

**Publicado en la Revue Wagnérienne nº XII, de 1888.**

Una cronología completa del *Anillo del Nibelungo* sería algo muy largo y complicado, y al mismo tiempo fragmentario, pues aún nos faltan algunos documentos para hacerla perfecta. Por el contrario los hechos generales que se refieren a los orígenes de la Tetralogía de Wagner son del más alto interés, tanto para conocer la obra como el hombre, y son además en general muy desconocidos. Estos hechos generales son los que voy a tratar de exponer.

Para ser más claro, dividiré el tema en tres partes: primero hablaré del poema, luego de la música y por último de las otras obras musicales y literarias que datan de la época de los treinta años que pasan desde los primeros orígenes del *Anillo del Nibelungo* a su completo término.

#### EL POEMA

Tomemos nota en primer lugar de un hecho esencial. No existen más que dos versiones del poema dramático llamado hoy en día '*El Anillo del Nibelungo*'. Existen dos y sólo dos. El primero fue escrito en 1848 y publicado por primera vez en 1871 (si no recuerdo mal), el segundo fue escrito en 1852, y es la redacción definitiva del Anillo del Nibelungo, tal como lo conocemos hoy en día. Una primera edición particular de este poema escrito en 1852 fue editada en 1853, y la edición para la venta en 1863, y esta última contenía algunos cambios de detalle bastante interesantes. Pero lo que tengo que constatar y fijar es que este poema de 1852 es en toda su concepción, y casi en cada detalle de ejecución, idéntico al de la partitura, y que por ello sólo hay que diferenciar dos redacciones, la de 1848 y la de 1852.

El poema de 1848- No es un poema versificado, sino un boceto muy completo y muy detallado, en forma de relato, "*El Mito de los Nibelungos: Boceto para un drama*". Este trabajo está seguido de un ensayo de dramatización del último episodio, o sea de la muerte de Siegfried, pero este poema de ópera "*La Muerte de Siegfried*" es mucho menos interesante que el boceto que le precede.

¿Qué es este boceto?. Es un intento bastante hábil de poner en escena los hechos principales de la mitología alemana, y condensar todo ese amasijo de viejas leyendas en una historia simple e interesante. Wagner mismo nos dice que era el resultado de largos y arduos estudios.

El relato es idéntico al del *Anillo del Nibelungo* tal como lo conocemos ahora, es decir, la fábula –lo que se llama vulgarmente *Acción*- del drama es el mismo, es absolutamente la misma serie de 'acontecimientos'. Alberich roba el oro del Rhin, forma un anillo mágico y aspira a la omnipotencia. Wotan le roba el anillo, y lo da a los gigantes en pago del Walhalla. Los Dioses buscan un hombre que expíe su falta, Siegmund

ama a Sieglinda, Siegfried es recogido por Mime, él mata al dragón y se queda el anillo, y luego despierta a Brunilda. Siegfried muere en manos de Hagen y Brunilda muere con Grane sobre su hoguera mortuoria. Vemos que es el mismo hilo de acontecimientos que en el poema ulterior.

Lo que falta en este drama es todo motivo interior, moral, No hay nada de conflicto entre Amor y Oro en el corazón de los personajes. Alberich es un ladrón que espera gracias al oro, y a otros metales que encierra la tierra, conquistar el mundo. No hay el tema de que “sólo aquel que maldiga el amor sabrá servirse del oro”. La falta de los dioses es haberle robado el anillo para hacer un tan poco piadoso uso, y haber enterrado “la libertad, el alma de los Nibelungos, en el vientre del ocioso dragón.”. Cuando se encuentre un hombre para reconquistar este anillo, y para romper la esclavitud de los Nibelungos, devolviendo el anillo a las Hijas del Rhin (lo que los dioses no pueden hacer por sí mismos a causa de su contrato con los gigantes), todo irá mejor y los Dioses, los enanos (o Nibelungos) y los Gigantes podrán vivir felices para siempre. Sí, incluso los gigantes, pues no se habían matado entre ellos como hacen Fafner y Fasolt, y ¡el dragón que Siegfried mata es simplemente un animal a su servicio! Es una buena leyenda de pueblos muy simples.

