sin ella languideceria» (1).

Cuando las cosas llegan á tal extremo ya no cabe salvacion posible para el arte. De la decadencia de la escuela italiana pueden horrorizarse mis lectores, pero no duden de ella. Seria curiosa una estadística de la proporcion en que entran cada temporada las óperas italianas en nuestros teatros. Si á nuestros abuelos, y no es esto ir muy léjos, les hubiesen dicho que la *Matilde di Shabran*, *L' Italiana in Algeri*, *Il Furioso*, *Il Bravo*, *Stiffelio*, *Il Saltimbanco*, *Il Pirata*, *Chiara di Rosemberg*, *Le Precauzioni*, *Tutti in Maschera* y muchas otras óperas de la misma ralea debian, con el transcurso de medio siglo, desaparecer de las tablas, y que debian desaparecer lisa y llanamente porque no gustarian, porque el público estaria más educado en la expresion dramática, se habrian escandalizado. Por el contrario, si entónces se les hubiese hecho oir *El Profeta*, *Los Hugonotes* ó el *Fausto*, se habrian tapado los oidos ante las disonancias, los ritmos y la instrumentacion, ante las demasías artísticas, en una palabra, de Meyerbeer y de Gounod.

Hay más todavía. De esta decadencia no puede culparse á nadie más que á los deleznables fundamentos de la ópera italiana. Cuando una institucion no viene gobernada por la filosofía, ni siqniera por el buen sentido, tarde ó temprano debe perecer; tal le ha pasado á la ópera ita-

(1) Curiosa coincidencia: el mismo año en que se ponia en escena por primera vez una ópera de Wagner (1836), H. Heine, cuya competencia en materias de buen gusto no puede ponerse en duda, escribia lo siguiente: «Líbreme Dios de disputar acerca del valor de una cierta predominancia de la melodia; pero debo consignar aquí que uno de sus resultados en Italia es esa indiferencia para el conjunto de la obra, para la obra en tanto que obra de arte formando un todo acabado; indiferencia que se blasona con tal naturalidad, que en los palcos, cuando no se cantan arias de bravura, se recibe y se charla, si no se llega á jugar á los naipes.»

liana: Wagner no ha hecho más que asomarse á la puerta y decirle que hacia muy bien en irse.

Y entretanto, miéntras en Italia se comprendia y se escribia la ópera segun las ideas que dejó expuestas en el presente capítulo y el anterior, y miéntras que sus partituras invadian todas las escenas, ¿qué sucedia en Alemania y en Francia? Un movimiento lento, pero irresistible. Allí se conservaban intactas, aunque en estado latente, las tradiciones de Gluck, de Mozart y de Beethoven. Gluck, con su gran tragedia musical; Beethoven con sus sinfonías y con su *Fidelio,* que fué una revolucion en el mundo de los instrumentos, y Mozart, con sus obras inmortales, llenas de movimiento, y de vida, habian arrojado una semilla que no podia perderse. De ella nacieron tres genios inmensos, Weber, Meyerbeer y Wagner: alemanes los tres, debian contribuir á la regeneracion del Arte. Weber conservó intactas las tradiciones de la Alemania; Meyerbeer, más transigente, fué ecléctico y produjo en Francia una revolucion que debia preparar el terreno. Wagner se dejó de contemplaciones; fué radical, y rompiendo de un golpe con la rutina, se presentó en el palenque de la música teniendo que luchar, como todo innovador, con los *se dicentes* conservadores de la tradicion, siendo así que, por el contrario, Wagner viene á ser en realidad con Weber y Meyerbeer el depositario y el continuador de la tradicion de Mozart, Beethoven y Gluck. Y ¿qué hizo Wagner?

El principio sobre el cual descansan todas las innovaciones que en la forma musical ha introducido el ilustre autor del *Lohengrin,* lo ha expuesto con tanta sencillez como claridad: «La música debe adaptarse á la forma poética y no la forma poética á la música». Suficientemente demostrado ya que así debe ser, es evidente que

la escuela italiana no cumplia con este requisito: hé aquí, pues, legitimada la necesidad de una reforma.

Wagner despues de haber redimido el libreto de la servidumbre en que lo halló, y convencido de lo insuficiente y débil que es la melodía para constituir por sí sola el fundamento del Arte, volvió los ojos á la orquesta y asombrado ante las sinfonías de Beethoven, se dijo: «Si la música instrumental de Beethoven estuviese comentada por un libreto é interpretada en la escena ¿qué espectáculo rivalizaria con sus sinfonías?» Éste es el punto de partida de la ópera tal como la ha realizado Wagner. Él se encontró con que en Italia la orquesta se habia prostituido, habia perdido la importancia que debe tener, para venir á ser lo que él mismo llama «*gran guitarra* que acompaña al cantor». Él, siguiendo el movimiento iniciado en 1831 por Meyerbeer, la emancipó; nó, como se ha dicho, hasta hacer que la guitarra sean los cantores y el acompañado la orquesta, sino que al emanciparla, dió al canto el papel que debe desempeñar, librándole del sensualismo en que estaba sumido.

En las obras de Wagner el canto es el drama, y la orquesta expresa magistralmente todo lo que la palabra no puede expresar: «el cantante pronuncia la palabra, el *verbo*—como dice M. Cristal—y en las armonías, en los ritmos, en los timbres son pintados, referidos los medios, el aire ambiente, el hervor de los pensamientos y la universalidad de las cosas.» La orquesta, aquella complexidad que era en tantos compositores italianos un estorbo y en Verdi ha sido por tanto tiempo un medio para meter ruido, es en Wagner la naturaleza parlante, es el olaje del Océano, es el susurro de la brisa, es el estrépito del huracan, es el carácter y las pasiones de los actores, es la luz, el calor, la vida, la psicología del drama: lo es

todo orquestalmente interpretado. ¿Era por ventura esto en las óperas italianas? No, bien lo saben todos mis lectores. Allí habia un canto solo, aislado y nada más; un canto más ó ménos bonito, más ó ménos apropiado, ¿qué importa? Lo que conviene es que la atencion no tenga que fijarse en tantas cosas y que luégo por los pasillos del teatro se pueda tararear la cancion del paje ó el brindis del barítono!

No paró en esto la reforma de Wagner, sino que fijándose en la melodía, en aquella serie de motivos pobres, sin desarrollo, vaciados todos en el mismo molde, empezó por no separarse en nada del poema. Nosotros sabemos que en la música italiana se repiten las palabras y las frases sin miramiento alguno para que la melodía se grabe en la memoria del auditorio: como empiece un cantor á decir *addio, addio,* ya le ha caido qué hacer para rato. Nosotros sabemos que cuando la tiple y el tenor se encuentran *casualmente* en escena, cantarán, como es muy natural, un duo que constará de *allegro, andante* y *cabaleta;* que esta última la cantarán primero cada uno por separado y luégo juntos, ¡y por terceras mayores! Nosotros sabemos que la ópera empezará por un coro, venga ó no á pelo, y que la salida de la tiple irá precedida de un ritornelo de la orquesta, y que esta misma orquesta iniciará sola el canto que luégo emprenderá el cantor. No faltará el coro de cazadores ó de guerreros *beviam, beviam;* todos los finales serán iguales ó poco ménos, y consistirán en una serie de acordes ó trémolos, en un tiempo más vivo que el resto de la pieza, pasando de tónica á subdominante, dominante y tónica.

«Los compositores se han limitado en general—decia E. Schuré en la *Revue des deux mondes* (1869) — á presentar los distintos grados de una escena bajo forma líri-

ca por una serie de arias, cavatinas y duos. El amante se declara: primera aria; se enternece: romanza; se arrebata: aria de bravura; es atendido: duo. Otros tantos fragmentos sueltos. El músico no expresaba así más que los puntos culminantes de la pasion: la serie de sentimientos intermedios, el flujo perpetuo del alma que empuja al hombre en sus palabras y en sus obras, estaba descuidado. De ahí efectos líricos, á menudo admirables, pero en suma escasa unidad. Ricardo Wagner, por el contrario, está convencido de que la música unida á la poesía tiene una potencia de expresion tan variada, tan infinita como el mismo pensamiento poético. La melodía, en lugar de la inevitable cadencia final y de caer infaliblemente sobre la tónica, se desarrolla y se ensancha al compas de la palabra; á veces se rompe con el calor del diálogo; á cada nuevo órden de ideas y sentimientos que se apodera de los personajes, se precipita en una nueva tonalidad, rápida como el pensamiento, y como el pensamiento, libre.»

Ahora se comprenderá cuánto se equivocan los que piensan que Wagner ha dado á la música un lugar secundario. Muy al contrario: al hacerla seguir paso á paso el poema, la ha libertado de las formas mezquinas y rutinarias que entorpecian su progreso, dándole una base lógica, y por lo mismo, sólida. Ni una sola de aquellas formas, que podria multiplicar mucho, la trae naturalmente en sí el *drama musical*. En las óperas de Wagner no se repiten las palabras ni las frases por mera costumbre, ni el tenor y la tiple cantan segun el órden previamente establecido, sino cuando segun el libreto les toca hablar, y la tiple sale sin necesidad de ritornelo y el tenor canta sin que la orquesta tenga que recordarle su leccion; ni los finales se parecen todos, ni los coristas se

disponen en semicírculo!!.. verdad es que tampoco hay aquí coristas, ni bajos, ni tenores, sino un pueblo, reyes, monjes y marinos.

Además de desterrar Wagner el corte obligado de las piezas, ha prescindido del lucimiento de los cantantes, haciendo que la ópera sea algo más elevado y digno que una exhibicion de habilidades individuales. En esto no ha hecho más que resucitar las ideas de Gluck. «Yo no quiero—dice este célebre compositor en el famoso prefacio del *Alceste*—que un actor se detenga en el momento más interesante del diálogo para esperar un enojoso ritornelo, ni en medio de una palabra y sobre una vocal favorable para darle ocasion de hacer gala, en un largo pasaje, de la agilidad de su voz ó para aguardar á que la orquesta le dé tiempo de tomar aliento con un calderon. He creido que no debia pasar rápidamente á la segunda parte de un aria, cuando tiene importancia real, para poder repetir con agilidad cuatro veces las palabras de la primera parte y terminar la pieza precisamente en el sitio en que acaso queda el sentido en suspenso, y todo sólo para que el cantante pueda demostrar que es capaz de modificar un pasaje otras tantas veces segun su capricho.»

Por supuesto que todos los esfuerzos de Wagner en busca de la verdad han servido únicamente para que se le acusase de realista. ¡Realista Wagner porque quiere desterrar aquello del *Rigoletto* de que el mismo motivo con que el bufon exclama indignado, *Si, vendetta, tremenda vendetta*, sirve para que la pobre hija diga: *Perdonate, á noi pure una voce—di perdono dal cielo verrá;* realista porque no consiente lo que pasa en *El Barbero de Sevilla* donde los actores se adelantan y cantan un largo sexteto cuya conclusion esperan pacientemente

en el fondo los alguaciles que venian á prender á Almaviva! ¿Habrémos de consentir todo esto solamente porque nos doren la píldora con cuatro melodías simétricas, recortaditas y repetidas diez ó doce veces para que las recordemos con facilidad?

El realismo musical no consiste en la expresion adecuada de los sentimientos, sino en la imitacion servil del silbido de una locomotora ó del chasquido de un látigo; de esto ya se guarda Wagner, porque son procedimientos que pertenecen á la infancia del arte (1). Además, ese pretendido realismo ha libertado á la música dramática de todo arbitrismo, es decir, de las exigencias de los cantantes y de las formas gastadas de las piezas. Y, por último, Wagner ha *idealizado* el drama musical, inspirándose en el mito. Por otra parte, el pánico que se ha apoderado de los músicos ante ese ilusorio realismo, no tiene razon de ser, por cuanto Wagner impone reglas á la música puesta al servicio del drama, pero deja desplayar libremente el estro musical en el género sinfónico ó instrumental puro; á ménos que éste revista, como ciertas obras de Berlioz y de David, el carácter de ilustracion de una obra poética, porque en este caso tampoco puede perderse de vista el pensamiento que en ella domina.

Inútil seria buscar en las óperas de Wagner esa estructura de las óperas italianas, análoga á la de la zarzuela, en que cada acto consistia en una serie de piezas independientes unas de otras y de mala manera hilvanadas por recitados inconexos y todos parecidos entre sí. Esto no es admisible: si la accion es *una* y no se concibe que sea intermitente, porque seria mutilarla, tampoco debe

(1) Sobre los límites razonables de la imitacion musical consúltense los excelentes *Principios de literatura general y española*, por D. Manuel Milá y Fontanals, págs. 139 y 298.—Barcelona, 1874.

dividirse en varios trozos la música que debe ser un reflejo de aquella. Por esto Wagner no tan sólo excluye de sus óperas el duó, terceto, etc., con su corte rutinario, sino que ni siquiera divide los actos de las mismas en duos, tercetos, etc., sino en *escenas* conforme se divide un drama literario, de modo que cada acto forma musicalmente una sola pieza; es, como dice Meyer, «una corriente impetuosa y agitada». Si esto contribuye á dar unidad á la obra, lo dejo á la consideracion de mis lectores.—Beauquier pretende que este procedimiento debe producir cansancio y monotonía; empero, yo pregunto: ¿lo produce por ventura la continuada declamacion del drama literario, y esto que no cuenta con los manantiales de variedad de la música? Y no se diga que para ser consecuentes tampoco deberia dividirse la ópera en actos, porque cada acto representa una nueva fase de la accion; y áun cuando así no fuese, esta division seria una exigencia inevitable, hija de la necesidad de no abusar de las facultades de los ejecutantes ni de la atencion del público.

Es muy general la opinion de que Wagner es tan grande armonista y orquestador como pobre melodista, llegando á decirse que su música no tiene melodías ó que éstas son cortas. A este último reparo contestaré que ni filosófica ni estéticamente es posible demostrar que las melodías largas deban ser mejores que las cortas; esto sólo podria ocurrírsele al melodiómano más intransigente de esos que no conciben ni toleran que en la obra maestra de Gounod Margarita interrumpa bruscamente su balada cada vez que recuerda á Fausto. Respecto á la carencia de melodías empiezo por negar el hecho: el Sr. Peña y Goñi con mucho ingenio ha demostrado que esto es un imposible, porque hasta en una serie de acordes las notas

agudas, impresionándonos con mayor viveza, forman melodía (1). Oigamos la opinion de Heine sobre este punto: «Se ha querido achacar á *Los Hugonotes*, más todavía que al *Roberto el Diablo*, la falta de melodías. Este reproche descansa en un error: LA SELVA ES LO QUE IMPIDE VER LOS ÁRBOLES... Además, no son melodías lo que falta: lo único que hay es que no se la deja brotar bruscamente, iba á decir egoísticamente: las melodías se limitan á estar al servicio del conjunto; están disciplinadas, al paso que entre los italianos aparecen aisladas, casi podria decirse fuera de ley, y se imponen á corta diferencia como sus ilustres bandidos» (2).

