

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 34 AÑO 1999

TEMA 5: WAGNERIANISMO

**TÍTULO: EL DISCURSO WAGNERIANO DEL MAESTRO RODOREDA**

AUTOR: *Juan Bassegoda Nonell*

JOSÉ RODOREDA SANTIGÓS nació en Barcelona el 13 de febrero de 1851 y falleció en Buenos Aires en octubre de 1922. El 18 de octubre de 1922 el periódico "El diluvio" publicó su necrología. Habiendo sido una personalidad del mundo musical de Barcelona en el último cuarto del siglo XIX, su figura se ha desdibujado mucho debido a su partida de la ciudad en 1898 hacia San Sebastián y su muerte acaecida en la República Argentina, donde residió a partir de 1905.

En 1860, con nueve años, se integró en la escolanía del Remedio dirigida por el menorquín Nicolás Manent (1827-1887). Entre 1869 y 1875 fue pianista en el famoso Café Español, fue profesor de solfeo y piano del Conservatorio del Liceo desde 1875 y en 1877 segundo ayudante del maestro Mariano Obiols Tramullas (1809-1888), director del Conservatorio y de la orquesta del Gran Teatro del Liceo.

Precisamente del maestro Obiols dirigió Rodoreda en el Liceo la ópera "Laura Debelan".

Fue director y reorganizador de la Sociedad Coral Euterpe, desde 1876 a 1886, después de la muerte de Anselmo Clavé en 1874. Para la Sociedad compuso muchas piezas para el coro que se hicieron pronto muy populares. También convirtió en mixtos los coros masculinos de la entidad.

En noviembre de 1883 era director de la Academia Musical de la Casa Provincial de Caridad. Cuando el Ayuntamiento de Barcelona, el 2 de marzo de 1886, creó la Banda Municipal y la Escuela Municipal de Música, Rodoreda fue designado director.

El 21 de junio de 1877, a propuesta de Oriol Mestres, Francisco Durand, José Mastiera, Pelegrín Clavé y otros cinco académicos, fue aceptado en calidad de numerario electo en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, tomando posesión en el plenario de 14 de febrero de 1878 leyendo el discurso "Memoria sobre el arte en el teatro" y acto seguido se interpretó un "Septimino" por él compuesto ex profeso para el acto y en el que Rodoreda ejecutó la parte de piano.

El 21 de junio de 1879 leyó la memoria reglamentaria con el título “Músicos del porvenir. Ensayo de crítica”. El 25 de abril de 1883 leyó su texto, objeto del presente trabajo, sobre “Origen, presente y futuro del wagnerismo” del cual publicó una reseña en la “Revista Tecnológico-Industrial”, Vol. VIII (1883). El 9 de octubre de 1884 fue elegido vicesecretario de la Real Academia de Ciencias. El 20 de diciembre de 1887 dirigió dos piezas musicales compuestas expresamente para la inauguración del curso académico. El 23 de marzo de 1889 leyó una memoria sobre “El momento musical de Barcelona en 1888. El 11 de mayo de 1896 dirigió, en la sesión inaugural del curso, una composición suya en homenaje a los académicos fallecidos y en especial en memoria del botánico don Antonio Cipriano Costa Cuixart (1817-1886). Rodoreda dirigió en aquella ocasión la orquesta que interpretó el preludio de Jan Václav Stamitz, la “Fantasía” para orquesta del propio Rodoreda, compuesta de una “Elegía” y una “Apoteosis” y después la “Marcha Solemne” de Celestino Sadurní. Rodoreda ostentó la medalla 37 de la Academia y tuvo su domicilio en Pasaje del Crédito 7, 4º.

El 30 de mayo de 1897 leyó la memoria “Clavé y su obra” en el acto de colocación del retrato de Anselmo Clavé en la Galería de Catalanes Ilustres y el 29 de diciembre regaló a la Academia el texto publicado por Editorial Cunill de Barcelona. También en 1897 ejercía la dirección del Instituto Musical Torres sito en la plaza de San Justo nº 1.

En 1896 dimitió como director de la Banda Municipal en desacuerdo con la reorganización dispuesta por el Ayuntamiento. El 26 de diciembre de 1898 ofreció su nuevo domicilio en San Sebastián (Guipúzcoa), calle San Martín, 2, bajos, donde había sido nombrado director de la Banda Municipal.

En 1905 marchó a Buenos Aires, donde tenía su domicilio en la calle Victoria, 1432, perdiendo contacto con la Academia hasta el punto que en 1916 el Secretario de la corporación informó que nada sabía de él. Como queda dicho falleció en 1922 y la Academia tuvo noticia de su muerte a través de la necrología firmada por Juan Alard en El Diluvio”.

Una breve reseña biográfica se publicó en la “Nómina” académica de 1922-1923.

