

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 57 AÑO 2006
TEMA 8: OTROS COMPOSITORES: 8.2. WAGNERIANOS DEL RESTO DE EUROPA
TÍTULO: **FRANZ LISZT Y RICHARD WAGNER (Una necesidad wagneriana)**
AUTOR: *Ramón Bau*

“Dedicatoria a Richard Wagner de la Sinfonía Dante:

De la misma forma como Virgilio guió a Dante, tú me has guiado a través de regiones misteriosas de esos mundos de la música tan llenos de vida.

Yo te digo desde lo más profundo del corazón:

‘Tu se’ il mio maestro, e’l mio autore!’

Y te dedico esta obra; recíbela como homenaje de un amigo cuyo afecto no cesará nunca. Franz Liszt. Weimar, Pascuas 1859”.

Liszt a Wagner en Pascuas 1859

(La frase en italiano está sacada de la Divina Comedia)

“Quiero decirte no obstante que será preciso guardar gentilmente para nosotros dos la dedicatoria que tu has escrito sobre el ejemplar de la Sinfonía Dante; yo, al menos, no diré nada a nadie. Positivamente me ha hecho sonrojar, creelo. No sabría decirte cuanto me siento como un pobre músico; con la mano en el corazón, me siento un verdadero ignorante. Tendrías que verme a veces cuando me digo: ‘Es preciso de todas formas que haga algo’, me siento al piano y masacro algunas melodías para abandonar inmediatamente el intento como un imbécil. ¡Que desánimo entonces!. “

Respuesta de Wagner a Liszt: Carta 3 Mayo 1859, tras recibir la dedicatoria.

Este análisis de la relación entre Liszt y Wagner no es en absoluto un tema de erudición biográfica, es más, esa visión del tema es secundaria y no orienta en modo alguno este texto. En todos los libros biográficos de Liszt se pueden encontrar datos de su relación con Wagner, pero muy pocos datos de la relación artística entre ambos.

Así pues el centro del interés wagneriano del tema está en estas cuestiones:

- La necesidad que Wagner tiene de Liszt como persona y como artista.
- Las influencias artísticas que esta relación comportó para ambos en su obra.
- Las aclaraciones que sobre la obra wagneriana se pueden encontrar en los escritos entre Wagner y Liszt.
- Detalles sobre la conducta de Wagner en aquellos años difíciles, antes de tener el soporte de Luis II de Baviera.

Para conocer los detalles de estos temas en principio podría creerse que deberíamos centrarnos en los textos 'Mi Vida' de Wagner o en los Diarios de Cósima, y sin embargo, aunque en ambos textos hay detalles interesantes, su aportación es mínima en comparación con la información que nos muestra la correspondencia entre Liszt y Wagner, que, aunque incompleta, está editada en alemán y francés.

En cuanto a las obras escritas por Liszt hay muy pocas referencias a Wagner fuera de los análisis detallados del Lohengrin y el Tannhäuser de 1850 y posteriormente los análisis del Oro del Rin y Maestros Cantores, que sin duda son imprescindibles. También hay algunos temas de interés en la correspondencia de Liszt con von Büllow.

LAS VIDAS NECESARIAS EN LA OBRA DE WAGNER

“En mi vida todo es hundimiento, no es ella misma más que ruinas.... No puedo vivir como un perro, no puedo dormir sobre paja y deleitarme en beber aguardiente de baja calidad; hace falta que me sienta adulado de alguna manera, si se quiere que mi espíritu lleve a cabo esta obra dolorosa y difícil, la creación de un mundo que no existe”.

(Carta del 15 de Enero de Wagner a Liszt)

“Tu fotografía me ha sido anunciada por una mano muy amable, pero aun no me ha llegado. Ya te he dicho alguna vez que tu pequeño busto es el único adorno de mi sala de trabajo. La fotografía tendrá su lugar en mi misma habitación donde nada me recuerda ‘al artista’.

Beethoven, Weber, Schubert y otros semejantes están en la primera sala, donde están acompañados de tu retrato (que lleva esta divisa: 'Tu sabes lo que vendrá'). En mi habitación quiero que estés solo con mi San Francisco, que Steinle ha dibujado admirablemente para mí: esta de pie, firme como una roca, sobre las olas tumultuosas del mar, su manto extendido a sus pies. " (Liszt a Wagner: Carta 31 Mayo 1860)

Wagner es uno de los artistas que 'se hace a sí mismo', es increíble ver su firme convicción en el camino a tomar, su radicalidad en ello, su originalidad frente a su época y en general la poca dependencia que tiene de otros artistas respecto a su 'camino artístico'.

En música su única pasión absoluta, su único reconocimiento de deuda total, es con Beethoven, y aun así sus caminos son tan distintos que debemos considerarlo un 'precursor', no un 'maestro' de Wagner.

Beethoven es un peldaño necesario para llegar a Wagner, pero no es quien le muestra o define el camino wagneriano en el Arte.

Sin embargo, mientras en su visión clara de la obra dramática total Wagner es bastante autónomo, en su vida, en su personalidad vital, en su camino real, es totalmente dependiente de 3 personas sin las cuales su obra hubiera sido o sobrevivido de forma distinta totalmente.

Estas personas se presentan además en su vida de forma secuencial, o mejor dicho, su 'necesidad' se presenta de forma perfectamente secuencial, de manera que cuando uno deja de ser 'una necesidad', aparece el siguiente para cubrir su nueva necesidad.

Estas tres personas, las tres vidas que Wagner necesita para su obra son, en este orden vital, Liszt, el Rey Luis II y Cósima.

Como veremos con más detalle, Liszt fue una necesidad global para Wagner durante muchos años, de 1846 a 1864 cuando el Rey Luis II tomará el relevo. Durante estos años Liszt fue su único amigo, su salvador en la persecución, su ayuda económica, su interlocutor en temas de debate artístico y su soporte humano en las graves crisis que Wagner sufrió en este tiempo.

Luis II fue sin duda el que aseguró la gloria de Wagner, permitió acabar su obra y sus sueños más imposibles. Y Cósima, aparte de ser su permanente ayuda personal, fue imprescindible en los últimos años (precisamente cuando el Rey Luis II se alejó un tanto de la vida de Wagner) y sobretodo fue una necesidad para la continuidad de su obra y su pensamiento.

Con todo, la diferencia en el caso de Liszt es que fue una necesidad artística, el único de los tres que estaba en el mundo del Arte musical, y en la etapa en la que la obra de Wagner no era comprendida. Liszt fue el único que entendió su arte desde el principio con la fuerza necesaria para apoyarle decisivamente.

La relación de Wagner y Liszt está repleta de temas esenciales para comprender el camino artístico de Wagner, y en eso se diferencia Liszt completamente de la influencia de Luís II o Cósima. Liszt no solo fue un mecenas absolutamente necesario, fue un artista necesario para Wagner.

Eso no quita que además de ser el gran difusor de la obra de Wagner cuando nadie la consideraba, haya sido además el único mecenas económico en los años de mayor miseria de Wagner.

“Estoy en una muy triste situación, y por ello me digo a menudo si usted podría venir en mi ayuda. Yo he intentado por mi mismo la publicación de mis tres óperas. He reunido el dinero por medio de diversas deudas. Actualmente todos mis deudores piden ser reembolsados. La situación no puede prolongarse más que durante ocho días más, pues todas las tentativas que he hecho para vender mis obras, incluso solo por la suma que yo había gastado en publicarlas, han sido infructuosas debido a los difíciles tiempos que he atravesado. (...)

¿Podría usted procurarme esa suma?. ¿La tiene usted o alguien que por amor a usted la daría?. ¿No sería algo muy interesante si usted se convirtiera en propietario-editor de mis óperas?. ¿Y sabe usted cual sería el resultado de ello?. Pues que yo volvería a ser un hombre, un hombre para el cual la existencia sería posible, un artista que en su vida no se ocuparía más de la cuestión del dinero y que se contentaría con trabajar con ánimo, con placer”.

(Wagner a Liszt: Carta 23 Junio 48)

Como puede verse las deudas de Wagner no eran a menudo por vivir en el lujo o gastos superfluos, como se suele decir, sino por su obsesión en dar a conocer su obra. Liszt le ayudó siempre.

“Vuestro proyecto de retiraros por un tiempo en Zurich a fin de trabajar con tranquilidad me parece muy bien, encargo a Vellón de enviaros 300 francos como dinero para el viaje. Espero que Mme Wagner se reunirá contigo y antes del otoño os enviaré una pequeña suma de dinero para permitiros ir viviendo”. (Liszt a Wagner: respuesta a la carta anterior, sin fecha).

“Tu sabes muy bien, que yo no puedo soñar, por lo menos a medio plazo, de volver a Alemania. Es preciso pues que me reuna con mi esposa en tierra extranjera. Yo no la he anunciado aun que no es posible soñar por ahora con encontrar algún apoyo en la corte de Weimar; ella lo comprenderá sin duda y se resignará. Pero para realizar su deseo y reencontrarse con su marido, nos falta a ella y a mi... ¡Todo!. Solo para poder abandonar Dresde necesita, en la situación tan difícil en que se encuentra, dinero, unos 62 thalers debe pagar en los próximos días y no sabe de donde sacarlos. Es preciso que embale lo poco que nos queda y los envíe. Es preciso que deje a sus pobres parientes, de los que yo era antes su único sustento, al menos de que vivir en espera de tiempos mejores; necesita que haga el viaje a Zurich y por último que yo pueda ofrecerla aquí, al menos en los primeros tiempos, el pan de cada día. En estos momentos no puedo ofrecer nada a nadie: vivo únicamente del resto de dinero que antes de mi proyectado viaje a Paris recibí de ti”. (Wagner a Liszt: Carta sin fecha)

Como vemos sin la ayuda de Liszt, Wagner no hubiera podido sobrevivir, y hubiera tenido que abandonar el arte tal como ya había pensado en algún caso. Y vemos que no pide para lujos sino por necesidades perentorias. Liszt le enviará a Minna el dinero para salir de Dresde e ir a Zurich.

“Te agradezco cordialmente, mi excelente amigo, el haberme enviado el dinero. A propósito de este envío, solo hay una cosa que me inquieta: y es que tu no me indicas que estos 100 thalers deben ser considerados como un avance sobre mis honorarios por ‘El Holandés Errante’. Solo es bajo esta condición que yo he pedido esta suma y es la única condición para poder admitirla pues así

nadie debe sufrir una vez más de mi impertinencia” (Wagner a Liszt: Carta Agosto 1852)

ALGUNOS DATOS DE LA RELACION WAGNER-LISZT

“Querido amigo, gracias por haberme facilitado los medios para refugiarme en el amable asilo desde donde te escribo”. (Wagner a Liszt: Carta 9 Julio 1849)

“Mi querido Liszt, es preciso que yo te lo diga, ¡tu eres un amigo!. Permíteme no decirte nada más, pues si siempre he visto en la amistad entre dos hombre la más noble y admirable relación que pueda existir entre dos criaturas humanas, tu materializas de alguna forma esta idea para mi, haciendo que pueda no solo concebir, sino sentir y tocar, por así decirlo, lo que es un amigo”. (Wagner a Liszt: Carta sin fecha, pero de julio 1850).

Aunque, como ya he dicho, no se trata de hacer una biografía, sin duda es imprescindible dar una idea de los momentos básicos de su relación, aunque solo sea para poner un marco a ésta.

Wagner se presentó a Liszt en Paris 1840, pero esta primera vez no tuvo importancia. Wagner iba a pedirle dinero ante su situación desesperada, pero no se atreve a hacerlo al final.

La primera carta de Wagner a Liszt es de 1841, y en 1844 Wagner estrena Rienzi en Dresde. Su segundo encuentro es en Dresde viendo el Rienzi (Liszt está en ese tiempo con Lola Montes que es la que le invita a verlo. Lola Montes, bailarina amante del Rey de Baviera, Luis I. Esta relación aceleró la ruptura con María d'Agoult).

La segunda carta es de 1845 pidiendo dinero para un monumento a Weber en Dresde que Wagner promovía. Pero el contacto vital se inicia cuando en 1846 Wagner le envía las partituras de Rienzi y Tannhäuser.

En Weimar Liszt lee la partitura del Tannhauser, y se convierte en ferviente wagneriano, hasta un grado de admiración que sorprende tratándose de

artistas. Para Liszt el trío Berlioz, Wagner y Liszt podrían ser los 'músicos del porvenir' que ya había soñado antes.

Wagner dominaría el Drama Escénico. Berlioz la música de Programa sinfónica (con su Harold en Italia) y Liszt los Poemas Sinfónicos, el nuevo piano y la música religiosa del futuro.

Wagner en esta época tiene deudas y miserias y escribirá continuamente a Liszt pidiendo dinero... la paciencia de Liszt es enorme pues las cartas de Wagner son poco agradables.... Muy apremiantes, junto a otras muy depresivas: "Querido Liszt, no dejes de estimarme, ten alguna indulgencia para mí, y acéptame tal como soy".

El 16 Feb 1848 Liszt logra estrenar en Weimar el Tannhauser (Wagner no puede ir pues se lo impide su trabajo en Dresde), a los dos meses estalla la revolución en Dresde.

En Mayo 1849 debe ayudar a escapar a Wagner (antes de escapar consigue que pueda visitar la Wartburg). La primera carta de Wagner tras su huida de Dresde, con un pasaporte que le dio Liszt de un amigo, refleja otro hecho fundamental: el envío a Liszt del Lohengrin, que le entusiasmará:

"Mi querido amigo, no me ha sido posible escribirte inmediatamente desde Rorschach (donde por lo demás llegué ayer por la mañana) y devolveros el pasaporte: media hora después de la llegada del barco, salía la diligencia hacía Zurich. Y he creído mi deber tomarla tan pronto como era posible, teniendo en cuenta que para este viaje he tomado como norma evitar toda parada inútil. Desgraciadamente el viaje ha sido lento, no pude partir de Coburg hasta el domingo para ir a Lichtenfels. Tuve la suerte de pasar por todas parte sin ser investigado; solo en Lindau se me pidió el pasaporte, que se me devolvió sin problemas pero con la marca de un Visado de Suiza. Es preciso devolvérselo al Dr. Widemann con esta Visa, pero espero que, gracias a su experiencia de hombre de estado, sabrá dar explicaciones de la aparición de esta visa en el pasaporte". (...)

Uno de estos días Liszt recibirá de mi mujer un paquete de partituras, que las abra. Le pido que examine con tranquilidad la partitura de mi Lohengrin, es mi último trabajo, mi obra más madura. No la he sometido aun a ningún artista, nadie me ha dado pues que impresión produce. Por ello me urge saber la

opinión de Liszt “. (Carta 20 Mayo 1849 a un intermediario, pero con destino indirecto a Liszt).

Wagner tiene aun tentaciones políticas al inicio de su exilio, en parte desanimado por todo, en parte por su deseo de explicarse. Así en la carta de Wagner a Liszt del 5 junio 49, dice:

“Te hablaré francamente: soy absolutamente incapaz de prestarme a una comedia de intriga; si no tuviera otro medio de triunfar que ese, haría mis maletas mañana mismo para irme a establecer en algún pequeño pueblo de Alemania. Quiero trabajar en tanto pueda; pero lanzar mis obras sobre un mercado semejante me es imposible. Por otra parte, el arte tal como existe ahora, ha caído tan bajo, está tan sumamente podrido, tan decrepito que bastará, para liquidarlo, de un segador atrevido que sepa darle el golpe de gracia. Tengo la necesidad de decirte esto claramente: en el campo de la contra revolución no es posible ya el arte, en el campo de la revolución el porvenir del arte es también problemático, a menos que se sepa cambiar a tiempo. En una palabra, mañana me pondré a escribir para un diario político serio un artículo sobre el Teatro del Porvenir. Te prometo abstenerme, en lo que me sea posible, de hablar de política y no comprometerte a ti ni a nadie. Pero en lo que concierne al arte y le teatro, me permitiré de ser, con las formas debidas, tan rojo como sea posible, pues es esencial que enarbolemos una posición clara.”

El color rojo era el de los revolucionarios de 1848 contra el estado conservador salido del Congreso de Viena de 1815. Fue una revolución anti-materialista, de la que salió el romanticismo.

La respuesta de Liszt es tajante y logró influir en Wagner decisivamente: “Abstente religiosamente en tus artículos a los diarios de toda alusión política sobre Alemania y deja en paz a los príncipes reales....”.

Liszt estaba tratando, y lo logró, que la Corte de Weimar permitiese representar las obras de Wagner, y evidentemente el recuerdo de la etapa revolucionaria de Wagner en Dresde era mejor no exponerlo en la prensa.

En 1850 estrena Liszt el ‘Lohengrin’ en Weimar, pese al estado en que estaba Wagner en el exilio, en el 101 aniversario del nacimiento de Goethe. Se nota su

admiración absoluta por Wagner en estas palabras: “Querido amigo, debo tanto a su genio valiente y soberbio, a las ardientes páginas de Tannhäuser, que me siento cohibido para aceptar las gracias que me envía usted con motivo de las dos representaciones que tuve el honor y la dicha de dirigir. De ahora en adelante y para siempre, téngame entre sus más profundos y sinceros admiradores”

En Octubre 1853 estrena en Weimar ‘El Holandés Errante’, que no se había representado desde su estreno en Dresde en 1843. Para ello organiza una ‘Semana Wagner’ en 1853 donde se representaron las 3 obras de Wagner. Y seguidamente fue su primera visita a Zurich a ver a Wagner (no se veían desde 1849 tras la huida), una semana maravillosa: “Wagner me esperaba en el embarcadero, y casi nos ahogamos en los abrazos de bienvenida. Había a veces como si se rompiera la voz, viéndome Wagner lloró y rió y saltaba de alegría. (...). En una palabra, un gran carácter, algo como el Vesubio en plena erupción de fuegos artificiales, lanzando llamaradas y manojos de rosas y lilas”. (Carta a Carolina 3 julio 1853)

La segunda visita a Zurich fue en 1856, seis semanas, y es el momento álgido de su amistad. Tocaron juntos a piano el primer acto de La Walkiria.

LOS FALSOS PROBLEMAS ENTRE WAGNER Y LISZT

“Leemos en la prensa cosas muy desagradables de la obra ‘Christus’ de mi padre (Liszt). Richard se indigna y quiere poner como condición a su venida a Viena para dirigir un concierto, el que no pueda entrar ningún periodista”. Diario de Cósima 7 enero 72

Mucho se ha hablado de su ruptura debida al mal carácter de Wagner, y sus cartas pidiendo dinero, etc... eso es muy propio de los críticos anti wagnerianos, que siempre han querido mostrar un Wagner aprovechado y solo interesado en obtener dinero de Liszt.

Esta visión es absolutamente falsa, y basta ver para ello su correspondencia respecto a estos problemas.

Wagner era irritable, sin duda, pero también lo era a veces Liszt, ambos sabían que eran genios y tenían un fuerte carácter. Wagner está en varias ocasiones en una situación crítica, absolutamente de miseria, y eso justifica su desesperación.

Podemos leer en 'Mi Vida' de Wagner, 1857: "Con sincero pesar advertí varias veces en Liszt el irritable humor, casi pendenciero, que se había ya manifestado en la desdichada escena con Ritcher. No era prudente hablarle, entre otros de Goethe, sobre todo en presencia de la princesa Carolina. Así estuvimos a punto de tener un altercado a propósito de Egmont, a quien Liszt despreciaba por haberse dejado embaucar por el duque de Alba. Sin embargo conservé la calma suficiente para desinteresarme de la discusión y considerar únicamente el estado psicológico de mi amigo. Jamás se pronunciaron entre nosotros palabras desabridas, pero durante toda la vida he tenido la íntima sensación de que el día que estallara una disputa, ésta sería espantosa. Y quizás ha sido esta sensación la que me ha impedido siempre enojarme con él, pese a que hartamente conocido es de mis amigos mi vivo e irascible carácter".