(1) El Dr. Letamendi me ha hecho observar un fenómeno curiosísimo que hace que no pueda admitirse en absoluto esta teoría del Sr. Peña y Goñi. Cuando se dan sucesivamente las tres quintas descendentes de un instrumento de cuerda bien templado (violin, viola ó violoncello), el oido percibe una melodía cadencial que no está formada por las notas superiores. Así, por ejemplo, al dar rápidamente y *staccato* (en la viola ó violoncello) las quintas *la*, *re*, *sol*, *sol*, *do*, el oido percibe de la primera quinta el *la* (nota superior), pero de la segunda el *sol*, y de la tercera el *do* (notas inferiores), y esta cadencia *la*, *sol*, *do*, es la que instintivamente reproducimos para recordar el efecto que en nosotros produjo aquella sucesion de quintas. El *la* viene á ser en la cadencia la apoyatura, el *sol* la dominante y el *do* la tónica. El *re*, á pesar de que se produce dos veces, desaparece para el oido, pero por su presencia reduce ilusoriamente la novena *la*, *sol*, á segunda. En la siguiente figura las notas negras son las que forman melodía y las blancas las que desempeñan funciones puramente armónicas ó acompañatorias:

El oido se forma melodia á todo trance de donde hay tan sólo una serie de acordes; pero no se la forma con las notas agudas, como dice el Sr. Peña y Goñi, sino que entresaca las notas que más le convienen para que la melodía resultante tenga *interes* musical (*cadencia* en el ejemplo propuesto): lo cual se comprende con sólo fijarse en que de ser la melodía el contorno de la frase musical no se deduce que deba ser siempre su contorno superior; bien así como tampoco en pintura el contorno detallado de un objeto debe confundirse con el area geométrica en que se le supone inscrito.

(2) Como al buen pagador no le duelen prendas, mentaré otra opi-

Lo mismo puede decirse de Wagner: lo que no tiene él es la desnudez de la melodía, el *contorno con raya*; pero en cambio, el principio de que la música debe ser expresion fiel del poema, ha dado á su melodía una amplitud, una sobriedad y una ilacion indecibles. No es un canto: es una especie de canturia melodiosa, como la que se percibe cuando nos hallamos á bastante distancia de un orador para que no podamos percibir distintamente las sílabas que pronuncia, pero estamos bastante cerca del mismo para que las inflexiones de su voz nos dejen adivinarlas: es un continuo *recitado cantante* que se desliza suavemente por encima de una instrumentacion inimitable. Á veces, cuando la situacion lo exige, la melodía toma vuelo, se hace ideal y apasionada: entónces nos seduce, nos arrastra involuntariamente por regiones elevadas, sin que nosotros nos démos cuenta de á donde nos lleva. Á mí me complace mucho más esto que aquellas melodías de á kilómetro, fluidas y espontáneas que desovillamos fácilmente y que seguimos casi sin advertirlo, como si ya las conociésemos de antemano. La melodía de Wagner no es esto; es un globo de fuego que va flotando caprichosamente en la atmósfera y que seguimos con la vista en todos sus veleidosos é inesperados movimientos.

Además, Wagner desarrolla la melodía con una profundidad admirable. Podria aplicársele lo que ha hecho decir á un eminente catedrático, que goza del raro privilegio de poseer en todo un criterio sólido y una penetracion sin igual, al hablar de las variantes formales que pre-

nion que de fijo nadie me ha de recusar. D. M. Milá y Fontanals en la obra citada (pág. 300) al hablar de la música principalmente melódica en contraposicion á la clásica, dice que de *ella más ó ménos han abusado los maestros modernos entregándose á su fácil inspiracion sin la debida preparacion y cautela.*

sentan en su sucesion los tipos específicos naturales (1): «Con la mitad de los fecundos motivos que Gounod derrocha en el *Faust*, y de cuyo valor quizás él mismo no tiene bien clara idea, hubieran desarrollado cuatro ó cinco partituras Bach, Mozart, Beethoven, Meyerbeer y otros de genio más providente y *económico*» (2). Wagner, digo, posee esta *economía de composicion*; no emite los motivos y los abandona luégo, sino que los varia al infinito, nos los presenta bajo mil formas distintas cada vez que la situacion lo exige, hasta que nos los ofrece esplendentes, claros, brillantes; con una potencia de expresion multiplicada por el interes siempre creciente que en nosotros han ido dispertando; en una palabra: los agota, como agota la Naturaleza sus tipos específicos ántes de pasar á uno nuevo.

El procedimiento, imitado por todos los modernos compositores, de valerse de un mismo motivo para caracterizar los personajes ó recordar situaciones anteriores, lo emplea Wagner con una destreza y una maestría que hasta hoy no reconoce rival. Por este medio se establece una relacion íntima entre las diversas escenas, envolviendo todo el drama en una admirable red psicológica —permítaseme el vocablo—revelándonos los sentimientos ocultos de los personajes cuando la palabra no puede ó no debe expresarlos.

La orquesta conspira magistralmente á este fin, convirtiéndose en una especie de equivalente del coro de la

(1) LETAMENDI.—*Discurso sobre la naturaleza y el orígen del hombre.*—Barcelona.

(2) En prensa ya los primeros capítulos de esta obra, he asistido al estreno de la bellísima partitura de Gounod, *Cinq-Mars*. Añado esta para hacer observar cuánto ha ganado Gounod desde el *Fausto* en lo referente á *economía de composicion* y desarrollo de las ideas: diríase que habia leido el pasaje transcrito. No es aún la perfeccion, pero sí es el progreso. nota

tragedia griega; así, por ejemplo, en *El Oro del Rhin*, Wotan, jefe de los dioses, ha prometido entregar á los gigantes la diosa de la juventud y la belleza, Freya, si le construyen el castillo de la Walhalla. Cuando los gigantes acuden á reclamar el precio de su obra y los dioses saben que han de separarse de Freya, se oponen é incitan á Wotan á romper el pacto. Los gigantes exigen su paga y Wotan vacila, *miéntras la orquesta le recuerda el pacto.*

En el *Tristan* está tambien empleado de mano maestra este procedimiento, y lo mismo puede decirse del *Lohengrin.* Hé aquí como se expresa Schuré: «Á este canto celeste (el que caracteriza á Lohengrin) se opone el motivo infernal de Ortruda, diseñado generalmente por los violoncellos: esta frase rastrera y pérfida sale como una serpiente de las más tenebrosas profundidades del alma. En la escena entre Ortruda y Federico, se enrosca al rededor del desgraciado y le oprime entre sus anillos; en el diálogo con Elsa, cuando Ortruda le insinúa que Lohengrin podria muy bien ser un mago ó un impostor, se remueve á cada paso por las regiones bajas de la orquesta; tan pronto se arrastra y ruge sordamente como se yergue con silbidos viperinos. Deslízase sutil y tortuosa hasta el alma inocente de Elsa para mezclar su veneno á sus sueños de amor, y únicamente retrocede en presencia de Lohengrin. De ahí el interes psicológico que acompaña al desarrollo, á las transformaciones, á las combinaciones, á las múltiples reminiscencias siempre significativas de motivos tan carácterísticos. No son, no, frios símbolos, simples medios mnemotécnicos, sino temas pasmosamente persuasivos, que la imaginacion del compositor varía sin cesar segun las exigencias del momento y la intensidad de los sentimientos. Gracias al tejido de estos motivos se sorprenden los secretos impulsos del corazon

ántes de que los confirme la palabra. Se dice que los sonámbulos, durante su sueño magnético, descubren y leen en el alma de aquel á quien toman la mano. La orquesta de Ricardo Wagner nos da una sensacion análoga, porque lleva nuestra mirada hasta lo más recóndito de los personajes que se mueven sobre las tablas, y por sus incesantes revelaciones nos hace confidentes de sus sentimientos más íntimos y de sus más ocultos proyectos».

Este manejo admirable de la melodía, falta por completo en las óperas italianas. En el *Rigoletto*, por ejemplo—dando de barato que Wagner hubiese aceptado un libreto como el de Piave—cuando Rigoletto advierte que le han robado á su hija, y cuando al hallarla muerta se acuerda de la maldicion á cuya funesta influencia atribuye sus desgracias, siempre que se muestra preocupado de esta idea, la orquesta hubiera repetido, en el *modo* y *forma* adecuados á aquel momento dramático del personaje, un motivo corto y expresivo que acompañase la maldicion de Monterone.

En las óperas de Wagner no hay un solo detalle que no tenga su fundamento, que no sea filosóficamente oportuno. Se levanta el telon y la accion está ya en su completo desarrollo: «ántes ya sucedia lo que allí sucede». Yo no concibo un modo de principiar la accion más franco y más espontáneo que el de *Tristan é Isolda*: al levantarse el telon nos encontramos de repente y sin darnos cuenta de ello navegando en alta mar. Y es mucho más natural que el espectador sorprenda la accion, que el que los personajes esperen la llegada del público para empezar á afectarse.

Y no se crea que el espectador no está en autos, no. La apertura le ha enterado de que va á presenciar algo grande: en ella se condensan todos los elementos que luégo

han de ir pasando á la vista del público. Estas aperturas, libres, por supuesto, de toda forma convencional, son el prólogo del drama; el espectador se encuentra sorprendido por aquel raudal de sonoridades y de armonía. Á una primera audicion no se comprende lo que aquello significa, pero se adivina que aquello es grande. «El ánimo ofuscado en busca de la idea principal—dice Castro y Serrano—no tiene tiempo de dolerse si no la encuentra, ni de quejarse de su propio asombro. Si aquello no fuese bueno, seria lo más malo que hombre alguno pudiera discurrir; pero aquello no es malo, y lo prueban la ejecucion entusiasta de los instrumentistas, el silencio imponente del público, la salva de aplausos con que se recibe involuntariamente el epítome del poema lírico».

Las aperturas, los preludios de Wagner en vez de ser la *olla podrida* informe que hasta Fétis censura, en vez de ser un mostruario de los motivos de la ópera, mostruario que nada justifica, puesto que estos motivos ántes de ella no tienen ningun valor recordativo, es una pieza destinada á dar á conocer al auditorio el cariz general de la obra, para que al levantarse el telon tenga el ánimo dispuesto para un determinado órden de impresiones (1).

Á partir de este momento el drama va siguiendo su curso con una fluidez pasmosa; se comprende que una vez empezado, debe correr fatalmente al desenlace. Cada parte desempeña el papel que le corresponde y todas están completamente fundidas entre sí: «No se sabe—dice el mismo Schuré tantas veces citado—si el drama ha sido hecho para la música, ó la música para el drama. Parece

(1) Podria en última síntesis decirse que en la escuela italiana el libreto era un *pretexto* para hacer música, las piezas un *pretexto* para el lucimiento de los artistas, y la sinfonía un *pretexto* para el lucimiento de la orquesta, que en el resto de la obra debia quedar postergada.

que la palabra en su más alto grado de expresion poética, vibrando toda ella de alma y de pasion, se convierte en melodía». Esta impresion general que Wagner quiere producir por la union íntima del poema y la música le sugirió la singular idea de la *melodía infinita.*

«La gran melodía,—dice—tal como yo la concibo, es la que envuelve toda la obra dramática. Los detalles infinitamente variados que presenta deben descubrirse no sólo al inteligente, sino al profano, á la naturaleza más sencilla cuando ha llegado al grado de recogimiento necesario. Al principio debe producir en el ánimo una disposicion parecida á la que una hermosa selva produce en un paseante que acaba de librarse del bullicio de la ciudad en una tarde de verano. Esta impresion, que dejo analizar al lector segun su propia experiencia en todos sus efectos psicológicos, consiste en la percepcion de un silencio cada vez más elocuente. El que pasea por un bosque, subyugado por esta impresion general, se abandona entónces al recogimiento: sus facultades, libres del bullicio y del tumulto de la ciudad, se dilatan y adquieren un nuevo modo de percepcion; dotado, por decirlo así, de un sentido nuevo, su oido se hace más y más penetrante, oye lo que nunca cree haber oido, los sonidos se hacen cada vez más resonantes. Á medida que va oyendo un mayor número de voces distintas, de modos diversos, reconoce que se aclaran, se ensanchan y le dominan. Acontécele lo mismo que si en una bella noche de verano el azul profundo del firmamento encadenase su mirada: cuanto más se abandonase sin reserva á la contemplacion del espectáculo más centelleantes, más refulgentes, más distintas é innúmeras se le aparecerian las falanges de estrellas. La grande, la única melodía del bosque dejaria en él un eterno eco, pero repetirla es im-

posible. Es preciso que vuelva al bosque, y que vaya á la caida de la tarde. ¡Locura fuera que nuestro observador quisiese coger uno de esos lindos y pintados cantores de la selva, conducirlo á su casa y allí hacerle ejecutar un fragmento de la gran melodía de la naturaleza! ¿Qué podria oir entónces sino alguna melodía á la italiana?»

La comparacion no puede ser más feliz, pero en sus aplicaciones tiene esta teoría bastante de discutible. Esa melodía infinita sin ritmo, resultado de la multiplicidad y de la diversidad de los *ruidos* de la floresta; ese murmullo, ese concierto vago é indefinible que Wagner quiere reproducir con el nutrido é incesante trabajo de la orquesta y con el hilo melódico no interrumpido ¿cabe en el drama lírico? Hasta cierto punto sí, y ejemplo de ello son el preludio y la plegaria del Rey en el *Lohengrin*, la sublime escena de amor y el inspirado final del *Tristan é Isolda*. Pero cuando quiere ir más allá, Wagner corre tras de una vision que no puede asir, y en vez de producir aquella impresion encantadora se pierde en divagaciones interminables, y entónces, fuerza es confesarlo, las escenas languidecen por ser un tanto difusas y quizás tambien por frialdad de inspiracion.

La razon de esto es óbvia y consiste en un hecho de todo punto innegable: el ánimo toleraria horas enteras la vaguedad, la monotonía sublime, el silencio elocuente de la floresta á la caida de la tarde; pero esto mismo trasplantado al teatro, no es en ningun modo sostenible: ¿Y por qué? Porque los elementos de que dispone el músico son impotentes para reproducir la melodía del bosque; porque para reproducir esta melodía deberia principiar Wagner por conseguir que el espectador fuese al teatro en la misma disposicion melancólica y contemplativa con que vamos al bosque á la caida de la tarde, y esto no lo con-

seguirá nunca; porque despues de esto Wagner deberia tener á su disposicion los pajarillos, el susurro de la brisa, el murmurar de las aguas y hasta el sol y los celajes de occidente, cosas de todo punto extra-musicales, y nó verse precisado á manipular con violines, trompas, contrabajos, clarinetes y cornetines; porque, por último, para reproducir de un modo aceptable la melodía del bosque deberia Wagner tener á su disposicion sonidos separados por diferencias tónicas infinitesimales, ya que la multitud infinitamente variada de sonidos del bosque no están distribuidos por semitonos ni forman séptimas, ni quintas, ni nada más que un todo fundido como los colores del arco íris.