José Rodoreda fue autor de más de trescientas composiciones musicales entre las que destacan el oratorio “Las siete palabras” estrenado en 1875 en la parroquia de San Jaime, la “Marxa dels Consellers” estrenada en el Salón de Ciento el 23 de junio de 1886, un “Te Deum”, “Los lamentos de Jeremías”, las Misas de “Gloria” para gran orquesta y órgano (1888), para las fiestas de coronación de la Virgen de la Merced, pieza que fue premiada en Valencia, las misas de “Réquiem” y “Pastoril” (1885), el “Himno” de la

Exposición Universal de Barcelona de 1888, las doce “Cançons de nois i noies”, premiadas en el certamen del Ateneo Barcelonés, la sinfonía “Pàtria” sobre temas catalanes, la “Marcha” para coros, orquesta y gran banda para la entrada de la Reina Regente María Cristina en Barcelona, el idilio dramático “La nit al bosc” con letra de Apeles Mestres. De este autor musicó también diversas canciones, un “Poema fantástico” para la orquesta del teatro del Liceo y, muy especialmente el himno “Virolai” dedicado a la Virgen de Montserrat. La letra la escribió y publicó el 20 de febrero de 1880, mosén Jacinto Verdaguer en ocasión del milenario de Montserrat y, acto seguido, se convocó un concurso que ganó Rodoreda, escogido por el jurado entre setenta compositores.

Además de las memorias para la Real Academia de Ciencias y Artes, Rodoreda publicó “Las obras clásicas: Don Giovanni de W.A. Mozart” en “La Renaixensa” Vol. IV, 1874 (p.255) y también en “La Renaixensa” Vol. VIII, 1878, (Vol.I.,p.255) “Una opinió sobre l’estat de la música a Barcelona” y “Veinte estudios de estilo con acompañamiento de piano en la siete llaves”.

En 1983 quien esto escribe localizó en el archivo de la Academia de Ciencias la memoria de Rodoreda sobre Wagner y publicó el artículo “Un discurso wagneriano del maestro Rodoreda” el 13 de febrero de 1983 en “La Vanguardia Española” de Barcelona. En junio de 1999 pidió a la Junta General Directiva de la Academia autorización para reproducir el texto manuscrito, transcribirlo y publicarlo con una glosa. Ningún sitio mejor para esta publicación que la revista de la ASOCIACIÓN WAGNERIANA de Barcelona.

Del discurso de Rodoreda cabe destacar la justeza de sus razonamientos, a pesar de la ampulosidad de la redacción, propia del estilo finisecular y, muy en especial, el carácter profético de sus asertos que se han visto plenamente confirmados.

La publicación de la memoria y la biografía de Rodoreda es un acto de justicia y homenaje hacia un ilustre compositor y académico, wagneriano convencido, que pudo leer tan interesante discurso apenas dos meses después de la muerte de Ricardo Wagner, hecho acaecido en Venecia el 13 de febrero de 1883.

*Juan Bassegoda Nonell*

Director de la Sección de Artes y Tecnología de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona.

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

Barcelona, viernes 11 de junio de 1999

Festividad de San Bernabé, ap.

\* \* \* \* \*

▪ MEMORIA ACERCA DEL ORIGEN, PRESENTE Y PORVENIR DEL WAGNERISMO

Leída en sesión del día 25 de abril de 1883.

*José Rodoreda.*

El Secretario de la Academia: Luís Canalda.

**S**eñores Académicos:

Mis compañeros de sección me dirigieron un ruego para que aceptara el encargo de leerlos en la sesión de hoy un trabajo mío. La distinción que les merecí, me obligó a aceptar agradecido. Para cumplir mi empeño cuento en primer lugar con vuestra benevolencia que sabrá perdonar, sin duda alguna, el estilo pesado de mi discurso, que pesado y difuso ha de haber resultado, como todos los ensayos críticos literarios que brotan de mi pluma, que correrá fácilmente sobre las cuartillas del papel pautado cuando me dedico a mi especialidad artística; pero que es imposible que exprese dignamente y con corrección mis ideas en el terreno en que debo hacerlo hoy ante vuestra atención privilegiada, ante vuestras clarísimas inteligencias. Otra circunstancia que abona y me ha dado ánimos para aceptar la tarea con que me honrasteis, es la buena voluntad de complaceros, hija del ferviente deseo de contribuir con todas mis fuerzas a la progresiva marcha de esta Academia. Recomendándome a vuestra paciencia y poniendo de mi parte el mermado caudal de conocimientos que poseo, cumpliré como mejor pueda vuestro encargo.

Conocéis ya el tema que me he propuesto desarrollar. El día memorable para mí en que os dignasteis abrirme las puertas de esta docta asamblea, en el seno de la cual vi reunidas notabilidades científicas y artísticas respetadas de todos, terminé mi discurso de entrada que versó sobre **El Arte dramático**, con una profesión de fe wagneriana. Más tarde, en circunstancias análogas a la de