El tema de la famosa pelea de Enero 1859 no fue ni mucho menos tan grave, aunque su inicio fue bien lamentable: En Diciembre de 1858 Liszt envía a Wagner una carta anunciándole el envío de su 'Sinfonía Dante', dedicada a Wagner, pero Wagner está en un momento desesperado de miseria, le contesta de forma inconveniente... eso le dolerá mucho a Liszt pero no por mucho tiempo:

Carta de Wagner a Liszt del 31 Diciembre 1858: "¿Es que tu tampoco me has entendido?. ¿No te he dicho en términos claros que necesito por todos los medios obtener dinero?. No tengo nada en el bolsillo, no puedo pagar mi alquiler. Todos me abandonan, todos. (...). Es para volverse loco, veo que ignoras realmente lo que es la miseria. ¡Hombre feliz!. (...) Si soy un gran derrochador, pero por Dios, de ello sale mi arte. (...) Dinero, Dinero, poco importa de donde salga. Tristan lo devolverá luego todo. Envíame el Dante y la Misa, pero antes el dinero".

La respuesta de Liszt es dura: "Como mis partituras no pueden reemplazar los buenos billetes de banco, es inútil que te las envíe a Venecia. No menos

superfluos serán en adelante tus requerimientos y tus cartas que piden ayuda y ofenden...”.

Sin embargo tenemos la carta de Wagner del 7 enero 59 donde se excusa de su mala respuesta inicial e inicia la vuelta a unas relaciones ‘normales’: “Mi bolsa estaba absolutamente vacía, ya había puesto en el monte de piedad mi reloj, la tabacalera que me regaló la Gran Duquesa y la bombonera que me regalo la Princesa (*se refiere a la compañera de Liszt*), las tres únicas joyas que yo tenía, y del dinero que me habían prestado antes solo me quedan 30 francos. Al volver el sábado de San Silvestre a mi solitario alojamiento, encuentro tu carta. Yo te reconoceré mi debilidad: esperaba en ella el anuncio de los 25 luises como feliz resultado de nuestra conversación con D.; como veo en tu carta, tus relaciones con D. han sido para ti una fuente de amargas decepciones y crueles experiencias. Lo había presentido, y cuando he visto que llamabas a D. a Weimar, yo te he criticado por lo bajo. También comprendo que mi última carta te ha encontrado en un estado de irritación, que explica tu error a propósito de mi amenaza de retirar el Rienzi. Tu has olvidado que la cólera de tu pobre diablo de amigo no era seria. (...)

El dinero. ¿Me haces un reproche en vez de compadecerme?. ¿Crees que no me gustaría mucho más una posición como la tuya, que me permitiera dirigir la ejecución de mis propias obras, sin tener que preocuparme de la cuestión del dinero?”.

La respuesta de Liszt el 17 de Febrero 1859, solo un mes después de este problema cierra la disputa y todo seguirá igual de bien que antes:

“El saludo afectuoso que me has enviado, muy querido Richard, me ha hecho olvidar como por encanto las discusiones que no deberían haberse producido jamás entre nosotros. Te lo agradezco; tengamos ambos confianza y paciencia. En poco tiempo recibirás desde Viena por un intermediario de mi primo un pequeño envío de ‘papel de música’....” (Lo del ‘papel de música’ es una broma, dado que Wagner le había indicado que más que partituras necesitaba dinero, llama al dinero ‘papel de música’)

Y esta vez es Wagner el que está avergonzado y consciente de su exceso en la necesidad de pedir, al responderle el 22 de Febrero 1859:

“Solo una palabra por hoy. No sé si yo he comprendido bien las dos líneas últimas de tu carta. Pero, en nombre del cielo, no me envíes dinero en estos momentos, te lo suplico. No podría soportarlo. Por el contrario envíame tu ‘Los Ideales’ y por fin tu ‘Dante’¡ya acabado!. Eso es lo que espero con impaciencia”.

Como se ve Wagner estaba muy abochornado de pedirle dinero y la broma de Liszt en su última carta le abrumba aun más.

EL VERDADERO PROBLEMA ENTRE WAGNER Y LISZT

“Un diario publica una hermosa carta de mi padre sobre Richard. “Oh!, yo se bien lo que es Liszt, un fuera de serie; que basta con llamar a la puerta de esa caja que es mi cerebro para tenerlo bien presente delante mio, pero lamento que las malas influencias nos hayan hecho tan extraños uno de otro”. Diario de Cósima 21 Agosto 1881

Liszt tiene serios problemas en Weimar y con el proceso de anulación del matrimonio de Carolina.

“No tengo nada positivo que contarte de mí mismo, aparte de que me voy de Weimar. Naturalmente se han hecho algunos intentos para evitar mi marcha pero sin tener éxito en modificar mi decisión. Antes de principio de Agosto tomaré la decisión de a donde voy a ir (aunque no será una gran ciudad, pues necesito ante todo reposo para trabajar). Brevemente, así se resume toda mi situación: o bien mi matrimonio se efectuará, y pronto, o bien no se hará. En el primer caso Alemania, y en particular Weimar serían aun posible residencia mía, en el segundo caso no”. (Carta de Liszt a Wagner del 7 julio 1861).

La marcha de Liszt de Weimar abre una nueva etapa en su vida, tras el fracaso ante el Papa del la anulación del matrimonio de Carolina estará en Roma varios años en un monasterio, semi retirado, pero con salidas hacia el mundo, dedicado en gran parte de su labor en la música religiosa. Ya no podrá ayudar a Wagner tanto, y éste además pronto encontrará, en 1864, al Rey Luis II, precisamente cuando su estado de deudas y ruina sea ya insoportable.

En Mayo 1864 Wagner, Bullow y Cósima están en Munich preparando el Tristan con Luis II. Allí empieza el problema con Cósima, que será el detonante real de un periodo de distanciamiento personal (no artístico) entre ambos. En Abril 65 Wagner debe marchar de Munich hacia Suiza (donde se establecerá con ayuda del Rey en Tribtschen)

Poco después estalla el escándalo de la unión de Cósima y Wagner, Liszt va a Tribtschen furioso en Octubre 1867. Los dos se encuentran, al cabo de un rato están tratando del Tercer Acto de Los Maestros Cantores, del cual Wagner ha acabado el segundo acto. No se pelean directamente, pero Liszt deja de tratarlos. Del 68 al 70 no hay ni cartas ni contacto entre ellos.

En 1869 Cósima va ya a vivir definitivamente con Wagner en Tribtschen, pero pese a ello:

- En 1869 Liszt organiza una gran reunión en Weimar de wagnerianos, Mendes, Holmes, Richter, etc... y envía a su discípulo Franz Servais, belga y director de orquesta, a Tribtschen tras esa reunión para asentar las bases para representar Lohengrin en Bruselas en 1870, como así se hará.

- En verano 1870 organiza un Gran Festival Wagner en Weimar, donde debían representarse Tristan, Maestros, El Holandés Errante, Tánhäuser y Lohengrin... solo iniciarse se declara la guerra franco prusiana...

Una vez logran el divorcio de Cósima, con la oposición inicial de Liszt, lo que le causará un gran disgusto y enfrentamiento con su hija Cósima, Wagner y Cósima se casan en 1870.

Este momento es el peor de su relación, añade al tema de Cósima dos problemas más:

- Liszt era partidario absoluto de Napoleón III, la guerra de 1870 tensó el tema entre ambos, pues Wagner era ferviente partidario de Bismark y Alemania.

- Cosima se convierte al protestantismo para poder divorciarse y casarse con Wagner, pero además toma una posición, por despecho quizás, anti católica en lo político, lo que la enfrenta más a Liszt y sobre todo a Carolina, quien estará 25 años en una etapa mística en Roma, que no lo acepta y se enfrentará violentamente a Liszt cuando éste poco después perdona todo y retorne a relacionarse con Bayreuth.

Esto afectará más tarde cuando Cósima quiso tener en Bayreuth todas las cartas y manuscritos de Wagner, y se los pidió a Liszt en 1879. Liszt le dio todos los que tenía él, pero no los que estaban en Weimar y que guardaba Carolina Wittgenstein. En la carta de Liszt a Daniella del 9 Marzo 83 indica que el manuscrito del 'Jesus de Nazareth' y otros materiales que tenía Carolina no puede tocarlos. Liszt envió su testamento a Carolina indicándole que 'sea generosa con Cósima respecto a los documentos de mi posesión que quedan en Weimar según su mandato'.

LA RECONCILIACION

***“Tened en cuenta solo un hecho: Y es que mi admiración apasionada por Wagner comporta una justa modestia por mi parte. Estoy contento de reconocer en él a un Maestro, de seguirle como un discípulo convencido y muy respetuoso”.* Carta del 22-Noviembre-74 de Liszt a Cósima.**

En Septiembre de 1872 se reconcilian, Wagner le escribe una amable carta invitándolo a asistir a la puesta de la primera piedra del Festspielhaus de Bayreuth.

A partir de 1873 Liszt ira muy a menudo a Bayreuth y Liszt invitará a Wagner a su casa: “Espero al ‘hijo de sus hechos’ y a su escudero”.... (*El Quijote y Sancho son Wagner y Cósima*. Carta 3-Febrero-73).

En 1876 Liszt va a Bayreuth a la primera representación de la Tetralogía, en el banquete que cierra el Festival Wagner se levanta y brinda: “Todo lo que soy y todo lo que he realizado, lo debo a una persona que fue el primero en tener fe en mi cuando nadie me conocía, un hombre sin cuya ayuda no habríais oído jamás una nota de mi música, un amigo fiel que, cuando yo estaba exilado de Alemania, me guió hacia la luz con una devoción y una abnegación sin igual. Este amigo fiel merece los más grandes honores. Quiero hablar de mi sublime amigo y maestro Franz Liszt”.

En 1882 Liszt asiste a las 5 representaciones del Parsifal, su entusiasmo es enorme y efectúa una Trascrición de 'la Marcha solemne del Santo Graal', la última de las 14 transcripciones de temas de Wagner, que tratamos de resumir:

Para Piano:

- S43 Phantasiestück sobre temas
9 del Rienzi, 1859
- S44 Coros de las Hilanderas [del
0 Holandes Errante], 1860
- S44 Balada del Der fliegende
1 Holländer, 1872
- S44 Tannhäuser, ov., 1848
2
- S44 Coro de los Peregrinos del
3 Tannhäuser, 1861
- S44 O du mein holder Abendstern,
4 del Tannhäuser, 1849
- S44 2 piezas del Lohengrin y el
5 Tannhäuser, 1852
Entrada de los invitados en la
Wartburg y Procesión de la
Boda de Elsa
- S44 2 piezas del Lohengrin, 1854:
6 Canción Nupcial y 'Sueño de
Elsa y reprimenda de
Lohengrin
- S44 Isoldens Liebestod [del Tristan
7 und Isolde], 1867
- S44 Am stillen Herd [del Die
8 Meistersinger], 1871
- S44 Walhall [del Der Ring des
9 Nibelungen], 1876
- S45 Feierlicher Marsch zum
0 heiligen Gral [del Parsifal],
1882

Para orquesta de cámara: S380, O du mein holder Abendstern, del Tannhäuser, 1852

Para órgano: S 676 El Coro de Peregrinos del Tannhäuser en dos versiones, una 1860 y otra 1862.

Está con Wagner a menudo en Venecia, en el Palacio Vendramin. Allí compondrá en 1882 'Lugubre gondole' presintiendo el final. Estando de gira en Pest muere Wagner. No podrá asistir por ello a su funeral

"Wagner pertenece ahora a los Olímpicos, como Goethe o Victor Hugo. El ciclo de sus obras desde el Tannhauser al Parsifal es un prodigio" (Carta de Liszt a Carolina, 5 Septiembre 83)

Liszt compondrá en su memoria: 'R Wagner en Venezia' (música desesperada, algo atonal) y 'Sobre la tumba de Richard Wagner' (que tiene temas del Lohengrin y el Parsifal) de la que hizo 3 versiones, piano, dos pianos y cuarteto de cuerda y arpa.

La última carta de Liszt a Cósima será del 15 Octubre 1883, luego ya verá poco a Cósima que se ha retirado a Bayreuth. En Mayo 1886 inesperadamente Cósima visitará a su padre en Weimar para invitarle a la boda de Daniella.

Liszt dice en una carta a la Princesa Carolina Wittgenstein: "Su madre tenía ya por divisa 'In alta solitudine'. La altivez de Cósima es su viudedad".

En 1886 está por última vez en Bayreuth para el Tristan, allí coge pulmonía y muere en Bayreuth el 31 julio 1886. Su ultima palabra al morir fue 'Tristan'.

Bruckner tocó al órgano en una misa en su memoria al día siguiente de su entierro el motivo de la Fe de Parsifal. En su Funeral se tocó Funérailles (Funerales), nº 7 de las 'Harmonies poétiques et religieuses.

WAGNER Y LAS SINFONIAS 'LITERARIAS' DE LISZT

"Que gran corona real me ha concedido Wagner este 22 de Octubre. Sus palabras sobre mi 'Dante' me han emocionado en lo más profundo del alma, aun sabiendo que tal comentario está muy por encima de mi talento, aun así lo recibo con el humilde orgullo de una alegría cristiana y luminosa.,

Tu, mi querida Cósima, sabes bien como es de falso los que me acusan de vanidad: respecto a mis pobres obras yo pecho más bien de modestia, pues ellas me parecen insuficientes. Si pese a ello continuo trabajando, es por una desconocida necesidad interna y el sentido de deber profesional que me impele a ello. Aquí en la tierra cada cual debe aplicarse a alguna profesión honesta. La mía es la de ejecutar y escribir música, sin hacerme ninguna ilusión sobre el éxito de mi trabajo. Sin embargo, me he reforzado maravillosamente. Parsifal me aprueba; ningún soberano de la tierra me podría haber concedido mayor recompensa....”

Carta 15 Noviembre 1878 de Liszt a Cósima

Liszt recibió una carta de Wagner en su fiesta alabando su ‘Sinfonía Dante’. Lamentablemente esta carta no está publicada en el libro de su Correspondencia. Wagner no enviaba sus felicitaciones fácilmente, y no escatimó críticas a otras obras de Liszt, como se ve en el Diario de Cósima, por ejemplo, el 20 Nov 78, indica que la opinión de Wagner sobre las obras ‘Los Siete Sacramentos’ y ‘Via Crucis’ de Liszt era: “Prefiere que escriba sinfonías en vez de su Via Crucis o sus Siete Sacramentos (esta obra como primer sacramento debería ir al Infierno)”.

Tras estas notas biográficas de su relación, vamos a entrar en analizar los aspectos más interesantes, la relación artística entre ambos. Y empezaremos por las dos obras maestras de la Música de Programa de Liszt: Las dos Sinfonías ‘literarias’ Dante y Fausto.

La **‘Sinfonía Dante. Sobre la Divina Comedia’** (1855), para orquesta y coro femenino, dedicada a Wagner, está dividida en tres partes: 1º. Infierno; 2º. Purgatorio; 3º. Magnificat.

Es curioso que la tercera parte no sea ‘el Paraíso’ como era de esperar, pero ésta fue una de las influencias que Wagner tuvo sobre la obra de Liszt, a quien convenció de que era imposible musicar el Paraíso.

Liszt ya había esbozado algo sobre la Divina Comedia, una ‘Tras una lectura de Dante’ en 1847, pero fue más tarde que lo convirtió en su gran Sinfonía de Programa.

La Divina Comedia ha sido una de las lecturas favoritas de Liszt y de ella hay

abundantes rastros en sus obras musicales y en sus escritos. La principal de las obras inspiradas en Dante es esta *Sinfonía*, inmenso fresco sonoro, evocación de paisajes y escenas de ultratumba, donde alternan fortísimos terroríficos con pasajes de una gran dulzura. Repetiremos una vez más que aquí no hay descripción sino transposición musical de un mundo poético. Es con ese criterio cómo deben escucharse y entenderse las sinfonías de Liszt, que obedecen a impulsos interiores de forma distinta a los de las sinfonías "clásicas".

El Infierno: Dramático, una orquestación vehemente de pasiones, y luego un tema dulce y armonioso: Recuerdo de mejores tiempos, pues 'no hay dolor mas grande que recordar tiempos mejores en el infortunio'.

El Purgatorio de Dante expresa la espera serena del alma que desea su purificación. Un Magnificat al final canta esa esperanza de gloria.

Podemos seguir este cambio en el plan de Liszt en su correspondencia con Wagner:

"¿Has leído a Dante?. Es una buena compañía para ti. De mi lado te quiero indicar algunos comentarios para esa lectura. Desde hace tiempo que rumio una Sinfonía de Dante. Durante el presente año estará acabada. Tendrá tres temas: Infierno, Purgatorio y Paraíso, las dos primeras únicamente para orquesta, la última con coro. Posiblemente te la podré traer cuando venga a verte en Otoño y, si no te disgusta, me permitirás que te la dedique." (Liszt a Wagner: Carta sin fecha, sobre Junio 1855, nº 189 de la edición).

"¡Déjame antes de nada, o tu el mejor de los hombres, expresarte la sorpresa que me da tu enorme producción!. He aquí pues que tienes en proyecto una sinfonía Dante. Y esperas presentármela acabada este otoño próximo. No tomes a mal la sorpresa que da ese prodigio. Cuando hago recuento de las actividades que tu has desarrollado en estos últimos años, me hace el efecto que eres un ser sobrehumano. Es preciso que haya para eso una causa absolutamente excepcional. Sin embargo es natural que nosotros no encontremos places más que en producir arte y que no podamos incluso sentir la vida como soportable sin producirlo. (...)

¿Así que nos vas a dar una 'Divina Comedia'? Sin duda es una idea admirable, y ya saboreo tu música por adelantado. Sin embargo es preciso que discuta un poco contigo. El Infierno y el Purgatorio serán un éxito, sin duda alguna; en cuanto al Paraíso dudo en pronunciarme, y tu me confirmas esa duda por el hecho de que, para ese tema, has hecho entrar coros en tu plan. Para la novena sinfonía de Beethoven (considerada como obra de arte) el último tema con coro es francamente la parte más débil, es importante únicamente desde el punto de vista de la historia del arte, porque nos revela de una forma muy simple el problema de un verdadero poeta-músico que no sabe como representar finalmente el paraíso (tras el infierno y el purgatorio). Y en este Paraíso, mi querido Franz, hay una verdad, un serio obstáculo: Si quisiéramos preguntar a alguien por la confirmación de este hecho, encontraríamos la prueba definitiva en el mismo Dante, pues el canto del Paraíso es, en la Divina Comedia, también, sin duda, la parte más débil de la obra. He seguido el Dante con la más profunda simpatía a través del Infierno y el Purgatorio; Es con una emoción religiosa que al salir de la caverna infernal y llegar al pie del monte del Purgatorio yo me lavé junto al poeta con el agua del mar, como he disfrutado de la felicidad divina del día naciente y la pureza del aire, como me he elevado peldaño a peldaño, como he matado una pasión tras otra y combatido el pesado instinto de la vida, hasta que al final, llegado ante el fuego, he hecho callar mi voluntad, rompiendo así el último ligamen que me ataba a la existencia y me he precipitado en el horno para lanzar todo mi ser en la contemplación de Beatriz. Pero el poeta me ha decepcionado totalmente despertándome del sueño en el que había encontrado la liberación final, para hacerme volver, en el fondo, a donde estaba y eso solo para llegar, mediante sofismas complicados y absolutamente indignos de un espíritu poderoso, que digo, mediante invenciones de lo más pueriles, a dar una nueva confirmación de la doctrina católica de un Dios que ha creado para su glorificación este infierno de la existencia del que había visto las torturas, confirmación muy dudosa por lo demás y que mi razón ha rechazado. Para ser justo con Dante me ha sido preciso, como con Beethoven, ponerme en su punto de vista histórico, me ha sido preciso ponerme en la época de Dante y darme cuenta de la verdadera intención de su poema, que tiende a ejercer una influencia

determinada sobre el medio en el que el vivió, y trata especialmente de llevar a una reforma a la Iglesia. (...)