Luchando con tan desesperante insuficiencia de medios Wagner ha acudido á un recurso que, si he de hablar con franqueza, el arte no puede abonar. En las obras en que Wagner ha ido más allá por la senda de la melodía infinita, ha obligado á las voces á dar intervalos de entonacion inverosímil, novenas aumentadas, terceras disminuidas, etc., ha condenado á las gargantas á una tortura continuada, tratándolas con ménos contemplaciones que si fuesen instrumentos. En este punto es irreprochable el credo de Berlioz respecto de la música de Wagner. ¿Por qué, pues, no encerrarse en los límites que el Arte impone, y que impone con la inflexible lógica de la necesidad, ántes que verse precisado á poner de manifiesto la impotencia del mismo?

Otro sí: en la melodía del bosque no hay una sola cadencia ¿cómo prescindir de las cadencias en música? Además Wagner contrapone su melodía infinita á la melodía ritmada, absoluta, sujeta á distribucion simétrica de las cadencias, *la melodía de baile*, como ingeniosamente la llama. No diré yo que no sea posible la supresion del

ritmo; hasta creo que puede producir efectos sorprendentes, y Wagner lo ha conseguido en un canto aislado, desprovisto de todo acompañamiento. Véase al principiar el *Tristan é Isolda* el canto del marinero invisible cuya voz se supone que baja de un mástil, y luégo en el tercer acto la melancólica melodía de cornamusa: son de un efecto indecible. Pero esta misma vaguedad sostenida durante toda la ópera, esta continuada melopea debe producir fatalmente cansancio y monotonía (1), lo mismo que produce monotonía y cansancio la persistencia de un ritmo dado.—Y, por otra parte, ¿por qué renunciar al incomparable efecto que produce la variedad inagotable de ritmos de *La Africana* y la contraposicion de ritmos de la misma sinfonía del *Tannhäuser* ¡Si hasta muchos pasajes del *Tristan* hacen traicion á Wagner!

Entre el infantil acompasamiento y las ramplonas cadencias de Bellini y de Donizetti y las tosquedades rítmicas del *Nabucco* y *La Traviata* de una parte, y de otra las divagaciones sin fin del *Tristan* y del *Crepúsculo de los Dioses* existe un justo medio, y éste es el que Wagner ha sabido hallar en el *Lohengrin:* no puede darse armonía más perfecta bajo este concepto, y todo lo que sea apartarse de este modelo, será desviar el Arte de la senda de su perfeccionamiento. Si Wagner persiste en preferir el *Tristan* al *Lohengrin*, tambien Cervántes posponia su

(1) Suprimido el ritmo queda en la declamacion solamente la tónica; rebajando la entonacion volveriamos á estar en la tragedia de donde segun el *Prólogo* habiamos partido. Wagner con la melodía infinita se figura que se acerca más á la selecta expresion trágica (y efectivamente, la expresion del *Tristan*, por ejemplo, no tiene quien la iguale, cuanto más quien la supere); pero no repara que se acerca á ella por el otro lado, despues de haber traspasado, mediante la brillante imágen de la melodía infinita, el punto de verdadero equilibrio de los elementos del drama musical. Más claro: Wagner venia legítimamente de la tragedia en virtud de que en ella CASI SE CANTA; gracias á la melodía infinita Wagner vuelve á acercarse á la tragedia en virtud de que YA CASI NO CANTA.

Quijote al *Pérsiles y Segismunda*: tal es en definitiva el valor que suelen tener esta clase de juicios en causa propia (1).

Me he extendido en las precedentes consideraciones porque, aunque soy entusiasta admirador como el que más de Wagner, reconozco en él algunas exageraciones que convenia señalar. Serán si se quiere lunares insignificantes; pero la pasion no debe impedir que los vea, tanto más, cuanto que al hacerlo así, doy la mejor prueba de que si elogio calurosamente las ideas de Wagner es porque en mi concepto representan un adelanto inmenso en el Arte.

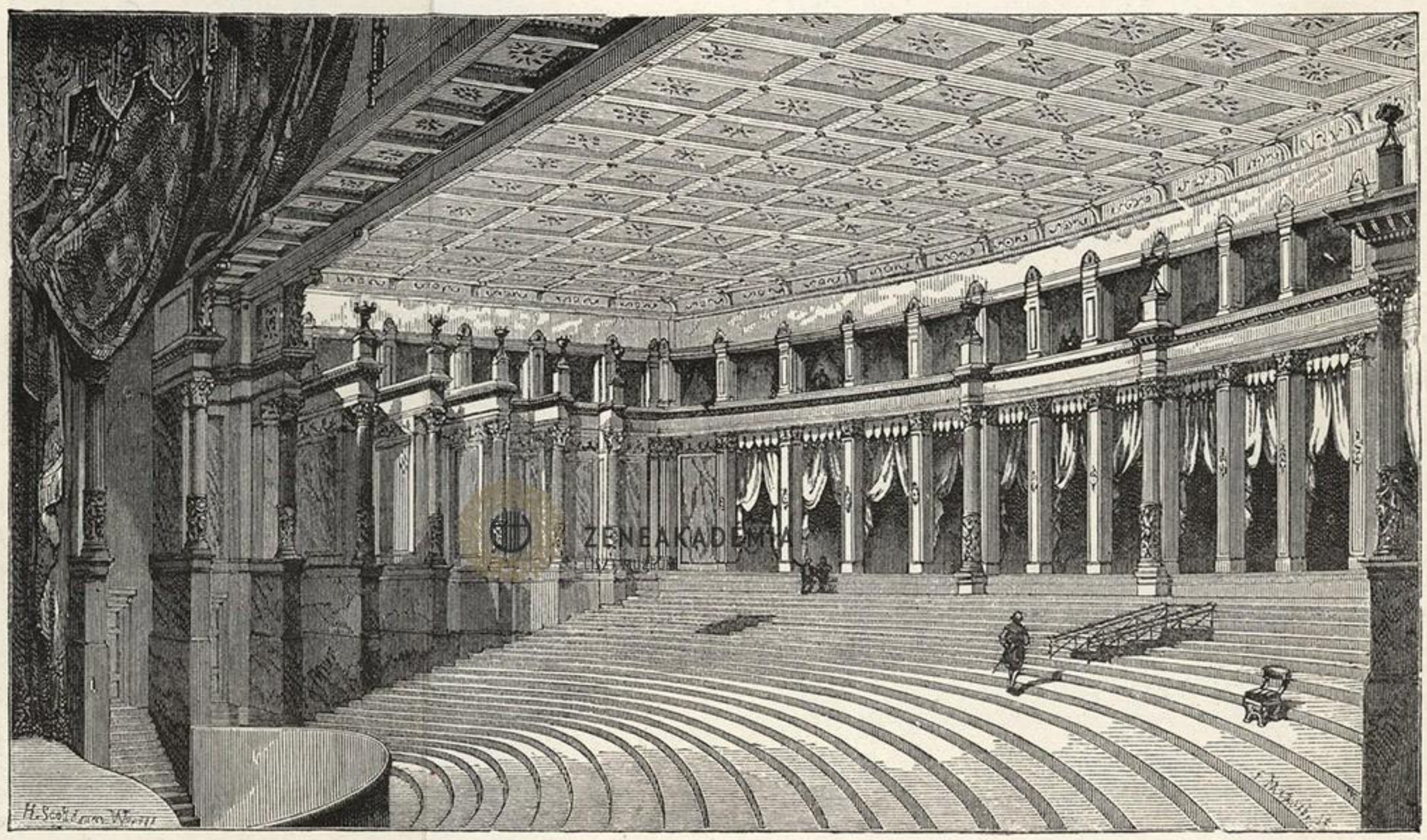
Llegados á este punto y deteniéndonos en él como en la meseta de una colina para abarcar de un solo golpe el conjunto de la obra de Wagner, ¿será necesario, no ya contestarnos á la pregunta de si esta obra es artística, si es grande y trascendental, sino el formulárnosla siquiera? ¿Esas caóticas y nebulosas teorías del *porvenir* no se nos presentan claras, naturales y como previstas por nosotros mismos? ¿No parece imposible que se hayan sostenido por tanto tiempo en la escena todo aquel cúmulo de aberraciones, de impropiedades, de adefesios é inverosimilitudes que he ido pasando en revista? ¿No parece imposible que el público haya estado ciego por tanto tiempo? ¡La obra del arte del porvenir! Así ha llamado Wagner á la obra de la regeneracion del drama musical; esta frase viene justificada por la resistencia que al principio se hizo á la obra de Wagner; hoy nos es lícito con-

(1) Debo declarar que conozco el *Tristan* solamente por la partitura de canto y piano, y que por lo mismo mis juicios en este punto son algo aventurados. No obstante, como yo no hablo de la instrumentacion, y sí únicamente de la inspiracion, de la entonacion, del ritmo y de las relaciones entre el canto y el acompañamiento, se me figura que poco tendré que rectificar mis apreciaciones el dia en que pueda juzgar del *Tristan* sobre la escena.

fiar que ese *porvenir* no está muy lejano. Y hé aquí, de pasada, como de todo sacan partido los enemigos del gran compositor para ridiculizarle: de esta frase se han apoderado ellos, faltos de armas más nobles, para suponer que Wagner habia dicho que su música es la *música del porvenir*, frase ridícula que jamás ha salido de sus labios (1). Por más que él se esfuerza en desmentirlo sin cesar, ya no se quitará de encima ese sempiterno sambenito de *música y músico del porvenir*; el mote hizo gracia y ya sabemos que *la calumnia è un venticello...* Pero no ha dado todavía la hora de la discusion, y no ha dado porque nos falta aún examinar á Wagner bajo una fase distinta. Al finalizar su biografía, he dejado sentado que Wagner como artista se completaba en Bayreuth, que allí se nos presentaba el reformador audaz *con todas sus consecuencias:* ahora, pues, que conocemos las ideas generales de Wagner sobre el drama musical, trasladémonos en un momento á Bayreuth, tan olvidada hace algunos años como célebre en todo el mundo artístico desde que ha sido teatro del gran festival de 1876, y allí completemos el estudio que de Wagner estamos haciendo.

(1) En una carta dirigida á Berlioz y publicada en el *Journal des Débats* del 22 de Febrero de 1860, Wagner atribuye esta expresion á un crítico, director de una revista musical de Colonia, M. Bischoff.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



INTERIOR DEL TEATRO DE BAYRENTH.

IV.

EL FESTIVAL DE BAYREUTH.

«Para que un hecho sea grande deben reunirse dos condiciones: la grandeza del sentimiento en los que lo realizan y la grandeza del sentimiento en los que lo presencian.»

NIETZSCHE.

Lo primero que en lo referente á las ideas de Wagner llama nuestra atencion al par que se capta nuestras simpatías, es el entusiasmo por el Arte que en ellas se descubre, el deseo ardiente de que este Arte sea una verdad en todas sus partes: el Arte á medias, Wagner no lo concibe. Así pues, no debe extrañarnos que despues de haber dado al drama musical una base lógica, Wagner se fijase en el teatro para escudriñar cuidadosamente todos sus rincones y ver si tal como hoy dia le tenemos podia responder á sus altos fines. ¿Y qué vió Wagner? Vió que el escenario, es decir, la estancia del Arte, era en realidad lo secundario; vió una sala bri-

llantemente dispuesta para que los espectadores pudiesen contemplarse á su sabor, áun á costa de estar muchos de ellos vueltos de espaldas á la escena; vió, en fin, lo de siempre: *un pretexto* para que las damas puedan lucir los más insignificantes pormenores del traje. ¿Era admisible tanto sensualismo tratándose de un arte que en sí habia sido ya elevado á toda la excelencia que merecia? De ninguna manera. Y lo más grave del caso era que no habia transaccion posible, porque la idea fija de Wagner era presentar su gran trilogía en todo su esplendor plástico: queria la exhibicion del Arte por el Arte. En el discurso del dia de la colocacion de la primera piedra del teatro de Bayreuth (22 de Mayo de 1872) dijo Wagner dirigiéndose á sus amigos: «Tan sólo á vosotros podia pedir que me ayudaseis en mi obra para presentarla pura y bajo su verdadero aspecto á aquellos que demostraban un favor decidido á mi arte, por más que éste únicamente se les habia podido presentar hasta ahora bajo una forma impura y desfigurada.»

Para esto necesitaba lo que ya habia soñado Berlioz: un gran teatro y las voluntades de todos, desde la tiple al último comparsa, desde el director de escena á los pintores y maquinistas. El proyecto pareció al principio descabellado; pero gracias á la proteccion del rey de Baviera, Herr Semper trazó, segun las indicaciones de Wagner, los planos del teatro que debia construirse en Munich, cuando la política privó de la amistad real á Wagner, y éste se vió de nuevo abandonado á sus propias fuerzas. Un espíritu ménos emprendedor y atrevido que el suyo, al verse solo y errante habria renunciado á tan colosal empresa: Wagner no; él dijo para sí: «¿Que no tenemos ese teatro que necesito? Pues no hay más que construirlo exprofeso. ¿Que se necesitan para esto

500.000 marcos? Pues por medio de acciones reunirémos el capital: no han de faltar amigos y admiradores que me comprendan.»

Y así aconteció. El pensamiento fué acogido con entusiasmo; el mismo Rey fué el primero en suscribirse por una considerable cantidad, y por fin, despues de tanto tiempo de haber dejado esponjar el grandioso proyecto en las tranquilas aguas de la reflexion, se trasladó Wagner en la primavera de 1872 á Bayreuth, ciudad que no llega á 18.000 habitantes, situada al Norte de Baviera, sobre el Main, y notable por un gran teatro de la Ópera del siglo XVIII. Allí, libre del bullicio que le hubiera rodeado en una gran capital, pudo ocuparse por completo en presidir las obras del teatro que él habia imaginado.

