



19. Wagner.
Archivo: Ópera Actual.

TEMA 27

(WILHELM) RICHARD WAGNER

Wagner es un genio personal tan prodigioso que difícilmente se le puede clasificar, ya que rompe todos los moldes anteriores.

A pesar de pertenecer cronológicamente al romanticismo pleno, no podemos catalogarle de romántico, pues superó su concepción musical y se elevó hacia cotas sublimes. Por ello, cuando escuchamos sus pasajes más característicos oímos en ellos la superación del puro romanticismo humano.

No sólo en la música fue un revolucionario, también lo fue en su actividad política, social y amorosa. Por ello fue casi venerado a la vez que despiadadamente combatido.

TALANTE

Las opiniones sobre **Wagner** son variadísimas y contradictorias. Muchos le consideran uno de los genios más nobles de la raza humana, pero a pesar de ello, otros muchos dudan hoy de su nobleza.

Se consideraba un enviado para crear su obra, y no dudaba en utilizar cualquier método, más o menos ortodoxo, para conseguir los medios que le permitieran llevarla a cabo.



Era autosuficiente y no le importaba demasiado la opinión que tuvieran de él. Gran nacionalista y revolucionario, se consagró plenamente a estos ideales, tanto en la música como en la vida civil. No dudó en ponerse al lado de los revolucionarios en la insurrección de Dresde en 1849 a favor de la unificación de los territorios alemanes; llegó a escribir virulentos artículos y a luchar en las barricadas.

Su fuerza de voluntad era extraordinaria. En épocas de graves problemas financieros y morales componía sin tregua sus grandes obras.

Perseguía con emoción anhelos de grandes ideales y experiencias profundas y conmovedoras, lo que le permitió gozar de numerosas pasiones amorosas sin importarle su licitud.

Tenía unos profundos conocimientos filosóficos, religiosos, históricos y esotéricos. Gracias a ello, aparte de sus ideales como hombre, estaba y se consideraba elevado por la fuerza espiritual. Por esta razón quizás, o tal vez por vanidad, decía: «El mundo me debe lo que necesito».

LA REVOLUCIÓN WAGNERIANA: EL ARTE TOTAL

La imponente obra de **Wagner** abre camino hacia una nueva concepción estética, orquestal, vocal, armónica, melódica, etc., sin apartarse casi nada de la ópera, lo que le convierte en el más grande reformador de este género, pues si bien las reformas de **Monteverdi** y **Gluck** (véase temas 14 y 19) iban en la misma dirección que sus épocas respectivas, mediante la ópera **Wagner** abrió por vez primera en la historia unos caminos nuevos incluso para la música no escénica.

Wagner, que conocía bien la mitología, la filosofía y la historia europeas, compaginó de tal manera estas tres disciplinas que, junto con los aspectos esotéricos que él dominaba, les dio una unidad al servicio de la redención del hombre y también de la unificación de los pequeños reinos alemanes en un solo estado.



Por lo tanto, le encontramos trabajando en una labor espiritual y política al mismo tiempo.

Este músico, poeta, filósofo, revolucionario, burgués, idealista y trabajador incansable consiguió mediante esta amalgama de conocimientos una concepción musical nueva: el Arte Total.

LA REFORMA MUSICAL DE WAGNER

LEITMOTIV

Es un corto diseño melódico o rítmico que **Wagner** asocia a los personajes o ideas. De este modo consigue estados emocionales o psicológicos profundos en distintos momentos de la obra, que vienen dados por su propiedad de proyectar el pensamiento hacia el pasado y el futuro.

El leitmotiv está sometido a cambios de ritmo, intensidad, sonido, timbre, etc. Él lo denominaba imágenes poético-musicales.

Lo utilizó también algún que otro autor, pero sin hacer de él un motivo de resolución como hizo **Wagner**, por su importancia y manera de tratarlo, ya que musicalmente es una parte fundamental.

MELODÍA INFINITA

Una de sus grandes revoluciones musicales es la de prescindir del esquema operístico a base de recitativos y arias en beneficio de la melodía continuada o declamación musical, lo que da a la ópera una continuidad ininterrumpida. Es imposible fragmentar los actos a pesar de los puntos culminantes que pueda haber. En esta melodía infinita se halla inmerso el leitmotiv o los distintos leitmotiv que vamos oyendo en el transcurso de la obra.