La única idea verdaderamente profunda que Wagner ha introducido –y aún no está más que vagamente indicada- es la de la expiación del pecado de los dioses por la muerte de un hombre, Siegfried. Y esto es un ejemplo de su inclinación para propuestas antitéticas, pues en el mismo momento estaba haciendo el boceto de ‘*Jesús de Natharet*’, el drama del Dios que muere para expiar la falta de los hombres. Y algo más tarde veremos *Tristán*, la muerte por amor; el intento de crear ‘Los Vencedores’, la renuncia total al amor. – Pero en cuanto a todo el resto, no es más que una condensación, una dramatización de viejos mitos, un esfuerzo que hubiera sido ciertamente erróneo de despreciar, sobre todo dado que suministró un marco tan precioso para la tragedia posterior. Pero lo que quiero hacer comprender al lector es hasta qué punto este proyecto de 1848 no es nada más que eso, nada más que una obra sobre tradiciones mitológicas. Espero pues que se darán cuenta cuan diferente es del segundo poema, el que conocemos hoy en día, y comprendan cuan pueril es no ver en este segundo más que mitología dramatizada, o hacer concienzudas investigaciones en los *Eddas* y las *Sagas* sobre los ‘orígenes del *Anillo del Nibelungo*’.

El poema de 1852- El cuadro exterior de este poema es el mismo que el del precedente. Pero a esta serie de acontecimientos exteriores, de aventuras, se le han adjuntado un nuevo drama, exclusivamente interior- el drama de Wotan.

En la redacción de 1848 Wotan a penas es nombrado, como jefe de los dioses; en general Wagner habla de los Dioses en plural, como de los Nibelungos o los Gigantes. Hoy en día Wotan es el punto central alrededor del cual todo circula. Todo parte de él, y –constantemente- cada acción de los otros personajes está relacionada con él, y no adquiere verdadero significado más que por su relación con él. Este drama de Wotan no es en absoluto, aunque así podría parecerlo, paralelo a cualquier otro, él es el alma misma. La serie de aventuras es aquí fortuita y no tienen un sentido necesario ni eternamente verdadero más que vistas reflejadas en el alma de Wotan, la cual se ha convertido en la única cosa esencial.

En este segundo poema toda la ‘historia’ subsiste, tal como ya lo he dicho, pero no es en el fondo más que un marco indiferente, válido sólo por lo pintoresco, y por el hecho

de que su distanciamiento, su entorno fantástico de dragones, ondinas, pájaros que hablan, etc. lo enmarcan en un país lejano de ensueño, y hacen que lo 'puramente humano', despojado de todas las contingencias, nos aparezca en solitario. Y esto 'puramente humano', el único personaje realmente vivo y verdadero del drama, ese es Wotan.

El hecho de que no se pueda poseer al mismo tiempo el Amor y el Oro, y el conflicto que nace en el alma consciente de este hecho (el alma de Wotan): he aquí el único tema del drama. Que se plantee por Amor y Oro, Dios y Mamón, Sabiduría y Ciencia, lo que se quiera, y por Wotan un hombre cualquiera, sin nombre, pero 'consciente' (un hombre que ha estrechado toda la saga de los Wala en sus brazos desesperados). Una vez planteado este punto central –el conflicto en el alma de Wotan- se refleja, más o menos simbolizado, en todos los otros personajes. Sólo en Wotan el conflicto es absolutamente vivo y verdadero, en los otros lo es menos, primero a causa de su falta de plena conciencia, y luego porque -en el fondo- los vemos a todos desde un punto de vista único, que es precisamente el alma de Wotan.

