

El debate entre la música como elemento aislado frente a su uso como un lenguaje más del Drama musical wagneriano, ya iniciado en parte con la llamada 'Música de Programa' de Liszt o Berlioz, es un tema que ha llevado a grandes pasiones y enemistades.

Una de ellas fue la de Brahms frente a Liszt y luego contra Wagner.

Pero creo que para entender la esencia del problema hay que ir a Schopenhauer en su texto "Parerga y Paralipómena", capítulo *Sobre la Metafísica de lo bello y la estética*, Tema 220.

Reproduciremos al final este texto completo dado que es muy poco conocido. Y además es la base para también entender la crítica que Schopenhauer hizo de la obra de Wagner.

Pero antes de leer este texto es preciso tratar de resumir el problema y captar la idea general del tema.

LA MÚSICA COMO ARTE INMATERIAL

La primera cualidad de la música es la no necesidad de un intermedio material para expresarse. Ni pintura, ni piedras, ni letras, la captación de la música es directa, sin necesidad de 'estudiar' o 'analizar' el 'objeto' intermedio.

Cuando observamos una escultura o cuadro es preciso, antes de lograr captar toda su fuerza, analizar sus formas y su material, reconstruir la imagen en nuestro cerebro tras analizar las partes físicas, su textura o su color, la luz que lo ilumina afecta mucho a su imagen reconstruida en nuestro cerebro. En una escultura es preciso ver sus partes posteriores o laterales para captar todo su conjunto.

Mucho más lenta es la captación de un poema o un libro, donde hemos de acabar de leer cierto número de líneas para poder captar su belleza o significado. Y lo que es

peor, tener significado implica que debemos trabajar la parte intelectual para 'entender' y con ello poder convertir la letras en sentimiento.

En la música pura no es preciso transformación ni una comprensión intelectual del conjunto o del entorno, el mensaje sentimental o sensible llega directamente al cerebro, sin necesidad de analizar material alguno antes de recibir el mensaje sensible.

Por supuesto esta inmediatez tiene el coste de que la sensación que causa no es intelectual, o sea no se basa en un pensamiento. Por ello la música te emociona aun sin saber qué es lo que concretamente pensaba o deseaba transmitir el compositor. No hay una explicación sino un sentimiento propio.

Nuestras emociones ante una obra musical son las propias nuestras, y se ajustarán o no a las que el compositor sintió o quiso expresar.

Un ejemplo es la música de una Cantata de Bach, seguramente compuesta con la intención de apoyar el sentido religioso donde estaba previsto tocarlas, en las ceremonias protestantes de su entorno. Pero esa Cantata puede despertar la sensibilidad en un ateo o en una persona católica, en fin, fuera del objetivo del compositor.

Cuando se escucha 'Cuadros de una exposición' de Mussorgsky no es preciso conocer los cuadros que la inspiraron, la música despertará nuestros sentimientos de forma independiente de todo 'objeto', quizás lejos de lo que el compositor pensaba al componerla.

LA TEORIA DE SCCHOPENHAUER EN FAVOR DE LA MÚSICA PURA

Ya en su obra principal "El Mundo como Voluntad y Representación" dedicaba en su Libro III, Cap 39 "De la Metafísica de la Música", un trabajo a exponer la coherencia entre su filosofía y la idea de una música simple, pura, como medio ideal, frente al Drama Musical.

Nuestra voluntad, cabalga con el intelecto hacia el deseo, hacia objetivos propios de pretendida felicidad. La música pura evita el intelecto, lo hace desaparecer y captamos directamente la sensibilidad sin dejar que el intelecto convierta esas sensaciones en deseos y voluntad.

La música pura adormece pues nuestro intelecto y despierta la sensibilidad, que es el camino perfecto schopenhaueriano para liberarse, temporalmente al menos, del de-

seo material, del dolor, de los desastres del mundo, y poder disfrutar simplemente de la esencia 'humana' inmaterial, la sensibilidad espiritual.

Durante corto tiempo vivimos en 'otro mundo', lejos de la 'representación' y la voluntad, como si existiera un mundo sin dolor ni deseo.