TRATAMIENTO DE LAS VOCES HUMANAS

Es ésta otra de sus grandes revoluciones. Así como el esquema operístico de siempre hace que la orquesta esté al servicio de la



melodía del cantante, **Wagner** da a la voz humana la misma categoría que el instrumento musical, de manera que orquesta y voces humanas encuentran la unidad musical mediante la melodía infinita y sus leitmotiv.

AMPLIACIÓN DE LA ORQUESTA

La magnificencia de la ópera wagneriana a base de la originalidad intrínseca de sus novedades musicales, sus decorados y el argumento le obligó a ampliar la orquesta. Incluso inventó la tuba wagneriana, que es una especie de trompa.

CROMATISMO

Del mismo modo que a **Wagner** le resultaban insuficientes los recitativos, las arias y el número de músicos de la orquesta de ópera, también lo fue el sistema tonal. Por ello utiliza profusamente el cromatismo e inicia la desintegración de este sistema, lo que nos llevará a los sistemas atonales del siglo XX.

LA ÓPERA

Aunque **Keiser** en el siglo XVIII y sobre todo el romántico **Weber** trabajaron para la fundación de una ópera auténticamente alemana, ésta no se consolidó hasta **Wagner**, a quien, a pesar de haber recibido las influencias de **Weber**, **Berlioz** y **Liszt** (véanse temas 25 y 26), consideramos el punto de partida de la nueva ópera.

Después de sus primeras óperas *Die Feen* (*Las hadas*) y *Das Liebesverbot* (*Amor prohibido*) o *Die Novize von Palermo* (*La novicia de Palermo*), entre otras, que aún no son características suyas, escribió *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (*Rienzi, el último tribuno*),⁷⁶ en la que ya vislumbramos su gran personalidad. Contiene este personaje una fuerte carga política y social. Rienzi, dema-

76. Conocemos esta ópera como *Rienzi*.



gogo nacionalista, evita que le nombren rey de Roma y combate la aristocracia de este Imperio. Más adelante, **Wagner** calificaría esta obra de «pecado de juventud».

La primera obra de gran importancia en que vemos por vez primera su estilo es *Tannhäuser* (véase tema 5). Otra también importante, especialmente en lo que respecta a la orquesta, es *Der fliegende Holländer* (*El holandés volador*).⁷⁷ *Lohengrin* es aún más wagneriana, y *Tristán e Isolda*, la tetralogía *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*), *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Nuremberg*) y *Parsifal* lo son totalmente.

EL HOLANDEÉS ERRANTE (véase nota 77 y párrafo anterior a éste)

Esta ópera está basada en la leyenda nórdica del mismo nombre, en la que el holandés es un anticristiano que se hace a la mar un Viernes Santo en señal de mofa. Dios le castiga a estar errando hasta el día del Juicio Final pudiendo tocar tierra sólo cada siete, según la ópera, hasta que encuentre el amor puro.

En esta ópera el elemento masculino está claramente diferenciado del femenino. Otros elementos representan los intereses de la vida cotidiana.

La comunicación de los dos personajes que encarnan los elementos masculino y femenino les lleva a la abnegación total. Al final los dos se encuentran sumergidos en el agua como respuesta a la esperanza de la gran belleza moral, y a continuación se elevan hacia el cielo.

En esta obra, donde aparece por vez primera el tema de la redención a través del amor, respeta aún las escenas, pero no las enlaza con recitativos, siendo evidente la ininterrupción musical. En ella **Wagner** utiliza el leitmotiv por primera vez: personajes, sentimientos, simbolismos y a menudo las abstracciones hallan su vínculo musical con el leitmotiv, como la maldición, la redención por el amor, la regeneración.

77. Conocemos esta ópera como *El holandés errante* y *El buque fantasma*.



TANNHÄUSER (véase tema 5)

Tannhäuser es una de las óperas más populares de **Wagner**. La arregló en dos ocasiones a toda prisa por miedo que le sobreviniera la muerte. Encontró la inspiración mientras pasaba ante el castillo de Wartburg, procedente de París con destino a Dresde. Al mirarlo recordó los torneos de *minnesänger*, la leyenda según la cual la diosa Venus buscó refugio en Harselberg, la piadosa santa Isabel de Hungría, condesa de Turingia, muerta en olor de santidad a los 24 años, la pugna entre Roma y Alemania que resuena en la maldición del papa contra Tannhäuser, etc.