Wagner, que habia encontrado en Grecia la union perfecta de la poesía y de la música, union que es la piedra angular de sus teorías, buscó en Grecia tambien el modelo para su teatro. Aquel inmenso anfiteatro al aire libre empotrado en la falda de una colina, dividido en dos secciones concéntricas por un pasillo semicircular *(diazoma)* terminado en dos colosales estatuas; aquel escenario por encima del cual se espaciaba la vista en la contemplacion del magestuoso Océano ó de la vaga silueta de azuladas colinas que allá en los últimos lindes del horizonte se confundian con el firmamento; aquella sencillez ática que tan grande hizo en todas sus cosas á ese pueblo admirable, son los puntos de partida del teatro de Bayreuth. No tiene éste por fondo el mar ni por bóveda el cielo, pero la disposicion fundamental es idéntica. Allí las tragedias de Sófocles y Eurípides: aquí los mitos de la Edda; allí la melopea sublime de los coros: aquí toda la magia de la instrumentacion más entretejida

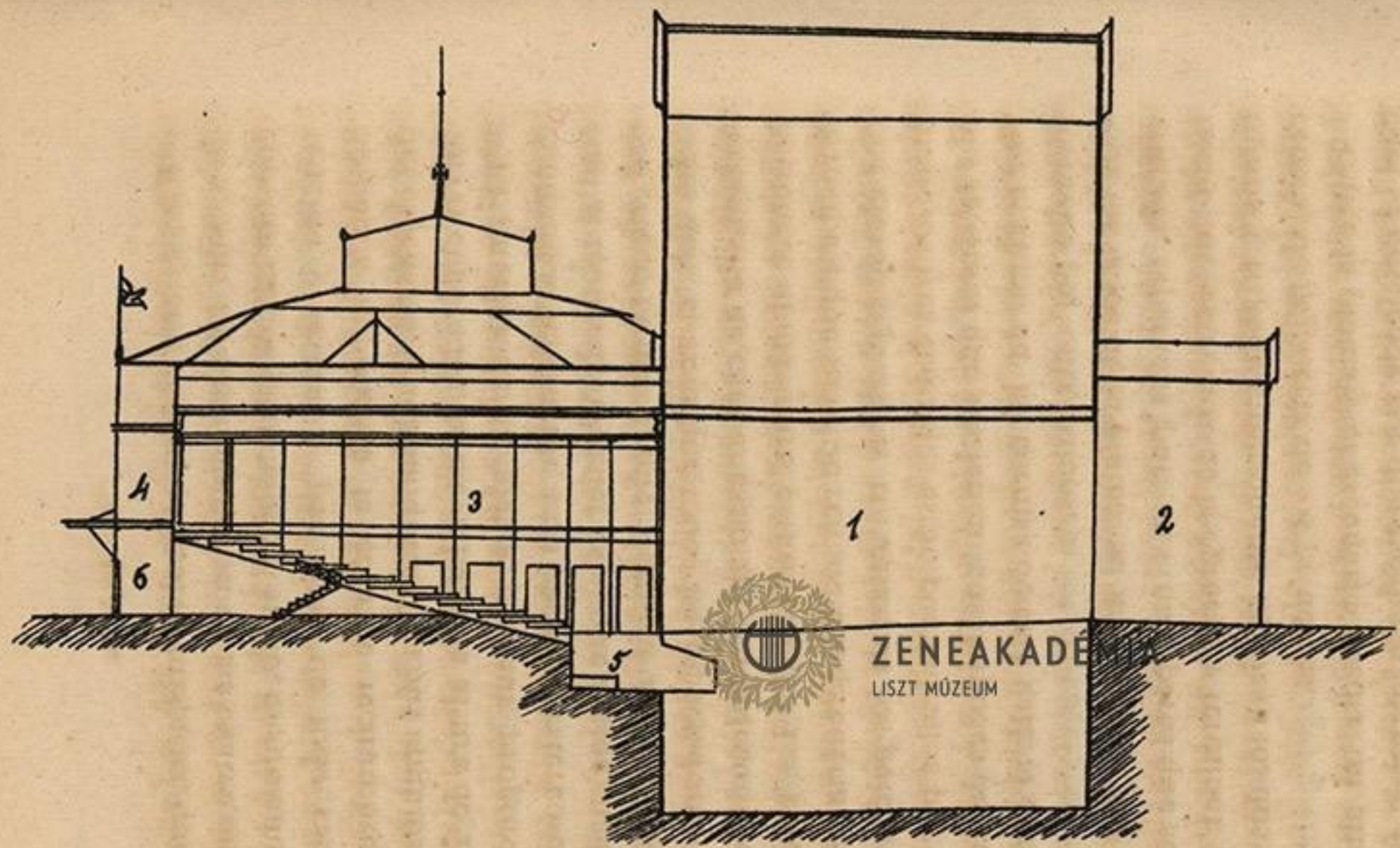
y rica de colorido; allí el coturno y la máscara: aquí todos los adelantos de la ciencia y todas las maravillas del arte para realzar las bellezas de la imaginacion; pero allí como aquí la severidad y la sencillez sublimes que acompañan siempre á las grandes concepciones.

El teatro de Bayreuth (1) se levanta al Sur de la ciudad, en la falda de la colina Bürgerreuth; de modo que para salvar las diferencias de nivel, su emplazamiento está rodeado en parte de terrazas pobladas de árboles, y con barandillas provistas de candelabros. Se le construyó de madera con el designio de derribarlo despues del festival de 1876, pero luégo se resolvió conservarlo. El teatro está inscrito en un cuadrilátero ds 236 piés de largo por 178 de ancho; la mitad del Sud de este cuadrilátero está destinada al público, vestíbulo, salones, etc., y la mitad del Norte al escenario, maquinaria y demás dependencias.

La platea forma un anfiteatro ménos inclinado que la *kerkis* ó gradería de los teatros griegos y consta de treinta y una gradas en las cuales se colocan sillas para dos mil espectadores. Esta gradería forma un sector de círculo de un sexto de circunferencia: la primera grada lleva treinta y dos sillas; la superior sesenta y cuatro. La columnata abierta ó *peripatos* que cerraba superiormente la gradería de los teatros griegos, está aquí sustituida por la *Fürstenloge* ó galería de los príncipes. Esta galería, situada en la parte más elevada de la platea, y que por lo tanto viene á estar frontera al escenario, consta de once palcos destinados á los soberanos que asistieron á las memorables representaciones del *Anillo del Nibelungo*.

(1) La mayor parte de estos datos están tomados de las magníficas correspondencias debidas al Dr. Lingen, corresponsal que fué del *Correo de Teatros* en el festival de Bayreuth, y de las que Armando Gouzien publicó en el *Journal de Musique*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



1.= Escenario.
2.= Tras-escenario.
3.= Sala de espectáculos.
4.= Galería de los príncipes.
5.= Orquesta.
6.= Vestíbulo.

Seccion longitudinal del teatro de Bayreuth.

Esta galería corresponde al frontispicio, que está situado al Sur. La ornamentacion de las cuatro fachadas, que constan de dos pisos sobre el suelo, es sumamente sobria, sencilla y severa, y por cima de todo este conjunto descuella imponente la enorme techumbre triangular del escenario, que, flanqueada en sus ángulos por cuatro torres cuadradas, se eleva hasta la altura de 120 piés.

El interior de la platea por sus proporciones se ha comparado felizmente á un enorme estereoscopo, por lo cual el teatro de Wagner es al que mejor cuadra el nombre griego *theatron*, que significa *sala de* ESPECTÁCULO; tanto más, cuanto que todos los espectadores están perfectamente de cara al escenario. La decoracion es rica y pertenece al más puro estilo griego. La galería de los príncipes, que sirve de remate á la gradería, está formada por elevadas pilastras corintias; de los palcos que la forman, los tres centrales están encuadrados por dos columnas salientes que sostienen dos trípodes de iluminacion. Por encima de la cornisa de esta galería corre un ático formado por once palcos.

Á los lados de la platea se encuentran las puertas de entrada, separadas por seis mamparas que se adelantan hasta los extremos de las gradas y terminan en una columna y trípode enteramente iguales á los dos de la parte central de la galería de los príncipes.

Entre la platea y el escenario media un ancho foso al cual se desciende por dos escaleras laterales: es el célebre *golfo místico* de Wagner y está destinado á la orquesta, que de esta suerte queda oculta á los ojos del público, con lo cual se evita el efecto anti-estético que producen las gesticulaciones ó la calva del director, los hinchados mofletes de un trombonista, ó la misma trompa despidiendo su sonoridad ingrata á quemaropa, por decirlo

así, del espectador. El director está colocado de manera que vea toda la escena, las tablas, el foro, las nubes y los abismos á fin de que los movimientos puedan ejecutarse con una precision admirable.

El objeto final que Wagner se propuso al erigir su nuevo teatro fué fijar poderosamente la atencion del auditorio quitándole todo objeto ó motivo de distraccion, é imposibilitando de este modo el que se exhiban en la escena obras frívolas ó insustanciales y adefesios decorativos.

Para conseguirlo, desde los primeros compases del preludio las luces de gas de la sala de espectáculos empiezan á disminuir de intensidad, hasta que, á un toque de clarines (que yo no tendria ningun inconveniente en suprimir, por más que sea preferible á la campanilla ó silbato de nuestros teatros) se descorren á uno y otro lado las dos cortinas que sustituyen al telon, y la platea queda completamente á oscuras, al paso que el escenario se destaca poderosamente iluminado y atrayendo como un potente iman la atencion del auditorio (1). Y hé aquí una modificacion que no podria adoptarse en España. En el país en donde es de buen tono llegar al teatro cuando la representacion ha comenzado y levantarse ántes de que haya bajado el telon por el necio prurito de darse importancia; aquí, donde las mujeres van al teatro para lucir sus trajes, sus joyas y sus encantos naturales ó ficticios, no se concebiria un teatro á oscuras y sin nuestros palcos.

(1) Es curiosa la nota que se puso en el texto de la trilogía reimpreso con motivo del festival. Dice así: «A fin de obtener el efecto más completo en la escena, la iluminacion de la sala se disminuirá tanto como sea posible, de suerte que durante la representacion de los actos será imposible leer el libreto. Por consiguiente se aconseja á los espectadores que se enteren de todo el poema ántes de la representacion ó de cada parte durante los entreactos.»

En el teatro de Bayreuth la escena apareciéndosenos como un foco luminoso, y la acertadísima perspectiva que forma la serie de mamparas laterales, producen una ilusion parecida á la que se experimentaria contemplando el espectáculo por una ventana á gran distancia. El efecto total viene admirablemente realzado por la orquesta invisible; disposicion que ha sido aceptada por músicos tan eminentes como Fétis (hijo), Gevaërt, Saint-Saëns, De Bertha, Johannes Weber, Liszt, Joncières, Reyer y Eugenio Gautier, que mereció, en una pablabra, la más unánime aprobacion y que fué inmediatamente adoptada en algun otro teatro aleman. La distribucion de los instrumentos no podia ser más favorable al buen efecto del conjunto. Los de metal son los más inmediatos al escenario, siguen los de madera, luégo las arpas y por último los violines, que son los más próximos al público. Con esto se consigue qne la excesiva sonoridad de los primeros llegue á oidos del espectador despues de filtrarse, por decirlo así, al traves de las vibraciones de los instrumentos de timbre más suave.

Ahora bien; con tales disposiciones no se pierden los detalles; los diversos timbres y las sonoridades más violentas, las voces y los instrumentos, todo se funde en una sola sonoridad ideal, voluptuosa y seductora; el ánimo sorprendido, no sabe de donde provienen las armonías veladas y lejanas del acompañamiento. La sordina de la orquesta favorece la emision del canto en todos sus matices y «la voz más suave de una cantatriz—dice un crítico frances—se desliza por encima de las más ruidosas sinfonías como una barca afortunada sobre la cresta movediza de las inquietas olas». Y luégo añade: «Nuestras orquestas de ópera nos dan idea de esos ruiseñores que se hace cantar enjaulados en un salon y rodeados de bujías: la

orquesta invisible nos pinta la magia del canto del ruiseñor, cuando, cerrada ya la noche, en medio de umbrosos árboles, se embriaga de armonía bajo las esplendentes estrellas, miéntras que la brisa susurra entre las hojas y en la taza de las fuentes caen en cascada las murmurantes aguas.» No es posible expresar mejor el efecto que debe producir la orquesta invisible.

La idea de ocultar la orquesta al público no es nueva, pues Goethe hizo representar así su *Wilhem Meister* y una disposicion parecida se habia usado ya en los albores de la ópera italiana. Wagner no ha hecho más que resucitarla y perfeccionarla, pero esto solo es bastante para que se lo agradezcamos. De desear seria que se generalizase una disposicion tan feliz y tan sencilla: yo tengo para mí que una vez se hubiese ensayado no podriamos tolerar la desnudez de nuestras orquestas. El principal obstáculo que tendria que vencerse seria quizás la resistencia de los profesores de la orquesta á eclipsarse á la vista del público: mucho le costó á Gluck el conseguir que los violinistas renunciasen al uso de los guantes; pero los verdaderos amantes de la música, sin distincion de escuelas, agradecerian á nuestros instrumentistas aquel pequeño sacrificio de su amor propio hecho en aras del Arte.

Lo poco que he indicado acerca del aparato escénico de la trilogía de Wagner, nos hará comprender la grandiosidad que en lo que á él atañe hubo de desplegarse en el teatro de Bayreuth. Las decoraciones, soberbias á juzgar por algunas reproducciones que he podido examinar, eran de Hofmann y la maquinaria corrió á cargo de C. Brandt, que con ser quien es, hubo de verse algunas veces apuradillo para realizar las atrevidas concepciones de Wagner. En el segundo acto de *La Walkiria* Segismundo y Hunding luchan por entre las nubes de diversos cam-

biantes que serpean por los picachos de las montañas; Brunehilda protege con su escudo á Segismundo, cuando llega irritado Wotan lanzando rayos y truenos. La verdad y la penetrabilidad de estas nubes tenian preocupado á Brandt y desesperado á Wagner, cuando hé aquí que un dia lee aquél en un periódico que en el Mediodía de Francia se habian ensayado felizmente las nubes artificiales para proteger las viñas contra las escarchas. La dificultad estaba zanjada: se hicieron las nubes de lo que era más natural hacerlas, de vapor de agua. En un cobertizo inmediato al teatro se instalaron dos calderas de locomotora para producir el vapor necesario: éste era conducido por tubos subterráneos á un repartidor colocado en la escena y del cual, mediante doce tubos de goma, se distribuia por los puntos donde debian formarse las nubes. Además, grandes reflectores de luz de distintos colores permitian colorear las nubes segun conviniese. Estas produjeron una ilusion completa; un solo inconveniente ofreció este recurso ingenioso, y fué que el vapor al salir por los tubos y al condensarse luégo, producia un ruido extraño y humedecia las decoraciones y los trajes.

Junto al teatro se construyó un gasómetro que recibia el gas de la ciudad por 1.400 metros de tubería. Seis grupos de 120 mecheros cada uno proyectaban luz blanca sobre la escena y existian otros tantos para luz de diferentes colores. Un grupo superior de 80 mecheros; 2 aparatos de proscenio y 12 en los bastidores de 192 mecheros cada uno; una lámpara de distintos colores de 80 mecheros, y otra igual de luz blanca; 30 transparentes oblicuos de 576 mecheros; 24 id. verticales de 360; 80 mecheros distribuidos en las máquinas; todo esto sin contar los 157 de la sala y las 115 lámparas de la orquesta; un gran

regulador en el proscenio y otros varios distribuidos por la sala: tal era el sistema de iluminacion del teatro de Wagner. Una máquina neumática situada á 37 piés debajo de la escena subia el agua de un pozo de 52 piés de profundidad á las torres que dominan la escena á 130 piés de altura, de suerte que en caso de incendio ocho enormes bocas habrian llenado instantáneamente de agua el local: se dijo que en caso de incendio se corria más peligro de morir ahogado que de abrasarse vivo. Las instalaciones del vapor, del gas y del agua costaron 200.000 francos. Por último, para la maquinaria habia dos máquinas de vapor contiguas al teatro.