hoy, leí un trabajo sobre **Los músicos del porvenir** en el cual se trataba con alguna mayor extensión de las importantes reformas impresas por Wagner en el drama lírico, rebatiendo de paso algunas entre las muchas absurdas opiniones que, respecto al célebre maestro alemán, se han vertido por inteligentes y profanos, por los artistas y por el público. Algunas ideas de aquel pobre trabajo parecieron equivocadas y atrevidas cuando menos, a uno de mis dignísimos compañeros cuyo modo de ver las obras de Wagner disentía totalmente del mío. Deseoso de aprovechar la ocasión para completar una vez más todos mis esfuerzos en pro de la buena causa, ofrecí entonces admitir de buen grado una polémica artística encaminada a esclarecer los puntos dudosos de mi memoria con mayor latitud de la que pude disponer dentro de los estrechos límites de una rectificación que debió abrazar la defensa de mi modo especial de sentir, así como tratar de demostrar la errónea opinión de mi contrincante en varias de sus aseveraciones. La polémica quedó en proyecto con gran sentimiento mío ya que, establecida aquella con la persona inteligentísima que rectificó mi discurso, me honraba sobremanera y me brindaba la coyuntura de ensayar una vez más mis fuerzas en la propaganda de teorías que profeso de corazón en defensa de uno de los más colosales ingenios que nuestro siglo ha visto nacer y morir. Y la última circunstancia que acabo de mentar, la irreparable pérdida que el arte musical ha sufrido con la muerte de Ricardo Wagner, unida a la especie de compromiso que voluntariamente contraí con esta Academia, me han decidido a escoger el tema **Origen, presente y porvenir del wagnerismo**, cumpliendo así un deber de conciencia que me obligaba a mí, entusiasta admirador de la obra del maestro, a tributar a su memoria el mayor honor que a mi alcance estuviera, complementando, al mismo tiempo, mi anterior trabajo con mayores datos.

El genio independiente de Ricardo Wagner, manifestóse ya en los albores de su vida con intensidad marcada. Le fue imposible recibir con regularidad las lecciones que debían iniciarle en los principios del arte al cual con entusiasmo iba a consagrar su poderoso talento. Su profesor de piano abandonó desalentado al discípulo que se revelaba contra sus consejos, sin que nadie le ,llagara a sustituir con mayor fortuna. Wagner completó con el estudio de los grandes modelos y de las grandes tradiciones su vastísima educación musical, Beethoven el coloso de la sinfonía moderna fue su ídolo, en él se inspiró, en sus portentosas páginas instrumentales en las cuales la imaginación y la ciencia son igualmente grandes, leyó con ansia y avidez los preceptos inmutables de la armonía, los admirables efectos de la orquestación, las más sabias combinaciones del contrapunto. La profunda veneración que por Beethoven sentía Wagner, tenía lógica razón de ser si se atiende a la singular semejanza de caracteres que distinguieron a ambos maestros. Wagner como Beethoven iba a recibir batallas continuadas contra absurdas y ciegas preocupaciones, contra abusos intolerables, contra falsos procedimientos que

admitían sin embargo como de buena ley el público de la época, tan cándido y tan fácil de alucinar como el de la época del maestro de Bonn. Wagner como Beethoven debía sufrir la preferencia concedida a la **musiquilla** con menosprecio del verdadero arte. A Beethoven se le apedreó en Viena robándole el público que pudiera asistir a las representaciones de su “Fidelio”, modelo de sobriedad, de inspiración y de propiedad dramática para conducirlo como manso rebaño al teatro donde una compañía italiana gorjeaba y vocalizaba el “Tancredo” de Massini. A Wagner se le hizo víctima todavía de más ridícula competencia. Cuando los contados partidarios que el maestro tenía en Italia lograron no sin penosos esfuerzos la representación en Milán de su drama lírico “Lohengrin”, los fanáticos sectarios de la escuela contraria, numerosos y compactos, abandonaron el teatro donde aquel se representaba para prodigar inverosímiles y ruidosas ovaciones a una ópera de Ponchielli, autor como sabéis, señores académicos de “I promessi sposi” y “La Gioconda”, partituras que han sido recibidas aquí y en todas partes con glacial indiferencia.

Wagner, que debió presentir el martirologio a que le condenaban sin remedio su indomable carácter y su afán de progreso no podía escoger otro modelo, no podía sentir más que de la manera que sentía Beethoven, músico del porvenir como él en su época y como él despreciado, calumniado y escarnecido por una generación incapaz en su mayoría de comprenderle ni de apreciar su justo mérito.

Beethoven fue pues el maestro del músico, el teatro griego y las tragedias de Shakespeare lo fueron del literato. Las obras de los clásicos formaron al crítico. Desde este triple aspecto debe ser considerada y estudiada la personalidad de Wagner.

Las primeras composiciones del maestro entre las cuales deben ser clasificadas sus óperas “Rienzi” y “El holandés volante”, revelan ya abiertamente la tendencia a un género nuevo en contraposición con muchos procedimientos consagrados por el uso y por la tradición. La estructura de las piezas amoldada siempre a la situación dramática, la melodía, en exacta relación con la palabra, siguiendo los moldes que la han hecho cuadrada, uniforme y monótona para desarrollarse libre de toda traba, como libre es la letra que la inspira. Las exigencias de los contrastes han sido desatendidas por el compositor que presenta a los personajes de sus obras sin el ridículo pie forzado del aria de salida faltando cuyo requisito, según respetables melómanos es imposible que una partitura tenga importancia, ni que un cantante se capte el favor del público.