Todo ello se expresa en esta ópera mediante los *minnesänger*.

Tannhäuser representa la lucha entre la carne y el espíritu, entre el cielo y el infierno.

En esta ópera aparece la dualidad hombre-mujer, la redención del hombre, salvación-condena.

Hacia el final, Tannhäuser, excomulgado por la Iglesia, encuentra la salvación mediante el amor.

En esta ópera el estilo es ya más wagneriano, aunque hay bastantes melodías de influencia italiana. La obertura es muy popular.

LOHENGRIN

Lohengrin, hijo de Parsifal y caballero del Santo Grial, lucha por los que son perseguidos injustamente. Esta ópera, basada en temas ocultistas, es mucho más wagneriana que *Tannhäuser*, y la más romántica de todas las del mismo autor. Hace de transición entre el arte anterior y el Arte Total. Tiene algunas partes con personalidad propia, dejando a un lado el leitmotiv. El coro comenta los acontecimientos de los protagonistas, tal y como pasaba en el teatro griego. Esta ópera, estrenada por **Liszt**, tiene cuatro horas de duración.

TRISTÁN E ISOLDA

Hacia tiempo que **Wagner** estaba obsesionado por la idea de componer *Tristán e Isolda*. El texto se basa en la leyenda de *Tristán*,



conocida en la literatura medieval catalana y en distintos lugares de Europa. Posiblemente procede de los ancestrales mitos arios. Tristán representa el sentimiento de tristeza. Su padre murió antes de su nacimiento y su madre al darle a luz.

El texto de la ópera es una historia de amor cortesano, en el que hallamos tanto los indicios de un amor inconsciente como de un apasionamiento frenético, y su transfiguración en algo sublime.

La relación entre la música y el nacimiento de Tristán va ligada a la canción a la muerte de la madre.

Toda esta obra se basa en el leitmotiv y está al servicio de las melodías infinitas.

Es ésta la obra más vanguardista de **Wagner**, ya que representa el antecedente de las teorías atonales, especialmente al principio del prelude del acto III.

El prelude del acto I se basa sobre los siete leitmotiv principales de la obra, según Joaquim Pena: el dolor, el deseo, la mirada, el filtro del amor, el filtro de la muerte, la embriaguez y los marineros.

LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG

Ésta es la única ópera bufa de **Wagner**. Está basada en los *meistersinger*.

Para unos es una proclama de carácter nacionalista de alcance histórico. Para otros, un ataque despiadado a su crítico y contrincante Hans Lich y el pueblo hebreo, personificados en el pobre Beckmesser.

La ópera representa una trama entre los habitantes de un pueblo, donde Beckmesser es causa de conflictos y malicia, y Sachs, en el papel de un zapatero poeta, es fuente de concordia y señal de identidad del pueblo. Se dice que Sachs podría representar a **Liszt**, a **Bülow** o al rey Luis II de Baviera, y Beckmesser al musicólogo y crítico musical, judío y austro-húngaro Eduardo Hanslick, como venganza a los ataques de éste a la obra de **Wagner**.



EL ANILLO DEL NIBELUNGO

Éste es el título de una imponente obra formada por las cuatro óperas *Das Rheingold* (*El oro de Rhin*), *Die Walküre* (*La valquiria*), *Siegfried* (*Sigfrido*) y *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*).

Está basada en la mitología nórdica, especialmente en las sagas *Edda* y *Volsunga* y en el poema épico germánico *Das Niebelungenlied* (*El cantar de los nibelungos*).

La mayor parte del argumento es del propio **Wagner**. El texto se basa en la leyenda *Zauberring* (*El anillo mágico*), pero tratada con tanta libertad que resulta una mezcla de mitología, leyenda y fragmentos originales. Relata la desaparición de la era de los dioses o poderes superiores a favor de una nueva era humana, en la que la ambición del poder y la riqueza es vencida por el amor a la armonía y a las fuerzas del universo.

En esta magna obra repleta de simbolismos, los pensamientos religiosos y los revolucionarios están al servicio de la afirmación de que la salvación del mundo radica en esta gran ley del amor.