De todo esto resulta que cuando Wagner acepta el boceto de 1848 como marco para su nuevo drama de 1852, tuvo que efectuar algunos cambios, y sobre todo hacer importantes añadidos. Era preciso desde el principio hacer visible, palpable, este hecho de que no se puede poseer el Amor y el Oro al mismo tiempo. Era preciso hacernos ver el conflicto interior entre el deseo del oro y la sed de amor, y era preciso mostrarnos la Muerte, que este conflicto comporta inevitablemente. Esto es lo que Wagner ha hecho, en parte por una serie de nuevas escenas, en parte por una gran cantidad de modificaciones en detalles que pasan desapercibidos al ojo banal, pese a que ellos cambian la naturaleza del drama totalmente.

He aquí –solo a grandes trazos- los principales cambios que presenta el poema de 1852 frente al de 1848.

Lo más visible es la serie de escenas creadas para Wotan: En el *Rheingold* la escena entre Wotan y los Gigantes a propósito de Freia. En *La Walkiria* la gran escena de Wotan en el segundo acto (que Wagner llamaba, en una carta a Liszt. 'la escena más importante de los cuatro dramas'). En *Siegfried* las escenas de Wotan y Mime, Wotan y Alberic, Wotan y Erda (el segundo punto culminante del drama), Wotan y Siegfried. En el *Ocaso de los Dioses* se arreglarán las escenas de las Nornas, la de Waltrauta y Brunilda, de Alberich y Hagen que ya existían en el texto de '*La muerte de Siegfried*', pero que no servían más que para recordar incidentes ya pasados, mientras que ahora –enteramente refundidos- están del todo dedicados al único verdadero héroe del drama, al Wotan invisible.- Entre los cambios que no tocan directamente el alma de Wotan, el más importante es este: que el hecho material del robo del Oro se transforma en algo secundario, dado que "sólo el que maldiga el amor sabrá forjar el anillo mágico". De ello salen dos consecuencias: primero que desde la primera escena el antagonismo insuperable entre Oro y Amor queda establecido, y luego que Alberich – que era un simple ladrón- se convierte en un personaje trágico. Y es su maldición del amor, la fuerza de esta renuncia, la que da más tarde a la maldición que él asigna al anillo, cuando se lo roban, la fuerza dramática y viva (1)

Para hacer ver como Wagner –sin cambiar mucho el curso aparente de la fábula- introduce por todos sitios el conflicto del Oro y el Amor, citaré el caso de los Gigantes. En el primer poema ellos exigen simplemente a los Dioses, en pago del Walhala, el tesoro de sus enemigos, los Nibelungos: aquí, por el contrario, es a Freia, la diosa de la juventud y la belleza lo que quieren ganar, "para que una mujer venga a vivir con

nosotros, pobres gigantes, una bella y dulce mujer". No renuncian a este sueño de amor más que bajo la seducción del oro que el astuto Loge hace brillar ante sus ojos. Y el conflicto que nace de ello lleva a la inmediata muerte de uno de los dos hermanos, que cae asesinado por el otro, mientras que este último, por miedo a ser robado, se ve forzado a convertirse él mismo en dragón, y morirá más tarde en manos de Siegfried.

Haré resaltar también como, en el segundo acto de *'La Muerte de Siegfried'*, todas las Walkirias iban a compadecerse de Brunilda y hablar con ella de sus hazañas, mientras que ahora sólo es Waltrauta la que va a hablar con Brunilda de Wotan y describirle las desgracias del Dios, y suplicarle que le devuelva el anillo maldito del Rhin, lo que Brunilda rechaza de hacer: "Prefiero que toda la magnificencia del Walhala caiga en ruinas". Y eso pasará. Se observa que en cada personaje, en cada momento, es el conflicto interior el que centra el verdadero drama (2).