La orquesta conquista el lugar que le corresponde en la acción que el autor pretende traducir. No es la enorme guitarra que se concreta a ejecutar acompañamientos más o menos variados en los interminables andantes o en

las ruidosas cavalettas, sino que se convierte en agente poderoso para producir todos los efectos para lograr la propiedad, la verdad dramática, resaltando las diversas pasiones que agitan a los personajes, prestando con su valiosa ayuda a la voz humana, que es el instrumento por excelencia, un inagotable venero de recursos que han de engendrar el efecto de conjunto hasta llegar al límite de la expresión a que el arte puede aspirar con la cooperación de la poesía y la escena. Recordad en prueba de esta afirmación mía los motivos instrumentales que acompañan en todas las óperas de Wagner a sus personajes más importantes. Recordad en “Lohengrin”, y os cito esta obra con preferencia a las demás por ser la única del maestro que hasta hoy se ha representado en Barcelona, recordad digo el tema místico solemne del *San Graal* que no abandona al protagonista en las situaciones culminantes, rodeándole como de un rayo de divina luz que manifiesta su origen sobrenatural, recordad el motivo de los bajos de da color a las frases de ira celosa de *Federico* y de *Ortinda*, áspero, disonante, se arrastra por todos los timbres, aumentando la antipatía que produce la sola presencia de aquellos seres vivos cuyo único móvil es la venganza, cuyo único fin es la perdición de la inocente *princesa de Brabante*. Recordad las enérgicas frases con que los cobres de la orquesta anuncian la llegada de *Enrique el Pajarero* y acompañan sus recitados del primer acto y no olvidéis, en fin los magníficos preludios de los actos primero y tercero que deben ser considerados prodigiosas manifestaciones de talento y de ingenio.

Y aquel profundo dominio de los timbres de la orquesta que habéis admirado en “Lohengrin” resalta igualmente en todas, absolutamente en todas las demás obras de Wagner sin que decaiga nunca el interés de aquella y sin que sea posible encontrar un solo episodio, un solo período que pueda ser con justicia calificado de trivial.

Una circunstancia, hija solamente de la conciencia con que Wagner trató de traducir todas las pasiones que agitan a sus personajes, ha sido sin duda la causa que le ha obligado a sufrir ataques de todo género hasta llegar a la grosera calumnia y a la burla más procaz e injustificada. Habréis adivinado que me refiero a los cantantes y a la misión que en sus dramas les confía el maestro. La ópera moderna, que nació en Florencia al calor del entusiasmo de distinguidos aficionados y artistas y a la cual dieron primitiva forma el poeta Ottavio Rinuccini y el compositor Jacopo Peri, ha sufrido muchas y radicales transformaciones en el transcurso de los años, sin que me proponga negar el ingenio de ninguno de los compositores que han cautivado el género y asegurando si solamente que no todos han contribuido por igual a empujarle en el camino del verdadero progreso, creo indispensable para la recta inteligencia del fin que me he propuesto, manifestaron mi modo especial de calificar a los compositores de ópera. Creo que deben clasificarse en dos categorías.

Pertenece a la primera los que prescindiendo las exigencias de artistas, empresarios y del público más o menos ignorante han sentido una reforma y han querido implantarla, por más que tuvieran la seguridad de que la murmuración y la calumnia iban a atravesarse en su camino, pagando sus esfuerzos con la sátira y el insulto. Los compositores dramáticos que yo no vacilo en colocar en la segunda categoría, son los que han seguido al público en sus veleidades y caprichos, los que solo han quemado incienso en las arcas del dios Éxito, los que han sido complacientes con los cantantes a quienes han permitido toda clase de tropelías, hasta contra el sentido común, con tal que ganaran un aplauso para su obra, una ovación más o menos espontánea cuyo recuerdo debía borrar la mano del tiempo cuando el crisol de la historia se depurase desapasionadamente la justa valía de sus concepciones. Ellos han sido y son más que artistas de corazón y de conciencia, comerciantes que halagan a sus parroquianos para que acepten como buena su mercancía. Su talento es reconocido de todos, sus obras aplaudidas y solicitadas, caminan sobre una alfombra de laureles y de flores y sin embargo de breves, de muy breves años nadie recordará que hayan existido los que hoy son los hijos mimados de la fortuna como nadie recuerda hoy que hayan pisado la tierra los que cien años atrás se dedicaban al productivo negocio de predicar la infalibilidad de la tradición y la consagración de la forma inmutable.