La orquesta, incluso el director, se componia de 121 profesores, todos varones, ménos la arpista Srta. Orleana Boker. La distribucion de esta falange demostrará que Wagner no busca el efecto en el ruido. Director: Hans Richter de Viena; 32 violines, 12 violas, 12 violoncellos, 8 contrabajos, 4 flautas, 4 oboés, 1 Sax-horn, 3 clarinetes, 1 clarinete bajo, 4 fagotes, 1 contra-fagot, 7 trompas, 4 figles, 3 cornetines, 1 cornetin bajo, 4 trombones, 1 trombon bajo, 1 figle bajo, 3 tímpanos, 8 arpas y 6 solistas y organistas.

Omito los revesados nombres de los músicos y de los veinte y tantos cantantes para evitar á mis lectores un mal rato. Más interesante al par que ménos penosa será la reseña de las personas más notables que acudieron á las memorables representaciones de la trilogía: el rey de Baviera; el emperador Guillermo, entusiasta de la *Traviata* y del *Trovador*, que fué invitado expresamente por el Rey de Baviera; el príncipe y la princesa imperiales, el emperador del Brasil; el rey de Sajonia; los grandes duques de Baden, Mecklenburgo-Shwerin y Sajonia-Weimar; los duques de Sajonia-Altenburgo, Coburgo

y Anhalt-Dessau; los príncipes de Hohenzollern-Sigmaringen y de Romanowsky; el príncipe Jorge de Prusia; el duque de Leuchtenberg y algun otro hasta veinte soberanos. Más de cien corresponsales de periódicos en su mayor parte alemanes, austriacos, ingleses, americanos, italianos y franceses acudieron al festival de Bayreuth: entre ellos citaré á Wolf, corresponsal del *Figaro*, Weber del *Temps*, el Dr. Leonardo Lingen que lo fué del *Correo de Teatros*, único periódico español que estuvo representado en el gran festival, los del *Golos*, *La France*, *L' Independance*, *La Liberté*, *Le Gaulois*, *La Nueva prensa libre de Viena* y *Le Journal de Musique*. Habia tambien entre el público el pintor Mackart, Liszt, la Sra. Willy Rothschild, la Lucca, editora italiana de las óperas de Wagner, Schuré, Gevaërt, Saint-Saëns, Joncières y otras eminencias contemporáneas de todos los países. El Asia estaba representada por dos japoneses *pur sang*, y de Turquía hubiera acudido nada ménos que el Sultan, que habia tomado cinco acciones, si la muerte no le hubiese sorprendido poco tiempo ántes del festival.

Calcúlese ahora la animacion que en tales dias habria en Bayreuth. El precio fijado para una sola audicion de la obra completa era de 375 francos, y para las cuatro series de la trilogía de 1.125 francos; pero en los dias inmediatos á la fiesta llegaron á cotizarse en 500 francos los billetes para una sola audicion, y áun así muchos periodistas se quedaron sin poder asistir, cuando ménos á la primera. Se repartieron 200 billetes de gracia, 100 de ellos para los vecinos de Bayreuth que alojaron gratuitamente en sus casas músicos y cantantes.

El dia 13 de Agosto la ciudad amaneció espléndidamente engalanada. El *Oro del Rhin*, compuesto de un so-

lo acto sin interrupcion, duró desde las siete á las nueve y media de la noche; el gentío que rodeaba el teatro repetia frenético los aplausos que resonaban dentro. Al concluir la representacion, la concurrencia puesta de pié estuvo llamando media hora á Wagner, que no quiso presentarse escurriéndose sigilosamente del teatro. Al dia siguiente aparecieron dos pasquines, uno firmado por Wagner y otro por la comision de festejos: en el primero se advertia al público que seria en vano que se llamase al autor ni á los artistas, porque no se presentarian á fin de conservar á aquella manifestacion su forma puramente artística. En el segundo, entre varias disposiciones se hacia presente á las señoras que «una vez sentadas, debian quitarse los sombreros» para que no estorbasen la vista de la escena.—Por la noche se representó la primera tragedia, *La Walkiria*, que obtuvo el mismo éxito que el prólogo.

El dia 13 no hubo funcion por el más vulgar de los incidentes, por una ronquera del bajo Betz. El 16 se representó el *Sigfrido*, que no produjo todo el efecto deseado á causa de la insuficiencia del tenor. El 17 tampoco hubo funcion para conceder algun descanso á los artistas, fatigados por un calor insoportable. El 18, por fin, se representó la última parte de la obra que fué recibida con alguna frialdad; no obstante Wagner, aclamado con entusiasmo por el público, presentóse y con voz conmovida pronunció un breve discurso diciendo que gracias á la «colaboracion titánica» de todos, la Alemania tenia ya un arte.

En un banquete por suscripcion que se dió el dia siguiente Wagner explicó el sentido de estas palabras, diciendo que Francia é Italia habian tenido una ópera nacional adecuada al carácter propio de cada nacion; pe-

ro que la Alemania por el contrario, la habia tomado de aquellas dos naciones para sostener su teatro, y que él creia haber abierto una nueva senda. Luégo recordó cuanto habia hecho Liszt por él en los años de desgracia. El eminente pianista, que se hallaba presente, se arrojó en sus brazos y los dos permanecieron largo tiempo abrazados, hasta que Liszt dijo: «Sí, querido Wagner, hoy, como en otro tiempo, te estoy sometido y te venero como habria venerado, si viviesen, á Shakespeare ó al Dante.»

En suma: el prólogo y las dos primeras jornadas entusiasmaron al público y posteriormente han sido ejecutadas en un sinnúmero de teatros; pero la última tragedia no alcanzó un éxito tan espontáneo.

De esta circunstancia quisieron los antiwagneristas hacer un arma contra el célebre compositor, siendo así que, por el contrario, es una prueba irrecusable de su genio. Efectivamente: como Wagner se presentaba al juicio de toda la Europa en las circunstancias más favorables que jamás artista alguno haya podido ambicionar, si toda lo obra hubiese tenido una acogida entusiasta, reciente como era la guerra franco-alemana, se hubiera dicho que el patriotismo y la pasion habian influido en el juicio del público; miéntras que éste, al recibir con frialdad relativa la última tragedia, dió la prueba más patente de su imparcialidad.

El porqué del poco éxito del *Crepúsculo de los Dioses* estriba en la índole misma de la obra .El poema del *Anillo del Nibelungo* es un drama mítico puro, inspirado más bien en la *Edda* y los Sagas escandinavos que en la epopeya germánica de *Los Nibelungos* (1).

(1) En 1854 se representó en Berlin la ópera de Enrique Dorn *Los Nibelungos* basada sobre la epopeya alemana.

Los dioses, los gigantes y los enanos, que simbolizan los virtuosos, los fuertes y los malvados, se disputan el dominio del mundo. El codiciado anillo hecho del oro del Rhin y que representa el poder, atrae todo género de desventuras sobre su poseedor, hasta que al fin de la obra es devuelto al seno de las aguas y los virtuosos, redimidas ya sus faltas, recobran el dominio del mundo. La concepcion de este poema es grandiosa y supera á todo cuanto pudiera decir de él. Los *ascéticos* franceses se escandalizaron ante los amores incestuosos de dos hermanos y hallaron ridículas ciertas transformaciones de Alberico; pero con esto han demostrado que desconocen las condiciones del drama mítico, y que han echado en olvido que es muchísimo más fácil ridiculizar lo sublime y lo grandioso que una sencilla comedia de costumbres, porque ésta no nos ofrece nada que puede ser exagerado ó empequeñecido.

En la música del prólogo y de las dos primeras tragedias Wagner—segun los que asistieron al festival y por algunos fragmentos que conozco—estuvo inspirado y feliz. Tienen estas obras páginas sublimes: recuerdo que la soberbia escena amorosa de *La Walkiria* ha hecho exclamar á un reputado crítico francés, nada partidario de Wagner, que «los que amaban como los personajes de los más célebres duos de otras óperas, no conocian el amor». En cambio la última tragedia, á excepcion de la segunda parte, se resiente de lo mismo que se resiente el *Tristan;* esto es, en ella Wagner se aficionó demasiado á sus teorías y de aquí la sempiterna pesadilla de Wagner, la difusion que hasta los wagneristas hallaron en ella; esta fué la causa del éxito relativamente negativo de la última tragedia.

Por lo demas, dejando aparte la eventualidad de que

el *Crepúsculo de los dioses* puede ser á la larga mejor comprendido, es la trilogía de Ricardo Wagner una obra de inmenso valor intrínseco y lo prueba el haberse ejecutado varias de sus partes en muchos teatros, al paso que el festival de Bayreuth fué un acontecimiento de suma trascendencia, porque en él se ofreció por primera vez el drama musical en todo su esplendor presentativo. Los mismos enemigos de Wagner no disimularon, con rarísimas escepciones, su admiracion por la constancia del genio que habia llevado á cabo tan grande empresa, lo cual prueba una vez más que los arranques del genio acaban por imponerse á los espíritus desapasionados. Estos espíritus, á quienes tanto debe agradecer el wagnerismo, son los que se sienten capaces de exclamar con el Dr. Lingen: «No he sido nunca wagnerista, no lo soy aún; pero confieso que NADA igual se ha dado en el mundo del Arte, hasta nuestros dias, comparable á la *Trilogía* de Wagner.»

V.

EL PORVENIR DE LA MÚSICA.

«...siempre se ha motejado de insensatos ó beodos á los hombres que han hecho algo grande, algo que parecia imposible.»

GOETHE.

Me alegro de que esta música sea la del porvenir, porque así yo entónces ya no existiré.» ¿Quién le habia de decir á Girard cuando pronunció estas palabras dirigiendo una obra de Wagner, el incremento que las teorías del porvenir debian tomar en poco tiempo! Podrá haber costado mucho, tendrán que vencerse todavía arraigadas preocupaciones y usos inveterados; pero al fin la verdad y el buen gusto van abriéndose paso por todas partes. En Alemania y en Austria, en los países germánicos en general, Wagner es el sumo pontífice del Arte, y el entusiasmo que ha producido en Inglaterra, es decir, en el país del carbon de piedra y de las balas de algodon, es bastante reciente para que tenga necesidad de mentarlo siquiera.

En Italia, como es natural, se ha opuesto una tenaz re-

sistencia á las obras de Wagner, y en las tentativas que se han hecho, principalmente en Bolonia y Milan, el público se ha dividido en dos opuestos bandos, dando lugar á tumultos en los que ha debido intervenir la autoridad. Heridos en su amor propio los italianos por los triunfos de ese que ellos llaman *ostrogodo*, afligidos por el terreno que continuamente van perdiendo Rossini, Paccini y Mercadante para dar paso á Meyerbeer, Gounod, Massenet y Wagner, se han dado á glorificar á los últimos campeones de una escuela tan agotada, que hoy dia sólo es capaz de producir el *Ruy-Blas*, *Guarany*, *I Promessi Sposi* y la *Selvaggia;* pero las cincuenta ó sesenta llamadas á la escena, las serenatas con antorchas y los *fanatismos* momentáneos no bastan á hacer que sus obras obtengan éxito duradero en los otros países ni que en el suyo alcancen más que una existencia efímera. Pero, ¡qué le harémos! Para ser feliz no hay como figurárselo.

¿Y en Francia? Aquí sí que habria mucho y muy sabroso que decir. De las armas con que en Francia se ha combatido á Wagner podrán formarse idea mis lectores con sólo algunas muestras tomadas al acaso entre el sinnúmero de las que tengo reunidas. Cuando en 1861 se representó el *Tannhäuser* en Paris, los periódicos *juzgaron* la obra del modo siguiente:

«Las representaciones del *Tannhäuser* nos han reportado la ventaja de enriquecer la lengua francesa con el verbo *tannhäuser*. Este verbo se conjuga como *entretener*, *divertir (amuser);* bien que su significacion no sea completamente idéntica. Sobre todo donde es más seductor el uso de este pintoresco verbo, es en el imperfecto de subjuntivo. Así se dirá desde hoy:—¿Por qué no asistió V. al concierto que dí la otra noche?—Francamente, hombre, porque temí que no nos tannhäusaria V. bastante.»

«Uno de los tres literatos que han sido necesarios para traducir el libreto de esta ópera se quedó sin localidad en la noche del estreno. Naturalmente, el buen señor queria asistir á él; pero sólo despues de muchas influencias pudo conseguir lo que deseaba, pagando 20 francos y á condicion de que aplaudiria con todas sus fuerzas, prometiéndosele en cambio que se le devolveria parte de la cantidad, si desempeñaba bien su improvisado oficio de *alabardero*. Al salir, el jefe de la *claque* fué á encontrarle y devolviéndole 10 francos, le dijo:—Tomad; habeis desempeñado vuestro cometido con tal calor, que os devuelvo la mitad de vuestro dinero; si la ópera hubiese tenido seis actos en vez de tres, la funcion os hubiera resultado grátis—y le dió un apreton de manos tan entusiasta, que se las llenó de ampollas.»

Lo mismo sucedió cuando tuvo lugar el festival de Bayreuth. Cosa de ver fué entónces la bulla que los periódicos metian con el *wagnerium tremens* y la *melodía infinita*, inventando mil anécdotas y caricaturas insolentes para poner en ridículo al gran compositor. Un periódico publicó el siguiente parte de Bayreuth: «Concluida la ovacion el público más entusiasta *regresó* al inmediato manicomio».

En el teatro de Variedades de Paris se representó una pieza titulada: «*Tres dias en Bayreuth*, gran trilogía filosófico-dramática-cómico-musical, de magia, *recoco*, letra y música del ilustre autor del porvenir, arreglada á la escena francesa por un autor modesto de gran talento, el cual no se dará á conocer hasta la 500.ª representacion. Formarán la orquesta 500 profesores dirigidos por el Sr. Oido-fino, ciego de nacimiento, y sordo á consecuencia de los ensayos de la obra. El precio del billete es de 500 francos por persona con la rebaja del 99 por 100 al

que lo adquiera la víspera ó el mismo dia de la representacion, á la que no asistirá soberano alguno.»

Le Monde Illustré se contentaba con referir la siguiente anécdota: «Maillart, el autor de *Les Dragons de Villars*, habia asistido en Bruselas á una representacion del *Buque fantasma* de R. Wagner. Á la salida le preguntaron su opinion sobre aquella música ruidosa y fastidiosa á un tiempo:—Lo que yo le encuentro de malo—contestó con aquel aire belitre que le era familiar—es que causa sueño, pero sin dejar dormir.»