Pero es en el final del poema de 1852, comparado con el poema de 1848, donde se manifiesta de la forma más clara la profunda diferencia que existe entre las dos obras, tan parecidas a primera vista. En el poema de 1848 la muerte de Siegfried era una expiación material, gracias a la cual Brunilda, que vuelve a ser una Walkiria, podía anunciar a los dioses "su poder eterno", y llevarles a Siegfried para que disfrute en el Walhala de "las delicias eternas", - mientras que Alberich y los Nibelungos volvían a ser libres y felices, liberados del yugo del Anillo, que volvía a sonreír para siempre con las Hijas del Rhin. -En el nuevo poema la muerte de Siegfried sirve "para hacer consciente a una mujer", a enseñarle "lo que es bueno para el Dios". Brunilda inicia con su mano "el incendio del castillo resplandeciente del Walhala"... "¡Reposa, reposa, oh Dios!". Y ella, Brunilda, la Wotan-mujer, "cierra tras ella las grandes puertas abiertas del eterno Devenir, para entrar en el muy santo país por ella escogido, el país sin el deseo y sin ilusión"... "El más profundo sufrimiento de amor me abrió los ojos: he visto acabar el mundo".

He creído útil insistir sobre este punto capital de la diferencia profunda entre los dos poemas: es el único que es indispensable de conocer para comprender y juzgar el poema del *Anillo del Nibelungo*, y al mismo tiempo es uno de los hechos más importantes y menos conocidos para comprender y juzgar la evolución artística que se completó y terminó en el alma de Wagner entre 1848 y 1852, es decir, entre sus treinta y cinco y treinta y nueve años.

He aquí unos datos precisos sobre la génesis de este segundo poema. Esta génesis es bastante interesante como para poder recomendar su estudio incluso a los que no gustan en absoluto de las fechas.

Desde 1848 Wagner tenía pues en sus manos su "Boceto de drama" y un ensayo completo de dramatización del último episodio, poema de ópera que él llamaba *'La Muerte de Siegfried'*. Y desde este momento no cesa de pensar seriamente en poner música a este drama. En junio de 1849, por ejemplo, escribe a Liszt: "Te enviaré esta ópera en seis meses". En 1850 y en 1851 vuelve a decírselo. Pero a medida que su deseo de hacerlo se acentuaba, se iba aperciendo de que "la obra, en su forma, no está en absoluto viable para pasar a la escena" (IV, 416). Para probar de corregir lo más posible los defectos de esta pieza, imaginó, en los primeros meses de 1851, el poner en escena la juventud de Siegfried (tal como la había concebido en su 'Boceto de Drama') y montar en esta nueva ópera algunos de los temas de los que se hablaba en el boceto inicial, escribió por ello un poema de ópera titulado *El Joven Siegfried*, que terminó el 24 de junio de 1851 (no poseemos desgraciadamente el texto, que se

lo dio a Liszt). Pero pronto reconoció el mismo problema para su *El Joven Siegfried* del que había constatado en *La Muerte de Siegfried*. Hechos muy importantes de la fábula no se contaban: por ejemplo todo el drama de Sieglind y Siegmund, y el castigo de Brunilda estaban sólo contenidos en un relato que Brunilda hacía cuando Siegfried la despertaba. Y lo más grave, y que paralizaba totalmente a Wagner, era –sin ninguna duda– que sus dos proyectos, así como todo su ‘Boceto de drama’, no respondían a ningún ideal de los que acaba de exponer, precisamente en 1850-51 en sus dos escritos: “*La obra de arte del Porvenir*” y “*Ópera y Drama*”. Ciertamente no era por tanto “esta suprema obra de arte, el drama”. –Sin embargo las necesidades materiales forzaban al Maestro a probar por lo menos de acabar estas óperas, que la Corte de Weimar le pagaba, y en septiembre de 1851 empezó el boceto de la música de *El Joven Siegfried*. Ya en octubre cesó esta tentativa fútil, que fue su última tentativa de ópera. Y el 3 de noviembre de 1851 anunció, por primera vez, que “tenía el proyecto de *tres dramas con una introducción*, y que estaría obligado a romper todos los lazos con Weimar” (carta inédita). Y pocas semanas después (diciembre 1851) terminó su “Comunicación a mis amigos” diciendo: “Yo no escribiré ya más óperas; no queriendo inventar una nueva palabra, llamaré a mis obras Dramas, pues es la palabra que indica más claramente cuál es el punto de vista en el que se debe uno colocar para juzgar lo que he querido hacer”. Y añade: “En adelante yo no tengo nada que hacer con vuestro teatro moderno”.