Quiero libraros de la tentación de crearme un sectario de una escuela determinada. Deseo convencerlos de que pueden profesarse ideas wagneristas sin ser exclusivista, sin dejar de reconocer y de respetar todo lo grande que los siglos han producido antes de la aparición del compositor alemán. Obras geniales, concepciones gigantescas registran los anales del arte dramático y de ellas son autores, hijos de todas las escuelas. Ni he pretendido negarlo, ni podía pretenderlo, aunque no fuera por otra razón que por la de no asemejarme a nuestros contrarios para los cuales nada hay aceptable como no esté fundido en los moldes de la rutina y de los preceptos caducos de épocas que, mal que nos pese, han pasado para no volver. No, yo no he de seguir el ejemplo del sectario ni del fanático que niegan las cualidades de las obras de arte juzgándolas con el raquítrico criterio de escuela, porque soy wagnerista precisamente debo aceptar de corazón todo progreso para el arte musical, venga de donde viniere y debo respetar la memoria de los que antes que Wagner consagraron su vida y su inteligencia poderosa a la consecución de aquel noble fin. Desvaneceré seguramente vuestras sospechas si, concretándome al género teatral declaro mi entusiasmo por las obras de Peri (creador de la ópera), de Monteverdi (inventor del trémolo y otros efectos instrumentales), de Scarlatti (fundador de la escuela napolitana), de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Meyerbeer, de Gounod y de Wagner a cuyos ilustres nombres podría añadir el de algunos compositores contemporáneos a los

cuales se hará justicia cumplida cuando sus obras se hayan popularizado y sean más conocidas que hoy.

Decía anteriormente que no pudiendo negar a Wagner sus contrarios, el talento de sabio y profundo armonista, el de contrapuntista hábil, el de orquestador de vastísimos conocimientos, han buscado y encontrado el punto vulnerable por donde batir sus reformas, el ariete formidable que debía hundir en el polvo el edificio del arte del porvenir. Y ¿sabéis cual es aquel lado flaco?, la poca importancia que Wagner aseguran que da a la voz humana en sus óperas, en muchas de las cuales se han suprimido las palabras **aria, dúo, terceto, concertante, coro**, sin las cuales por lo visto no hay ópera posible, según el leal saber y entender de sus antagonistas. El cantante queda relegado y pospuesto al último instrumento de la orquesta, han gritado llenos de sacrosanta exaltación. ¡Pasaron ya los días felices en los cuales se admiraban los prodigios de ejecución y de limpia vocalización de tantos acabados en **ini** que hicieron la delicia de nuestros abuelos y de nuestros padres! Quieren condenarnos por aceptar un nuevo género que no reconoce la supremacía absoluta del cantante y el dominio absorbente de la melodía por kilómetros, sea cual fuere la situación, sea cual fuera la poesía a la cual vaya unido.

Y los críticos de folletín enristraron la pluma de ave tradicional, mojándola en hiel y vinagre predicando la guerra santa contra el audaz reformista, y los cantantes, ídolos del público, que asistía al teatro únicamente para ellos, cuidándose casi nada del valor artístico de las obras que se representaban, pusieron el grito en el cielo, al ver que el compositor reivindicaba para sí la gloria del éxito no concediéndoles más que lo que tienen derecho a exigir, es decir, ser considerados, el primero y principal elemento de expresión, y los maestros, los sabios, nuevas vestales que se atribuyen la misión de conservar el fuego sagrado de lo sancionado por las generaciones, inculcaron a sus discípulos el odio a Wagner calificándole piadosamente de loco, de visionario y de destructor.

¿Qué fundamento tiene la única acusación concreta que los contrarios de Wagner han formulado en formas más o menos decentes contra las concepciones? ¿Es que efectivamente la melodía muere a mano airada en ellas para abrir paso a un eterno recitado incoloro e insubstancial? ¿Puede aceptarse como buena la afirmación repetida por millares de veces de que las óperas de Wagner están escritas para orquesta con acompañamiento de voz humana? ¿Es un hecho irrefutable que sin un aparato escénico espléndido, sin grandes masas corales, sin una orquesta colosal no producirían nunca el menor efecto? ¿Puede probarse la nula importancia de los artistas cantores en el desempeño de la parte que el autor ha querido encomendarles? Afortunadamente las circunstancias han cambiado para nosotros y hoy me ha de ser sumamente fácil rebatir victoriosamente tanto absurdo propalado con

insistencia y probar la mala fe y peor voluntad que inspiraron cuarenta años atrás la cruzada contra el wagnerismo. Wagner no es ya para vosotros un desconocido, se ha representado en Barcelona una de sus obras más completas, su "Lohengrin" y a aquella representación me referiré más de una vez para llevar la convicción a vuestro ánimo. Antes, sin embargo, me habéis de permitir que me ocupe por breves momentos del literato, ya que es imposible examinar los dramas líricos de Wagner separando la letra y la música, íntimamente unidas por indisoluble lazo. La digresión será corta porque la cualidad de libretista eminente no se la ha negado al maestro nadie que yo sepa cuya opinión valga la pena de ser reportada. Wagner conocía a fondo y por estudio repetido e incansable, la literatura clásica antigua, sobre todo la griega, cuyo teatro admiraba, cuyas obras de arte deseaba anhelosamente ver renacer con los recursos de grandioso ideal que nuestra época puede ofrecer con las tradiciones religiosas y guerreras de Alemania, de su país natal que le eran familiares y, sintiéndose con fuerzas suficientes para realizar su empeño, se propuso y logró condensar en un ilimitado panorama sin marco de grandiosos cuadros, la mitología escandinava, las epopeyas germánicas y las más inspiradas creaciones de la musa popular, imprimiendo así a la ópera alemana un sello característico de originalidad que la distinguiera, asegurándole próspera vida. La sola lectura de sus poemas "El Holandés volante", "Tannhäuser", "Lohengrin", "Tristán e Isolda", "Los Maestros Cantores de Nuremberg", "El Anillo de los Nibelungos" y "Parsifal", prueba evidentemente que el más feliz de los éxitos coronó la empresa. Aquellas tradiciones místicas, guerreras, apasionadas, fantásticas de la sombría Germania quedan para siempre escritas en letras de oro en la memoria de las generaciones. Wagner las ha inmortalizado empleándolas como base esencial de sus poemas.