Me he atrevido a darte fielmente mis impresiones sobre la Divina Comedia, que finalmente, en el Paraíso, no es más a mis ojos que una comedia divina en la que yo no sabría ni figurar ni como actor ni como espectador. En presencia de estas cuestiones el problema a resolver es y será siempre esta: concebir y hacer en este mundo terrible, después del cual no hay nada más que la nada, un Dios que nos cambia los sufrimientos infinitos de la existencia por apariencias puras y simples, y que, por el contrario, nos muestra la liberación tras la cual todos suspiramos como un bien palpable y real del cual podemos disfrutar seriamente. Esto está bien para comerciantes, especialmente para el comerciante inglés. Es por eso que se lleva tan bien con su Dios: hace con él un mercado según el cual, tras haber rellenado una serie de cláusulas del contrato, será finalmente recompensado de las diversas caídas que habrá cometido en esta vida con la felicidad eterna en la otra. Pero ¿Qué tenemos nosotros que ver con esas ideas tan triviales?. Un día hablándome de la naturaleza humana, tu me dijistes que el hombre era una inteligencia servida de órganos. Si es así, ¿que podemos decir de la inmensa mayoría de los hombres que solo tienen órganos y se puede decir que nada de inteligencia (al menos en el sentido que tu das a esa palabra)?". (Wagner a Liszt: Carta sin fecha, sobre Junio 1855).

Wagner logró que Liszt abandonara la idea del tema sobre el 'Paraiso' en su Sinfonía Dante, y lo cambio por un Magnificat. Coincido totalmente con Wagner en que la descripción del Paraíso por Dante es sin duda la parte más débil y menos poética de su Divina Comedia.

Wagner mostró una admiración e interés enorme por las obras de Liszt, y en especial estas dos:

"Tus concepciones y tus puntos de vista sobre la ejecución en sus grandes líneas me han sorprendido inmediatamente hasta el punto de que quisiera conocer sin tardar nuevas obras tuyas, estoy hablando de las tres partes que me faltan aun, más el Dante y el Fausto. Ya ves como soy, antes de estar familiarizado con las finuras de la ejecución, echas pura sensibilidad por el artista, ya querría ir más lejos, probablemente porque debo desesperar de

captarlas solo por su lectura. Nada, en efecto, es más falso y estéril que el tratar de penetrar en el alma de una obra tocándola lamentablemente o más bien balbuceándolas sobre un piano; por el contrario, no hay como una buena ejecución, bien llevada en el tempo, expresiva de principio a fin, para hacernos ver la imagen completa con todos sus detalles. (...)

La Naturaleza te ha hecho un artista verdadero, completo, que no solo concibe sino que además entra en acción el mismo. Cuando en otro tiempo tocabas como pianista, era siempre una revelación de tu bella individualidad lo que nos abría un horizonte nuevo totalmente, desconocido hasta entonces, eso es lo que nos hablaba de ti, al que te había oído tocar, sobretodo en tus horas de inspiración". (Wagner a Liszt: Carta 12 Julio 1856)

La **Sinfonía "Fausto, según Goethe, en tres retratos psicológicos"**. 1854, para orquesta y coro masculino, dedicada a Berlioz. Este grandioso tríptico sinfónico es indudablemente la mejor lograda de las partituras de Liszt; consigue en ella, por medios puramente instrumentales, una descripción extraordinaria por su hondura psicológica de los tres protagonistas del drama de Goethe.

Hay pues tres Cuadros en su obra:

Cuadro 1: Fausto. La angustia intelectual de un hombre que ha perdido la orientación, Liszt propone dos temas de debate en su corazón. La obsesión amorosa de Fausto por Margarita es un gran 'furioso'.

Cuadro 2: Margarita, suave andante, angélico, víctima expiatoria al genio del mal.

Cuadro 3: Mephisto: La Ironía Cruel. Recuerda algo 'Carrera hacia el abismo' de Berlioz en su Fausto. Mephisto no tiene temas nuevos, son los de Fausto pero deformados dándoles un aspecto demoníaco, sarcástico, puesto que Liszt decía que Mefistófeles 'el espíritu que todo lo niega' no podía tener un tema propio, sino que era la deformación del pecado en el espíritu del hombre

El Fausto fue otro de los temas en los que Wagner intervino seriamente en la obra de Liszt, en este caso debido a que Wagner había compuesto dos obras sobre este tema:

La WWW 15, obra de juventud, Siete composiciones para el 'Fausto' de Goethe: Canto de los soldados, Campesinos bajo el Tilo, Canciones de la rata de Brander, Canto de Mefistófeles (la pulga), Canto de Mefistófeles (serenata), Margarita en la rueda de hilar, Melodrama de Margarita (oración).

Pero sobretodo la WWW 59, "Une Obertura para Fausto" en re menor, 1ª versión 1839-40, 2ª versión 1855.

En cartas entre Wagner y Liszt del año 52 se ve la influencia de Wagner en la obra de Liszt, todo se inicia con la carta de Liszt a Wagner del 7 Octubre 52, tratando sobre la 'Obertura Fausto' de Wagner: "debo lamentar especialmente la ausencia de una frase delicada, tierna, amorosa, a Margarita". Wagner explica el tema:

"Te quiero hablar de mi obertura Fausto. Tu me has cogido alegremente en un flagrante delito de mentira, yo que me quería persuadir de que había escrito una 'obertura' Fausto!. Tu has visto claramente por donde falla todo esto: ¡lo que falta es la mujer!. Pero quizás tu comprenderás mejor mi poema musical si yo lo hubiera llamado 'Fausto en su soledad'!.

En otros tiempo quise escribir una Sinfonía Fausto: la primera parte (esa que está ya acabada) era precisamente 'Fausto en su soledad', el Fausto que desea, que desespera, que maldice; lo 'femenino' se le aparece simplemente como la imagen nacida de su deseo, pero no es su divina realidad: y es justamente esta imagen insuficiente de lo que realmente desea lo que rompe en el exceso de su desesperación. Era en una segunda parte donde debía presentar Margarita, la mujer. Ya tenía el tema deseado, pero solo tenía el tema, y todo quedó en eso, y escribí el 'Holandés Errante'. Eh aquí toda la explicación. Si, por un resto de debilidad y de vanidad no quise dejar morir la composición del 'Fausto', la retoque un poco, pero solo en su modulación instrumental. Me es imposible ahora introducir el tema que tu propones: naturalmente para eso necesitaría hacer una composición del todo nueva, de lo que no tengo en absoluto ganas. Si yo publicara este sinfonía le daría el título que le conviene: 'Fausto en su soledad', composición para orquesta". (Wagner a Liszt: Carta 9 Noviembre 1852)

Liszt quiso promocionar esta Obertura Fausto de Wagner, sin gran éxito, fracaso del que Wagner escribe: "Estoy encantado de que haya fracasado mi

obertura del Fausto; veo en ello una lección y un castigo saludables, porque he tenido la torpeza de publicar esta obra previniendo la suerte que le esperaba. He experimentado este mismo sentimiento en Londres cuando desde todas partes me menospreciaban; era el menosprecio más saludable del que haya sido víctima jamás”.

WAGNER: COMENTARIOS A LAS MODIFICACIONES EN SUS OBRAS

“Si mi Lohengrin no puede mantenerse más que a condición de romper el estudiado encadenamiento de sus partes, en una palabra, si es preciso hacer cortes a causa de la pereza de los actores, yo renuncio totalmente a la obra, abandono mi ópera. Weimar ya no tendría para mi más interés que cualquier otro teatro y yo habría escrito mi última ópera”. (Wagner a Liszt: Carta 8 Septiembre 1850)

“A todos estos excelentes argumentos yo constantemente respondía diciendo: ‘Es un deber por Weimar y una cuestión de honor, llegar poco a poco a dar las obras de Wagner de una manera tan conforme como sea posible a los deseos e intención del compositor’.”. (Liszt a Wagner: Carta 27 de Diciembre 1852)

Una de las aportaciones más interesantes de Liszt fue la de estrenar en Weimar las obras de Wagner, algunas por primera vez. En un momento en que Wagner estaba ya en el exilio, sin posibilidad alguna de hacer representar sus obras, Liszt las hizo representar en Weimar y otras ciudades alemanas. Es importantísimo en estos momentos en que las obras de Wagner son representadas de forma infame, cambiando todo su sentido, ver el cuidado con que Wagner tomaba cada detalle de estas representaciones.

Wagner pone tres quejas sobre el Lohengrin o el Tannhäuser representados: 1) el tempo mal llevado de los cantantes, 2) el poner la música como elemento esencial en vez del resultado dramático al no seguir los actores las indicaciones de la acción que hay en la partitura y 3) el haber cortado algunos trozos como ‘no importantes’ mientras que eran esenciales para el drama.

Así veamos sus comentarios a Liszt sobre la representación del Lohengrin en Weimar:

“En cuanto he podido, tras las opiniones que he recibido, tener una idea del carácter de la representación de mi Lohengrin en Weimar, hay un punto sobretodo que resalta de la forma más clara e incontestable, es mi testimonio de admiración a los esfuerzos inauditos que tu has hecho y a la abnegación de la que has hecho prueba para sacar adelante mi obra, a tu sensible afecto por mi y a la confirmación de tu aptitud genial para hacer posible lo que es imposible. Yo no se como testimoniarte nunca mi gratitud. (...)

Lo que es cierto primeramente es que la representación ha fatigado al público por su duración excesiva. Me he enterado con horror que había durado hasta las once de la noche. Cuando acabé la ópera, la toque entera para tener una idea concreta de su duración en un teatro, y yo había calculado que el primer acto no duraría más de una hora, el segundo hora y cuarto, el tercero solo un poco más de una hora, de forma que contando los entreactos llegaba a estimar que la representación, empezando a las seis, terminaría a las diez menos cuarto como muy tarde. Podría dudar de tu exactitud en seguir le tempo tal como yo lo había indicado, si no supiera positivamente por mis amigos músicos, que conocen perfectamente la obra, que tu más bien has acelerado que ralentizado su reproducción. Es preciso pues suponer que se ha sido demasiado lento allí donde tu perdías tu poder inmediato como jefe de orquesta, es decir en los ‘recitativos’. En efecto, se me confirma que los recitativos no fueron comprendidos por los cantantes de la forma en que yo los había tocado con el piano ante mis amigos. Permíteme entrar con más detalle en este tema y perdóname el error de no haberlo hecho antes.

Debido al maldito hecho de que en los escenarios alemanes no se dan casi nada más que obras traducidas de lenguas extranjeras, la más completa desmoralización se ha difundido entre nuestros cantantes dramáticos. Las traducciones de óperas francesas e italianas son normalmente hechas por asalariados. En todo caso nunca las hacen personas que serían capaces de hacer la traducción acorde a la música, como pasa en el texto original y como yo, por ejemplo, me tomé el trabajo de hacer para los pasajes más importantes de la ‘Ifrigenia’ de Gluck. El resultado de tal estado de cosas ha sido a la larga

este: los cantantes se han acostumbrado a perder totalmente de vista la correlación entre las palabras y la música, a pronunciar una sílaba sin tener en cuenta la nota acentuada de la melodía, a cantar, en cambio, la palabra importante sobre una nota rítmica secundaria, y así han resbalado poco a poco hacia el más completo absurdo, aunque a menudo es totalmente indiferente entenderlos pronunciar o no. (...)

Donde más se sufre tal situación es en los recitativos: los cantantes se han acostumbrado a no ver en los recitativos más que una cierta serie tradicional de sonidos que ellos pueden amoldar a su gusto y entender según su voluntad. Cuando el recitativo empieza en la ópera eso viene a decirles: 'Dios sea loado, henos aquí liberados de ese maldito tempo que nos obliga aun por un lado y otro a una dicción razonable; en adelante podemos navegar sin control, pararnos en la nota que sea hasta que el aliento nos permita seguir con la frase siguiente. No nos es preciso ya marchar bajo la férula del director de orquesta al contrario, podemos vengarnos ahora de sus pretensiones por el hecho que somos nosotros los que le mandamos bajar la batuta. (...)

En ninguna parte de mi partitura del Lohengrin he puesto la palabra 'recitativo' bajo la parte cantada, los cantantes deben ignorar absolutamente que hay recitativos. Por el contrario, me he esforzado de acotar e indicar la expresión hablada del texto del poema de una manera tan exacta y rigurosa que los cantantes no debieran hacer otra cosa que cantar exactamente las notas según su valor en la medida indicada, para llegar a ser, por eso solo, maestros de la expresión cantada. Yo ruego pues insistentemente a los cantantes el cantar los pasajes hablados de mi ópera tan exactamente como sea posible en la medida en que están escritos; que lo hagan como es debido, en general, con viveza, acentuando bien, y ya habremos ganado mucho. Si, partiendo de esto podemos ir más lejos con una libertad inteligente, poniendo pasión más que tibieza, si llegan a hacer desaparecer enteramente la sensación de rigidez que impone el tempo, y no producir más que la impresión de un estilo poético y animado, entonces estará todo ganado. (...)

Veo por todo ello que la parte puramente musical se le da más importancia que al resto, que la orquesta ha sido excelente –lo que me ha sido confirmado por personas competentes- y que, en todo lo que dependía directamente de él, el

amigo Liszt a sido realmente el héroe de la representación. Pero si consideramos lealmente y sin egoísmo la naturaleza de la música, nos es preciso reconocer, visto en general, que no es más que un medio para llegar a un fin: pues en una ópera sensata este fin es el Drama y ello está, con toda seguridad, en manos de los actores sobre la escena. Yo constato que estos actores han desaparecido para el crítico Dingelstedt, de forma que en lugar de oírlos, solo ha oído la voz de los instrumentos de la orquesta, y veo pues que en el fuego de la acción dramática los actores han quedado por debajo de la orquesta que los apoyaba. (...)

En una de los ensayos del Tannhäuser en Weimar, tuve la ocasión de recordar a los diversos actores que no observaban las prescripciones escénicas. Si, por ejemplo, al final del dúo con Tannhäuser en el segundo acto, Elisabeth no justifica el que se vuelva a tocar el motivo tierno del clarinete, esta vez con un tempo más lento, mediante la acción escénica indicada en la partitura, es decir, siguiendo a Tannhäuser con los ojos en el Patio del castillo y enviándole por fin un saludo lejano; si ella se contenta con quedar de brazos cruzados delante de la escena esperando que la música acabe, ésta resulta de una longitud insoportable. En una música dramática cada medida debe justificarse expresando una idea o sentimiento que se relaciona con la acción o el carácter del personaje: esta reminiscencia del motivo del clarinete no está allí por sí misma, como quien dice para un efecto musical, que Elisabeth debiera acompañar en rigor solo con su presencia en escena, sino que el saludo que Elisabeth envía al héroe es lo principal que yo tenía en mente, y la reminiscencia en cuestión no fue escogida por mí más que acompañar de manera conveniente a esta acción de Elisabeth. (...)

A propósito de la representación del Lohengrin me han hablado de un hecho aislado que podría parecer insignificante si solo se ven las apariencias, pero que gracias a ello veo necesario mostrar cuantos de estos hechos semejantes son en realidad importantes y decisivos para la comprensión completa de la obra.

Al concebir y componer el final del segundo acto, yo había comprendido cuán necesario es indicar, para poner al espectador en la disposición que debe tener, que la satisfacción provocada por las palabras de Elsa a Lohengrin no

sea completa y realmente apaciguadora: se trata de hacer sentir al público que Elsa ha tenido que hacer el más grande esfuerzo para triunfar sobre sus dudas, y que debemos temer, verdaderamente, que una vez poseída del deseo de conocer el misterio que rodea a Lohengrin, ella no dejara de sucumbir y por destruir la defensa que él ha hecho. Son estas impresiones y este miedo solo las que llevan forzosamente a un tercer acto en el cual nuestros temores se verán justificados.

Por tanto para dejar bien clara esta impresión, para dejarla palpable, diría yo, yo imaginé el momento dramático así: Elsa sube por fin con Lohengrin los escalones de la Catedral, al llegar al último se vuelve, miedosa y angustiada, y mira hacia abajo; ella busca involuntariamente los ojos de Frederic, en el cual aun piensa. Y he aquí que encuentra su mirada a Ortrud, que está abajo y que levanta hacia ella una mano amenazadora; la orquesta hace entrar el tema de la prohibición hecha por Lohengrin, tema que conocemos bien en toda la obra, y que acompañado del gesto expresivo de Ortrud debe expresar claramente esta idea: "Vete, de todas formas tu no dejaras de desobedecer!". Tras ello Elsa se detiene con un escalofrío, y cuando tras esta interrupción el rey avanza de nuevo con los dos prometidos hacia la entrada de la Catedral, solo entonces cae el telón. Que lamentable es que este momento haya sido omitido en escena y que el telón haya caído antes de que el público oyese ese recuerdo del tema de la prohibición en fa menor!!!". (Wagner a Liszt: Carta 8 Septiembre 1850)

Esta es quizás unas de las cartas más largas que Wagner escribiera a Liszt. Es una carta escrita tras la representación en Weimar de su Lohengrin. Sus indicaciones nos muestran como veía perfectamente los defectos de los operistas vulgares al tratar una obra dramática. Y su detallismo en la puesta en escena nos da idea de cómo quedaría de horrorizado, más que eso, de totalmente abatido, de ver una de las espantosas, 'modernas' e histéricas, puestas en escena actuales.

Lo mismo pasará con sus comentarios al Tannhäuser de Weimar:

"En lo que concierne al Tannhäuser, estoy contento de saber que pretendes seguir mis ideas, es decir representarlo bajo las mejores formas. Es solo bajo esta condición que un éxito duradero de esta obra en Weimar puede tener

interés para mí. No tengo el menor reproche a hacerte porque, en la primera puesta en estudio del Tannhäuser en Weimar, tu has creído tener que hacer algunos cortes: lo que te ha determinado no es la idea de que estos pasajes suprimidos fueran superfluos o falsos, sino la inquietud y la legítima desconfianza que te inspiran los medios artísticos que tu tenías entonces a tu disposición. Es por eso que se produce esa gran laguna en el final del segundo acto, que me ha sorprendido mucho en la repetición a la que he asistido en Weimar. Es la escena en la cual Elisabeth se lanza delante de los caballeros para proteger a Tannhäuser. Es precisamente en tales circunstancias que el sentimiento de la más alta sinceridad y la naturaleza de las cosas me ha impulsado a emplear todos los recursos que el arte podía suministrarme: la grandeza de la situación no se muestra sino porque no faltan ninguna de las partes necesarias para ser completa. Así pues en ella es básico que los agresores de Tannhäuser no deban ser rechazados como débiles niños: su cólera, su rabia que les lleva hasta querer matar al proscrito allí mismo no se debe calmar solo con un signo de la mano de Elisabeth, por el contrario Elisabeth debe manifestar la más terrible fuerza de su desesperación para apaciguar el furor de ese mar de asaltantes y para conmover por fin sus corazones. Solo así se da la medida real de verdad y grandeza de la indignación y del amor, y es precisamente este apaciguamiento gradual y laborioso de la sobre excitación en su paroxismo, tal como yo lo he representado en escena, una de las cosas de las que me atribuyo el mayor mérito en el interés de la realidad del drama. Ahora con el Lohengrin tu has resuelto felizmente problemas mucho más difíciles en lo que concierne a la ejecución, te impongo pues un deber, te lo digo sin disimulos, querido amigo: es preciso que restituyas esta escena entera.(...)