¡He aquí realizado el gran paso adelante! He aquí la evolución artística realizada. –Wagner convertido en ‘consciente’, y esta evolución en el alma del Maestro encuentra inmediatamente su manifestación artística en la concepción del nuevo drama, el *Anillo del Nibelungo*.

En cuanto su salud –gravemente quebrantada por lo que había tenido que pasar– se recuperó un poco, Wagner se pudo a trabajar en su nuevo proyecto de drama. El 23 de marzo de 1852 escribe: “El gran poema me absorbe cada vez más, es preciso que me ponga en ello pronto”. El 29 de mayo anuncia a Liszt que “el boceto de toda la Tetralogía del Nibelungo está acabado” (3)

Una vez acabado el plan general, primero versificó *La Walkiria*, que terminó el 1 de julio de 1852, luego el *Rheingold* que acabó a principios de noviembre de 1852, después rehízo el nuevo drama de ‘*El Joven Siegfried*’ (hoy en día ‘*Siegfried*’) y ‘*La Muerte de Siegfried*’ (hoy llamado el ‘*Ocaso de los dioses*’). Hacia Navidad de 1852 leyó todo el Ring a sus amigos de Zurich (Memorias de la Sra. Wille), y el 11 de febrero de 1853 enviaba a Liszt los ejemplares de la primera edición que había hecho imprimir a costa suya, sólo para sus amigos.

En 1863 se publicó la primera edición pública del poema, juzgo inútil hablar de las variantes que encierra. En 1873 apareció una segunda edición, y por fin en 1876 la edición Schott que todo el mundo conoce, y que contiene así mismo una cantidad innumerable de cambios de palabras y de frases, tanto respecto a la edición de 1853 como a la partitura.

Existen aun otras ediciones, pero siendo este estudio un estudio artístico, no bibliográfico, reenvío a nuestros lectores que deseen más amplios datos a los catálogos de Kastner y Oesterlein.

## LA MÚSICA

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona  
<http://www.associaciowagneriana.com> [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)

La correlación entre el pensamiento poético y el musical es tan íntima en Wagner, que todo ensayo de verdadera cronología musical de sus obras es algo muy delicado y sujeto a precauciones. ¿Cómo darse cuenta, por ejemplo, de la parte que la intuición musical ha tenido en la concepción y en la ejecución de sus poemas? ¿Y cómo seguir esta cristalización lenta de una inspiración musical vagamente general, extremadamente elástica, hacia un motivo concreto y claro? Dudo que incluso su autobiografía nos aporte muchas informaciones sobre este tema y en todo caso considero el valor artístico y psicológico de las fechas que vamos a exponer como muy inferiores al valor de las fechas del poema. Pues mi conocimiento de Wagner me da la certitud de que la creación de una partitura era, para él, siempre una obra “efectuada de golpe”, un trabajo de un cierto sentido mecánico. Lo vemos, por ejemplo, poner en papel –cuando se le pedía- temas musicales que no adquirirían su pleno desarrollo más que un cuarto de siglo más tarde, cuando las circunstancias le permitían hacer la partitura. Creo que para Wagner el poema era –por así decirlo- una cosa mucho más fortuita que la música, ésta, por el contrario, era obligada, no podía ser de otra forma, el poema respondía a un orden de verdad más vago en un cierto sentido y por el cual la fábula dramática podía en consecuencia variar, pero la música era una verdad más profunda en su generalidad, más cierta, más absoluta. Vemos, por ejemplo, que mientras Wagner hizo muy numerosos proyectos de poemas, que se dejaban luego de lado, no conservando más que alguna concepción general para otro drama, tomaba en cambio una melodía dada creada para uno de estos dramas que habían quedado en estado de proyecto, y lo introducía sin cambios en otra obra. Un ejemplo sorprendente es la melodía concebida para caracterizar a Buda, el Renunciador (en *Los Vencedores*) que se extiende ahora en la escena de la evocación de Erda, cuando Wotan declara renunciar al poder en favor de “el Eterno Joven”. Y sin ninguna duda las melodías de *Wieland el Herrero* han pasado al *Siegfried*, las melodías de *Jesús de Nazareth* al *Parsifal*, y del *Tristán* (primer proyecto del tercer acto) al *Parsifal*, etc. Me parecería pues muy pueril de pretender seguir paso a paso la génesis de la música del *Anillo del Nibelungo*.