Wagner nos muestra todo este ideario a través de alusiones ocultistas, abundantísimas en la obra. Por ejemplo, en el preludio del primer acto de la ópera *El oro del Rhin*, escrita en sólo seis semanas, los primeros 136 compases utilizan exclusivamente el acorde en mi bemol mayor, tonalidad que los masones consideraban sagrada (véase tema 22), mientras que con el Rhin evoca la idea filosófica del agua generadora de vida. En este acorde están escritos la mayor parte de los temas esenciales de la *Tetralogía*.

Entre otros personajes y elementos, intervienen en ella Wotan (principal de los dioses), Sigfrido (el héroe), Alberico (rey de los nibelungos) y las valquirias (doncellas guerreras). La variedad de acción es tan grande que en el transcurso de la *Tetralogía* aparecen toda clase de escenas: violentas, pasionales, amorosas, guerreras, sacras, etc.

En esta obra gigantesca de 15 horas de duración, que **Wagner** tardó 26 años en concluir, hay unos 50 temas o motivos



constantemente repetidos mediante la técnica del leitmotiv, entrelazándose en los cuatro dramas. La orquesta tiene un papel más importante y está ausente de las arias.

PARSIFAL

Al igual que *Lohengrin*, se basa en los poetas medievales, en particular en el *minnesänger* Wolfrán von Eschenbach. En las leyendas de la materia de Bretaña, Parzival es uno de los caballeros del rey Arturo, guardián del Santo Grial (véase más adelante).

Es la última de las óperas de **Wagner** y la más espiritual. El propio autor la denominó «Festival Sagrado». Por esta razón dispuso que no pudiera ser representada fuera del teatro de Bayreuth a fin de asegurar su perfecta interpretación, ya que consideraba este teatro el templo de Parsifal. Todavía en la actualidad se celebran en este mismo teatro los célebres Festivales de Bayreuth, dedicados a **Wagner**.

Esta obra, en la que su autor trabajó durante 37 años, tiene el carácter sacro de los antiguos misterios. Parece escrita para un lugar de retiro donde el oyente pueda concentrarse espiritualmente lejos de las insignificancias y preocupaciones cotidianas. En el *Parsifal* el pesimismo filosófico se resuelve con la esperanza cristiana; la piedad y compasión sobre Kundry (espíritu maligno que al final encuentra la remisión) vence a Klingsor (símbolo del poder del mal que razona), cura a Amfortas de los pecados y esparce el consuelo y la esperanza por todas partes. Esta obra de fondo cristiano tiene una elevada carga esotérica e iniciática. En ella intuye una nueva era que pasa por la renuncia del pecado entendido como un atentado contra la naturaleza.

La trama argumental se desarrolla en una montaña imaginaria llamada Montsalvat, donde vemos la lanza que mató a Cristo, los caballeros del Santo Grial, la consagración de las dos especies para la comunión de los caballeros del Santo Grial con dicho cáliz, la renovación del bautismo de Cristo y del lavatorio de pies de María Magdalena, traspasados a los personajes de la obra, el Cristo Cósmico, etc.



En esta ópera de gran trascendencia wagneriana hay muchos temas leitmotiv, como los de Parsifal y la Promesa; también se utilizan en ella modos gregorianos en lugares de referencia divina.

EL MOVIMIENTO WAGNERIANO EN CATALUÑA

En la segunda mitad del siglo XIX Cataluña, y muy especialmente Barcelona, reconoció la obra wagneriana y la de Gaudí.

Ya en 1868 **Pedrell**, padre de la musicología en el Estado español, publicó en *La España Musical* el artículo «La música del pervindre»⁷⁸ («La música del porvenir»), con gran repercusión, y al poco tiempo fundó la Sociedad Wagner, presidida honorariamente por el propio **Wagner**. Ello fue el punto de partida del gran movimiento wagnerianista que se extiende desde finales del siglo XIX hasta la derrota catalana en manos del franquismo. Sociedades como los Coros de Clavé y muchos personajes ilustres contribuyeron también en la primera difusión del movimiento wagneriano en Cataluña. El propio (**Josep**) **Anselm Clavé** (Barcelona 1824-1874) dio la primera representación de música wagneriana del Estado español dirigiendo la obertura de *Tannhäuser* en el teatro Circo Barcelonés (Barcelona) en 1860.

El más grande wagneriano de la época fue el médico barcelonés y amigo personal de **Wagner** Joaquim Marsillach, ex alumno del célebre sabio barcelonés el doctor Josep (José) de Letamendi, otro gran wagneriano.