Las artes hermanas, la pintura, la arquitectura, la escultura, el grabado han acogido la idea. Los más eminentes artistas alemanes han empleado su talento reproduciendo sobre el lienzo, la piedra, el papel, y el metal las inolvidables figuras del *marinero maldito*, del *caballero del cisne* y del *trovador que canta a Venus*. Todos ellos han derramado su prodigiosa inspiración inmortalizando con sus obras escenas culminantes de los dramas de Ricardo Wagner: el heroico sacrificio del *levita*, la llegada de *Lohengrin*, los amores de *Isolda* y *Tristán*, la muerte del héroe *Sigfrido*, la ridícula serenata del maestro cantor, las fantásticas tradiciones del *Oro del Rhin* y de la *Walkiria*, las solemnes ceremonias del *San Graal*.

Creo llegado el momento de descender a la polémica para defender a la obra de Wagner de la acusación que he señalado en uno de mis anteriores párrafos.

Niégrese a Wagner la facilidad melódica, confundiendo con esta afirmación de una manera lastimosa el verdadero significado del vocablo. Lo

que los antiwagneristas tratan de probar es que muchas veces las ideas melódicas no han sido desarrolladas y seguidas por Wagner con la implacable insistencia con que acostumbran a hacerlo algunos de sus antecesores muy queridos, demasiado queridos tal vez del público y de los inteligentes. Conforme estoy en reconocer, puesto que es evidente que la forma melódica de las piezas según el procedimiento de Wagner no es por lo común el de las obras de otros compositores; pero precisamente porque reconozco el hecho creo que este es el más señalado timbre de gloria de la corona del maestro y trataré de fundar mi opinión.

El mayor mérito de los dramas de Wagner es sin disputa el inalterable consorcio entre la palabra y el sonido, entre la poesía y la música. Es imposible señalar una sola frase en la cual aquel se rompa o se disminuya, e imposible es también, que el más celoso entusiasta de la propiedad escénica y de la fiel traducción de las situaciones me señale un solo período en cuya confección se haya faltado a requisito tan esencial. ¿Qué ha de resultar pues de la incontrovertible exactitud de lo que llevo dicho? ¿Podría lograrse aquel resultado produciendo **andantes** cuadrados, **cavalettas** con el consabido **parlante** intercalado, la repetición y la fatal **cadencia** acompañada de **fermatas** o de ridículos gritos? La música de las óperas de Wagner es lo que debió ser, ni más ni menos, compañera inseparable de la poesía que la sigue fielmente. Cuando aquella permite el desarrollo de un motivo sin faltar a la verdad, produce melodías inmortales como la *marcha del torneo* y el *coro de peregrinos* de “Tannhäuser”, el dúo de *Ortruda* y *Federico*, el cortejo nupcial, el dúo de amor y la balada del *San Graal* de “Lohengrin” y cuando las pasiones diversas, los diferentes sentimientos que mueven a las interesantes figuras del drama, el diálogo, el movimiento escénico exigen otros procedimientos, la melodía que los contrarios no pueden ver porque les falta la buena voluntad de desentrañarla del conjunto, la melodía existe, late ricamente adornada con todas las fuerzas armónicas e instrumentales como en el final del acto primero de “Lohengrin”, como en las últimas escenas de “Tannhäuser” y del “Holandés volante”.

Si el cantante puede o no hacer brillar sus cualidades en la ejecución de las partituras de Wagner díganlo por mí, las ovaciones repetidas que han valido a los artistas de conciencia su entusiasta interpretación ante el público de todos los países, y concretándolo a Barcelona, recordad el estreno de “Lohengrin” concertado y dirigido por mi discípulo y amigo el maestro Goula. Un tenor que apenas conservaba facultades vocales, pero que cree en Wagner y sobre todo en el partido que con fe pueda sacarse de la parte de “Lohengrin”, alcance una ovación completa, los apreciables artistas a quienes se encomiendan los papeles de la espiritual *Elsa* y de la vengativa *Ortruda* conquistan una de las más brillantes victorias de su carrera. Y esto que ha pasado en Barcelona pasa

en todas partes y puede servir de contestación a los que consideran que la reforma de Wagner ha de acabar con el arte del canto y con los cantantes, los que tal aberración sostienen, no poseen sin duda los conocimientos indispensables hoy para que un artista sea siquiera tolerable pisando un escenario.