Por ello indica:

“Se puede admitir, aunque un sentido puramente musical no lo exige, que al puro lenguaje de los sonidos, aun siendo autosuficiente y no necesitando ayuda, se le asocien y pongan palabras o incluso una acción ejecutada mediante la intuición, a fin de que nuestro intelecto intuitivo y reflexivo, al que no le gusta estar totalmente ocioso, obtenga así una ocupación fácil y análoga; de este modo, la atención se fija con más firmeza a la música y la sigue”.

O sea, un canto o un conocimiento previo del sentido de la música, permite que el intelecto no se 'aburra de estar anulado', y colabore algo, un poco, en profundizar el sentimiento, aunque existe el peligro, si se abusa de esa mezcla de música y contenido inteligible, que la voluntad despierte y dejemos de sentir de forma pura, sin un intelecto que nos lleve a formas de la voluntad.

Por eso indica que *“una ley esencial de todo arte, de toda belleza y toda representación espiritual: es la simplicidad”.*

Por tanto premia más a una música sin gran orquesta, que permita captar todo su sentimiento sin gran complejidad. En la ópera prefiere a aquellos que han dado a la melodía una primacía frente al texto. Como dice: *“El burlón desprecio con que el gran Rossini ha tratado en ocasiones el texto es, aunque no directamente loable, sí auténticamente musical”.* O sea, la voz como mero instrumento más de la orquesta, sin importar lo que dice tanto como el sentimiento general que produce el aria como parte de la musicalidad.

En este sentido es muy clara su referencia a las Misas cantadas: *“Un placer más puramente musical que la ópera lo ofrece la misa cantada; sus palabras, en su mayor parte no percibidas, o sus aleluyas, glorias, kyries, amenes, etc., repetidos incesantemente, se convierten en un simple solfeo”*

En realidad lo que exalta de la música es su capacidad para adormecer a la voluntad y sumirnos en el ensueño del sentimiento puro, sin 'pensar' en temas propios de la

voluntad, o sea del mundo representativo, y de la voluntad. Durante un tiempo escapamos del mundo real y de nuestros afanes, del recuerdo del dolor del mundo...

Incluso llega a considerar negativo un exceso de sumirse en la música (aunque siempre apoya escuchar música pura un cierto tiempo), debido a que ello puede llevar a que la Música halague a la voluntad de vivir haciéndonos creer en lo sublime del mundo, al confundirlo con el 'mundo musical' que es externo y extraño al real.

WAGNER Y SU DRAMA MUSICAL

Por supuesto Wagner parece oponerse totalmente a esta concepción de Schopenhauer, y uno entiende que éste no gustara del Drama Musical wagneriano.

Pero es que la intención de Wagner es muy distinta a la de Schopenhauer. Y en ello podemos comprobar como en realidad Wagner admiraba la filosofía de Schopenhauer solo parcialmente, sin admitir algunas de sus conclusiones más radicales.

Si aceptamos la conclusión schopenhaueriana de que el mundo no tiene remedio, o sea que hagamos lo que hagamos, el mundo es un valle de lágrimas y nosotros estamos dominados por la Voluntad ciega con sus deseos, de manera que la única salida es NO desear, renunciar no solo al deseo sino a cambiar el mundo, siendo nuestro camino evitar el dolor, no solucionarlo en el mundo, porque el dolor es producto del deseo, de la Voluntad que es implícita en la constitución humana.

Para Schopenhauer la única forma de ayudar a los demás es fomentarles la renuncia al deseo, cosa que considera imposible en general, pero posible para algunas personas realmente sensibles y capaces de ello. La Música es pues un medio para adormecer el deseo y 'soñar' en otro mundo durante un tiempo.

Wagner no es tan pesimista en absoluto, aunque acepta la maldad general del mundo, inscrito en el ser humano, y lo inevitable del dolor. Pero cree en la posibilidad de mejora por el amor y la compasión.