En cierta ocasión, **Wagner** dijo a Marsillach que si viajase a España visitaría en primer lugar Barcelona, y después València, Almería y las provincias del Sur. Sobre todo para ver los vestigios que dejaron los árabes.

La fiebre wagneriana llegó tan lejos que incluso se organizaban óperas en casas particulares y peregrinaciones para ir a conocer a **Wagner**. Ya en 1882 se representó *Lobengrin* en el

78. Este artículo lleva el título del nombre de un grupo de compositores de carácter progresista, de los que **Wagner** era el más carismático.



Teatro Principal (Barcelona), que junto con el teatro Tívoli y el del Liceu sería donde se representarían más adelante las obras de **Wagner**.

La cuestión wagneriana estaba íntimamente ligada al nacionalismo que surgiendo de la *Renaixença*⁷⁹ desembocó en el modernismo catalán. La Exposición Universal de 1888 celebrada en Barcelona propició la eclosión de todos estos movimientos culturales y artísticos.

Al hablar de **Wagner** y el modernismo, el crítico Alexandre (Alejandro) Cirici i Pellicer nos dice que dicho compositor monumentalizaba todos los ideales de protesta y que de su transformación activa el hombre barcelonés pudo hacer germinar el wagnerismo en realidades políticas y sociales o en vivencias tan concretas y materiales como la arquitectura. También nos dice: «La historia de la arquitectura de Gaudí es la de la constitución de una posibilidad de expresión basada en la misma pasión que la de **Wagner**. Gaudí luchó hasta encontrar un modo de concebir las formas, primero escultóricamente, después mediante estructuras internas, a la manera de las formas orgánicas de la naturaleza; luchó para liberarse del clasicismo y sus herencias, para retornar a la casa la magia formal de la gruta primitiva y el ingenio virgen de la barraca, supo teñir sus construcciones con la cegadora policromía oriental de los mosaicos, buscó y encontró nuevas estructuras mecánicas y meras soluciones pensando en los nuevos tiempos y, sobre todo, alió el deseo de regresar a las ideas primigenias y al espiritualismo de la cultura simbólica con la obsesión del futuro. Su visión de la Sagrada Familia, para la que se negaba a hacer un proyecto de conjunto, era esencialmente el anhelo de proyectar su acción no con su mente, sino con la mente futura de unos arquitectos de generaciones futuras.

»No sólo su obra, y en especial su templo, siguen el gran impulso emotivo difundido por el wagnerismo y constituyen,

79. *Renaixença*: nombre que designa el proceso de recuperación de la lengua y literatura catalanas, llevada a cabo sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX.



como las grandes óperas, una monumentalización de los ideales de la época, sino que su propio estilo plástico viene a ser una transposición de las formas sinfónicas de **Wagner**: incluso del carácter de su orquestación.

»Otros arquitectos no llegaron a asumir el carácter sagrado, social, troglodita y progresista al mismo tiempo del arte de Gaudí, pero no por ello dejaron de obedecer las solicitudes wagnerianas. Domènech i Muntaner seguía el espíritu de **Wagner** al transformar en nórdicas, para alejarse más del clasicismo, las formas del medievalismo catalán; al crear nuevamente, después de más de un siglo de olvido, la vida de los loables oficios constructores del forjador y el ceramista; al revestir sus edificios de tejados de color; al sembrarlos de una decoración floral, naturalista; al poblarlos de ninfas, de personajes de leyenda, y al dar a su Palau de la Música Catalana la forma de un santuario con un ábside y un órgano presidencial, rodeado de místicas doncellas y coronado por la propia Cabalgata de las Valquirias.»

No es extraño, pues, que a raíz de este movimiento hubiera muchos intérpretes catalanes de **Wagner**. El más destacado y uno de los más grandes especialistas del mundo fue Francesc (Francisco) Viñas. En los tres primeros años de su carrera cantó *Lohengrin* 120 veces. En el Liceu hizo *Lohengrin* 37 veces, *Tannhäuser* 34, *Tristán e Isolda* 16, y *Parsifal* 20. Además, escribió bastante sobre **Wagner**.