La Princesa de Wittgenstein me ha escrito una carta muy afectuosa que me ha dado gran placer, te ruego que la agradezcas muy cordialmente por su gran bondad. El vivo interés que ella muestra sobre mi Lohengrin, especialmente en ocasión de la última representación es para mi un premio inestimable. Lo que me ha gustado especialmente son sus espirituales observaciones sobre el papel de Ortrud y la comparación que ella hace entre el papel de la actriz antes y el actual. Tu amiga verá ahora cual es mi posición al respecto: lo único que

tengo que decirlo, respecto al carácter de Ortrud, es que es una mujer que no conoce en absoluto el amor. Esto es todo, y es lo que es más terrible. Ortrud no vive más que para lo político. Un hombre político es desagradable, pero una mujer política es horrible: este es el horror que yo tenía que representar”.
(Wagner a Liszt: Carta 30 Enero 1852)

“Hablemos ahora del tema principal, es decir, del gran adagio del final del segundo acto Cuando en Dresde, tras la primera representación, tuve que cortar este adagio, tuve un acceso de enorme desesperación, y arranqué de mi corazón todas las esperanzas que tenía en mi Tannhäuser, viendo que T. (*) no llegaba a comprenderlo, y, por tanto y estaba aun menos propicio a representarlo. Tener que hacer este corte equivalía para mi a renunciar a la idea de hacer comprender bien mi Tannhäuser. Te ruego, mi querido amigo, que leas con atención el pasaje suprimido, y analiza lo que contiene. Tras que todo se centre en Elisabeth, la mediadora, y que ella ocupe el centro y que todos no escuchen más que a ella y sean todos, en sus palabras y sus cantos, solo un eco de ella misma, Tannhäuser, que se da cuenta del horrible crimen que ha cometido, es presa de la más terrible angustia, y, cuando logra encontrar las palabras que expresen sus sentimientos, se convierte de golpe en el personaje principal; todo se agrupa ahora en torno a él, como antes lo estaba entorno a Elisabeth. Todo lo demás se desvanece, nada le da sombra, por así decir, cuando canta:

TANNHÄUSER

¡Para conducir el pecador a la salvación

Dios me envió su mensajera!

¡Pero, ay, mi mirada sacrílega

he alzado hacia el ser divino!

Oh tú, que miras de tan alto al hombre y la tierra

tú que me has enviado al ángel de mi salvación

¡apiádate de mí, miserable pecador,

Que desconocí a la mediadora del cielo!

¡Apiádate de mí! ¡Ay, apiádate de mí!

En esta estrofa y en este canto se encuentra contenida toda la significación de la catástrofe de Tannhäuser, ¡que digo!, en ella se descubre el Tannhäuser entero. Lo que hace de él para mí una figura tan atractiva está expresado allí, y solo allí. Todo su dolor, su dolorosa expiación, todo surge del sentido de estas estrofas. Para el que no las entienda en ellas, precisamente en ellas, tal como es preciso entenderlas, todo Tannhäuser es un enigma, una figura de fantasía, flotante, lamentable. (El inicio de su discurso en el último acto llega demasiado tarde para reemplazar lo que aquí debe penetrar en nuestra alma como un rayo). No solo este final del segundo acto, sino todo el tercer acto entero, e incluso en cierto sentido todo el drama, no producirán su efecto tal como está indicado por el tema mismo, más que si el centro del drama, alrededor del cual se desarrolla todo como si fuera su germen inicial, es claramente este pasaje. Y es precisamente este pasaje, la clave de toda mi obra, el que me fue preciso cortar en Dresde. (Wagner a Liszt: Carta 29 Mayo 1852). (*) T. era director en Dresde con Wagner.

Tras muchos esfuerzos Liszt logró mejorar sus representaciones, como veremos su fidelidad a la obra fue total en cuanto lo comprendió:

“Ayer tuvo lugar una representación de tu Tannhäuser (con la sala llena, pese a estar los abonos suspendidos). Para esta circunstancia se había pintado un nuevo decorado para el fin del segundo acto; por primera vez también he hecho ejecutar sin corte alguno en el fin del segundo acto (es un trozo magistral, admirable) y la oración entera de Elisabeth en el tercer acto. El efecto ha sido extraordinario, y creo que no estarías descontento de la ejecución en su conjunto. Yo he tenido en este tema un triunfo completo, pues, ahora que el triunfo es total y decisivo, te lo puedo decir con toda sinceridad, que nadie aquí deseaba restablecer el final de la segunda parte, y que me fue necesario perder varios meses insistiendo sobre este cambio.

(Liszt a Wagner: Carta 27 de Diciembre 1852)

“Por fin puedo asegurarte muy positivamente que tu obra será representada de forma mucho mejor y mejor escuchada y comprendida. Este último punto es a mi forma de ver el más importante, pues no es solo a los cantantes y los músicos a los que hay que amonestar y hacerles servir correctamente de

instrumentos de la revolución dramática, sino además, y sobretodo al Público, al que es necesario elevar a ese nivel, incluso violentamente si es preciso. (...) No es menos cierto que para realizar completamente el Drama tal como tu lo concibes y tal como tu lo muestras en tan magníficos ejemplos en Tannhäuser y Lohengrin, es preciso totalmente abatir la barrera de la vieja rutina de la crítica, las orejas de asno y la vista corta de los Filisteos, y la estúpida jactancia de esa parte del público que se cree por derecho de nacimiento ser el juez nato de las obras de arte.

El enemigo con el cual no podemos pactar, como tu bien lo dices, mi gran héroe del arte, ese enemigo no se encuentra solo en la grosería de los cantantes, sino también y sobretodo en las costumbres deplorables e incluso tiránicas del público.”

(Liszt a Wagner: Carta 16 Septiembre 1850)

Wagner una vez más corrige a Liszt, siempre Wagner ha entendido antes el problema del Arte popular. La culpa no es del público principalmente, como pretende Liszt.

“Tu insistes particularmente en tu carta sobre el hecho de que el enemigo a combatir no es solo la grosería de los cantantes, sino también la pereza, las ideas burguesas de nuestro público y la estupidez de nuestra crítica. O excelente amigo, estoy tan totalmente de acuerdo con todo ello que no es preciso que insista. Pero solo quisiera decir que no puedo admitir que se pida al público cosas no razonables. No puedo admitir que se reproche al público su incompetencia en materia de arte y que, por el contrario, que se espere todo el renacimiento del arte de inculcar el conocimiento del arte a ese mismo público: cuando se logre que sean expertos, el arte se habrá ido al diablo. Tratando de inculcar inteligencia sobre arte en el público no podemos esperar nada más que volverlo estúpido. Yo diría: no pido al público nada más que un sentimiento no deformado y un corazón humano. Esto puede parecer poco, y sin embargo para llegar a ello será preciso nada menos que remover todo el mundo. La gente distinguida, instruida, creen realmente que saben algo, pero como se equivocan. En el mundo tal y como está actualmente el soberano absoluto es el

comerciante, el rutinario, se banal, cobarde, inerte y con ello cruel.” (Wagner a Liszt: Carta 2 Octubre 1850)

NECESIDAD DE MECENAS, PERO NO A CUALQUIER PRECIO

“Dejadme acabar mis Nibelungos, eso es todo lo que pido. Si mis nobles contemporáneos no pueden concederme esto, que el diablo se los lleve con toda su gloria y honores. Gracias a haber tenido que dar conciertos en Londres me he retrasado terriblemente en mi trabajo”.

Uno de los temas que se conocen poco es que Wagner tuvo muchas propuestas para ganar dinero y salir de su miseria en los momentos más tristes de su vida. Siempre los evitó, con pocas excepciones de las que se arrepintió siempre, pues todas ellas implicaban abandonar su línea y su obra.

Liszt le indicó varias veces salidas para ganar dinero, que Wagner rechazaba si iban contra su tarea esencial dramática.

Vemos su necesidad y desesperación, en estas dos cartas:

“La cuestión es pues esta: ¿Cómo y donde procurarme los medios para vivir?. Mi trabajo ya acabado de Lohengrin., ¿no vale nada?. La ópera que deseo fervientemente acabar no vale tampoco nada?. Sin duda el presente y el público tal como existe actualmente, juzgan mi obra como un objeto de lujo. Pero ¿Dónde está el pequeño grupo de los que aprecian mi trabajo?. ¿No podría todo ello ofrecer al pobre artista en desgracia, no un salario, sino solo los medios para poder continuar produciendo?. No puedo dirigirme a los tenderos ni a las gentes de noble nacimiento, no es a los Príncipes humanos, sino a los hombres que nacieron nobles a los que debo dirigirme.” (Wagner a Liszt: Carta 14 Octubre 1849)

Una de sus tentaciones fue aceptar la invitación que recibe de ir a New York con una muy buena oferta económica. Wagner indica lo bien que le iría ese dinero, una cantidad enorme para su estado actual, pero “sin embargo resultaría absurdo quizás sacrificar, en cierto modo de rechazo, las mejores

cualidades que conservo aun en cuanto a mis facultades vitales, para llegar a tan miserable resultado. Como nosotros no podemos pensar en especulaciones que tengan por objeto el lucro, me encuentro encantado de no verme, en el caso presente, sujeto a tentación seria”, y rechazó la invitación.

También en uno de sus momentos de mayor miseria Liszt le propuso que escribiera artículos para la prensa de crítica de arte, bien pagados. Wagner le contesta:

“Mi querido Franz, escucha, de una vez por todas bórrame definitivamente para todo lo que sean temas de crítica literaria. No puedo ya mezclarme más en estas cosas. De la misma forma que hace un tiempo era para mi una necesidad imperiosa el gritar mis pensamientos revolucionarios en su encadenamiento lógico completo y sobre el tema del arte y el de la vida misma, de la misma forma, y precisamente por ello, yo no tengo absolutamente nada que me empuje ahora a demostraciones que han dejado de ser para mí una necesidad. Tu lo sabes bien, como tu sabes y tu pruebas perfectamente en cada momento: ‘cuando se actúa, no se explica’ (en estos momentos solo estoy inclinado a la acción y no tengo ganas de explicaciones); solo tu tienes aun la idea de que por amor al tema yo podría ir contra mi voluntad y ponerme a la tarea de escribir (temporalmente y por mi propia cuenta). Pero he aquí lo que para mi es cada vez más claro: Ciertamente mis aptitudes, tomadas cada una por si solas, no son muy grandes; yo no soy ni produzco gran cosa más que reúno todas mis fuerzas bajo la influencia de la pasión, si las uso sin ahorrarlas y me consumo en ellas. El ser especial en el que me convierto bajo la pasión, lo consigo ser por tanto tiempo como me es necesario , y lo soy tanto como poeta, músico, director de concierto, escritor, orador o no importa que. Es así que he sido en algún momento filósofo artístico especulativo. Pero accesoriamente al lado de esta corriente principal no puedo hacer nada ni producir nada si no es violentándome totalmente. Y en ese caso haré algo mediocre y revelaré solo la espantosa mediocridad de mis aptitudes. (...)

Ciertamente si, ciertamente sería muy feliz de sentirme comprendido por la gente, de oír decir y de ver escrito en un folleto cosas ingeniosas, cosas que instruyeran y aclararan mi obra, consideraría eso como la única recompensa de mis sacrificios. Pero, ¡por Dios!, no me corresponde a mí escribir esas cosas,

no es mi labor contribuir a ese resultado, es preciso que vea venir eso pura y simplemente de parte de otros. Volver ahora a escribir únicamente para llegar a hacerme comprender, eso no me conviene: haciéndolo solo lanzaría más confusión en los espíritus. “ (Wagner a Liszt: Carta 16 Agosto 1853)

Tampoco cedió nunca a ofertas de dar clases, y pocas veces a dar conciertos, aunque esto si lo hizo de mala gana en algunas ocasiones.

Liszt le hizo muchas proposiciones para ganar dinero, como esta de una carta a Wagner del 28 Octubre 49: “¿Tendrías inconveniente en dar a la venta un cuaderno de composiciones vocales, Líders o Baladas, Melodías o Poesías líricas, o cosas así?. Para obras de ese género, firmadas con tu nombre, no me sería difícil encontrar editor y lograr unos honorarios decentes, y tu no debes despreciar el continuar una vía que Mozart, Beethoven, Schubert o Rossini no han desdeñado”, pero Wagner jamás aceptó salirse de su objetivo dramático.

En dos ocasiones cedió a las presiones económicas, siempre tras dudas y siempre arrepintiéndose más tarde. La primera fue su aceptación de viajar a Londres para dar conciertos muy bien pagados:

“No sabría decirte cuanto me es odiosa la situación actual, cuan miserable es, y reconozco que ha sido un verdadero pecado, un crimen, aceptar la invitación de Londres que, en la hipótesis más favorable, no podía más que molestar considerablemente el camino que tengo marcado. No me es preciso ciertamente vernos cara a cara para entendernos tu y yo sobre mi posición actual; es la consecuencia lógica de la más grave inconsecuencia que jamás haya cometido. Es esa contradicción la que me ha forzado a dirigir, por simple obligación, conciertos con una programación inglesa: ¡con eso está dicho todo!. Caí en medio de un pantano de conveniencias sociales y hábitos en los cuales me fue preciso hundirme hasta la orejas, sin poder beber el menor sorbo de agua fresca para reconfortarme. ‘Señor, no estamos acostumbrados a eso’, ese era el eterno refrán que escuchaba. Ni siquiera la orquesta me pudo ofrecer alguna compensación. Estaba compuesta exclusivamente de ingleses, o sea de autómatas que funcionan bien, pero que nunca llegan a emocionar. Todo no es más que profesionalismo, negocio, y eso mata todo el encanto. Unido a todo ello un público que, según confiesa todo el mundo, estaba totalmente

inclinado a mi favor y que sin embargo nunca llega a salir de sí mismo, que acepta con el mismo estilo las cosas más elevadas y las cosas más molestas, sin jamás dejar ver que ha sentido una impresión real. Y junto a todo eso ese culto ridículo por Mendelssohn. (...)

Atraveso este infierno leyendo a 'Dante', que no había nunca llegado a leer hasta el presente. He salido de su infierno y me encuentro actualmente en la puerta del Purgatorio. Verdaderamente tengo necesidad de ese purgatorio, pues si reflexiono, ha sido una ligereza realmente culpable la que me ha hecho ir a Londres; hoy lamento amargamente mi falta y he de hacer penitencia. Es preciso que me resigne, me es preciso. Hace tiempo que reconozco la necesidad de la resignación con su acepción más amplia pero es preciso que refrene aun este indomable deseo de vivir que viene siempre a turbar mi pensamiento y que me lanza en un caos de incongruencias. Espero pues por fin salir del Purgatorio y llegar un día al Paraiso." (Wagner a Liszt: Carta sin fecha, sobre Junio 1855, nº 187 de la edición).

En 'Mi Vida' Wagner indica que en Londres tuvo que recortar del Lohengrin toda palabra que fuera 'Dios' o 'Santo Graal', pues allí esas palabras solo se pueden usar en actos religiosos....

En realidad la visita a Londres no fue mal del todo, asistieron a sus conciertos la Reina Victoria y el Príncipe Alberto, se sintió bien tratado sobretodo "si se piensa que soy un individuo desacreditado por crimen de alta traición, despreciado bajo el punto de vista político, se comprenderá que haya quedado infinitamente agradecido a las personas reales inglesas". Tuvo, eso si, mala acogida en la prensa, siempre dominada por Mendelshson y sus acólitos (el crítico Davidson del Times especialmente), que despreciaron siempre a Wagner y no le perdonaban su 'Judaismo en la Música'. En Londres vió a Berlioz, con el que hizo buena amistad en ese momento.

Es bien conocida otra de las veces que tuvo que ceder, aunque se resistió:

"Hoy vuelvo a París para ver de más cerca mi espléndida miseria. Mr. Royer pide un gran ballet para el segundo acto del Tannhäuser. Te puedes imaginar como esto me indigna. Cuando se me proponen cosas así, voy a buscar ayuda a la princesa Metternich, que tienen influencia en este mundillo. Voy a ver si

ella me libra de la pesadilla de este ballet, pues, en caso contrario, retiraré naturalmente el Tannhäuser”. (Wagner a Liszt: Carta 29 Marzo 1860)

Como sabemos por fin tendrá que ceder y montar el ballet, pero lo hará en el primer acto, en el Venusberg, lo que será suficiente problema para el boicot de su obra por los del Jockey Club de Paris.

LISZT CATALIZADOR DE LA OBRA DE WAGNER

“En todo mi entorno mi situación como artista es tan miserable, y la desesperación ha invadido de tal forma mi alma que al pensar en la composición de mi Siegfried no puedo menos que burlarme de mí mismo, lamentable disposición del espíritu que me sigue en todos mis trabajos. Últimamente hojeando la partitura del Lohengrin, me disgustaba claramente, y los arranques de risa que tenía en uno u otro trozo no eran de alegría. Pero de golpe te he encontrado, tu me has ayudado, animado, inflamado hasta el punto de ponerme a llorar y que bruscamente he vuelto a reconocer que el único placer superior es ser artista y crear obras nuevas”. (Wagner a Liszt: Carta 18 Abril 1851)

Wagner pasó en los años 50 por profundas crisis, exilado, en la miseria, sin que nadie se ocupase de sus obras. Las cartas y los actos de Liszt fueron para él el catalizador necesario para ponerle en el trabajo.

“Vos os habéis puesto a estudiar mi obra (Tannhäuser). Estad seguro que nadie mejor que yo sabe lo que significa abordar un trabajo semejante en las circunstancias actuales. ¿Quién diablos se pone hoy en día a estudiar una ópera?. Para vos no se trata simplemente de efectuar el montaje de esta ópera, se trata sobretodo de haberla comprendido a fondo y de acogerla favorablemente. Y para eso era preciso meterse en cuerpo y alma, concentrar todas las fibras del cuerpo y las facultades del alma y solo tener un objetivo: hacer posible estrenar la obra del amigo, y eso de manera que el estreno sea bello y útil para el amigo. Era preciso tener la certeza del éxito, pues no os habéis puesto en la tarea más que para ello. Y habéis triunfado: he ahí lo que demuestra cual es vuestra energía y de lo que sois capaz. (...)”

No habéis solo querido servir la causa de mi obra, habéis querido también serme útil a mi mismo. Tú conocías mi situación, sabías que estoy reducido casi a mi mismo, abandonado, un solitario. Habéis querido darme amigos, y habéis tenido suficiente buena opinión de mi obra para creer que podría, difundiendo, hacerme conocer.