He aquí, por ejemplo, algunos detalles interesantes, pero que vendrán en apoyo de lo que he dicho. Ya en 1848 existían varias melodías que hoy son parte importante de la armazón sinfónica del Ring. El tema principal de la Cabalgada de las Walkirias, por ejemplo, y la melodía del joven Siegfried tocado con su cuerno son de esta época (Tappert), aunque los dramas en los que aparecen ahora por primera vez y en los cuales adquieren su carácter particular y su significado poético no existían aún en ese momento. Cartas de 1849 y 1850 nos muestran a Wagner impaciente por ponerse a componer la partitura de su *‘Muerte de Siegfried’*, del que, dice: “la música le pica los dedos”. – Después tras haber escrito su *‘Joven Siegfried’*, en 1851, se puso a componer, y no hay duda de que numerosas partes del primer acto y del segundo de nuestro *Siegfried* son, por su declamación y por el diseño melódico general, de ese año. En una carta (inédita) del 2 de septiembre 1851 escribe: “Estoy componiendo ahora la música de mi *‘Joven Siegfried’*... las frases musicales salen solas sobre estos versos, sin que yo me ocupe, esto brota por todos lados como las plantas salvajes. Ya tengo el inicio en mi cabeza, así como algunas partes plásticas, tales como la música de Fafner”. Y sin embargo estaba en vísperas de abandonar definitivamente este proyecto: tenía música en su cabeza, pero aún no el poema. En el verano de 1852, mientras que escribía *La Walkiria*, y dos años antes de que empezara el boceto de la partitura, dio ya a un amigo que le había pedido que le copiara las palabras del canto de amor

de Siegmund, la melodía de dicho canto. – Estos datos son interesantes pero servirán, espero, para hacer comprender cuan imposible es seguir esta génesis musical con los muy raros documentos que poseemos.

En cambio lo que es fácil de seguir es el final definitivo de todo este trabajo de tantos años, o sea la creación de la partitura. Pero no debemos olvidar nunca que ello era algo que dependía a menudo de circunstancias absolutamente exteriores y accidentales, y que toda conclusión psicológica o de otro tipo que se quiera deducir de estas fechas está pues sujeta a precauciones.

*El Rheingold* se inició en noviembre de 1853, en octubre Wagner había ya escrito que la música “le corría por las venas”, pero estaba de viaje en Italia, y no fue hasta su vuelta a Zurich, en noviembre, cuando se puso en ello. El boceto fue terminado el 15 de enero 1854, la partitura instrumentada a final de mayo. El 3 de julio de 1854 Wagner escribía a Liszt que *La Walkiria* estaba ya empezada, el primer boceto estaba terminado en diciembre de ese año. La instrumentación de *La Walkiria* se retrasó bastante por el viaje de Wagner a Londres en 1855 y por el cansancio y el disgusto que le causaron sus funciones de director de orquesta de la Philharmonic Society. Sin embargo terminó la instrumentación del primer acto en septiembre-octubre (tras su vuelta a Suiza y su estancia en los Alpes) y la del tercer acto en marzo de 1856.

Ya mientras hacía el primer boceto de la música de *La Walkiria*, había concebido el drama de *Tristán e Isolda*, era en octubre-noviembre de 1854 (correspondencia Liszt-Wagner, II, 46).