Associació Wagneriana

En 1901, en Barcelona y bajo el liderato del barcelonés Joaquim Pena (foto 17), un grupo poco numeroso de hombres fundaron la Associació Wagneriana con el objetivo de fomentar en Cataluña el arte wagneriano.

Para cumplirlo, incluyeron en el acta estatutaria los puntos siguientes:

1. Editar y publicar en catalán las obras de **Wagner** (foto 18).
2. Estudiar y publicar la conciencia de la obra wagneriana mediante su análisis poético, filosófico y musical.



3. Fomentar la formación wagneriana de artistas catalanes mediante una escuela de canto y declamación catalanas.

El primer presidente de la Associació fue Joaquim Pena. De aspecto más bien gris e insignificante, es una de las personas que más ha trabajado en Cataluña por **Wagner**, por la música en general y por los músicos. Conocía su obra de memoria y era un gran estudioso de la mitología y simbología en general. Le llamaban el «ilustre incansable apóstol wagneriano», «caudillo del wagnerismo», el «san Pablo de Wagner», etc. El gran escritor Josep Pla, nacido en Palafrugell, quien opinaba que el wagnerismo era el capítulo más nutrido e importante del modernismo, decía que para que una conversación con Pena tuviera cierta posibilidad de durar había que hablar de **Wagner**, ya que el resto no le interesaba.

Además de traducir al catalán mucha obra de **Wagner** y otros autores, editaba varias publicaciones, como *La Setmana Catalana* (*La Semana Catalanista*), *Juventut* (*Juventud*), *La Publicidad*, etc., en Barcelona, y también *La revista de música* en Buenos Aires.

Pena, que fue uno de los más grandes presidentes de la Associació, hizo una labor pro **Wagner** extraordinaria como traductor, conferenciante, crítico, organizador de audiciones, etc., incluso convenció a la Junta del Gran Teatre del Liceu para que el escenógrafo Soler i Rovirosa viajara a Bayreuth. Él, que era asiduo al teatro de esta ciudad, quería que Soler estudiara sus características.

Su modestia era tan grande que nunca aceptó de buen grado las propuestas de homenaje de muchas instituciones en reconocimiento de su labor educativa y de difusión musical, especialmente por los festivales de 1913 dedicados a **Wagner**. Incluso llegó a rechazar una cruz que le ofreció el cónsul alemán del Gobierno Imperial en Barcelona.

Pena, hijo de una familia acomodada, acabó arruinado debido a sus aportaciones en pro de la música en Cataluña. Posteriormente, gracias a sus amistades, consiguió entrar en la Diputación



Provincial de Barcelona y en 1940 se encargó de la dirección del *Diccionario de la Música Labor*. Hoy en día, la Biblioteca Nacional de Catalunya (Barcelona) acoge su biblioteca particular.

Desde unos años antes de la fundación de la Associació hasta 1905, casi todas las óperas más representativas de **Wagner** fueron representadas en Barcelona. Por ello en dicho año se cambiaron los estatutos de la Sociedad. A partir de ese momento, la Associació se dedicó especialmente a la publicación del texto de las obras musicales wagnerianas traducidas al catalán y de estudios teóricos wagnerianos, así como las de sus comentaristas.

A partir de 1914, debido a la Primera Guerra Mundial, **Wagner** sufrió el veto de los países aliados, de lo que Barcelona se resintió, aunque estuvo presente en las temporadas de ópera del Liceu que van de la 1919-1920 a la 1933-1934. En 1936, debido a la guerra civil, la actividad de la Associació Wagneriana se redujo considerablemente, quedando extinguida en 1942.

Además de Pena, la Associació Wagneriana contó con insignes traductores: los barceloneses Antoni Ribera, Jeroni (Jerónimo) Zanné, Xavier Viura y Salvador Vilaregut.

Ribera, con el apoyo de Pena y otros patricios barceloneses, llegó a ser un buen pianista y director de la Orquestra Filharmònica de Barcelona y de otras, entre ellas de la del Festival de Bayreuth. También fue crítico de muchas publicaciones catalanas y transcriptor de obras de **Wagner** al piano. Fue el primer director artístico de la Associació Wagneriana.

Zanné fue uno de los hombres de mayor competencia literaria de su época. El propio Pena afirmó que era el más grande poeta español sobre **Wagner**. En muchas publicaciones barcelonesas escribió obras originales, comentarios literarios y políticos, ensayos, traducciones, etc. Ferviente wagneriano, al dejar Barcelona formó parte de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, ciudad en la que murió.