Querido amigo, acabáis de despertarme como por un encantamiento. No es por lamentarme, pero para convenceros del admirable efecto de vuestra intervención, os contaré lo que sigue. Justo en el momento, en la misma semana, en la que tu representabas mi Tannhäuser en Weimar, yo he tenido que soportar de mi director mortificaciones tan indignas que durante varios días he tenido que luchar conmigo mismo, preguntándome si yo tenía que seguir más tiempo expuesto a unos tratos tan odiosos para conservar en trozo de pan que me da mi empleo, y si no haría mejor renunciando definitivamente al arte y ganarme la vida día a día a fin de escapar del despotismo y de la ignorancia, aumentada por la maldad. Gracias a Dios, las nuevas de Weimar me han reanimado”. (Wagner a Liszt: Carta 20 Febrero 49)

“¿Sabeis a lo que me he atrevido?. Ni más ni menos que a apropiarme a mi manera, para piano, de la obertura del Tannhäuser, y de toda la escena ‘O du mein holder Abendstern’ del tercer acto. En cuando a la primera, creo que encontrará pocos ejecutantes que sepan vencer las dificultades técnicas, pero la escena del ‘Abendstern’ estará al alcance de pianistas de segundo orden” (Liszt a Wagner. Carta 26 Febrero 1849)

“Crear para el futuro sin tener en cuenta el presente es un sueño que yo ya no deseo: pero si se quiere que yo haga algo para el presente, es preciso que ello se me presente bajo una forma menos desagradable que como se muestran hoy en día. Yo renuncio a la gloria, renuncio sobretodo al absurdo fantasma de la gloria póstuma, porque amo demasiado a los hombres como para sacrificarlos a mi vanidad y condenarlos a la pobreza de la que se alimenta la gloria de los que ya no están vivos. En mi situación actual ya no es la ambición, sino el deseo de agradar a mis amigos mostrándoles mi arte a ellos, lo que me

hace nacer el deseo de componer: desde el momento en que he satisfecho ese objetivo estoy feliz y completamente satisfecho.

Así pues, si en la pequeña ciudad de Weimar tu logras representar mi Lohengrin con cariño, con amor, con cuidado, con placer y con éxito, aunque solo se traten de dos representaciones tal como me dices en tu carta, mi objetivo estará completamente conseguido y yo estaría libre de las preocupaciones que me daba esta obra, y solo tendré que hacer un nuevo esfuerzo para ofrecerte una nueva obra. (...)

Escucha ahora cual ha sido para mi el efecto de tu carta.

En el mes de mayo último había enviado mi poema del 'Siegfried' a un librero para publicarlo tal como está. En un corto prefacio digo claramente que no tengo ninguna esperanza sobre la representación de esta obra, que, por tanto, ofrezco a mis amigos a título solo de 'intención'.

En resumen, cuando tu hayas lanzado el Lohengrin al mundo a tu satisfacción, yo acabaré de componer la música también de mi Siegfried, pero solamente por ti y para Weimar. Hace solo dos días yo no hubiera creído que pudiera tomar esta decisión. Es solo gracias a ti a lo que debo esto. (Wagner a Liszt: Carta sin fecha, pero de julio 1850)

WAGNER PERSEGUIDO Y DENOSTADO

“Os he escrito sobre el concierto de la Misa de Gran en Viena, donde por primera vez esta antigua obra ha logrado una ejecución perfecta, bien proporcionada, y una recepción acorde a ello. Es mi revancha por la presentación de esa obra en París en 1866, que fue un fracaso, fracaso preparado que me enorgullece pues me asimila parisinamente con mi único Maestro, Richard Wagner, al que estoy feliz de seguir de alguna manera en la desgracia que me infligió entonces la crítica de los diarios.”. (Carta de Liszt a Wagner el 12 abril 1879)

La representación en París sufrió el ataque de la prensa debido a que Liszt se presentaba como defensor de Wagner, que tenía allí muchos enemigos tras su Tannhäuser de París.

Creo que pocos llegan a imaginarse el cúmulo de persecuciones y problemas que tuvo que abordar Wagner en su vida, y no solo hasta encontrar a Luis II sino después también. Pero nos vamos a centrar en las que tuvo relación con Liszt, su protector en aquellos tiempos previos a Luis II.

Wagner hizo todo lo posible para poder volver a Alemania desde su exilio suizo, especialmente triste por no poder asistir a las obras suyas en Weimar que daba Liszt. Vamos a reproducir algunas cartas entre Liszt y Wagner que muestran esa prohibición y problemas constantes:

“Su Majestad (el Rey de Sajonia) detesta a Wagner y recorta siempre del programa toda obra musical del ‘scelerat’” (*Carta 12 Diciembre 1853 de Büllow a Liszt. Es ‘scelerat’ es por supuesto Wagner*)

“Una última cuestión. Dime, querido Liszt, ¿cómo podría yo llegar a asistir a la primera representación en el teatro de Weimar?. He aquí una difícil cuestión, sobretodo cuando ahora no me es indiferente el acabar en una prisión en el reino de Sajonia. Escucha pues, yo tengo un gran respeto por la Gran Duquesa. Esta dama a la que yo considero verdaderamente noble, ¿no estaría dispuesta a jugar, bajo tu petición, un papel magistral sobre la policía alemana y procurarme, incluso bajo otro nombre, un salvo conducto para ir de Suiza a Weimar?. Prometo solemnemente guardar estoicamente el incognito, no estar más que muy poco tiempo en Weimar, escondiéndome y volver inmediatamente por la vía más directa....”

Wagner a Liszt: Carta 2 Julio 1850

“Tengo que llegar a un punto que me apena, pero es mi deber de no disimularlo. Vuestra entrada en Alemania, y la venida a Weimar para la representación del Lohengrin es una imposibilidad absoluta. Cuando nos veamos te podré explicar más detalles sobre este tema, que sería largo e inútil escribirlos”. (.Liszt a Wagner: Respuesta a la anterior)

“Por lo demás mis asuntos están lejos de ser brillantes. Sin duda habrás sabido que la dirección del Teatro de la Corte de Berlín ha logrado la prohibición para los pequeños teatros de Berlín, especialmente el teatro Kroll, de representar óperas como Tannhäuser. Vemos así el efecto producido por esta amenaza; naturalmente los teatros tienen miedo y no quieren llegar a comprometerse

abiertamente. Es cierto que he autorizado a Schoeneck a anunciar el Tannhäuser como 'pieza lírica'; pero incluso así duda de que el tema pueda tener éxito”

(Wagner a Liszt: Carta 30 Mayo 1853). Las piezas dramáticas o que pudieran tener interpretaciones 'morales' debían sufrir la censura de la Corte y por eso se prohibían en los teatros independientes. Al tratar de hacer pasar el Tannhäuser por 'lírico' se intentaba superar esa censura en un teatro independiente como era el Kroll..

“El asunto de Praga me parece muy complicado. Laub (que ha reemplazado a Joachim en nuestra orquesta) me ha escrito ayer desde Praga indicándome que la prohibición de representar el Tannhäuser podría ser muy bien una maliciosa maniobra de St., dado que el jefe de la policía le ha dicho formalmente que no sabe ni una palabra de esa prohibición. Por tanto he encargado a Laub para que se entere del tema y ruegue a St. De darnos explicaciones claras y detalladas de ello. Antes de poder hacer una reclamación oficial es necesario saber de donde viene la prohibición, como se ha hecho y de quien depende el anularla”. (Liszt a Wagner: Carta 29 de Marzo 1852. *Tras el fracaso en Berlin, ahora habían problemas para representar Wagner en Praga*).

“Te incluyo aquí unas líneas poco agradables que me han sido dirigidas por un desconocido. Espero darte de viva voz noticias mejores al respecto:

En el número de hoy del 'Liberal de Saxe' se ve renovado el mandato de detención lanzado hace tiempo (1849) contra el Director de Orquesta Richard Wagner, residente en Zurich, con la siguiente observación: 'que si se cree en los rumores públicos, el dicho Richard Wagner tiene la intención de entrar en Alemania; y por tanto todos los agentes de la fuerza pública se les requiere el vigilarle y, en caso de que ponga pie en Alemania, detenerlo y ponerlo a disposición de la autoridad'. (Liszt a Wagner: Carta 23 de Junio 1853)

“Te ruego de la forma más imperiosa y formal de lograr que la Corte de Weimar haga una actuación definitiva para saber de una vez por todas si puedo contar con que las puertas de Alemania se me abran pronto. Me es preciso saber algo al respecto lo antes posible. Hablemos francamente, incluso con una franqueza brutal. Dime si la Corte de Weimar puede hacer esta pregunta, y si la hace,

sobretudo si la hace rápidamente, que respuesta hay. Yo no voy a comprometer mi dignidad por nada del mundo, pero te puedo asegurar que soy totalmente extraño a la política y, a menos de ser un estúpido, todo el mundo puede ver que no soy un demagogo contra el que se deba enviar la policía. (si quieren, por lo demás, pueden vigilarme por la policía siempre que quieran). Solo pido que no me quieran imponer la vergüenza de un acto de arrepentimiento. Si con estas condiciones mi vuelta puede ser aceptada, bien!, no niego que eso me serviría de mucho para salir adelante. Pero si ello es imposible, si se me niega el retorno de forma categórica, dímelo lo antes posible y sin disimulos; entonces sabré en que situación estoy realmente. Entonces empezaría una nueva vida. Me dedicaría a ganar dinero donde y como pudiera. Me endeudaría ... o robaría si es preciso, a fin de poder viajar. El bello país de Italia seguirá cerrado, mientras no sea indultado (*NOTA: La Italia del norte de esa época era dominio de Austria y por ello Wagner tiene problemas para entrar allí*). Iría a España, a Andalucía; buscaría nuevos amigos, y probaría de vivir mejor o peor. Desearía dar la vuelta al mundo. Y si no encuentro dinero, o si los viajes son incapaces de darme la alegría de vivir, entonces será el fin, y me lanzaré en brazos de la muerte antes que seguir viviendo así. (...)

El 22 de Mayo tendré 40 años. Quiero hacerme rebautizar ese día. ¿Quieres ser el padrino?. Me gustaría tras ello irnos de viaje juntos a recorrer el mundo. Deja también tu a esos comerciantes y a esos judíos alemanes. ¿Tienes algo más que eso a tu alrededor?. Añádeles los jesuitas y tendrás todo lo que nos rodea. "Comerciantes, judíos y jesuitas", eso es lo que hay, pero personas de verdad ninguna. (Wagner a Liszt: Carta 30 Marzo 1853. *).

La respuesta sobre Alemania, en cambio, será que la prohibición se mantiene, como le dirá Liszt es su carta del 23 Junio 53. Afortunadamente Wagner no cometerá las locuras que indica en esta carta. En 1864 el Rey Luis II le dará la oportunidad soñada.

"Las noticias no son buenas. El Rienzi no va bien, pese al éxito que ha tenido en Dresde. Es en Munich de donde me llega la primera alarma; yo esperaba ansiosamente los 50 luses de los derechos de autor cuando se me anuncia que, por razones de religión, el comité de lectura no puede admitir un asunto

semejante. Pues que lástima para tan excelente religión. Si es tan poderosa, tu estás en ella para algo; ¿por qué has compuesto tan bellas misas para los curas?”. (Wagner a Liszt: Carta 21 Noviembre 1858)

Aunque no es preciso traducir las cartas, por ser poco interesantes, si que vale la pena relatar el problema de Wagner para ir a Venecia.

Primero pide a Liszt que intervenga ante la corte de Weimar para que el gobierno de Austria le deje permanecer en Venecia, que era una ciudad austríaca en ese momento, pero no perteneciente a la Confederación Germánica. Liszt ya le dice que no cree que haya problemas en estar en Venecia pero que pedir autorización oficial a Viena es inútil, no se la darán oficialmente.

En Septiembre del 58 Wagner va a Venecia, se le deja entrar sin problemas. Pero en Febrero 1859 Wagner relata sobre la petición del gobierno de Sajonia de que Venecia expulse inmediatamente a Wagner. Pese a ello hace una petición al Gobernador general austriaco en Venecia aduciendo que el estado de salud le recomienda una estancia de paz en Venecia, y le fue aceptado. La realidad es que por poco es enviado a Sajonia, y poco después Wagner sale de Venecia y vuelve a Suiza, bastante escamado por esta última posibilidad..

“Cuanto me gustaría, mi querido Richard, decirte cosas más agradables y más reconfortantes y conformes a tus deseos. Pero hay algunas circunstancias que no cambian de un día para el otro. No puedes esperar demasiado que Austria te de la libertad de movimiento personal. Si tal cosa llegase sería casi un milagro. La representación de tus óperas en Viena es un hecho que refleja una tolerancia excepcional, dadas las costumbres de censura del país. Pedir más es pedir imposibles, según mi punto de vista. Si no debes esperar nada de Austria a nivel político, no debes esperar más de Paris o Italia a nivel artístico. La representación de tus obras en francés o en italiano no puede considerarse como el ‘desideratum’.

A veces me sorprende de ver (perdona esta franqueza) que te haces ilusiones sobre este punto y que no quieres reconocer una cosa: Y es que, incluso si se llegara a representar el Tannhäuser en París o Milán (no hablo de Londres, donde una buena compañía de ópera alemana tendría posibilidades de éxito),

esta representación tendría lugar en las peores condiciones para ti. Alemania es, para varios años aun, el único territorio que conviene a tus obras". (Liszt a Wagner: Carta 26 de Agosto 1858)

Quizás por esa persecución y las constantes muestras de agresión contra la persona y obra de Wagner y en general de la música dramática de programa, el grupo de 'wagnerianos' se enfrentó también claramente con los compositores más destacados de su línea oponente, en concreto Meyerbeer y Mendelsohn. Podemos verlo en estas dos cartas:

"Mis relaciones con Meyerbeer tienen un carácter especial. No lo detesto pero me es antipático por encima de toda consideración (...). Allí están las relaciones absolutamente inmorales, ninguna sinceridad, todos se cubren de una máscara de hipocresía (...) No le reprocho en absoluto a Meyerbeer la voluntaria ineficacia de sus promesas hacia mí; al contrario, estoy feliz de no deberle nada. (...) Yo ni puedo existir, pensar, sentir como artista, a mis propios ojos y a los de mis amigos, sin decirme y sin repetir en voz alta que Meyerbeer es la antípoda de mi naturaleza; y lo hago de forma desesperada cuando veo que por error mis propios amigos se figuran que tengo alguna cosa en común con Meyerbeer. " (Wagner a Liszt: Carta 18 Abril 1851)

"El uno de abril estoy obligado a entrar en funciones como Profesor del Conservatorio de Berlín. Daría cualquier cosa para poder librarme de este compromiso, que no me promete nada satisfactorio. Pero tengo una misión que cumplir en Berlín, y yo me serviré de todos los medios para llegar a mi objetivo: Una guerra de exterminio contra el Mendelsohnismo". (*Carta 14 Marzo 1855 de Büllow a Liszt*).

WAGNER ANTE LAS OBRAS DE LISZT

"Hablamos del destino del 'Idilio de Siegfried' y recordamos con placer la aprobación de mi padre. "Desde luego, exclama Richard, pese a todo lo que me irrita de él, es de todas formas incomparable, el único que tiene la sensibilidad para ciertas cosas"

Diario de Cósima 26 Noviembre 1881

“Llega una nueva composición de mi padre escrita en memoria de Petöfy, lo que incita a Richard a tocarla al piano: ‘Él ha escrito esta obra para mí, dice riendo Richard, yo soy de todas formas un ‘Lisztiano’”. (Diario de Cósima 8 Julio 1879. Petöfi, poeta nacional húngaro, líder de la revolución nacional húngara de 1848, muerto en ella en el 49).

Ya hemos tratado los casos de las dos Sinfonías ‘Literarias’ de Liszt, y dejemos aparte el impacto tremendamente positivo que tuvieron para Wagner los textos de Liszt sobre el Tannhäuser y el Lohengrin, pero es interesante ver la opinión de Wagner sobre el resto de la obra de Liszt.

Sin duda lo que más le gustaba a Wagner, aparte de lo ya indicado, eran los Poemas Sinfónicos de Liszt.

“Hablemos ahora de un tema importante. Tu no podrías creerte cuan feliz he sido al conocer algunos detalles sobre la música que has compuesto para el ‘Prometheo”. El amigo Uhlig, al que considero un juez de gran competencia, que dice que esta obra vale más a sus ojos que todo lo de Mendelssohn. Así que mi interés por conocerla ha llegado al paroxismo. Querido amigo, si te lo pido insistentemente, serías tan amable de hacerme llegar una copia. Me darás un gran gusto y además podré tener la posibilidad de hacerla tocar aquí en Zurich en un concierto. De un lado y otro sacaré los músicos para hacer escuchar tu obra en las mejores condiciones posibles. ¿Podría tener también tu obertura del ‘Tasso’?” (Wagner a Liszt: Carta 11 Septiembre 1850)

“Ciertamente hacía tiempo que estaba ansioso de conocer alguno de tus últimos trabajos, sin embargo tanta riqueza casi me empalaga, y necesitaré tiempo para saborearlo todo. Para ello será necesario escucharlas, estas partituras, o hacérmelas tocar por ti. Está muy bien leer las partituras, pero solo con su audición se llega a disfrutar de lo que el autor ha puesto de sal, de positivo, de luminoso. En este mes de mayo tan espantoso para mí, solo he podido echar una mirada cansada sobre estas seis partituras, como alguien rodeado de sombrías nubes; pero incluso así he sentido la electrizante sensación que nos hace sentir todo lo que es grande. Lo que es seguro a mi forma de ver es que eres una persona sorprendente, al que no puedo comparar

con ninguna otra figura que recuerde del dominio del arte y de la vida".
(Wagner a Liszt: Carta 12 Julio 1856)

La carta de Wagner, ni las anteriores de Liszt especifican que partituras son, pero sin duda se trata de Mazeppa (pues sí se habla de ella en el anexo de la carta de Wagner, que reproducimos seguidamente) y seguramente otros 5 Poemas Sinfónicos puesto que en 1856 ya tenía acabados Les Préludes, Prometheus, Festklänge, Héroide fúnebre y Orpheus. La Sinfonía de la montaña no estaba pues la reclama en una carta posterior.

Sobre el Mazeppa de Liszt, comenta en el anexo:

"Tu Mazeppa es admirablemente bello; solo al leerlo por primera vez me conmovió. El pobre caballo me da lástima. La naturaleza y el mundo son realmente una cosa terrible. A decir verdad en estos momentos me gustaría más hacer versos que componer música. Acabo de encontrar otra vez dos asuntos maravillosos que será preciso que aborde algún día: Tristán e Isolda. Inmediatamente la victoria, el santo de los santos, la más completa liberación. He sabido dar otra interpretación de la cosa que Victor Hugo, y es tu música la que me la ha inspirado, excepto el final. No hago ningún caso de la grandeza, de la gloria ni de la democracia".

"Tus poemas sinfónicos se me han hecho completamente familiares: es la única música de la que me ocupo pues no me es permitido tratar de trabajar, incluso durante una de mis curas. Todos los días leo de principio a fin una de las partituras como si leyera un poema, tranquilamente, sin interrupción. Cada vez me parece que me sumerja en un mar profundo donde hubieran olas de cristal todo para mí, para olvidar el universo y para poder vivir durante una hora mi verdadera vida. Después, cuando ya estoy recuperado y fortalecido, vuelvo a la superficie para suspirar por tu presencia". (Wagner a Liszt: Carta 20 Julio 1856).

"Tus tres últimos poemas sinfónicos me hacen experimentar un sentimiento de alegría mezclado de dolor. No puedo dejar de pensar en mi miserable situación mientras los leo, pues esas cosas deben quedar mudas para mí, tan desesperado. La embriaguez que me causa la lectura de una obra como tu 'Sinfonía de la Montaña' se transforme para mí en veneno. Ya te lo he repetido

mil veces, pero ¿Qué quieres?, mi mal no tiene remedio". (Carta de Wagner del 28 de Junio 57)

No podemos dejar de citar el Salmo 23 que compuso Liszt en 1855, rehecho en 1862 (S15), es un saldo precioso, absolutamente wagneriano, al escucharlo parece estar oyendo el Tannhäuser.