Las representaciones de Wagner no pueden representarse sin un lujoso aparato y un grandioso conjunto. Forzosamente he de examinar esta afirmación bajo dos distintos aspectos para probar que aquellas lo mismo que las demás necesitan ser representadas con propiedad en lo esencial y en los detalles y que solamente así puede alcanzarse el efecto apetecido.

En ninguna composición musical por muy ligera que sea, es posible suprimir uno solo de los elementos que la constituyen sin comprometer el efecto total. Esta es verdad que no puede rebatirse y aceptada de consiguiente. Las obras de Wagner exigen para su perfecta interpretación, ni más ni menos que las demás. Producirán la sensación natural si se presentan con los elementos que su esencia exige como indispensables y aquella sensación disminuirá relativamente al paso que falten en su exhibición las cualidades de perfección, de número y de aparato que requiere su índole.

Y en prueba de la veracidad de las tesis que vengo manteniendo, ¿hay quien pueda creer que será el mismo efecto de la inmortal sinfonía de “Guillermo Tell” si son tres o cuatro los primeros violines a quienes se confíe la ejecución, que si la misma obra la ejecuta la masa de instrumentos necesaria? ¿La magnífica escena de los puñales de “Los Hugonotes” lograría arrancar un aplauso del público cuando la cante una masa coral limitada y corta en número? ¿Es que puede admitirse la teoría de que lo bueno en música, lo es mal ejecutado, confundiendo así el valor de una composición con la interpretación acertada o criminal que pueda caberle? Tan equivocada es esta afirmación de los antiwagnerianos como todas las de su odio a la reforma les ha sugerido. Wagner, como todos los compositores que le han precedido, ha usado todos los tonos, ha empleado todos los matices para pintar sus cuadros exuberante de vida y de inspiración, empleando la sencillez y la grandiosidad, la sobriedad y la multiplicidad, según fuese la situación elevada o tranquila, vasta o limitada, natural o grandilocuente.

Aquí hemos visto representado “Lohengrin” con decoraciones de brocha, con un coro impotente, con artistas que no todos eran de primera fuerza, con un vestuario menos que aceptable, tal en fin como se acostumbran a presentar a nuestro público demasiado fácil de contentar, las obras de los demás maestros. Si la afirmación de los antiwagnerianos fuese cierta debía estrellarse “Lohengrin” y “Lohengrin” alcanzó un éxito completo y merecido, sin decoraciones, sin trajes, sin coro y casi sin artistas.

¿Qué queda pues de tanto como se ha escrito contra Wagner y su reforma? Nada, como no sea un ejemplo más de la ingratitud y la saña con que han sido siempre perseguidos los apóstoles de una nueva idea.

Faltaría todavía ocuparme de Wagner como crítico. El compositor alemán que vio recibida del público francés su reforma con el sarcasmo y la burla más sangrienta, tuvo que descender al terrero de la defensa personal. Su carácter apasionado, por una parte y los groseros ataques de que fue objeto en aquella época por otra, dieron a sus escritos un tono acre y obsoleto que ha sido duramente calificado por sus competidores. Si se atiende solamente al fondo doctrinal y de propaganda contenido en el sin número de artículos escritos para diferentes publicaciones francesas y alemanas por Wagner, se admira al pensador profundo, se respetan y comparten sus lógicos razonamientos, y si se consideran las amarguras que debían producirle la saña de sus enemigos, si se recuerdan los insultos y las groserías que sus envidiosos le prodigaron, no queda más remedio que considerar sus párrafos violentos o pretenciosos de sus obras como un desahogo, durante un penoso e innecesario Calvario.

Tal era el artista que la muerte nos ha arrebatado cuando veía asegurado su nombre y su gloria. ¿Qué va a ser de su fama y de sus obras? Antes de pretender que me calificuéis de profeta diré algo del presente que podrá tal vez servir de argumento para mis conclusiones.

Las obras de Wagner, ejecutadas solamente en Alemania por espacio de muchos años, han pasado las fronteras con éxito siempre creciente y forman parte del repertorio de todos los países.

“Tannhäuser” y “Lohengrin”, que son sin disputa las manifestaciones más acabadas de su genio, recorren su marcha triunfal por el mundo, mofándose de la rutina y de las preocupaciones y asegurando un lugar entre los mártires del progreso del arte musical a su inmortal autor.

Y al éxito con que el público recibe las creaciones de Wagner responde otro éxito, que por no ser menos ruidoso deja de ser de seguro más importante. Predícase contra la reforma wagneriana por representar, según se repite en todos los tonos, la ruina del arte en el teatro. Críticos y compositores franceses e italianos y hasta alemanes, agotan sus recursos para impedir que se abra paso la nueva idea llegando a ser aceptada como la única salvadora por todos, y mientras folletos y opúsculos, revistas y periódicos, analizan, anatomizan y desmenuzan la obra de Wagner, sólo alcanzan el respeto y la consideración del público los compositores que abiertamente aceptan y practican las teorías del músico irónicamente llamado del porvenir.