Viura, que destacó como poeta, y Vilaregut colaboraron también en muchas publicaciones de la Ciudad Condal. Este último decía de la música de *Karfreitagssauber* (*Encantos del Viernes Santo*)



de *Parsifal*: «No hay más remedio que caer de rodillas y juntar las manos para adorarla».

Wagner después de la guerra civil

A pesar de las circunstancias en que vivía después de la guerra, Barcelona siguió distinguiéndose en las actividades wagnerianas, especialmente con los Festivals Wagner de 1955 en el Liceu, realizados por la compañía estable del Teatro de Bayreuth y dirigidos por Wieland Wagner, aunque la mayor parte de los proyectos fracasaron. Entre ellos, estaba el de convertir el entonces Museo Románico de Cataluña en sede de un teatro estable de festivales wagnerianos, así como el de la edificación de un teatro al aire libre en Montserrat con la misma finalidad. Hay que tener muy en cuenta que estos dos proyectos fueron propuestos por los nietos de **Wagner**, Wieland y Wolfgang Wagner, que querían para Cataluña la réplica de los famosos Festivales Wagnerianos de Bayreuth.

Parsifal

Un gran acontecimiento wagneriano en Cataluña fue el estreno de *Parsifal*, ya que no se representaba fuera de Bayreuth por decisión del compositor. Pero como la ley alemana determinaba que el autor perdía los derechos sobre su obra a los 30 años de su muerte, el Liceu la puso en escena a las 11 (las 12 en Alemania) de la Nochevieja de 1913 a 1914, justo al acabar la exclusiva de Bayreuth. Fue así como se representó por primera vez legalmente fuera de Bayreuth, aunque alguna vez se había hecho ya ilegalmente. La leyenda literaria *Parzival* narra la historia del célebre personaje del mismo nombre, presente en varias novelas artúricas de la llamada materia de Bretaña de la literatura francesa con el nombre de Perceval y con la denominación de Peredur⁸⁰ en la tradición galesa. Esta palabra provenzal significa «per si val» en lengua catalana (por si vale). Según algunos estudio-

80. La leyenda más antigua en la que aparece este personaje es el *Roman de Perceval* de Chrétien de Troyes, perteneciente a la materia de Bretaña, que acabamos de mencionar (*roman*: obra en verso).



sos, hay una referencia muy clara entre este personaje y la montaña de Montserrat (Cataluña), ya que creen que **Wagner** suponía que ésta era la montaña imaginaria de Montsalvat, donde estaba el Santo Grial (foto 29).

RESEÑA BIOGRÁFICA

(WILHELM) RICHARD WAGNER (foto 19)

(Leipzig, Sajonia. Alemania 1813-Venecia 1883)

De pequeño quedó huérfano de padre y de padrastro. Estudió Humanidades y, con gran afán, griego e inglés. Hasta los 18 años no empezó a estudiar música en la Universidad de Leipzig, y precisamente con poco interés. Decía de sí mismo que era «salvaje, débil y perezoso». Hasta que fue mayor no tomó estos estudios en serio.

Durante su juventud escribió dos sinfonías, algunas óperas y piezas pianísticas. Como dato curioso diremos que compuso tres marchas. De ellas, la más aceptable es la dedicada al rey Luis II de Baviera. De la que compuso para celebrar el centenario de la Declaración de la Independencia de Estados Unidos de América, el propio **Wagner** diría que lo mejor fueron los 5.000 dólares que cobró.

Fue en 1833 cuando, gracias a su hermano mayor, cantante y director de escena del teatro de Würzburg, obtuvo el primer contrato estable al ser nombrado maestro de coros de dicho teatro.

Durante los cinco años siguientes fue maestro de coro en distintas ciudades alemanas. En una de ellas, Magdelburg, conoció a la actriz Minna Planer, con quien contrajo matrimonio en 1837.

Un año antes de casarse la vida le empezó a someter a duras pruebas, ya que algunos teatros para los que trabajaba quebraron. Por esta razón el matrimonio marchó hacia París vía Londres. La travesía en barco hacia Londres fue tan accidentada que le inspiró *El holandés errante*.