También trató Wagner de apoyar a Liszt en su famoso proyecto de la Fundación Goethe. Liszt escribe a Wagner el 17 Mayo 51: "Tras la representación del Lohengrin he recibido tu carta sobre la Fundación Goethe, te la agradezco sinceramente. Te diré por el momento que serán precisos más de dos años para llegar a realizar la idea de esta Fundación. Pero se los consagraré, pues tengo la íntima convicción de que, también en este tema, si no me involucro totalmente la cosa fracasará, como ya ha sucedido en Berlín".

Desgraciadamente no está editada la carta de Wagner sobre la Fundación Goethe, lo que hubiera sido muy interesante. Este proyecto de Liszt puede compararse al de Bayreuth de Wagner, era un proyecto gigantesco de renovación e impulso del arte alemán, basándolo en el espíritu romántico de Goethe y Schiller, pero abarcando todas las artes. El boicot de los poderes económicos fue completo, y el proyecto no pudo triunfar, le faltó un Luis II de Baviera... y quizás también la obsesión y pasión constante de un Wagner.

Wagner reprochaba siempre a Liszt que no se ocupase de la Opera, del Drama Escénico:

Escribe una ópera para Weimar, te lo ruego; escríbela teniendo en cuenta los artistas que ese teatro tiene disponibles, ese teatro que está llamado a mejorar, a engrandecer, gracias a tu trabajo". (Wagner a Liszt: Carta 22 Mayo 1851).

Pero Liszt no quiso nunca hacerlo, su declaración al respecto la podemos ver en su carta a Cósima de 27 Mayo 1879

"Por mi parte hace tiempo que no creo en el éxito de las óperas serias, y la costumbre tan generalizada de componerlas me parece una tontería. Cuando se ha escuchado Los Nibelungos sería preciso saber 'imitar de Conrart el prudente silencio' (*).

Paso por las operetas y las bufonadas: Offenbach, Strauss, Lecoq y Souppé, tienen su razón o error en existir, pero las ambiciones serias, no, en tanto que

solo van a componer lo ya conocido, muy conocido”. (*) *Conrart fue un escritor que dejó toda su obra por publicar, por modestia.*

Sin embargo Wagner no dejó de ser profundamente crítico con las obras de Liszt en otros aspectos, especialmente las últimas, donde hay cierta atonalidad: “Richard me habla largamente de las últimas obras de mi padre, no puede evitar encontrarlas absolutamente desprovistas de sentido, me lo dice de forma detallada y viva. (...) Cualifica de ‘locura en germen’ estas últimas obras”. (Diario de Cósima, citado en el libro de Remy Stricker, Gallimard 1993, pag 100).

Por último citemos quizás una de las últimas referencias de Wagner a Liszt, cuando Wagner concibió la idea, tras Parsifal, de dedicarse a componer un nuevo tipo de Sinfonías, o sea de ir a la música pura, un poco en la línea de Liszt.

“Richard me habla de su intención de no escribir ya nada más que sinfonías y añade: ‘Pero no triunfarán, las salas de concierto tradicionales las rechazarán’”. (*Diario de Cósima 26 Noviembre 1881*)

Trata de contagiar a Liszt para ello: “Mientras jugamos a cartas, Richard nos habla de su Sinfonía que dice podría situarse entre la Segunda y la Tercera de Beethoven, y es divertido oírle decir luego que “nos asombraríamos de la perfección de todo lo que prepara la Heroica”. Dice luego a mi padre: “Si nosotros escribimos sinfonías, Franz, no será preciso que opongamos los temas, esta forma ha sido agotada por Beethoven, nos será preciso tejer un hilo melódico nuevo desde el principio; y sobretodo nada que sea dramático”. (Diario de Cósima 17 Diciembre 1882)

Beethoven usaba dos temas que se oponían y ‘debatían’ entre si en los movimientos de sus Sinfonías, por eso Wagner dice que esta forma ya está agotada pues Beethoven ya la utilizó hasta su máximo desarrollo. No hubo tiempo de más, la muerte impidió a Wagner iniciar sus previstas Sinfonías y Liszt estaba ya solo dedicado a temas religiosos.

LOS TEXTOS DE LISZT SOBRE EL ‘LOHENGRIN’ Y EL ‘TANNHÄUSER’

“Un motivo imperioso se ha unido a otros: ha sido la lectura de tu folleto sobre mis dos óperas, que me llegó ayer al establecimiento de hidroterapia de aquí. Tu rara amistad por mí, el interés apasionado que tienes por mis obras, tu celo infatigable en propagarlas y sobre todo tu pasión, tu espíritu, la finura y la audacia con la cual te expresas con tanto ardor han hecho en mí una impresión demasiado profunda y demasiado violenta para poder expresarte, en el estado de super excitación en el que me encuentro, cuan reconocido y agradecido te estoy”. (Wagner a Liszt: Carta 20 Noviembre 1851)

Liszt escribió cuatro textos sobre obras de Wagner, dos de ellos sobre el Lohengrin y el Tannhäuser en 1850 con comentarios para hacer comprender su audición y, sobretodo, la intención de la obra Wagneriana al público operístico de la época. Los otros dos sobre El Holandés Errante y El Oro del Rin. La Associació Wagneriana publicó en 1987 el ‘Comentario Crítico del Lohengrin de Liszt’, editado en catalán. El comentario sobre el ‘Tannhäuser y el combate de los Poetas Cantores en la Wartburg’ se publicó previamente en la revista ‘Journal des Debats’ en 1849.

SOBRE EL TANNHAUSER:

Liszt aprovecha que la Wartburg forma parte del estado de Weimar para apoyar la presentación de esta obra de Wagner en Weimar como algo ‘propio’. Así mismo indica que el reino de Venus lo sitúa la tradición en las cuevas de Hörselberg, también cerca de la Wartburg.

Tras explicar el argumento, lo importante es que Liszt incide en temas esenciales para la comprensión de esta obra.

- El Venusberg no es un lugar de vicio y degradación, que poco podrían atraer a un hombre elevado como Tannhäuser, sino que en Wagner “la Pasión carnal está representada aquí con vehemente alegría, las delicias refinadas, que las naturalezas obtusas y pesadas no podrían imaginarse, pero que sin pueden ser soñadas, deseadas y buscadas por naturalezas fuertes”. La tentación es refinada, no la burda sexualidad de bajo nivel. Este comentario nos sirve para descualificar las estúpidas versiones actuales que presentan un Venusberg convertido en un prostíbulo.

- La espiritualidad de la obra, que 'no opone la religiosidad al deseo de bienestar, a la felicidad. No hay una imposición arbitraria sobre cuerpos inertes ni quitar todo deseo o aspiración', sino que Wagner presenta una espiritualidad que da sentido a la vida, un sentido superior, no contra el hombre sino sobre el hombre.

- Liszt plantea los 3 peligros que presenta Wagner: La codicia de la carne, el placer de los ojos, el orgullo de vivir. "Querer encontrar en esta tierra una felicidad absoluta, con placeres que simulan el amor".

Por último da una advertencia al público que vaya a asistir: "Los amantes de las arias fáciles, los 'cavallets', los trinos que se pueden repetir a la salida del Teatro, no encontrarán nada de eso en el Tannhäuser. Fuera de la romanza del Canto a la Estrella, que podría obtener un éxito parecido a los lieder de Schubert, y la gran marcha del segundo acto, cercana a una marcha militar, no hay otras partes que se puedan desgajar del resto de la partitura".

SOBRE EL LOHENGRIN:

Este comentario fue crucial para Wagner, que se sintió por primera vez comprendido en su esencia por alguien de valía.

En él se refleja la enorme admiración que Liszt sintió por la obra de Wagner en aquellos primeros años de Weimar, cuando Wagner más necesitaba de su comprensión y ayuda, cuando Liszt estaba esforzándose por estrenar en Weimar el Lohengrin, tras haber estrenado el Tannhäuser.

El escrito de Liszt iba dirigido a dos públicos:

- Al de Weimar que asistía y debatía la obra de Wagner, y en especial a la corte de Sajonia que le apoyaba. Este es el objetivo esencial.

- En parte iba dirigido al propio Wagner para mostrarle su admiración y escuchar su opinión sobre su 'comprensión' de la obra, o sea ratificar con Wagner si su estudio estaba en la buena línea.

El estudio tiene cuatro partes conceptuales.

Una inicial donde explica la actividad que se lleva en Weimar a favor del Arte Alemán romántico, la necesidad de resaltar los genios de la raza, los grandes artistas, y dentro de esta labor tanto la inauguración del monumento a Herder

como la necesidad de mostrar las obras de Wagner. Esta parte es una clara glorificación de la actitud de la Corte de Sajonia.

La segunda parte es una espléndida y esencial exposición de las bases del arte wagneriano, la movilización de todas las artes para conseguir el Drama y sobretodo explicar al público que la obra wagneriana 'Abjura solemnemente de toda consideración de las exigencias habituales de 'prima donna assoluta', o de 'basso-cantante'. A su entender no hay cantantes, solo hay papeles a representar. Encuentra correcto hacer callar a una primera diva durante todo un acto o bien considera necesaria su presencia en escena pero sin que cante. Esto hiera a toda 'diva' italiana, para ella es inexcusable, insoportable".

Este tipo de explicaciones son esenciales para que el público de esa época entendiera a Wagner (y el de ahora necesitaría también a menudo que se lo recordaran).

La tercera parte, y la más larga, es la exposición comentada a nivel musical y sensible del argumento del Lohengrin. No es una explicación 'argumental' sino orientada a entender los sentimientos y conflictos que se desarrollan en escena.

La cuarta parte es un estudio del uso musical que hace Wagner de la orquesta en estas obras.

Wagner quedó asombrado por estos textos:

"Querido amigo, tu artículo sobre Lohengrin me ha producido una gran impresión: esta lectura me ha elevado el alma e inflamado el valor. Me siento penetrado de la más profunda emoción y felicidad al ver que he podido interesarte con mis trabajos artísticos hasta el punto de que hayas querido emplear una parte notable de tus extraordinarias facultades y tiempo a despejar el camino a mis ideas y expandirlas, no solo a la gente sino sobretodo en el mundo moral. Veo en nosotros dos hombres que partiendo de puntos de lo más opuestos para penetrar en el corazón del arte, se han encontrado y se tienden fraternalmente la mano con la alegría del encuentro". (Wagner a Liszt: Carta 25 Noviembre 1850)

"Querría expresarte lo que he sentido leyendo y releendo tu artículo (sobre Lohengrin) con el mayor cuidado, difícilmente encontraré las expresiones

adecuadas para transmitirte mis sentimientos, Que estas palabras te sean suficientes: Yo me siento más que suficientemente recompensado de mis esfuerzos, de mis sacrificios y mis luchas como artista, viendo la impresión que he causado sobre ti con todo ello. Ser comprendido de una manera tan completa era mi único deseo; haber sido comprendido es para mi la más dulce y querida de las realizaciones.” (Wagner a Liszt: Carta 24 Diciembre 1850)

En esta carta Wagner le incluía la traducción al alemán del texto de Liszt sobre Lohengrin, escrito por éste en francés. Traducción que no hizo el propio Wagner “tímido ante la idea de traducir de mi propia mano el elogio que tu me dedicas en tu escrito...”, sino que lo encargó Wagner a su amigo Ritter.

LA OBRA WAGNERIANA Y LISZT

“Hoy es ‘Johannis Tag’ – glorificado por Wagner. A esta fiesta se le une también la denominación de las notas de la gama ut, re, mi, etc en el himno a San Juan:

Ut quearit Laxis Resonare fihis

Mira gestorum famili tuorum

Solve polluit labrii reatum,

Sancti loannes

Carta 24-Junio-73 de Liszt a Cósima. El texto usa la hexacorda fijadas por Guido d’Arezzo en el siglo XI, con el método de ‘La Ma de Guido’

En el nº 21 (Nov 04) de la revista Wagneriana en catalán podemos leer un gran estudio sobre la obra pianística de Wagner por Jordi Membrado, en la que se denota claramente la evolución de la obra pianística de Wagner, desde su juventud influido por el clasicismo (ver su Sonata en Si bemol Mayor opus 1), y sobretodo por Beethoven (Gran Sonata op 4 o la Fantasía en Fa Menor), etapa de los años 1830, para al cabo de casi 20 años, su WWW 85, Sonata para piano para el álbum de Madame Mathilde Wesendonck en la bemol mayor, de 1853, donde su estructura es ya en un solo movimiento (cosa que también ya había hecho Liszt en su Gran sonata en si menor). En el comentario a esta última Sonata de Wagner por J. Membrado podemos leer: *“hablaríamos de un*

desarrollo continuo de las ideas musicales”, lo que es otra característica de las obras pianísticas de Liszt...”Se pueden observar ciertos pasajes de procedencia lisztiana: esto se manifiesta, por ejemplo, en una mayor explotación de las posibilidades técnicas del piano”.

Por otra parte la admiración de Liszt por la obra wagneriana siempre fue de tal calibre que es imposible encontrar una crítica de Liszt a la obra de Wagner. Entre otros muchos ejemplos de esa admiración podemos dar otro mas:

“Yo me siento siempre bastante necio cuando hablo de la música de Wagner. Me llega tan profundamente a lo más íntimo del corazón que toda alabanza me parece poca. Sin embargo le escribo unas palabras sobre su Idilio de Siegfried. Es un sublime panegírico al sentimiento de la familia. Tras haber cantado, como nadie lo ha hecho, el heroísmo y los éxtasis del amor, correspondía a Wagner glorificar a su hijo. Oigo en mi interior el Idilio de Siegfried, y no querría no escucharlo más que sobre vuestro piano de Wahnfried, ejecutado por el autor, -¡‘El puro e ingenuo’ y el insensato trascendente!”. (Carta de Liszt a Cósima de 16-febrero-1878).

Y sin embargo Liszt no pudo nunca tratar de imitar o hacer algo similar a Wagner, una obra dramática. El caso más directo se produce cuando Wagner le propone a Liszt que ponga música a su libreto-poema de ‘Wieland en Herrero’.

“Me pides novedades sobre mi obra ‘Wieland’. Yo soy más rico en proyectos que en fuerzas para ejecutarlos. Lo que necesitaría sería ayudantes, y más aun que ayudantes, necesitaría el amigo con corazón de artista, que actúa como yo quiero que se actúe, y puede que mejor. Yo os pido que convenzais a Liszt para que se ocupe por mi de la ejecución musical de ‘Wieland’.

El poema, en el estado actual, y tal como os lo envío, es el producto de una inspiración dolorosa y vehemente que me lleva a la creación, de la cual creo poder felicitar me como artista. Pero este poema me recuerda una época que ya no quiero revivir en mi recuerdo. No puedo en este momento sentirme más lejos de la ejecución de mi obra, sea en verso, sea en música; incluso si encontrara un día la calma necesaria para ello, tendría miedo de sentirme otra

vez deprimido en el caso de tratarla. Es por eso que me he hecho la idea en estos últimos tiempos, de abandonar totalmente esta obra.

Pero si este 'Wieland' es capaz de apasionar a Liszt, cuando lo conozca, tanto como a mi me apasionó, le ruego que considere esta obra como de su propiedad. Mi poema está totalmente acabado, no hay nada que hacer excepto un simple trabajo de versificación que todo versificador por poco hábil que sea puede ejecutar." (Carta de Wagner a la Princesa Carolina de Wittgensteinm, Carta 2 Octubre 1850)

Liszt contesta primero sin atreverse a rechazarlo:

"Permitidme considerar vuestro manuscrito de 'Wieland' como un sagrado depósito que estará siempre a tu disposición cuando lo reclames. Pero mis numerosas ocupaciones no hacen posible que me pueda ocupar antes de un año o año y medio, si entonces aun estas de acuerdo en que yo pueda empezar la composición, ya llegaríamos a un acuerdo. (...)

Una vez más te agradezco sinceramente tu Wieland; estad convencido de que con o sin las alas forjadas por la genialidad, yo seré siempre tu fiel y devoto amigo" (Liszt a Wagner: Carta 18 Octubre 1850).

Pero Liszt no compondrá nunca sobre el Wieland, como veremos en la próxima carta, al principio Liszt dará alguna excusa, para por fin reconocer que no está capacitado para hacer ópera alemana. Lo de las 'alas forjadas' se refiere a una escena del poema del 'Wieland' en la que vuela con unas alas forjadas a base de espadas.

"Por muy grande que sea para mi la tentación de forjar tu 'Wieland', no puedo impedir de mantener mi resolución de no componer jamás una ópera alemana. No siento ninguna vocación para ello, y me falta totalmente la paciencia necesaria para combatir contra las dificultades que se encuentran en la escena alemana. En suma, es mucho más práctico y cómodo para mí el arriesgar mi primera obra dramática en un entorno italiano (lo que sucederá seguramente en la primavera del año próximo, en Paris o Londres), y, en el caso de no fracasar, seguir luego en Alemania. La Germania es tu dominio, y es tu gloria." (Liszt a Wagner: Carta 3 Enero 1851)

La incomprensión de Liszt sobre el carácter de Wagner era completa, le costó grandes trabajos comprender que Wagner no deseaba pactar, arreglar obras antiguas, triunfar en París con obras 'a la francesa', en fin, el triunfo a lo Meyerbeer, a lo comerciante, sino que Wagner deseaba solo triunfar con su idea de Drama, de Arte del Futuro, de Arte global.

Podemos ver esta incomprensión de Liszt en varias más de sus propuestas:

“En una palabra mi querido y gran amigo, haced lo posible dentro de las condiciones realistas, y el éxito no dejará de llegar.

1- Dar Rienzi en el corriente invierno de 1850 en la ópera de París, desde donde tomará el éxito para ir uno tras otro a todos los teatros de Alemania y posiblemente Italia. Pues es preciso en Europa una ópera que sea para el nuevo periodo revolucionario lo que La Muette de Portici fue para la Revolución de Julio, y Rienzi ha sido concebido y escrito bajo estas condiciones. Si tu aceptas a introducir en ella un elemento de adaptación, aunque solo sea para el manejo de la escenografía y el Ballet, el éxito es seguro.

2- Escribir una nueva obra para el invierno de 1951, en colaboración con Vaez y Roger, que conocen perfectamente los trucos para obtener el éxito”. (Liszt en respuesta a la carta de Wagner del 18 Junio 1849).

Es interesante ver como Liszt domina los medios para triunfar, pero no conoce aun a Wagner, y no sabe que éste es incapaz de adaptar sus obras o su arte a la voluntad del público burgués y aristocrático, y menos cuando para Wagner Rienzi ya era el pasado, tras haber compuesto el Lohengrin. Por eso la respuesta de Wagner a Liszt el 9 de Julio 49 es:

“Respecto al Rienzi (...). Como artista y como hombre no tengo además en coraje de emprender la reconstrucción de una obra que ya no existe para mí más que como un recuerdo. Ya no me interesa y, sobretodo, yo deseo con toda mi alma hacer algo nuevo”.