Le Journal de Musique, en una correspondencia de Bayreuth, decia: «Un individuo se presentó al manicomio situado á la vista del teatro de Wagner, y pidiendo por el Director, le dijo:—Vengo á ver si habrá en el establecimiento plaza para un hijo mio.—Vd. se engaña sin duda: vaya V. hácia la colina y puede que encuentre en el teatro el sitio que desea.—Dispense V., repuso el otro, mi hijo no está todavía tan loco que deba mandarle allí.»

Et sic de cœteris. Es decir que los franceses y los antiwagneristas en general, en treinta años que están combatiendo á Wagner no han podido dar con un solo argumento sólido y atendible (1) y han apelado á la formidable arma del ridículo. Á ellos les cuadran perfecta-

(1) Uno de los más traidos y llevados es que la música de Wagner debe su predominio al influjo de la moda, sin reparar que si esto fuese cierto, no se podria demostrar que no se debiese á idéntica causa el éxito que *in illo tempore* alcanzaron Rossini ó el Verdi de *I Lombardi* y de *Stiffelio*, con la desventaja de que éstos han pasado ya de moda: por la boca muere el pez. Por otra parte, hoy dia la moda está más por *Las Cien doncellas*, *Adriana Angot* y *Giroflé* que por la música alemana.

Un periódico tan sesudo como Le Correspondant hizo en 1876 un descubrimiento prodigioso: los triunfos de Wagner en su patria son una *bravata* con que los alemanes han querido deprimir á la Francia. Pero ¿y los triunfos en Inglaterra, y en Bélgica, y en Austria, y hasta en Italia, á qué se atribuirán? ¿Y cómo se explica el pasmoso número de wagneristas que se cuentan ya en Francia?—No deja de ser gracioso que hablen de bravatas los que en 1870 querian ir á Berlin armados de escobas!

mente aquellas palabras de Castro y Serrano: «Calúmniese por completo, grítese mucho para que nadie oiga la razon, y la humanidad se tragará ruedas de molino como bizcochos borrachos.»

En honor de la verdad debo confesar que Wagner se tiene en gran parte la culpa de la resistencia que se ha hecho á sus obras. Wagner ha sido en sus juicios sumamente apasionado. Principalmente su ídolo es Beethoven, cuyas grandes partituras ha copiado todas de su mano; sabido es que dirige de memoria sus nueve sinfonías, y por cierto que si hemos de creer á Schuré, «oirlas ejecutar bajo su direccion es comprenderlas de nuevo». Asimismo siente admiracion por Méhul, Spontini, Berlioz, Gluck y Weber; pero cuando toma la pluma para defenderse de los ultrajes que se le han dirigido no respeta á los más reputados compositores: no diré ya Rossini; ni Gounod con su inimitable *Fausto*, se han librado de sus ataques más violentos.

En realidad es censurable esta conducta; pero no debe convertirse en pretexto para entorpecer el progreso de las ideas de Wagner si son beneficiosas para el Arte. Á los que hagan de su carácter arrebatado arma contra sus obras les recomiendo el erudito artículo «Afinidades del Porvenir», debido á la satírica y fácil pluma de un inteligente crítico musical (1): es la defensa más gallarda que se ha hecho de Wagner. En la imposibilidad de resumirlo, transcribo la siguiente frase que hasta cierto punto condensa el espíritu de aquel notable trabajo: «Menguada crítica la que deja á un lado la entidad artística para dirigir sus tiros al hombre. ¿Qué nos importa el hombre? Una gran artista, una gran cantante, ¿interpretará mejor

(1) D. Antonio Peña y Goñi. Véase la REVISTA CONTEMPORÁNEA de Madrid, 1876, n.º 14.

la Valentina de los *Hugonotes* porque sea Mesalina, Vestal ó Penélope?—Si Meyerbeer, en vez de ser modelo de honradez hubiera sido un malhechor, ¿valdrian ménos por eso sus mágicas creaciones?»

Y en efecto: Si Haydn y Cherubini hablaban mal de Beethoven; y Händel de Gluck; y Auber de Donizetti; y Paisiello de Rossini; y Fétis de Beethoven; y Weber, Berlioz, Mendelssohn y Heine de Meyerbeer, y Rossini de Verdi, de Weber, de Meyerbeer y de todo el mundo, en una palabra, ¿por qué se ha de increpar hoy dia á Wagner por el escaso miramiento con que ha tratado á Gounod, á Meyerbeer ó á Rossini?

Cuando el público se vaya convenciendo de esto, Wagner, no lo duden mis lectores, entrará en todas partes, y entónces amortiguadas ya las pasiones, los franceses no tendrán otro recurso que aceptarle tambien. Actualmente se está verificando en Francia como en todo el mundo un movimiento notable en ese sentido. Ya ántes de la aparicion del *Tannhäuser* en Paris, habia dicho Gerardo Nerval: «Wagner es un talento original y atrevido, que se revela á Alemania y que no ha dicho hasta ahora más que sus primeras palabras», y despues críticos y músicos como Berlioz, Reyer, Gasperini, Teófilo Gautier, Cárlos Baudelaire y Champfleury saludaron hasta con entusiasmo la nueva ópera (1), y hoy dia muchas obras y periódicos franceses demuestran que al juzgar á Wagner saben prescindir de su carácter violento y olvidar generosamente la actitud hostil á Francia que tomó durante la última guerra. Á la larga sucederá lo que preveia X. Feyrnet cuando en L' ILLUSTRATION dijo en 1861 que tal

(1) Bien que tampoco se libraron del encono de los wagnerófobos: de Berlioz decia con estúpida saña un periódico: «Parece que M. Berlioz simpatiza con la música de Wagner: hasta ahora M. Berlioz era para nosotros todo el mundo; desde ayer ya no es más que un cualquiera».

vez como tantas otras los franceses tendrian que arrepentirse de haberse reido del *Tannhäuser*, añadiendo: «Nosotros nos hemos reido de Shakespeare, de Parmentier y de Víctor Hugo; nos hemos reido de la *Fedra* de Racine ántes de reirnos de la *Fedra* de Pradon; nos hemos reido de la circulacion de la sangre, de la vacuna y del vapor; nos hemos reido de Beethoven; nos hemos reido de Piccini con los gluckistas y de Gluck con los piccinistas; nos hemos reido de M. Ingres con los partidarios de M. Delacroix y de M. Delacroix con los partidarios de M. Ingres. En cambio hemos tomado con la mayor seriedad del mundo á Mesmer, á Cagliostro, el magnetismo, las mesas giratorias, los espíritus golpeantes, las dósis infinitesimales y el Doctor Negro.» (1).

Lo que pierde á los franceses haciéndoles caer en mil graciosas contradicciones es esa fatuidad ridícula de que están henchidos, ese convencimiento íntimo de su propio valer, que es sin duda positivo especialmente en música, pero que no deberian cacarear tanto. En este punto son intransigentes. «Si Verdi no hubiese sido depurado por el público frances—ha dicho M. Cristal—no hubiera pasado de una medianía; así tampoco se puede considerar como medida toda la aptitud lírica de Wagner porque no le ha sido dado trazar sus huellas en esta Francia en donde su exuberancia hubiera encontrado el más eficaz correctivo, la mejor apropiacion de su genio á las exigencias del tacto, del gusto y del buen sentido. Ig-

(1) Este fragmento vale por cuanto yo podria decir para poner en evidencia la ligereza y superficialidad, que por otra parte se ha hecho proverbial, con que los franceses suelen tratar las cuestiones más sérias. Solamente como dato de actualidad y por lo que nos interesa á los españoles en particular, recordaré la manera *incalificable* (y me quedo corto en el *calificativo)* con que la mayor parte, casi todos los representantes de los periódicos franceses se han ocupado de las fiestas régias celebradas últimamente en Madrid, correspondiendo así á la noble y generosa hospitalidad que entre nosotros encontraron y á los honores y distinciones que en España les fueron con largueza otorgados.

noramos lo que Wagner hubiera podido producir, si, como Meyerbeer, hubiese sabido hacerse adoptar por la Francia. Verdi y Wagner son los dos polos opuestos de la música contemporánea: en Verdi la palpitacion alada del ritmo, en Wagner la entretejida y conmovedora complexidad de las armonías: cada uno de los dos maestros reside en un centro étnico del Arte. Las dos civilizaciones están frente á frente; tienden á penetrarse, pero su enlace no puede en ningun modo verificarse sino en Francia, en donde Verdi se ha paseado triunfante y Wagner ha sufrido la derrota; bien que no se ha pronunciado aún la última palabra de la simpatía francesa.» (1).

Con que ya lo sabemos: de hoy más no habrá tacto, gusto ni buen sentido; no se podrá pasar de una medianía sin la influencia francesa; esto dejando aparte que ellos se han reido de Shakespeare, de la circulacion de la sangre, del vapor y de Beethoven.

Lo que en realidad le ha faltado á Wagner ha sido diplomacia artística. El excesivo amor propio de los franceses se ha visto mortificado por los triunfos que en el extranjero alcanzaba un artista que ellos habian llenado de insultos. Wagner no les ha dado ocasion de repetir lo que dijo Beulé ante el féretro del inmortal Meyerbeer: «La Francia guarda su mejor parte: sus obras maestras que nadie puede disputar á la escena francesa y que están inscritas en una de las páginas más brillantes de su libro de oro.» Si Wagner como Meyerbeer, aleman tambien, hubiese escrito sus obras para la escena francesa seria hoy el primer compositor del siglo, porque todo lo de Francia da la vuelta al mundo en poco tiempo, hasta lo

(1) Le Correspondant, 1876, cuaderno 4.°

detestable, como el *cri-cri* y *Adriana Angot*. Por esto no pueden tolerar á Wagner y le hacen una guerra tan sistemática, que para demostrarlo bastará un solo hecho concluyente que refiere en uno de sus últimos números Le Ménestrel. «La Sociedad de conciertos de Angers publicó un dia para el domingo inmediato un programa que empezaba por la sinfonía de *La Gazza ladra* y terminaba así como vergonzantemente por la marcha de *Tannhäuser:* urdióse al momento una pequeña conspiracion contra la pieza de Wagner, lo mismo que en los conciertos de Pasdeloup en Paris (1). Cuando el director de la orquesta, hombre de talento, se enteró del hecho, tuvo la feliz idea de invertir el órden del programa y empezó por la marcha de Wagner, que pasó de esta suerte sin ninguna protesta; pero á la mitad del concierto un melodiómano descubrió el engaño y estalló una tempestad en el salon. De sentir es que no se guardase silencio, porque más de un oyente inexperto hubiera silbado la sinfonía de *La Gazza* tomándola por música del porvenir: Rossini se habria estremecido en su tumba.»

Wagner se ve hoy dia rudamente combatido é insultado por los que son incapaces de comprenderle, por los mismos que se escandalizarian ante las impropiedades arqueológicas de un lienzo bien ejecutado y que consienten todo el ridículo convencionalismo de la escuela italiana; se ve combatido por los que no quieren convencerse de que para comprender la música dramática no se la debe considerar con el espíritu superficial con que se lee una novela de Paul de Kock ó se oye una opereta francesa, sino con toda la formalidad con que leemos el *Quijote* ó *La Divina Comedia* ó contemplamos

(1) ... y como suelen hacerlo siempre los wagnerófobos.

un lienzo de Fortuny. *Nemici della luce!* podria apellidarles Wagner como Vasco de Gama á los inquisidores. En vista de su pertinacia se comprende que Berlioz exclamase: «Seria en verdad deplorable que ciertas obras fuesen admiradas por ciertas gentes»: feliz expresion que me recuerda siempre que no se hizo la miel para la boca de todos.

Wagner puede, en medio de todo, experimentar un gran consuelo. Despues de mil contrariedades ha conseguido lo que pocos genios consiguieron en vida: verse admirado hasta con fanatismo por toda una raza y más de la mitad de la otra. De los que le llaman loco puede pensar lo mismo que hoy piensa todo el mundo de los que apellidaron bárbaro y borracho á Beethoven, salvaje á Weber, energúmeno á Mozart, locos á Berlioz y á Monteverde y á todos, en una palabra, los que se han separado de sus predecesores en alas del espíritu de progreso. ¡Y qué mucho, si hasta el mismo Colon fué llamado loco!

Y Wagner es hasta cierto punto el Colon de la Música. Wagner no es ni pretende ser un creador sino un regenerador del Arte; Wagner no pretende descubrir sino perfeccionar, y así lo ha declarado en varias ocasiones y así lo repite en el lema de este libro. Wagner no es el Colon de la Historia, sino el de la tradicion; es el Colon de *La Atlántida*, en cuyo cerebro calenturiento, las palabras del venerable anciano hicieron brotar un nuevo mundo. La Atlántida de Wagner es el Arte griego: el que dispertó en su mente la idea de un nuevo mundo, haciéndoselo entrever,

«com, part d' allá d' un pont, gentil ciutat;
»com, darrera d' eix cel, cels més hermosos;
»com, darrera eixos astres lluminosos,
»lo tabernacle d' or del Increat»,

fué ese genio colosal, inmenso, sublime, incomparable, que se llama Beethoven. Acaso sin el autor de esas nueve mágicas sinfonías, hoy no podriamos admirar á Wagner, y el drama lírico habria muerto irremisiblemente; porque la música italiana agonizaba con Donizetti, la francesa debia prostituirse y la alemana llevaba trazas de enmudecer al poco tiempo.

En el espíritu de los grandes compositores se ha realizado en general una evolucion que demuestra de una manera concluyente la insuficiencia de la escuela italiana para alimentar un genio verdadero. Ya Gluck en sus tiempos principió por escribir á la italiana para formalizar despues una especie de retractacion pública en el prefacio del *Alceste*. En el siglo actual, Rossini en su última obra abjuró resueltamente de la escuela italiana; Meyerbeer no escribió *El Profeta* y *Los Hugonotes* hasta despues de haber quemado incienso por muchos años á la melodía; Verdi, que debe su nombre célebre al *Attila*, *Macbeth*, *Il Trovatore* y *La Traviata*, abandona una senda en la que tenia asegurados los triunfos y tras muchos y muy serios tropezones llega á escribir *Aida* y el *Requiem*. Y Bellini, el tierno, el sentimental Bellini, y el infortunado Donizetti ¿no dejaron ántes de morir indicios segurísimos de que hubieran pagado tributo á la influencia germánica? ¿Y Wagner mismo, no empezó su carrera con el *Rienzi?*

Y en cambio ¿de qué compositor célebre consta que haya renegado de los principios de la buena música para entregarse á la simplicidad infantil de la escuela italiana? ¿Nada prueba de este fenómeno, ó es que se equivocaron todos aquellos que no vacilo en calificar de genios y de genios de primera fuerza?

Pues bien: el mundo musical está pasando actual-

mente por el período crítico de una reaccion análoga. Wagner se vió en los primeros años de su vida poseido de un secreto impulso que le llamaba á buscar algo en donde manifestar su genio; por esto le vemos vacilante é indeciso, aunque franco siempre, hasta que una sinfonía de Beethoven hace fijar su potencia creadora en el campo de la Música, como otra circunstancia cualquiera habria podido fijarla en el de la Poesía ó en el de la Ciencia, porque Wagner como capacidad es universal.