Esperaba triunfar en París, pero a pesar de la ayuda de **Meyerbeer** llegó a una situación económica tan precaria que tuvo que dedicarse a hacer arreglos de óperas populares y a copiar partituras. La miseria era tal que incluso debió vender el libreto de *El holandés errante* para que lo utilizara un compositor francés, y vendió también sus anillos de matrimonio. Todo ello no le salvó de ir a la cárcel por deudas. Su panorama económico mejoró cuando en 1842 *Rienzi* triunfó en Dresde y fue nombrado maestro de coros de la ópera de la corte.

Este alivio le duró poco, ya que en seguida se vio perseguido por acreedores que le reclamaban antiguas deudas y su *El holandés errante* no alcanzó el éxito. A pesar de todo, seguía trabajando duramente y sin desfallecer en *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Los maestros cantores*, *Parsifal* y *El ocaso de los dioses*, pero cada vez estaba más arruinado y era más incomprendido. Su actividad política empeoró más aún su situación: en 1849 se unió a los revolucionarios de Dresde que luchaban por la unificación de los territorios germánicos. Por dicha razón tuvo que esconderse en casa de **Liszt**, en Weimar, y más tarde en Zurich. Tuvieron que pasar diez años para que pudiera entrar de nuevo en Alemania, donde era considerado «enemigo de la patria».

Durante el exilio, y gracias a la generosidad de algunos amigos, sobre todo de **Liszt**, pudo dedicarse a la composición de la *Tetralogía* y de *Tristán e Isolda*, así como a realizar algunos escritos sobre la revolución y el antisemitismo.

En Zurich tuvo un gran amor con la esposa de su amigo y protector Otón Wesendonck. Ella le inspiraría su *Tristán e Isolda*. El matrimonio Wesendonck, que incluso hizo construir para el compositor una casita en su jardín, sufrió las consecuencias de estas relaciones, cada vez más problemáticas, por lo que el matrimonio marchó de viaje a Italia y, más adelante, **Wagner** marcharía a Venecia, donde trabajó en *Tristán e Isolda*, y Minna, a Dresde. Posteriormente, después de grandes fracasos en varias ciudades europeas y de llegar a pensar en el suicidio, se divorció de su esposa en 1866.



Su vida cambió rotundamente al conocer al rey Luis II de Baviera, porque éste fue su mecenas: le construyó el teatro de Bayreuth, le proporcionó gratuitamente varias viviendas (entre ellas, una casa en Triebtschen, cerca de Lucerna, durante seis años), y le apoyó en todo lo que hiciera referencia al arte. Tanto fue así que el propio rey tuvo problemas con su gobierno debido a los grandes gastos que le ocasionaba. El fervor del rey hacia **Wagner** era tan intenso que llegó a escribir: «Llevo mi corona para Vos, decidme lo que deseéis y os obedeceré».

Fue ésta una de las épocas más felices en la vida de **Wagner** gracias al mecenazgo del rey y a la amistad con el gran pianista y director de orquesta **Bülow**, quien dirigió el estreno de algunas de sus óperas.

La relación de **Wagner** con **Liszt** se rompió cuando el compositor se enamoró de Cósima, esposa de su gran amigo y protector **Bülow**, tal como había pasado con Wesendonck, pero en esta ocasión el hecho era aún más grave desde el punto de vista social, ya que Cósima era hija natural de **Liszt** y la condesa de Agoult. A pesar de todo, Cósima se divorció de **Bülow**, tuvo un hijo con **Wagner** y más adelante se casaría con él.

Cósima fue una auténtica musa para el maestro y una trabajadora incansable en favor del gran sueño de éste: la creación de un teatro-festival para sus grandes obras. Esto empezó a hacerse realidad en Bayreuth con motivo de la colocación de la primera piedra el día que **Wagner** cumplía 59 años y habiendo conseguido ya Bismark la unificación alemana, por la que él tanto había luchado. La construcción del teatro terminó en 1876 con la ayuda popular y la del rey protector del maestro, Luis II de Baviera. Se inauguró con una representación de la *Tetralogía*.

Desde 1876 hasta 1882 el teatro permaneció cerrado. Se abrió este último año para el estreno de *Parsifal*, su obra más religiosa y esotérica.

Wagner murió en Venecia, donde le agasajaron con unas exequias de gran fastuosidad, pero sus restos mortales fueron trasladados a Bayreuth para que permanecieran juntos creación y creador.