“Escucha pues, querido amigo. Si me hizo falta cierto tiempo para hacerme a la idea de escribir una ópera para París, eso es sobretodo por una cierta antipatía que me es particular, una antipatía de artista por la lengua francesa. Esto no te parecerá muy comprensible a ti; pero es preciso decir que tu perteneces a Europa, que eres un cosmopolita, mientras que yo soy exclusivamente un hijo

de Alemania. Pero logré dominar al final esta antipatía en provecho a una empresa de artista, fecunda en resultados. Pero he aquí que se trata la cuestión ahora del poema y del asunto propio al poema: sobre este punto es preciso que declare que me es absolutamente imposible ponerme a musicar un poema en cuya composición me sienta extraño. No se trata de que vea esa labor por debajo de mis méritos, sino porque se por experiencia que haría una música mala e insignificante. Todo lo que tengo en mi cabeza sobre temas de óperas, no pueden convenir para Paris; esta es la causa de mis largas dudas sobre este tema, que tu habías tan bien planificado. Por fin he tomado una decisión sobre el problema que tengo que resolver para Paris, y consiste en ser absolutamente fiel a mi mismo, y sin embargo tener siempre presente Paris como posibilidad futura.” (Wagner a Liszt: Carta 5 Diciembre 1849).

Liszt por supuesto apoya las decisiones de Wagner, aunque seguira insistiendo con mil propuestas para que gane dinero.

“Apruebo totalmente el plan que tu quieres seguir, y que consiste en ser totalmente fiel a ti mismo, ‘y sin embargo tener siempre presente Paris como posibilidad futura’. Espero pues en breve el más bello y feliz resultado. Tienes toda la razón en no soñar en llegar a ser ‘francés’; sin contar que difícilmente tendrías éxito, tu tarea es muy diferente, casi la opuesta, es decir, germanizar a los franceses hacia tu punto de vista, o mejor, entusiasmarlos y apasionarlos por una obra de arte dramática más general, más amplia, más noble”. (Liszt a Wagner: Carta 14 Enero 1850).

“Escúchame: El ‘Tannhäuser’ y el ‘Lohengrin’ las he lanzado al viento: no quiero oír hablar más de ellas. Al dejarlas en manos de los comerciantes, yo las he repudiado; han estado malditas para mí y condenadas a mendigar para mí, a solo servirme para aportar dinero, nada más que dinero. No quisiera ni siquiera que fuese así, si no fuera por mi necesidad. Habiendo visto la luz este verano en mi espíritu, yo llevaría mi dolor con alegría; vendería con gusto todo eso que he efectuado; desnudo como estoy me iría a errar por el mundo, y esta vez, te lo juro, sin que ninguna otra ilusión me domine. Pero mi esposa no podría soportar esta conducta extrema, lo sé, sería su muerte. Así que por amor a ella he resuelto mantenerme. Es preciso pues que mis Tannhäuser y

Lohengrin caigan bajo los judíos”. (Wagner a Liszt: Carta sin fecha, sobre Agosto 1854).

Más tarde el ‘Tristan’, entusiasma a Liszt y a su entorno, con von Büllow al frente, pero al mismo tiempo ambos temen profundamente que sea una obra ‘difícil de aceptar’ en los medios operísticos. Le escribe Büllow a Liszt:

“En cuanto al ‘Tristan’ de Wagner –os enviaré tan pronto como sea posible algunos fragmentos (*)- es extremadamente ideal y todo menos popular, menos popular incluso que ‘Los Nibelungos’, pero de una admirable originalidad y composición, sobretodo con un trabajo polifónico de los temas superior a todo lo que ha compuesto hasta ahora, a mi parecer. Estoy encantado que vaya a ser publicado pronto, pero, entre nosotros, visto el horror en que está la realidad teatral actual, yo casi desespero de poder ver el Tristan como algo más que un ‘Drama Literario’, y aun su lectura solo para muy poca gente”.
(*Carta 18 Junio 1858 de Büllow a Liszt. * Büllow estaba haciendo una transcripción del Tristan entero a piano*).

“Por las noticias que me llegan de varios sitios, la crema de la plebe musical alemana se va a reunir en Leipzig. Habrá montones de aristócratas, de cretinismo. La introducción del Tristan de Wagner va a producir un fiasco de lo más explosivo. La única cosa que me anima un poco, es la esperanza que acaricio de que se llegara al enfrentamiento, y que hubiera, si no tiros, al menos golpes de bastón. ¡Yo por si acaso me llevaré las pistolas”!. (*Carta 24 Mayo 1859 de Büllow a Liszt*).

Creo que para acabar de comprender a Wagner bastaba que Liszt hubiera asimilado más esta preciosa carta que Wagner le envió ya en Octubre 1849:

“En todos mis actos, en todos mis pensamientos, yo no soy nada más que un artista, exclusivamente artista: Y como si yo tuviese que lanzarme en la moderna popularidad, no sabría hacerlo como artista; en cuanto aventurarme como político, ¡que Dios me guarde de ello!. Pobre como Job, sin armas para conquistar el pan de cada día, no teniendo bienes ahora ni previsión de ellos en el futuro, no tendría nada más a hacer que ganar dinero; pero no se nada más que mi arte, y actualmente me es imposible recurrir a él para ganarme recursos. No puedo correr tras la popularidad; como artistas no podría ser

salvado más que si la popularidad viene a buscarme. La popularidad para la cual puedo trabajar se reduce a un pequeño grupo, que es hoy en día para mí, todo mi público. Es preciso pues que me dirija a este pequeño número de fieles y que les pregunte si aman suficientemente a mí y a mi actividad como artista, como para permitirme, en lo que les sea posible, de ser yo mismo y de poder desarrollar libremente mi actividad”. (Wagner a Liszt: Carta 14 Octubre 1849)

LOS INSENSATOS PLANES QUE WAGNER EXPONE A LISZT

“Escucha Franz, ¡acabo de tener una idea sublime!

Es preciso que me procures un piano de cola Erard.

Escribe a la viuda Erard. Tu vendrás a verme tres veces por año y te será absolutamente necesario un piano de cola mejor que el viejo mueble que tu conoces de mi casa. Cuéntale cien mil mentiras a esta buena dama, hazla creer que es una cuestión de honor para ella tener un piano Erard en mi casa.

En resumen, no pienses, pero hazlo. Desplega tu imprudencia, tu genio. Es preciso que tenga un Erard. Si no me lo quiere regalar, que me lo de a crédito y que me fije los términos, lo más largos posibles”. (Wagner a Liszt: Carta sin fecha, sobre Agosto 1856)

Esta carta es una muestra de la irrealidad en que a veces vivía Wagner. Por supuesto los pianos Erard no tenían ningún interés en hacerle un favor a Wagner cuando entonces era un desconocido aun...

El bueno de Liszt le contesta amablemente que hablará con la Sra Erard para ver si lo logra en las mejores condiciones posibles.....

Wagner llegó a exasperar a Liszt con cartas de inaudita desesperación, absurdas algunas, otras depresivas en exceso....

“Mi deseo de viajar es tan imperioso que me ha sugerido incluso la idea del robo y el homicidio, teniendo como objetivo la casa Rotschild y Cia. Nosotros, brutos condenados a la inmovilidad no merecemos, verdaderamente, ser llamados hombres. Que felicidades podríamos tener si no nos sacrificáramos siempre al maldito órgano que nos sirve para sentarnos. Ah!, este maldito

órgano es, de hecho, el verdadero legislador de toda la humanidad civilizada: debemos estar sentados, lo máximo de pie, pero no podemos nunca caminar y menos correr. Mi héroe, 'Aquiles el de los pies ligeros'.". (Wagner a Liszt: Carta 19 Abril 1852)

Por otra parte Wagner tenía que delegar las funciones de trato con muchas personas en Liszt, tras que esas personas se pelearan con él por sus exigencias de exactitud en las condiciones de trato.

"Mis instrucciones para la representación del Tannhäuser han tenido como primer resultado el determinar a la dirección de Leipzig a abandonar esta obra: signo muy discreto de una mala voluntad que muestra por fin". (Wagner a Liszt: Carta 3 Octubre 1852)

Es interesante ver como las mismas exigencias de exactitud que Wagner siempre da a Liszt, sus comentarios y detalles, su forma de exigir cada punto exacto de sus obras, producen en otros el rechazo y la enemistad, solo Liszt las acepta.

En otro caso Wagner se pone en contacto con Haertel para editar el poema y partituras de Los Nibelungos (en el Oro y La Valkiria que ya estaban acabadas), Liszt le dice a Wagner el 28 de abril: "Importa en mi opinión fundamentar todo este asunto sobre la primera proposición. Hablándote con toda franqueza, he encontrado a Haertel muy poco dispuesto a seguir esto con empeño, porque la manera que en tu segunda carta habías dado a las propuestas comenzadas, habían sido casi ofensivas para él".

Esto le pasara a menudo a Wagner, la forma en que expresa sus indicaciones y sus imposiciones ofenden a personas que no tienen el carácter de un Liszt. Por fin Wagner tendrá que ceder ante la necesidad de algo de dinero.

En múltiples cartas Wagner anuncia su impulso de suicidio, ante la miseria y el abandono, negras nubes de pesimismo y desesperación.

"He escrito a Wagner para tranquilizarle respecto el fiasco de su Lohengrin en Leipzig. Ritter se ha unido a mi en esta buena obra. Wagner desbordaba de proyectos de lo más insensatos, por ejemplo escribirle al Rey pidiéndole su amnistía y después entregarse al gobierno". (Carta 27 Enero 1854 de Büllow a Liszt)

Liszt siempre tiene una palabra de ánimos. Veamos una de las más bellas:

“Querido amigo, tus cartas son bien tristes, y tu vida es aun más triste. Quieres recorrer el mundo, quieres vivir, disfrutar, hacer locuras. Ah!, que feliz sería yo si las pudieras hacer. Pero ¿no te das cuenta que el acero y la herida que llevas en tu corazón te seguirían por todos sitios y que la llaga es incurable?. Tu grandeza es también tu miseria; ambas cosas están unidas por un lazo indisoluble; tu estarás fatalmente atormentado, torturado por ellas.... hasta que, postrado por la Fe, te liberes de la una y la otra.

Déjate convertir por la Fe; Eso es la felicidad....

Y es la única, la verdadera felicidad, el bien estar eterno. Yo no puedo explicártelo, pero ruego a Dios que te ilumine el corazón por lo poderosos rayos de la Fe y de su amor”.

(Liszt a Wagner: Carta 11 de Abril 1852)

BERLIOZ ENTRE WAGNER Y LISZT

“Han acusado de que Wagner en su ‘La Obra de Arte del Futuro’ es un ataque contra Berlioz, así son de infames, cobardes y pérfidos”. (Carta 30 Enero 1858 de Büllow a Liszt). En esta carta Büllow firma de forma muy curiosa: HANS B(erlioz) ü L(iszt) o W(agner)

El segundo, o quizás el primer, gran protegido de Liszt fue sin duda Berlioz. En este caso no hay en Liszt una admiración tan absoluta a su obra, ni mucho ni menos, pero si la idea clara de que Berlioz fue y era el fundador y animador principal de la Música de Programa, del romanticismo musical y por tanto el ariete de la Nueva Música.

Las relaciones entre estos tres grandes genios del arte romántico fueron realmente complejas, unas relaciones de admiración, odios, ignorancias y críticas, solo Liszt siempre se mostró admirativo con las obras de ambos, protector y mecenas de sus estrenos y divulgador de todo lo que de ellos provenía.

Berlioz tuvo también que sufrir ataques al ser considerado 'del grupo' de Wagner y Liszt:

“En cuanto a la Corte de Dresde, Berlioz no levanta ningún interés; al contrario, se están predispuestos a considerarlo un hombre peligroso, tras haber estado su nombre tan a menudo ligado al de Wagner y porque todo el mundo sabe que recibe con él tu protección”.

(Carta 18 Noviembre 1853 de Büllow a Liszt). Si embargo Liszt y Büllow lograron imponer las obras de Berlioz en Dresde pero eso no fue nada fácil. En Abril 1854 logrará Berlioz imponer con gran éxito en Dresde sus obras.

Berlioz era ya famoso en 1839 cuando conoció por primera vez a Wagner. Éste había quedado fascinado por el 'Romeo y Julieta' de Berlioz: “Debemos honrar a Berlioz como el verdadero redentor de nuestro mundo musical”. Esta obra influyó en algunos fragmentos de la obra posterior de Wagner, especialmente de su Adagio de la escena de Amor y del funeral de Julieta. Y por fin se vieron en Londres en 1855, donde Wagner dirá a Liszt: “Mi visita a Londres me ha proporcionado un auténtico provecho: se trata de la cordial y sincera amistad que ha nacido entre Berlioz y yo”.

Pese a estos primeros encuentros muy amistosos entre Berlioz y Wagner, hubo sin duda problemas de entendimiento entre ambos, aunque siempre Wagner guardó su admiración por Berlioz. Podemos ver en 1878, ya viejo Wagner, como sigue considerando de forma especial a Berlioz.

“En la mesa me habla de la 'Danza Macabra' de Saint-Saëns y me expone la nulidad de la composición en comparación a obras del mismo género de mi padre y de Berlioz”. (Diario de Cósima 22 Noviembre 1878).

Se crearon muchos rumores de peleas y críticas entre ambos, la mayoría de las veces falsas (como las famosas y falsas malas relaciones entre Wagner y Rosinni), y el propio Wagner tiene que negarlas ante Liszt:

“¿Qué has oído como si viniera de mí sobre tu representación de 'Cellini' (*)?. Me parece que respecto a este tema me supones una opinión hostil. Quisiera desengañarte de ello.

Considero este estreno como algo absolutamente personal tuyo, y que ha sido inspirada por tu simpatía por Berlioz: ¡sería preciso ser un estúpido para tener

algo contra esta simpatía y esta representación!. ¡Oh!, ¿Por qué cada uno no obedece, como haces tu, a la voz secreta de su corazón?. O más bien, ¿Por qué no tiene, como tu, un corazón donde esa voz se haga escuchar?. Si eso fuera así toda la situación del mundo cambiaría pronto. No puedo más que estar encantado contigo en este tema. (Wagner a Liszt: Carta 19 Abril 1852. * *Se trata de la ópera de Berlioz 'Benvenuto Cellini' que estrenó en Weimar Liszt).*

Incluso las críticas a Berlioz que hace Wagner son siempre ponderadas y dirigidas a que Berlioz siga componiendo nuevas obras. Veamos un caso de estas críticas dedicadas no a las personas y su capacidad sino a la manía (¡que también tenía Liszt!) de retocar y recomponer obras ya antiguas.

“A mediados de noviembre espero a Berlioz, cuyo ‘Cellini’ (con unos nuevos cortes bastante considerables) no puede dejarse de lado, pues pese a todas las inepticias que circulan sobre esta pieza, ‘Cellini’ quedará siempre como una obra muy remarcable y que merece ser muy apreciada.

Raff ha reformado ampliamente la orquestación y la división de su ‘Alfred’, probablemente esta ópera en su nueva forma tendrá un éxito aun mayor que antes...” (Liszt a Wagner: Carta 23 de Agosto 1852).

Es interesante ver lo que dice Wagner en su respuesta a esta carta:

“Ese continuo cambio, las eternas relaciones con los impresores son algo atroz, sobretodo cuando se trata de obras cuyo interés ha desaparecido para mí desde hace ya tiempo.

Verdaderamente si yo me ocupo aun de óperas que ya he hecho antes es únicamente bajo la presión de las circunstancias, y en modo alguno por gusto por este trabajo de reformarlas. Eso me lleva a hablar de Berlioz y Raff. Francamente me da pena ver que Berlioz quiere o debe ponerse aun a retocar su ‘Cellini’. Si no me equivoco esta obra es de hace ya 12 años: ¿Es que Berlioz no ha evolucionado tras todo este tiempo para hacer una cosa totalmente distinta?. Que poca confianza en sí mismo tiene pues para estar obligado a volver hacia un trabajo que data de hace tanto tiempo. B. ha explicado muy bien en que consisten los defectos de ‘Cellini’: están en el poema y en las falsas situaciones en las que el músico se ha visto reducido por

la necesidad de utilizar la parte puramente musical para llenar las lagunas que solo el poeta podría arreglar. Nunca podrá Berlioz poner a flote su desgraciado Cellini. ¿Pero que es lo que vale más, Cellini o Berlioz?. Abandonad pues el primero y levantad el segundo. Es algo horrible para mi asistir a estos intentos de resurrección. Que Berlioz escriba pues una nueva obra por amor del cielo. Será su mayor desgracia si no lo hace, pues solo le puede salvar una cosa: el drama, y una sola cosa le perderá, su insistencia en volver a lo mismo.

Creeme, yo aprecio a Berlioz, pese la desconfianza y el capricho que le tiene alejado de mí: no me conoce pero yo si le conozco. Si espero algo de algún compositor es de Berlioz, pero no si sigue la vía que le ha conducido hasta las banalidades de su sinfonía Fausto, pues si sigue con sus errores no llegará a nada más que al ridículo. Si un músico se sirve de un poeta, este es Berlioz, y su desgracia es que él acomoda siempre este poeta a su fantasía musical; el acomoda a su gusto tanto a Shakespeare como a Goethe. (...)

Si la ópera de Raff ha sido un éxito, como tu dices, eso debería serle suficiente; en todo caso ha sido recompensado mejor que lo fui yo con mis 'Las hadas', que yo no logré siquiera hacerlas representar, o por mi 'La Prohibición de Amar' de la que solo se dio una única representación, pero atroz, o de mi Rienzi, sobre cuya nueva representación en modo alguno tengo interés en permitirla incluso si se desease hacerla en alguna parte. En cuando al Holandés Errante, Tannhäuser o Lohengrin, me ocupo de ellas contra mi deseo.

Amigos míos, ¡haced algo nuevo!, algo nuevo y una vez más algo nuevo. Si os quedais con las antiguallas, os convertireis en el demonio de la improductividad y sereis los más lamentables artistas del mundo.” (Wagner a Liszt: Carta 8 Septiembre 1852)

El propio Liszt da la razón a Wagner:

“Tienes toda la razón, mi querido amigo, cuando indicas que es la poesía el problema de Berlioz, y sobre este punto mi opinión concuerda totalmente con la tuya”. (Liszt a Wagner: Carta 7 de Octubre 1852)

Por último no negaremos críticas a Berlioz por parte del propio Liszt o de Büllow, cosa que en cambio no se produce casi nunca de Liszt a Wagner. Pero

más que a su obra artística las críticas suelen ser a su actuación personal, un tanto errática y a veces crítica con el wagnerianismo.

“En algún momento será bueno que alguien le recuerde a Berlioz que los primeros y más calurosos amigos que ha encontrado en Dresde en la orquesta y en el auditorio pertenecen al partido de Wagner desde el principio. Estas palabras que acabo de escribir –seguramente inútiles- me han sido sugeridas por el recuerdo de algún parloteo de la Sra. Berlioz a propósito de Richard Wagner que me han indignado bastante. Pero la Sra. Berlioz es una buena mujer que tiene ese defecto de ser un tanto chafardera y contar cosas a las cuales no se las debe prestar atención”. (Carta 30 abril 1854 de Büllow a Liszt)

“Estoy de acuerdo con Schopenhauer en que la vida de cualquier persona, considerada en su conjunto es una Tragedia, y considerada en sus detalles es una farsa. Las Memorias de Berlioz me parecen más lúgubres aun en su farsa que en su tragedia”.

(Carta 8 julio 1873, de Liszt a Büllow)

EL PARTO DE LA TETRALOGIA

¿Cuál será la suerte de esta obra, que es la expresión poética de mi vida y de todo lo que yo soy, de todo lo que yo siento?. Me es imposible de preverlo. Pero lo que es seguro es que si Alemania tarda en abrirme sus puertas, si me es preciso quedarme sin alimentos, sin estímulos para mi existencia de artista, el instinto de conservación animal me empujará a renunciar para siempre al arte. ¿Dónde buscaré en ese caso la subsistencia?. Lo ignoro, pero yo no haría entonces la música de los Nibelungos, y solo un hombre sin piedad podría pedirme que permaneciese más tiempo esclavo de mi arte.”