Así Richard Wagner escribe en 'Arte y Revolución':

"Si llega un tiempo en que la Sociedad humana consiga un ideal bello y noble, ideal que no se conseguirá sólo por la eficacia de nuestro Arte, pero al que podemos aspirar y debemos alcanzar además mediante las grandes revoluciones sociales, inevitables e inminentes - entonces las representaciones teatrales serán las primeras activi-

dades colectivas en las que desaparecerán absolutamente las ideas de Dinero y Usura”

Si más tarde tuvo pocas esperanzas en revoluciones sociales (aquello de que una revolución solo hace a medio plazo que cambiar al tirano), en cambio siempre mantuvo la esperanza de que el Arte podría llevar la belleza y el amor, la compasión y una vida más noble a la humanidad, combatiendo el poder del dinero, o sea del deseo y la opresión que el deseo genera en todos, contra otros y contra uno mismo.

Por tanto los Dramas Musicales de Wagner no pretenden adormecer el intelecto con la música, sino mejorar al ser humano a través del Arte.

No solo transmite sentimientos puros, sino además pretende mostrar ‘temas humanos’, o sea dar un camino a las situaciones humanas que llevan al desastre, al dolor, a la opresión, a la injusticia... y hacerlo a través del Arte, porque las revoluciones políticas no elevan al ser humano, son solo materiales, del Mundo como representación. Es el Ser humano al que hay que cambiar.

Por supuesto Schopenhauer consideraría este intento imposible, o sea superfluo, la mejora no viene de ‘restaurar una pretendida bondad natural’ que el deseo corrompe fácilmente y genera dolor siempre, sino de la renuncia al deseo.

La conclusión es que la obra dramática de Wagner no es ‘música’ sino un Drama expresado por la Música, el Poema y la representación en escena de los artistas.

El Drama es la forma de exponer temas humanos. La Música expone aquellos sentimientos que son directos y más difíciles de exponer por el texto.

Cada Drama wagneriano trata de temas humanos que afectan a todos y Wagner propone su resolución en el drama. Desde el contraste de Oro y Amor, Deseo o Compasión, la Renuncia por Amor, la Fidelidad y la Duda, el amor sensual y el profundo, en todos ellos Wagner trata de presentar mediante la actuación dramática, expresada por la Música en su aspecto interno y mediante el Poema y la representación teatral en su expresión externa, siempre dando la resolución correcta del problema humano.

Vista la diferencia entre la obra musical pura que defiende Schopenhauer y el Drama Musical wagneriano, presentamos el texto de Schopenhauer.

“PARERGA Y PARALIPÓMENA”, CAPÍTULO SOBRE LA METAFÍSICA DE LO BELLO Y LA ESTÉTICA, TEMA 220.

La *gran ópera* no es en realidad un producto del puro sentido artístico sino más bien de la idea algo bárbara de intensificar el placer estético mediante el acopio de medios, la simultaneidad de impresiones de distinta clase y el refuerzo del efecto a base de incrementar la masa y las fuerzas activas; cuando la música, al ser la más poderosa de todas las artes, es capaz por sí sola de colmar el espíritu sensible a ella; de hecho, sus más elevadas producciones, para ser adecuadamente comprendidas y disfrutadas, requieren la totalidad del espíritu sin reserva ni dispersión, a fin de que se entregue a ellas y se sumerja en ellas para entender por completo su lenguaje increíblemente íntimo. En lugar de eso, durante la ejecución de una música de ópera tan sumamente complicada se penetra en el espíritu por los ojos, a través del más variopinto esplendor, de las más fantásticas imágenes y los más vivos efectos de luz y color; con lo que además este se encuentra ocupado con la ficción de la obra. Con todo ello el espíritu es desviado, dispersado, aturdido, y así conserva una sensibilidad mínima al sagrado, misterioso e íntimo lenguaje de los sonidos. De modo que con tales cosas se trabaja directamente en contra de la consecución del fin de la música. A eso se añaden aún los ballets, un espectáculo a menudo más calculado para la concupiscencia que para el placer estético, y que además, debido al estrecho alcance de sus medios y a su consecuente monotonía, pronto se vuelve sumamente aburrido contribuyendo así a agotar la paciencia; sobre todo porque con la tediosa repetición de la misma melodía secundaria de danza, que con frecuencia dura un cuarto de hora, el sentido musical se fatiga y se embota, de modo que ya no queda sensibilidad alguna para las siguientes impresiones musicales de tipo más serio y elevado.