Cuando en 1856 la partitura de *La Walkiria* estuvo acabada, se trataba para el Maestro de ponerse con la partitura del *Siegfried*, tenía que luchar no sólo contra “la lasitud engendrada por tan largo trabajo, sin un objetivo visible”, sino también sobre todo contra la obsesión de este nuevo drama, *Tristán*, y del drama de *Los Vencedores*, que acababa de concebir en mayo de 1856. El 12 de julio escribía a Liszt: “Espero pronto empezar el *Siegfried*, pero en el fondo preferiría escribir nuevos poemas... tengo dos magníficos temas de dramas, *Tristán* y *Los Vencedores*”.

Sin embargo Wagner se puso con la partitura del *Siegfried* hasta el final de 1856. El 6 de diciembre anunciaba a Liszt que había terminado el boceto del primer acto, a mediados de enero de 1857 terminó completamente ese boceto del primer acto. En mayo de 1857 le vemos ocupado en empezar el segundo acto, pues envía a Liszt, el 30 de mayo, la partitura de la frase de Fafner. “Ich lieg, und besitze” que acababa de escribir esa misma mañana. (4) Estas palabras, recordémoslo, están en la primera escena del segundo acto. Pero Wagner llegó más lejos, porque en el verano de 1857 tocó al piano al Sr. Richard Pohl el ‘Waldweben’ y la voz del pájaro, sirviéndose de un boceto a lápiz (Musik- Wochenblatt, 1883, 337).

Sin embargo el 28 de junio de 1857 Wagner escribe a Liszt que definitivamente ha abandonado su proyecto de continuar y acabar el *Ring*: “He conducido a mi joven Siegfried a la soledad de la selva. Lo he dejado allí bajo el Tilo... puede ser que el sueño le haga bien. En cuanto a su despertar no puedo prever nada... todo depende de disposiciones del espíritu independientes de mi voluntad”. Y al mismo tiempo Wagner anunciaba que se pondría con el *Tristán*.

Parece que hubo una interrupción total en la composición del *Anillo del Nibelungo* durante ocho años. Es en septiembre de 1865, en Munich, poco después de las primeras representaciones de ese *Tristán* por el que había abandonado en 1857 su *Siegfried* bajo un tilo, cuando Wagner retoma la partitura del segundo acto del *Siegfried*, Pero los acontecimientos que siguieron, su huida de Munich, la nueva imposibilidad

de soñar en una ejecución de una obra como la del Ring, parece que volvieron a interrumpir su trabajo, y durante los dos años siguientes, 1866 y 1867, lo vemos exclusivamente ocupado en su asilo sobre el lago de Lucerna, en terminar la partitura de los *Maestros Cantores*, en la cual trabajaba –con interrupciones- desde 1862.

Es probablemente tras una nueva interrupción de dos o tres años, cuando Wagner volvió, a inicios de 1868, sobre el *Siegfried*, y es en febrero de 1869 (Glasenapp) que termina la partitura iniciada en 1856. El *Ocaso de los Dioses* parece que se inició ese mismo año, 1869. La ejecución de esta partitura se retrasó por los proyectos de Bayreuth y por los trabajos que causó, y fue terminada en Bayreuth en noviembre de 1874, justo veinte y un años después del inicio de la partitura del *Rheingold*.

Y si recordamos que el primer proyecto de un drama fundado en las fábulas del Edda, ese ‘Boceto para un drama’ fechado en 1848, que fue resultado de largos estudios, no nos engañamos mucho asignando el tiempo transcurrido entre la primera ida de este drama a su finalización completa en un periodo de treinta años, de 1844 a 1874, es decir, de los treinta y uno a los sesenta y un años de Wagner.

### OBRAS CONTEMPORANEAS

Voy a enumerar rápidamente las principales obras de Wagner que de una forma u otra se relacionan a esta época de treinta años, ya sea que fueran concebidas y ejecutadas por completo desde 1844 a 1874, sea que fueran terminadas después de 1844 o empezadas antes de 1874. Veremos que casi toda la obra del Maestro es contemporánea del *Anillo del Nibelungo*.