(Wagner a Liszt: Carta 9 Noviembre 1852)

Una de las cuestiones que Wagner expone con mayor detalle en sus cartas a Liszt es el nacimiento de la concepción de la tetralogía, a partir de sus iniciales planes sobre la Muerte de Siegfried en 1848, obra que había prometido a Liszt para estrenar en Weimar tras su Lohengrin.

“En cuanto a ti, mi querido Liszt, tengo forzosamente que decirte que mi resolución de escribir una nueva ópera para Weimar ha sufrido modificaciones tan esenciales que no puedo ya considerarla como tal.

Conoce pues la historia rigurosamente cierta del proyecto de artista que me ocupa desde hace ya un cierto tiempo, y el rumbo que ha tenido que tomar fatalmente.

Durante el otoño del año 1848 empecé a esbozar el Mito completo de los Nibelungos, tal como aun me pertenece a título de propiedad poética. Una primera tentativa, hecha para representar una de sus partes catastróficas principales de esa gran acción como un drama en nuestros teatros, fue ‘La Muerte de Siegfried’. Tras largas dudas, estaba ya en el otoño de 1850 a punto de empezar la ejecución musical de este drama, cuando la imposibilidad, una vez más reconocida por mí mismo, de representarlo de ninguna forma satisfactoria en ningún sitio, me detuvo en este proyecto. Para salir de esta desesperante situación de mi espíritu escribí el libro ‘Ópera y Drama’. Pero en la primavera última tu me has electrizado de tal manera con tu artículo sobre el ‘Lohengrin’ que rápidamente me puse en marcha para la creación de un drama., por amistad a ti. Te lo dije así en esa época. Sin embargo ‘La Muerte de Siegfried’ era imposible por el momento, yo lo sabía; vi claramente que era preciso preparar su aparición mediante otro drama previo, y es así que adopté un plan del que carecía antes, que consiste en hacer del ‘joven Siegfried’ el tema de otro poema: en ese drama todo lo que trata, sea contado, sea supuesto o medio conocido en ‘La Muerte de Siegfried’, debía ser presentado de una forma verdaderamente objetiva en trazos vivos y luminosos.

Este nuevo poema fue rápidamente esbozado y acabado. Cuando quise enviártelo me encontré con un singular problema: me parecía imposible enviártelo sin más; me decía que te debía bastantes explicaciones, tanto sobre la manera como el tema debía ser tratado, como sobre la manera en la que debía ser comprendido el poema en sí mismo. En primer lugar me apareció la necesidad de aclarar a mis amigos sobre muchos puntos antes de presentarme delante de ellos con este poema: por ello escribí un prefacio muy detallado de mis tres primeros poemas de ópera, prefacio que ya conoces.

(...)

Reflexionando he acabado por ver claramente mi proyecto: se me apareció con todas sus consecuencias lógicas. Escúchame:

Este 'Joven Siegfried' no es en sí mismo más que un fragmento, y no puede producir la impresión exacta y concreta de sí mismo como algo aislado más que a condición de tener su lugar necesario en un todo completo, y este lugar, ya lo tiene asignado conforme al plan que he concebido, lo mismo que el de 'La Muerte de Siegfried'. En estos dos dramas muchas relaciones necesarias solo se dan mediante relatos o incluso se han dejado a la imaginación del oyente; todo lo que da a la acción y a los personajes de estos dramas su significación extraordinariamente satisfactoria y fecunda, ha tenido que ser eliminado de la representación y solo estar presente en el pensamiento. Pero, tras la convicción íntima que me he formado, una obra de arte, y por tanto, un drama, solo puede producir su pleno efecto si, en sus momentos importantes, la intención poética es revelada completamente al sentimiento. No me es posible en modo alguno el pecar contra una verdad reconocida por mí mismo. Es preciso pues que yo presente mi mito completamente entero en su significación más profunda y más extensa, con los trazos más claros que un artista pueda dar, a fin de hacerlo comprender perfectamente; no debe quedar nada en él que deba ser completado mediante el razonamiento, por la reflexión. Es preciso que todo ser sensible y sin prevención pueda comprender el conjunto gracias a sus órganos sensibles, pues solo a ese precio podrá penetrar en sus menores detalles.

Me es preciso pues aun completar dos momentos principales de mi mito que se deben representar, y ambos están indicados en 'el Joven Siegfried': el primero en el largo relato que hace Brunilda tras su despertar (acto III); el segundo en la escena entre Alberic y el Viajante en el primer acto. (...)

Así pues este plan me lleva a tres dramas: 1º La Valkiria, 2º El Joven Siegfried, 3º La Muerte de Siegfried. Para darlo todo completo es preciso que estos tres dramas sean además precedidos por un gran prólogo: 'El robo del Oro del Rin'. Este prólogo tiene por objeto la representación completa de todo lo que se refiere a ese robo, el origen del Tesoro de los Nibelungos, el deseo de este tesoro por Wotan y la maldición de Alberic, hechos que figuran en 'El Joven Siegfried' bajo forma de relato. Gracias a la claridad de la representación,

hecha posible por este medio, todos los largos relatos desaparecen totalmente, o al menos, son recortados y presentados de una forma concisa; al mismo tiempo gano suficiente tiempo para reforzar de la manera más satisfactoria el encadenamiento de las diversas partes del conjunto...(...)

Creo que con todo esto es suficiente. Hablemos ahora del plan que he concebido para la ejecución práctica de todo esto.

No sabría pensar en una separación de los elementos constituyentes de todo este gran conjunto sin exponerme una vez más a destruir mi intención por adelantado. Es preciso que todo este conjunto de dramas sea representado al mismo tiempo, en una sucesión rápida: También, para hacer posible materialmente la cosa, no veo otra posibilidad que esta: Es preciso que la representación de mis dramas de los Nibelungos tenga lugar en una gran fiesta, que debería posiblemente organizarse especialmente para este fin. Es preciso que esta fiesta se desarrolle en tres días consecutivos, en la víspera de los cuales se daría el prólogo. Una vez haya podido hacer representar mis dramas de esta forma, se podrá en otras ocasiones repetir el conjunto, y luego poder dar también a voluntad aisladamente los dramas, que deberían ser piezas absolutamente independientes en sí mismas. Pero en todo caso es preciso que la impresión producida por la representación completa que tengo prevista haya precedido a la representación parcial. (...)

Gracias a un feliz cambio en mi suerte, gracias a la familia R., que me es tan fiel, estoy ahora tranquilo y libre de problemas materiales, y podré consagrar el tiempo presente, e incluso mi vida en general, a mis trabajos de artista. Una vez haya acabado mi gran obra el resto ya se encontrará, y llegaré a la representación tal como yo la sueño. Si Weimar existe aun en ese momento, y si por suerte tu has tenido más éxito en tus esfuerzos por hacer las cosas bien que el que hasta ahora has podido lograr, entonces veremos lo que sería posible hacer.

Por más atrevido, extraordinario, puede ser incluso fantástico, que mi plan te pueda parecer, estate bien convencido de que no es fruto de un capricho, de un cálculo de efecto puramente exterior, sino que se me ha impuesto a mi mismo como consecuencia necesaria de su misma esencia y del fondo del tema que me ha llenado por completo y que siento la necesidad de tratar en

todo su extensión. Tratarlo como me es posible hacerlo, en mi doble título de poeta y músico, es por el momento mi único objetivo: todo lo demás debe serme indiferente hasta nueva orden. Conociendo toda mi forma de pensar, no dudo un instante en que tu aprobarás enteramente mi idea y me animarás a perseguir mi objetivo, incluso cuando uno de tus deseos –deseo tan halagador para mi- el de hacer representar lo antes posible una nueva obra mía, deberá tener un retraso momentáneo. (...)

No nos hagamos ilusiones. Lo que tu solo has hecho hasta ahora por mi en Weimar es sorprendente. Pero tu acción ha sido sobretodo fecunda en mi mismo: sin ti yo habría actualmente desaparecido, olvidado, en cambio tu has atraído hacia mi la atención de todos los amigos del arte por todos los medios que tu disponías. (...)

Tras todas estas explicaciones, te envío, mi querido amigo, mi hermano, el poema de mi 'El Joven Siegfried' tal como lo he concebido y ejecutado cuando tenía aun el mi plan la representación aislada de esta ópera. En vista de su conexión con los otros dramas, va a tener naturalmente bastantes cambios, sobretodo saludables cortes en la parte narrativa. Tendrás sin duda más de una sorpresa: te sorprenderá la simplicidad de la acción y el pequeño número de personajes que salen a escena. Pero imagínate esta obra representada entre 'La Valkiria' y 'La Muerte de Siegfried', dramas que tienen ambas una acción más compleja: esta pieza silvestre, con su soledad juvenil y atrevida, hará ciertamente, siguiendo mi intención, una impresión nueva y adecuada. (...)

¿Puedo contar contigo en mi proyecto, poco importa cuando y como se realice?. De todas formas espero verlo realizado un día, porque hay en mi demasiado ardor y deseo de hacerlo como para que no tenga esperanza de ello. Si hasta el presente siempre he tenido inquietudes acerca de mi salud, mis aprehensiones han desaparecido gracias a las curas de agua y a la medicina natural; estoy en camino de convertirme en un hombre sano y seguir así, por poco que me cuide". (Wagner a Liszt: Carta 20 Noviembre 1851). *Liszt queda maravillado por tan tremenda concepción:*

"Tu carta, mi maravilloso amigo, me ha entusiasmado. Mediante la extraordinaria manera que haces las cosas tu has llegado a un objetivo

extraordinariamente inmenso. La tarea de formar y componer una trilogía dramática sobre la epopeya de los Nibelungos es digna de ti, y no tengo la menor duda en cuanto al éxito monumental de tu obra. Mi interés más sincero, mi más viva simpatía te pertenecen hasta el punto de que no puedo decirlo de forma más clara. Durante el periodo de tres años que tu quieres consagrar a este trabajo, pueden llegar muchos cambios favorables en las circunstancias externas. Tu podrás pronto volver a Alemania, tal como algunos diarios ya lo anuncian. Tal vez yo disponga de mayores medios en el momento en que tu Siegfried esté acabado”. (Liszt a Wagner: Carta 1 Diciembre 1851)

Pero la terminación de esta obra iba a ser mucho más complicada... una vez acabado el libreto y con El Oro y La Valkiria terminados de componer, y el Siegfried ya iniciado hasta el paraje en que Siegfried está en el bosque, tras marchar de su cueva ... las cosas iban a quedar interrumpidas varios años. El primer paso era vender el libreto y lograr su impresión.

La carta del 9 de Junio 57 de Liszt indica ya que Wagner está en casa de los Wesendonck. Las conversaciones con la casa Haertel para el libreto fueron de mal en peor. Por fin Wagner dio plenos poderes a Liszt para negociar este tema, tras casi pelearse con los Haertel. Liszt tuvo que comprometerse ante Haertel de que los Nibelungos estarían terminados en su composición del todo en un año y que se representarían inmediatamente, para que Haertel se decidiera a publicar las dos primeras partes (Oro y Walkiria)... Esa promesa no se cumpliría porque Wagner sorprendió totalmente a Liszt en su carta siguiente del 28 de Junio 57:

“No tendré que atormentarme a causa de los Haertel, porque he renunciado al fin a esta empresa de acabar mis Nibelungos. He conducido aun a mi joven Siegfried hacia la bella soledad del bosque; allí le he dejado bajo los tilos, y le he despedido derramando lágrimas de ternura; mejor está allá lejos que en otra parte. Si alguna vez he de volver a esta obra será preciso que me hagan la tarea muy fácil, o bien, que personalmente esté en condiciones de hacer este regalo al mundo. Han bastado estas discusiones con los Haertel, como primer contacto con este mundo que, a pesar de todo, es el que puede hacerme posible realizar mi empresa, para hacerme ver claro y mostrarme que es una

obra totalmente quimérica. Tu eres el único hombre que ha creído conmigo en la posibilidad de esta empresa, quizás únicamente porque no veías con perfecta claridad las dificultades que había que vencer; pero los Haertel, a la bolsa de los cuales hay que acudir inmediatamente, examinan la cosa desde más cerca, y tienen ciertamente razón completa al creer en la imposibilidad de la representación futura de esta obra, si el autor no puede llegar a terminarla sin sus recursos”.

En la carta de Liszt del 10 de julio 57 puede verse la decepción de éste ante la carta anterior: “No puedo contener el llanto cuando pienso en la interrupción de tus Nibelungos. ¿Es que el gran anillo no te libraré de las pequeñas cadenas que te sujetan?. Tienes ciertamente muchas razones para estar amargado; no sufro menos yo, aunque sea más discreto sobre esas cosas. En más de un punto de vista me es imposible insistir en este momento; sería, sin embargo, una locura abandonar toda esperanza, pero es necesario esperarla y en esta espera sólo te ruego que no acuses a tu amigo y no condenes la ‘virtud del mulo’, como llama Byron a la paciencia”.

Lo más curioso es que por fin el libreto de los Nibelungos lo compró el Sr. Wesendonck para sacar de deudas a Wagner en 1859, y eso aunque ya Wagner había tenido que salir de su casa en 1858.

Hasta que interviene Luis II las condiciones de irrealidad se mantienen.

WAGNER MUESTRA SCHOPENHAUER Y CALDERON A LISZT

Si Liszt hizo que Wagner profundizara en la obra de Dante y Goethe, es Wagner quien iniciará a Liszt en dos de sus genios preferidos: Schopenhauer y Calderón.

En realidad antes de que Wagner entrase a demostrar a fondo su identificación con las teorías de Schopenhauer sobre la música, Liszt ya tenía ideas similares gracias a su confesor, el Abad Lammenais, tomado tras su depresión de 1828, que era un gran teórico del arte serio, del arte como camino redentor.... ¡Antes de Wagner!.

“El arte por el arte es un absurdo.... Su objeto común es de satisfacer las necesidades de orden moral, de secundar los esfuerzos de la humanidad para

alcanzar su fin, elevarlo sobre tierra e imprimirle un perpetuo movimiento ascendente”.

Liszt también había escrito:

“La música instrumental es precisamente de entre todas las artes la que expresa los sentimientos sin darles una aplicación directa, sin revestirlos de alegorías sobre hechos narrados por el poema, conflictos figurados en el teatro por los personajes del drama. La Música hace brillar y aparecer las pasiones en su esencia misma, sin necesitar representarlas por personificaciones reales o imaginarias. Las despoja de la ganga de las circunstancias en el seno de las cuales se han formado lentamente, como un diamante cincelado”.

Todo esto es perfectamente acorde a Schopenhauer, al que Wagner introdujo en una carta a Liszt:

“Querido Franz, tu te me presentas cada vez más como un gran filósofo. Al mismo tiempo que los lentos progresos de mi música, me ocupo exclusivamente de un hombre que me ha llegado como un regalo caído del cielo –regalo simplemente literario- en mi soledad. Este hombre es Arthur Schopenhauer, el más gran filósofo tras Kant, pues ha sido el primero en penetrar en las ideas hasta el fondo, tal como se expresa él mismo. Los profesores alemanes lo han ignorado prudentemente durante cuarenta años; pero recientemente ha sido, para vergüenza de Alemania, descubierto por un crítico inglés. Que grandes charlatanes son a su lado Hegel y demás. Su idea central, la negación de la voluntad de vivir es de una seriedad terrorífica, pero es lo único que logra la liberación real. Naturalmente esto no es algo nuevo para mí, y en general nadie puede concebirla sin haberla sentido en si mismo. Pero este filósofo es el primero en hacerme ver la verdad de forma evidente. Por una maravillosa simpatía yo he reencontrado a menudo tus ideas (en las de Schopenhauer). Tu por supuesto las expresas de otra forma, porque tu eres religioso, pero no por ello veo menos que piensas como yo. ¡Que profundidad es la tuya!. En tu estudio sobre el Holandés Errante hay como relámpagos que más de una vez me han electrizado. Leyendo Schopenhauer he estado casi siempre cerca de tí en mi pensamiento...”

(Wagner a Liszt: Carta sin fecha, sobre Octubre 1854)

En el caso de Calderon, Wagner escribe:

“Querido Franz, mi buena estrella me ha hecho encontrar un nuevo amigo. Me ha sido dado conocer cuan reconfortante es en la madurez el conocer a un poeta como Calderón. Me ha acompañado incluso aquí en París. Acabo de leer “Apolón y Climena” y luego ‘Faetón’. Calderón ¿te es familiar?. Vista mi poca aptitud por los idiomas (¡como por la música!), no puedo leerlo más que en una traducción. (...)

Estoy casi por considerar a Calderón por encima de todos los poetas semejantes. Es él quien me ha hecho ver lo que es realmente España: el producto de una floración extraordinaria, incomparable, que se desarrolla con una tal rapidez que, siendo perecedero todo lo material, debe llegar fatalmente a la negación del mundo. El carácter de la nación, mezcla de delicadeza y pasiones profundas, encuentra en la idea del Honor una expresión en la cual los sentimientos más nobles y al mismo tiempo los más terribles se convierten en una segunda religión en la cual el egoísmo más espantoso y la abnegación más sublime buscan igualmente su satisfacción. Nunca la naturaleza del ‘mundo’ propiamente dicho no se nos ha aparecido bajo trazos más claros, más destellantes, más imponentes, pero al mismo tiempo más negativos y más espantosos. Las descripciones más atractivas del poeta tienen por objeto el conflicto entre este Honor y la simpatía, este sentimiento profundamente humano; es el Honor el que determina la acción que el mundo aprueba y exalta. La simpatía, herida, se refugia en una melancolía casi inexpresada, pero sin embargo profunda, una melancolía generosa que nos hace reconocer lo que hay de terrorífico y de fútil en la naturaleza del mundo. Es esta convicción, por así decirlo, trágica, que, en Calderón, se traduce en una maravillosa potencia creadora, y bajo esta visión ningún poeta del mundo lo iguala. (...)

Lo que es más significativo es que casi todos los grandes poetas españoles han, en la segunda parte de su vida, renunciado al mundo para entrar como religiosos. Pero entonces constatamos un hecho absolutamente único: y es que en esta nueva existencia, tras haber triunfado sobre la vida por el ideal, estos poetas han sabido describir esta misma vida con una seguridad, una veracidad, un calor y una claridad que no habían conocido antes en su vida anterior. Es

más, en el fondo de sus conventos han dado a luz sus creaciones más graciosas y más divertidas. Frente a este fenómeno tan maravillosamente sugestivo, toda la literatura alemana me parece pálida y bien insignificante, y si la naturaleza ha hecho surgir un Shakespeare entre los ingleses, es preciso recordar que Shakespeare ha sido el único en su especie. También, cuando veo la admirable nación inglesa, esa mercadería universal, continuar su crecimiento y prosperar de maravilla, mientras que la nación española esta golpeada de muerte, me siento cogido porque este fenómeno ilumina para mi el problema que se trata de resolver en el mundo". (Wagner a Liszt: Carta sin fecha, sobre Enero 1858)

Espero haber podido en estas páginas expresar las bases de la relación entre Wagner y Liszt, una 'Necesidad wagneriana', un camino artístico paralelo entre el Drama Musical y la Música Poética, una cumbre en el camino del Arte que la posterior decadencia hacia el arte de la 'decoración', los colorines y el 'estudio del ruido', ha hecho que sea hoy por hoy aun la cumbre máxima e inalcanzable en el Arte de nuestra cultura.