Se puede admitir, aunque un sentido puramente musical no lo exige, que al puro lenguaje de los sonidos, aun siendo autosuficiente y no necesitando ayuda, se le asocien y pongan palabras o incluso una acción ejecutada mediante la intuición, a fin de que nuestro intelecto intuitivo y reflexivo, al que no le gusta estar totalmente ocioso, obtenga así una ocupación fácil y análoga; de este modo, la atención se fija con más firmeza a la música y la sigue. Y al mismo tiempo, a lo que los sonidos dicen en su lenguaje universal y no imaginativo del corazón se le da una imagen intuitiva, algo así como un esquema o un ejemplo para un concepto general: de hecho, tales cosas in-

crementan la impresión de la música. No obstante, eso debería mantenerse dentro de los límites de la máxima simplicidad, ya que de lo contrario se actúa directamente en contra de los fines principales de la música.

La gran acumulación de voces vocales e instrumentales en la ópera tiene, ciertamente, un efecto musical: pero el incremento del efecto desde el simple cuarteto hasta aquellas orquestas de cien voces no es proporcional al aumento de los medios, ya que el acorde no puede tener más de tres tonos, cuatro en un solo caso, y el espíritu no puede captar más al mismo tiempo, por muchas que sean las voces de distintas octavas que den esos tres o cuatro tonos de una vez. — Todo esto explica cómo una música ejecutada solamente a cuatro voces puede a veces conmovernos más hondamente que toda la *ópera seria* de la que nos ofrece un extracto; — exactamente igual que a veces un dibujo hace más efecto que una pintura al óleo. Sin embargo, lo que principalmente refrena el efecto del cuarteto es que le falta la amplitud de la armonía, es decir, la distancia de dos o más octavas entre el bajo y la más grave de las tres voces superiores, tal como la que está a disposición de la orquesta desde la gravedad del contrabajo; precisamente por eso el efecto de esta aumenta increíblemente cuando un gran órgano que desciende hasta el último nivel audible ejecuta continuamente el bajo fundamental, como ocurre en la iglesia católica de Dresde. Pues así la armonía ejerce todo su efecto. — Pero en general una ley esencial de todo arte, de toda belleza y toda representación espiritual: es la simplicidad, que además suele estar unida a la verdad: al menos, siempre es peligroso alejarse de ella.

Así pues, en sentido estricto podríamos llamar a la ópera una invención a-musical en favor de espíritus a-musicales, en los que la música tiene que introducirse de contrabando a través de un medio ajeno a ella, más o menos como acompañamiento de una insulsa historia de amor ampliamente pormenorizada y de su poesía aguada: pues el texto operístico no soporta una poesía densa, repleta de espíritu y pensamiento, porque la composición no podría corresponder a ella. Pero pretender convertir la música en criada de la mala poesía es un camino errado por el que ha andado sobre todo *Gluck*, cuya música de ópera, prescindiendo de las oberturas, no se puede disfrutar en absoluto sin las palabras. De hecho, se puede decir que la ópera se ha convertido en la ruina de la música. Pues no es solo que esta se tenga que doblegar y plegar para adaptarse al desarrollo y los desordena-