En cuanto a obras teatrales todas están en esta época, a partir del *Tannhäuser*. Tenemos: las óperas *Tannhäuser* (1840-1845), *Lohengrin* (1842-1847), los dramas *Tristán e Isolda* (1854-1859), *Los Maestros Cantores* (1845-1867) y *Parsifal* (1855-1882). Y para completar esta lista, he aquí los bocetos que quedaron inacabados: *Federico Barbarroja* (1844-1848), *Jesús de Nazareth* (1848), *La Muerte de Siegfried*, primera versión (1848), *Aquiles* (proyecto de drama mencionado en cartas de 1849 y 1850), *Wieland el Herrero* (1849-1850), *El Joven Siegfried*, primera versión (1851), *Los Vencedores* (1856). (5)

Los escritos de todo género que datan de esta época son muy numerosos, solo mencionaré los más importantes.

Primero los dos principales escritos teóricos que el Maestro nos ha dejado: ‘La Obra de Arte del Porvenir’ (1849-1850) y ‘Ópera y Drama’ (1850-1851). Estos dos escritos pueden y deben ser considerados como íntimamente ligados al *Anillo del Nibelungo*. Pues como Wagner nos lo dice en su ‘Comunicación a mis amigos’, fueron estos poemas y la intuición de una obra que ya llevaba en sí mismo, los que le llevaron a hacer reflexiones teóricas, a buscar darse cuenta de lo que le repugnaba en las manifestaciones mal consideradas artísticas de nuestro tiempo, y a hacerse una imagen más neta de lo que debía ser una obra de arte del porvenir. Y si estos eran los proyectos de dramas que en primer lugar le habían inspirado el escribir estos estudios, eran ellos también los que tenía en su mente cuando –en ‘Ópera y Drama’- entra en detalles sobre la aliteración, etc. Creo incluso que esta preocupación por el poema especial que tenía en mente es un defecto en su bello libro, que Wagner llama su ‘Testamento’ (6) y que ‘La obra de arte del Porvenir’, escrito en un momento en el cual el Ring no estaba tanto en sus pensamientos, le es bajo varios conceptos superior.

Entre sus otros escritos, mencionaré: 'El Judaísmo en la Música' (1850), 'Una Comunicación a mis amigos' (1851), 'Carta sobre la Música' (1860), 'Arte y Religión' (1864), 'Arte alemán y política alemana' (1868).

Se podrían aun mencionar aquí las cartas de Wagner a Liszt de 1849 a 1861, recientemente publicadas. Son el más bello documento que tenemos sobre el autor del *Anillo del Nibelungo*.

### **Notas:**

(1) En una carta a un amigo, Wagner escribe: "Es esta renuncia al amor lo que engendra el drama entero hasta la muerte de Siegfried".

(2) El inútil decir que, por ejemplo, el desprecio del Oro de Siegfried es sólo un aspecto más del mismo tema.

(3) Es la única vez que yo he encontrado la palabra 'Tetralogía', que solo se emplea en Francia.

(4) ¡La melodía del 'Encanto del Viernes Santo' del *Parsifal* es del mismo momento!

(5) Es muy posible que queden proyectos de drama aún desconocidos (NT en el año 1888 en que se escriben este artículo, y si que los hay, hoy ya son conocidos). En una carta de 1849, por ejemplo, Wagner dice que además de 'La muerte de Siegfried' y de 'Jesús de Nazareth', tiene en mente dos proyectos de dramas trágicos (sin duda 'Wieland el Herrero' y 'Aquiles') y dos temas cómicos. Uno de estos últimos puede ser Los Maestros Cantores, pero ¿Cuál es el otro? (NT: Posiblemente fuera 'La feliz familia de los osos').

(6) "He aquí mi Testamento, ahora ya puedo morir, todo lo que haré de más me parece ser un puro lujo", dijo Wagner en una carta de febrero de 1851.



*H. S. Chamberlain*

Traducción: R.B.