¿Queréis que cite nombres? Boito y Mancinello en Italia, Saint-Saëns, Massenet y Joncières en Francia y Goldmark en Alemania son testimonio de evidente valor, cuyo mérito está muy por encima de los que quieren conservar a toda costa los preceptos de la tradición.

¿Queréis más? Voy a complaceros. No son solamente los compositores de la segunda mitad del presente siglo los que una manera más o menos franca han seguido las huellas de Wagner practicando sus reformas. Los discípulos de otras escuelas, los que aprendieron en los albores de su carrera a condenar sin reserva las destructoras máximas por aquél propagadas, insensiblemente tal vez convencidos, aunque renieguen de Wagner en teoría, lo aceptan en la práctica empleando muchas veces sus procedimientos.

Decidme si aún dudáis a que estilo pertenecen **Tuba mirum** y el **Rex tremenda majestatis** del **Requiem** y el preludio de “Aida” de Verdi, alguna de las piezas de **Cinc Mars** de Gounod, entre ellas el aria de bajo. ¿Obsérvase o no la influencia wagneriana en la escena de la explanada y en el monólogo del “Hamlet” de Thomas? La evidencia no puede negarse, podrán estos mismos maestros movidos por exagerado patriotismo o por equivocación continuar recomendando a sus discípulos y a sus contemporáneos la guerra de exterminio; pero mientras en la práctica se inclinen cada vez más a aceptar lo que en teoría consideran inadmisibles, no llevarán sin duda la convicción al ámbito de nadie, ni lograrán otra cosa que el perjuicio propio puesto que se harán sospechosos por la palmaria contradicción en que incurren.

Habré cumplido mi tarea al dejar sentada mi opinión sobre el porvenir del wagnerismo y voy a dároslo con leal franqueza. Las obras de Wagner podrán vivir en nuestras escenas más o menos tiempo, que ello depende de especialísimas circunstancias, cuyo detalle alargaría sobremanera el presente trabajo; pero es para mí indudable que sus ideas serán respetadas y compartidas por la parte verdaderamente ilustrada del público contemporáneo. Respecto a la generación que debe seguirnos, como para ella Wagner no será más que un músico del pasado, se dividirán las opiniones. Para aquellos sucesores de los rutinarios de hoy, que raza de los cuales no va a desaparecer del mundo con tanta facilidad, Wagner será el arma para combatir a los futuros innovadores que inspirados en su ejemplo traten de continuar y de ampliar su obra; para los que entonces representen lo que hoy día sintonizamos los wagneristas, el maestro alemán será una figura respetada y saliente entre las de los más eminentes ingenios que hayan contribuido en el transcurso de los siglos al engrandecimiento y prosperidad del arte dramático en su acepción lírica.

Y por si alguien de vosotros se asusta de que yo haya vertido la idea de que nuestros hijos, los más refractarios al progreso, deban ser dentro de

cincuenta años, los más ardientes partidarios de Wagner contra las futuras reformas imaginadas por algún loco que tal vez hoy esté todavía en pañales, permitidme fundar la opinión que podrá creerse exagerada. Todos los reformistas han sido calificados de locos por la rutina de su época y en música el ejemplo es facilísimo de probar. Invocando la autoridad de Peri, y de Emilio de Cavalieri se combatió a Monteverdi. Con la tradición de la pura escuela italiana, cuya creación costó a Scarlatti luchas sin fin, quiso ponerse valla a la reforma de Gluck. Para impedir a Beethoven un decisivo triunfo, cantábanse las glorias de Mozart y Haydn que si logró alguna consideración de su época fue por haber alcanzado una edad a la cual no llegan desgraciadamente la mayor parte de los músicos. Para abrazar la victoriosa carrera de Meyerbeer, comparábasele a Rossini, a Donizetti, al sentimental Bellini que en su tiempo vieron negado su talento con repetidas silbas que se les dedicaban en nombre y en holocausto de las veneradas cenizas de sus antecesores. Estableciendo comparaciones odiosas se ha negado el talento a Berlioz, a Gounod, a Mendelssohn y luego sus nombres y sus obras han servido para hacer a Wagner víctima de injustificadas agresiones. Esta es la historia y este nunca desmentido ejemplo que la experiencia ofrece, me ha sugerido la afirmación que tal vez hayáis calificado de sobradamente audaz respecto al porvenir de las teorías sustentadas por Ricardo Wagner y aceptadas por sus adeptos.

He llegado al fin de mi discurso a cuya lectura habéis prestado inmerecida atención, gracias una vez más por la benevolencia con que os habéis dignado escucharme, benevolencia que me ha prestado fuerzas para desarrollar el tema que escogí por la convicción que tengo, de que es más necesaria a propaganda del ideal wagneriano en asambleas tan doctas como esta, de donde puede partir la luz que ilumine tanta ofuscación como padece buena parte del público que tiene la inmodestia de creerse inteligente, que la que puede hacerse por otros medios de publicidad que, aunque parezcan más directos, no revestirán nunca el carácter de seriedad y competencia que vosotros podéis dar a este pobre trabajo mío, si os dignáis concederle vuestra atención.