Desde aquel momento lo que admira en ese espíritu singular es la seguridad con que, á despecho de todas las contrariedades, despreciando todas las preocupaciones, aunque sin desdeñarse de combatirlas, sigue impávido, casi diria fatalmente, su carrera hasta el fin, con una constancia que prueba de una manera evidente que tiene bien clara idea de su empresa.

El mundo podia reirse de él, pero sin darse cuenta le iba siguiendo. Por esto vemos que hoy dia Massanet con su *Rey de Lahore*, Saint-Saëns con su bellísimo *Samson y Dalila*, Gounod con su *Romeo y Julieta*, en Francia, y en Italia Boito con su *Mefistófeles* y tantos otros que citar pudiera, demuestran de una manera incontestable que las dos naciones que más guerra hacen á Wagner son las que en mayor grado están *poseidas* del wagnerismo. Unos y otros se esfuerzan en demostrar que no renuncian á las antiguas tradiciones. Vano intento: por encima de sus protestas están sus obras con toda la incontrastable elocuencia de los hechos.

En España, en donde (¡triste es decirlo!) siguiendo la costumbre contraida desde el Renacimiento de andar un cuarto de siglo rezagados respecto de otras naciones, no se conocen las obras de Wagner; en España, los pocos compositores que con tanto éxito y con un fin tan laudable

se dedican á la grande ópera, siguen con fe y entusiasmo la corriente general, en términos que infunden la alarma en los partidarios—que aquí abundan todavía—del absolutismo melódico, y gozo y consuelo en el ánimo de los que desapasionadamente examinamos la cuestion, y en éstos como en aquellos causan asombro y sorpresa.

La obra de Wagner no representa indudablemente la perfeccion del Arte lírico-dramático; jamás saldrá de mi pluma proposicion tan absoluta. Wagner ha dado sí un paso inmenso en la senda de esta perfeccion.

La reforma literaria de Wagner es en mi concepto la única parte de su obra completamente irreprochable, y lo que más admira al examinar sus poemas es el sucesivo perfeccionamiento que nos van presentando sus tipos capitales. Senta y el Holandes, Isabel y Tannhäuser, Elsa y Lohengrin, Isolda y Tristan, Siguelinda y Segismundo, Brunehilda y Sigfrido; estos caractéres se nos van apareciendo en serie sorprendente cada vez ménos mundanos, cada vez más ideales, cada vez vivificados y depurados por un sentimiento más sublime y más puro.

En la parte musical, lo que puede llamarse ESTÉTICA DE WAGNER peca, es cierto, de algunas exageraciones fácilmente disculpables, que en sus óperas se han traducido por una que otra extravagancia instrumental y vocal, pero que nada significan en la magnífica obra de Wagner, ni pueden marchitar la pasmosa exuberancia de esta obra.

Hoy con ruindad de miras se echa mano de estos pequeños lunares para desvirtuar el mérito que contrajo Wagner con haber puesto coto á lo abusivo de la ópera italiana abriendo al Arte el único camino que puede conducirle á la verdad: el camino de la filosofía. La influencia que el sistema de Wagner ha ejercido en todos

los países demuestra por de pronto que su aparicion no ha sido infructuosa; el tiempo, que segun una feliz expresion, se encarga de consolidar lo que no destruye, vendrá á demostrar mucho más que esto; vendrá á demostrar que Wagner ha sido el redentor del Arte. ¡Es muy triste que los grandes hombres no lo sean nunca para el presente y sí sólo para el *porvenir!* ¡Nadie ha expresado esta dura condicion del genio mejor que Berlioz, ese *precursor del wagnerismo,* tan perseguido y ultrajado en vida, como admirado despues de su muerte, en la siguiente frase satírica y amarga á un tiempo, y que por lo gráfica conservaré sin traducir:

ON NE M' APPRÉCIERA QUE LORSQUE JE N' Y SERAI PLUS... J' IRAI Á LA GLOIRE EN CORBILLARD-EXPRESS...

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

APÉNDICE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I. GENEALOGÍA DE GUILLERMO RICARDO WAGNER.

Deodato Federico Wagner, auxiliar de consumos y más tarde (1774) recaudador general del propio impuesto del Electorado de Sajonia. Casado ántes de 1770 con **Juana Sofia Eichel** (hija de Deodato Federico Eichel, maestro de escuela en Leipzig?—Esta vivió por lo ménos hasta 1807 pues sacó de pila á Clara Wagner).

Cárlos **Federico** Guillermo **Wagner,** bautiz. en 20 Junio 1770 en la iglesia de Sto. Tomás de Leipzig (por el Arcediano Dr. Bose), escribano de Policía, † en Octubre de 1813. Casado con **Juana Rosina Beetz,** † en Febrero de 1848.

Juana Cristiana **Federica Wagner.**

Deodato Enrique **Adolfo Wagner,** en 17 Noviembre 1774 bautiz. en la iglesia de Sto. Tomás de Leipzig (por el diácono Magister Degenkolb).

1) **Alberto Wagner,** nac. en 1799, † en 31 Octubre de 1874.

2) Cárlos Gustavo Wagner, nacido en 21 Julio 1801.

3) Juana **Rosalia Wagner,** nac. en 4 Marzo 1803 (casada con el Dr. Gotardo Oswaldo Marbach) † en 1837.

4) Cárlos **Julio Wagner,** nac. en 7 Agosto 1804.

5) Luisa Constanza **Wagner,** nac. en 14 Diciembre 1805 (casada con Federico Brockhaus).

6) **Clara** Guillermina **Wagner,** nac. en 29 Noviembre 1807 (cas. con Wolfram cantante y comerciante más tarde en Chemnitz).

9) M.ª Teresa Wagner, nac. en 1 Abril 1809.

10) Guillermina **Otilia Wagner,** nac. en 14 Marzo 1811 (cas. con el Profesor Hermann Brockhaus de Leipzig).

11) **GUILLERMO RICARDO WAGNER,** nacido en 22 Mayo 1813, bautiz. en 16 Agosto del mismo año (por el Magister Eulenstein). Casado (en segundas nup.) con Cosima Liszt en 25 Agosto 1870.

Sigfrido Wagner.

Juana Wagner, nac. en 13 Octubre 1828 (casada con el consejero provincial Jachmann en Berlin).

Francisca Wagner, (casada con el maestro concertista Alejandro Ritter en Würzburgo).

Maria Wagner, (casada con el comerciante Jocobi en Hamburgo). † en 1876.

(De la obra *R. Wagner's Leben und Wirken,* por Glasenapp., tomo II.)

II. OBRAS DE WAGNER.

A. OBRAS MUSICALES.

En el adjunto cuadro se contienen por órden cronológico todas las óperas de Wagner ménos el *Parsifal*, cuya composicion no está todavía terminada.

El editor principal de las obras de Wagner en Alemania es Schott de Maguncia, que, entre otras, ha publicado una edicion magnífica de la trilogía de los *Nibelungos*. En Francia Durand, Schœnewerk y C.ª de Paris han publicado el *Rienzi*, *El Buque Fantasma* (ó sea *El Holandes vagante*), *Tannhäuser* y *Lohengrin* para piano solo y canto y piano con texto frances. En Italia F. Lucca de Milan ha publicado magníficamente editadas aquellas cuatro óperas y además el *Tristan é Isolda*, con texto italiano.

Wagner ha escrito poca música fuera de la dramática. Ante todo debo citar tres piezas instrumentales magníficas, á saber:

Huldigungs-Marsch, *Marcha del homenaje*, dedicada al rey de Baviera.

Kaiser-Marsch, *Marcha imperial*, escrita con motivo de la coronacion del emperador Guillermo, y

Centenial-Marsch, *Marcha del Centenario*, para conmemorar el primer centenario de la independencia de los Estados-Unidos.

LISTA CRONOLÓGICA

DE LAS ÓPERAS DE WAGNER.

TÍTULO.	FECHA DEL ESTRENO.	POBLACION.
DIE FEEN.—*Las Hadas.*	(No representada.)	
DAS LIEBESVERBOT (DIE NOVIZZE VON PALERMO).—*La Prohibicion de amor (La Novicia de Palermo).*	29 Marzo 1836	Magdeburgo.
RIENZI, DER LETZTE DER TRIBUNEN. —*Rienzi, el último de los tribunos.*	20 Octubre 1842	Dresde.
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER.—*El Holandes vagante.*	2 Enero 1843	Dresde.
TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG.—*Tannhäuser y la lucha de los bardos en Warteburgo.*	19 Octubre 1845	Dresde.
LOHENGRIN.—*Lohengrin.*	28 Agosto 1850	Weimar.
TRISTAN UND ISOLDE.—*Tristan é Isolda.*	10 Junio 1865	Munich.
DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG. —*Los Maestros cantores de Nuremberg.*	21 Junio 1868	Munich.
DER RING DES NIBELUNGEN. (Trilogie.)—*El Anillo del Nibelungo.* (Trilogía.) *		
1. DAS RHEINGOLD. (Vorabend).—*El Oro del Rhin.* (Prólogo). .	13 Agosto 1876	Bayreuth.
2. DIE WALKÜRE.—*La Walkiria.*	14 Agosto 1876	Bayreuth.
3. SIEGFRIED.—*Sigfrido.*	16 Agosto 1876	Bayreuth.
4. GÖTTERDÄMMERUNG.—*El Crepúsculo de los dioses.* . . .	18 Agosto 1876	Bayreuth.

* Parte de la trilogía habia sido representada anteriormente. Las fechas que aqui se ponen son las del estreno de la obra completa.

La primera y la tercera han sido publicadas en varias formas por Schott y la segunda por Peters (Berlin y Leipzig).

Hace cuatro años la casa Durand, Schœnewerk y C.ª publicó tres de las romanzas francesas que Wagner compuso durante su primera estancia en Paris, á saber:

1. *Dors mon enfant.*
2. *Mignonne* (poesía de Ronsard, siglo XVI).
3. *Attente* (poesía de Víctor Hugo).

Es lástima que no sean más conocidas entre nosotros estas tres perlas musicales. De la primera y tercera puedo decir que son dos piezas que cuánto más las saboreo más me hacen sentir; ésta por su pasion profunda y aquella por lo afiligranada y tierna. La *Mignonne* es notable por su delicadeza y colorido.

B. OBRAS LITERARIAS.

Para dar la lista *completa* y cronológica de los escritos de Wagner, copiaré el índice de la notable coleccion de todos ellos que ha publicado hace pocos años E. W. Fritzsch, de Leipzig; de algunas de estas obras se habian publicado anteriormente varias ediciones. La coleccion á que hago referencia comprende NUEVE TOMOS bajo el título de GESAMMELTE SCHRIFTEN UND DICHTUNGEN, *Escritos y poemas coleccionados de R. Wagner.* Es pasmosa la actividad de que ha de estar dotado Wagner para haber escrito tánto miéntras se ocupaba en sus óperas, que por cierto, no son como *El Barbero*, de las que se escriben en quince dias.—Hé aquí las obras y escritos que contienen esos nueve tomos:

TOMO PRIMERO.

Vorwort zur Gesamtausgabe.—Prólogo de la edicion completa de los escritos.

Einleitung.—Introduccion.

Autobiographische Skizze (bis 1842).—Bosquejo autobiográfico (hasta 1842).

«Das Liebesverbot». Bericht über eine erste Opernaufführung.—«La Prohibicion de amor». Reseña de un estreno de ópera.

Rienzi, der letzte der Tribunen.—Rienzi, el último de los tribunos.

Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841).—Un músico aleman en Paris. Novelitas y memorias (1840 y 1841).

1. *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.*—Una peregrinacion á casa de Beethoven.
2. *Ein Ende in Paris.*—Fin de un músico en Paris.
3. *Ein glücklicher Abend.*—Una velada feliz.
4. *Ueber deutsches Musikwesen.*—Sobre música alemana.
5. *Der Virtuos und der Künstler.*—El *virtuose* y el artista.
6. *Der Künstler und die Oeffentlichkeit.*—El artista y la publicidad.
7. *Rossini's «Stabat Mater».*—El «Stabat Mater» de Rossini.

Ueber die Ouvertüre.—De la apertura.

Der Freischütz in Paris (1841).—El Freischütz en Paris (1841).

1. *«Der Freischütz». An das pariser Publikum.*—«El Freischütz». Al público parisiense.

2. *«Le Freischütz». Bericht nach Deutschland.*—«El Freischütz». Reseña para Alemania.

Bericht über eine neue pariser Oper. (*«La Reine de Chypre» von Halévy*).—Reseña sobre una nueva ópera parisiense. («La Reina de Chipre» de Halévy.)

Der fliegende Holländer.—El Holandes vagante.

TOMO SEGUNDO.

Einleitung.—Introduccion.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.—Tannhäuser y la lucha de los bardos en Warteburgo.

Bericht über die Heimbringung der sterblichen Ueberreste Karl Maria von Weber 's aus London nach Dresden.—Reseña sobre la traslacion á su patria de los restos mortales de Cárlos María de Weber de Lóndres á Dresde.

Rede an Weber 's letzter Ruhestätte.—Discurso ante la tumba de Weber.

Gesang nach der Bestattung.—Canto despues de las exequias.

Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu.—Reseña de la representacion de la novena sinfonía de Beethoven en el año 1846, con el programa.

Lohengrin.—Lohengrin.

Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage.—Los Wibelungos. Historia universal sacada de la leyenda.

Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama.—El mito de los Nibelungos como plan de un drama.

Siegfried 's Tod.—La muerte de Sigfrido.

Trinkspruch an Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden.—Brindis en la fiesta conmemorativa del 300 aniversario

de la fundacion de la real Capilla de música de Dresde.

Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (*1849*).—Proyecto de organizacion de un teatro nacional aleman para el reino de Sajonia (1849).

TOMO TERCERO.

Einleitung zum dritten und vierten Bande.—Introduccion á los tomos tercero y cuarto.

Die Kunst und die Revolution.—El Arte y la Revolucion.

Das Kunstwerk der Zukunft.—La obra de arte del porvenir.

«Wieland der Schmiedt», als Drama entworfen.—«Wieland el herrero», bosquejo de un drama.

Kunst und Klima.—Arte y Clima.

Oper und Drama, erster Theil: Die Oper und das Wesen der Musik.—Ópera y Drama, primera parte: La ópera y la naturaleza de la música.

TOMO CUARTO.

Oper und Drama, zweiter Theil: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst; dritter Theil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.—Ópera y Drama, segunda parte: El drama y la naturaleza de la poesía dramática; tercera parte: Poesía y música en el drama del porvenir.

Eine Mittheilung an meine Freunde.—Una comunicacion á mis amigos.

TOMO QUINTO.

Einleitung zum fünften und sechsten Bande.—Introduccion á los tomos quinto y sexto.

Ueber die «Goethestiftung». Brief an Franz Liszt.— De la «Fundacion-Goethe». Carta á Francisco Liszt.