dos acontecimientos de una insulsa fábula; no es solo que con el pueril y bárbaro lujo de las decoraciones y los trajes, con las bufonadas de los bailarines y las cortas faldas de las bailarinas el espíritu se abstraiga y se disperse de la música: no, hasta el propio canto perturba con frecuencia la armonía, en la medida en que la *vox humana*, que desde el punto de vista musical es un instrumento como cualquier otro, no se coordina y se acomoda a las restantes voces sino que pretende dominarlas sin más. Ciertamente, cuando es soprano o alto eso resulta admisible, ya que por esa cualidad le corresponde la melodía en esencia y por naturaleza. Pero en las arias de bajo y de tenor la melodía dominante corresponde la mayor parte de las veces a los instrumentos agudos, con lo que entonces el canto hace el efecto de una voz inoportuna, en sí misma meramente armónica, que pretende sonar más fuerte que la melodía. O bien el acompañamiento se eleva en forma de contrapunto, en total oposición a la naturaleza de la música, con el fin de otorgar la melodía al tenor o al bajo; pero entonces el oído siempre sigue los tonos más altos, es decir, el acompañamiento. Realmente opino que las arias solistas con acompañamiento de orquesta no son adecuadas más que al alto o al soprano; y por eso las voces masculinas solamente deberían emplearse en dúo con ellas o en piezas polifónicas; a no ser que canten sin ningún acompañamiento o con un simple acompañamiento de bajo. La melodía es el privilegio natural de las voces más altas y ha de seguir siéndolo. De ahí que cuando en la ópera a una forzada y fingida aria de barítono o bajo sigue una de soprano, enseguida sintamos con satisfacción la adecuación a la naturaleza y al arte que esta tiene en exclusiva. El hecho de que grandes maestros como *Mozart* y *Rossini* supieran mitigar y hasta superar el inconveniente de las primeras no lo suprime.

Un placer más puramente musical que la ópera lo ofrece la *misa* cantada; sus palabras, en su mayor parte no percibidas, o sus aleluyas, glorias, kyries, amenes, etc., repetidos incesantemente, se convierten en un simple solfeo en el que la música, conservando únicamente el carácter religioso general, se explaya libremente y no resulta menos cabada en su propio ámbito de miserias de todas clases, como ocurre en el canto operístico; de modo que aquí desarrolla sin impedimento todas sus fuerzas, ya que no se arrastra por el suelo, al igual que hace la moral protestante, con el agobiante carácter puritano o metodista de la música religiosa del protestantismo, sino que se alza libre con grandes batidas de alas como un serafín. La *misa* y la *sinfonía* son las únicas que ofrecen un completo y límpido placer musical; mientras que en la ópera la música se

consume trabajando miserablemente con las insulsas obras y su pseudo-poesía, intentando salir adelante lo mejor que pueda con esa carga ajena que se le ha impuesto. El burlón desprecio con que el gran *Rossini* ha tratado en ocasiones el texto es, aunque no directamente loable, sí auténticamente musical. — En general la gran ópera es en sí misma, por su carácter y esencia, de naturaleza aburrida, ya que con sus tres horas de duración embota cada vez más nuestra sensibilidad musical, al tiempo que el paso de tortuga de una acción la mayoría de las veces muy floja pone a prueba nuestra paciencia; ese defecto solo puede ser superado por la gran excelencia de la obra concreta: de ahí que en ese género solamente las obras maestras sean tolerables y toda medianía resulte reprobable. También se debería intentar concentrar y contraer más la ópera para limitarla a un acto y una hora siempre que sea posible. El profundo sentimiento de ese asunto ha llevado a que en Roma, en mi época, el *Teatro della Valle* haya caído en la mala salida de representar alternativamente los actos de una ópera y una comedia. La duración máxima de una ópera debería ser de dos horas; la de un drama, en cambio, tres horas; porque la atención y la tensión de espíritu que se requiere para este se mantiene durante más tiempo, al fatigarnos mucho menos que la música incesante, que al final se convierte en un tormento para los nervios; de ahí que ahora el último acto de una ópera sea por lo regular un martirio de los oyentes y uno aún mayor de los cantantes y músicos; en consecuencia, podríamos creer que vemos aquí una numerosa asamblea que se reúne con el fin de torturarse a sí misma y lo persigue con perseverancia hasta el final: un final por el que todos suspiraban hace tiempo — con excepción de los desertores.

La obertura debe preparar para la ópera anunciando el carácter de la música y también el curso de los acontecimientos: sin embargo, no puede hacerlo demasiado explícita y claramente, sino solo como se prevé el futuro en el sueño.

Un *vaudeville* es comparable a un hombre que desfila con ropas que ha comprado en una tienda de segunda mano: cada prenda la ha llevado ya otro para el que se había hecho y se había adaptado: también se nota que no hace juego. — Semejante a eso es el popurrí, una chaqueta de arlequín remendada a base de jirones cortados de las chaquetas de gentes respetables; — una verdadera vergüenza musical que debería estar prohibida por la policía.