Ein Theater in Zürich.—Un teatro en Zurich.

Ueber musikalische Kritik. Brief an der Herausgeber der «Neuen Zeitschrift für Musik».—De la crítica musical. Carta al director del «Nuevo periódico de música».

Das Judenthum in der Musik.—El Judaismo en la música.

Erinnerungen an Spontini.—Recuerdos de Spontini.

Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fischer.—Necrología de L. Spohr y del maestro de coros W. Fischer.

Gluck's Ouvertüre zu «Iphigenia in Aulis».—La apertura de Gluck «Ifigenia en Aulis».

Ueber die Aufführung des «Tannhäuser».—Sobre la representacion del «Tannhäuser».

Bemerkungen zur Aufführung der Oper «Der fliegende Holländer».—Notas sobre la representacion de la ópera «El Holandes vagante».

Programmatische Erläuterungen:—Comentarios programáticos:

1. *Beethoven's «heroische Symphonie».*—«Sinfonía heroica» de Beethoven:
2. *Ouvertüre zu «Koriolan».*—Apertura del «Coriolano».
3. *Ouvertüre zum «fliegenden Holländer».*—Apertura del «Holandes vagante».
4. *Ouvertüre zu «Tannhäuser».*—Apertura del «Tannhäuser».

5. *Vorspiel zu «Lohengrin».*—Preludio del «Lohengrin».

Ueber Franz Liszt 's symphonische Dichtungen. Brief an M. W.—Sobre los poemas sinfónicos de Francisco Liszt. Carta á M. W.

Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfestspiele: Der Ring des Nibelungen.—El Oro del Rhin. Víspera de la fiesta escénica: El Anillo del Nibelungo.

TOMO SEXTO.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel:—El Anillo del Nibelungo. Fiesta escénica:

Erster Tag: Die Walküre.—Primera jornada: La Walkiria.

Zweiter Tag: Siegfried.—Segunda jornada: Sigfrido.

Dritter Tag: Götterdämmerung.—Tercera jornada: El Crepúsculo de los dioses.

Epilogischer Bericht über die Umstünde und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles «Der Ring des Nibelungen» bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten.—Reseña final de la suerte y circunstancias que acompañaron á la realizacion de la fiesta escénica «El Anillo del Nibelungo» hasta que se publicó el poema.

TOMO SÉPTIMO.

Tristan und Isolde.—Tristan é Isolda.

Ein Brief an Hector Berlioz.—Carta á Hector Berlioz.

«Zukunftsmusik.» An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung mein-

er Operndichtungen.—«Música del porvenir.» Á un amigo frances (Fr. Villot) como prólogo de una traduccion en prosa de mis libretos.

Bericht über die Aufführung des «Tannhäuser» in Paris. (*Brieflich.*)—Reseña epistolar de la representacion del «Tannhäuser» en Paris.

Die Meistersinger von Nürnberg.—Los Maestros cantores de Nuremberg.

Das Wiener Hof-Operntheater.—El teatro Real de la ópera de Viena.

TOMO OCTAVO.

Dem Königlichen Freunde. Gedicht.—Al Real amigo. Poema.

Ueber Staat und Religion.—Sobre Estado y Religion.

Deutsche Kunst und deutsche Politik.—Arte aleman y política alemana.

Bericht an Seine Magestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule.—Dictámen á S. M. el rey Luis II de Baviera sobre una escuela alemana de música que se ha de erigir en Munich.

Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld.—Mis recuerdos de Luis Schnorr de Carolsfeld.

Zur Widmung der zweiten Auflage von «Oper und Drama».—Dedicatoria de la segunda edicion de «Ópera y Drama».

Censuren. Vorbericht.—Críticas. Prefacio.

1. *W. H. Riehl.*—W. H. Riehl.
2. *Ferdinand Hiller.*—Fernando Hiller.
3. *Eine Erinnerung an Rossini.*—Un recuerdo de Rossini.

4. *Eduard Devrient.*—Eduardo Devrient.

5. *Aufklärungen über «Das Judenthum in der Musik».*—Aclaraciones sobre «El Judaismo en la Música.

Ueber das dirigiren.—Sobre el dirigir en música.

Drei Gedichte.—Tres poemas.

1. *Rheingold.*—El Oro del Rhin.

2. *Bei der Vollendung des «Siegfried».*—Con motivo de la conclusion del «Sigfrido».

3. *Zum 25. August 1870.*—Al 25 de Agosto de 1870.

TOMO NOVENO.

An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871).—Al ejército aleman delante de Paris (Enero de 1871).

Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier.—Una capitulacion. Comedia á la antigua usanza.

Erinnerungen an Auber.—Recuerdo de Auber.

Beethoven.—Beethoven.

Ueber die Bestimmung der Oper.—Del destino de la ópera.

Ueber Schauspieler und Sänger.—De los cómicos y los cantantes.

Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven 's.—Acerca del desempeño de la novena sinfonía de Beethoven.

Sendschreiben und kleinere Aufsätze.—Misivas y pequeñas memorias.

1. *Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler.*—Carta á un actor sobre la naturaleza del arte dramático.

2. *Ein Einblick in das heutige deutsche Opern-*

wesen.—Idea de la naturaleza de la actual ópera alemana.

3. *Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des «Lohengrin» in Bologna.*—Carta á un amigo italiano sobre la representacion del «Lohengrin» en Bolonia.

4. *Schreiben an den Bürgermeister von Bologna.*—Carta al alcalde de Bolonia.

5. *An Friedrich Nietzsche, ord. Prof. der class. Philologie in Basel.*—Á Federico Nietzsche, catedrático de Filología clásica en Basilea.

6. *Ueber die Benennung «Musikdrama».*—Sobre la denominacion «Drama musical».

7. *Einleitung zu einer Vorlesung der «Götterdämmerung» vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin.*—Introduccion á una lectura del «Crepúsculo de los dioses» ante una selecta concurrencia en Berlin.

«Bayreuth.»—«Bayreuth.»

1. *Schlussbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles «Der Ring des Nibelungen» bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten.*—Reseña final sobre la suerte y circunstancias que acompañaron á la realizacion de la fiesta escénica «El Anillo del Nibelungo» hasta la fundacion de las Sociedades-Wagner.

2. *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben.*—El teatro para la fiesta escénica de Bayreuth, con una reseña de la colocacion de su primera piedra.

Sechs architektonische Pläne zu dem Bühnenfestspiel-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro.

poco ritard.

D. Solo.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wenn es sich bestätigt, dass die Aufmerksamkeit und die Hoffnung fremder Nationen der Entfaltung der Deutschen Kunst auf dem Gebiete der Dichtung und Musik zugewendet ist, so haben wir anzunehmen, dass ihnen es namentlich an der Originalität und ungestörten Eigenthümlichkeit dieser Entfaltung liege, da ihnen durch uns sonst keine neue Anregung zukommen würde. Ich glaube, dass in diesem Sinne es unseren Nachbaren nicht weniger als uns daran ankommen dürfte, einen wahrhaft Deutschen Styl durch uns treulich ausgebildet zu wissen.

Richard Wagner.

hause.—Seis planos arquitectónicos del teatro para la fiesta escénica.

Debe añadirse á la anterior lista el poema de la ópera *Parsifal* que acaba de publicar Schott de Maguncia. Wagner colabora tambien en la revista *Bayreuther Blätter* (Hojas de Bayreuth), órgano mensual de la Sociedad-Wagner de Bayreuth que ha empezado á publicar Schmeitzner, de Chemnitz, y el número correspondiente á Enero de este año, que hace poco he recibido, contiene dos trabajos del incansable autor del *Anillo del Nibelungo*.

III. RETRATOS Y AUTÓGRAFOS.

Varios son los retratos de Wagner que se han publicado así en España como en el extranjero. Los fotográficos son naturalmente los que inspiran mayor confianza, y entre todos, segun me dice el mismo maestro, el que ofrece ún parecido más notable es el que en 1877, durante su estancia en Lóndres, se publicó en la fotografía de Elliott y Fry: 55, Baker Street, Portmann Square. Circula otro hecho en Viena por Fritz Luckhardt que es bastante recomendable.

En España no se habia publicado hasta ahora, que yo sepa, otro autógrafo de Wagner que el que últimamente ha aparecido en la excelente ilustracion La Academia. Los dos cuya reproduccion ofrezco á mis lectores los ha escrito y me los ha remitido expresamente Wagner para esta obra. La version del primero es el lema que hay al dorso de la portada; en el segundo pueden verse los primeros compases de la bacanal del *Tannhäuser*.

IV. APUNTES BIBLIOGRÁFICOS.

Muchos son los trabajos formales que han motivado las obras y las teorías de Wagner (prescindiendo del sinnúmero de artículos que se han publicado en las revistas y periódicos) y si tenemos en cuenta que lo que es malo, en general, no suele provocar controversias, habrémos de convenir en que aquel hecho es favorable á la Reforma wagneriana. Hé aquí las principales de las obras sobre Wagner de que tengo noticia:

Lohengrin et Tannhäuser, por Fr. Liszt. Estudio profundo escrito en frances sobre aquellas dos obras bajo el doble punto de vista literario y musical.—Leipzig, Brockhaus, 1851.

Weimar und Iena (Weimar y Jena), por Adolfo Stahr.—1852.

Die Geschichte von Richard Wagner's Tannhäuser in Paris (Historia del Tannhäuser de R. Wagner en Paris). Obra bastante hostil á Wagner, por Pablo Linden.—Stuttgart, A. Kröne.

Das Grunderthum in der Musik. Ein Epilog zur Bayreuther Grundsteinlegung (La manía de las fundaciones musicales. Un epílogo á la fundacion de Bayreuth). El autor de este folleto lo distribuyó grátis entre sus conocidos durante la fiesta musical de Cassel en el verano de 1872.

Grundlage und Aufgabe des allgemeinen Patronatvereines zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth (Fundamento y fines de la Asociacion general de Patronato para el sostenimiento y la conservacion de la Fiesta escénica de Bayreuth), por H. de Wolzogen. El producto limpio de esta obra se agrega al capital circulante destinado á sufragar los gastos de la Fiesta escénica.—Chemnitz, E. Schmeitzner.

Richard Wagner und die nationale Idee (R. Wagner y las ideas nacionales), célebre monografía de A. Horawitz.—Viena, 1874.

Neues Skizzenbuch. Zur Kenntniss der deutschen, namentlich der Münchener Musik- und Opernzustände der Gegenwart (Nue-

vo libro de bosquejos para el conocimiento del estado actual de la música y de las óperas alemanas, especialmente de Munich), por el Dr. Luis Nohl. Segunda edicion. Contiene: «Cartas y reseñas. La primavera de 1868 en Munich. *Los Maestros cantores de Nuremberg* de R. Wagner».—Munich, C. Merhoff, 1876.

Das Bühnenfestspiel in Bayreuth (La Fiesta escénica de Bayreuth). Estudio sobre *El Anillo del Nibelungo*, por H. Porges.—Munich, D. Merhoff, 1876.

Richard Wagner in Bayreuth. (R. Wagner en Bayreuth), por F. Nietzsche. No es como podria hacerlo presumir el título una reseña del festival de 1876, sino todo un tomo de consideraciones de alta filosofía sobre la sublimidad y la trascendencia de la Reforma de Wagner.—Chemnitz, Schmeitzner, (1876?).

Richard Wagner's Leben und Wirken (Vida y trabajos de R. Wagner), en seis libros, por C. Fr. Glasenapp. Es una minuciosa é interesante biografía.—Dos tomos: Leipzig y Cassel, C. Maurer, 1876-1877.

Diccionario-léxico wagneriano de mala educacion, que contiene las expresiones despreciativas, rencorosas, groseras y calumniosas que se han empleado contra el maestro R. Wagner, sus obras y sus discípulos por sus enemigos y detractores, reunidas en horas de ociosidad para esparcimiento del ánimo, por Guillermo Tappert. Esta obra, que no conozco todavía, pero con la cual me prometo pasar muy buenos ratos, acaba de publicarse en Leipzig, y debe ser el timbre más bochornoso para los antiwagneristas. Es probable que el autor habrá hallado abundante cosecha de materiales en las obras y periódicos italianos y más todavía en los franceses.

Ricardo Wagner, por Edw. Dannreuther.—Lóndres, Augener, 1873.

Paralelo entre las óperas de Meyerbeer y de Wagner? —Lóndres.

Le Drame Musical, por Ed. Schuré. Tomo I. «La Música y la Poesía en su desenvolvimiento histórico.» Tomo II: «R. Wagner, su obra y su idea». En esta obra monumental se juzga con en-

tero desapasionamiento la reforma wagneriana en especial en su parte literaria. Como garantía de su imparcialidad, el autor, que es alsaciano, declara que cuando tuvo lugar la anexion de las provincias rhenanas prefirió abandonar su hogar á someterse á la Alemania.—Paris, Sandoz y Fischbacher, 1875.

Esquisse sur R. Wagner, par Ch. Grandmougin. Su autor manifiesta en la introduccion que el patriotismo no debe impedir que se admire el verdadero genio donde quiera que resida.—Paris, Durand, Schœnewerk y C.ª 1877.

Richard Wagner á Bayreuth, traduccion francesa de la precitada obra de Nietzsche, por María Baumgartner.—Chemnitz, Schmeitzner, y Paris, Sandoz y Fischbacher, 1877.

Riccardo Wagner ed i wagneristi, por el conocido crítico F. Florimo. En este folleto, insultante y soez como suelen serlo los de los antiwagneristas, su autor cree haber puesto una una pica en Flandes citando una infinidad de pasajes de autores *franceses*, pero no de Berlioz, Gouzien, Schuré ó Grandmougin, sino de los que más se han distinguido por su oposicion sistemática á Wagner. Despues de tan estupenda muestra de imparcialidad y buen criterio *il signor* Florimo se queda tan satisfecho como si hubiese aniquilado de un golpe y *per in æternum* el wagnerismo.—Nápoles, cav. G. de Angelis, 1876.

Se han publicado tambien en Alemania varias colecciones de excelentes fotografías representando escenas de la Trilogía y de las demas obras de Wagner; algunas de estas colecciones se espenden en Barcelona.

En España un asunto que, segun acabamos de ver, tanto preocupa la general atencion, no habia sido objeto de un trabajo especial. En cambio, los varios artículos que han insertado nuestras revistas son generalmente notables. Al frente de todos debo colocar la célebre carta de Viena que Castro y Serrano, el primero que entre nosotros se ha atrevido á hablar de Wagner, publicó en 1876 en La Ilustracion Española y Americana bajo el seudónimo de «Un Caballero español», y los excelentes artículos debidos al Sr. Peña y Goñi publicados en la misma Ilustracion, El Globo, la Revista contemporánea y alguna otra.

ÍNDICE.

ERRATA NOTABLE.—Al pié de la lámina correspondiente á la página 99 se puso BAYRENT en vez de BAYREUTH.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT FERENC