

BRYAN MAGEE

# ASPECTOS DE WAGNER

EDICIÓN REVISADA Y AMPLIADA

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE  
FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN

BARCELONA 2013



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Aspects of Wagner*

Publicado por  
A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 147 107  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© 1968, 1988 by Bryan Magee  
© de la traducción, 2013 by Francisco López Martín  
© de esta edición, 2013 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S.A.U.

Este libro se ha publicado con la ayuda de la Fundación  
Privada Paper de Música de Capellades (Barcelona)  
Consejo asesor: Màrius Bernadó y Benet Casablancas

En la cubierta, retrato de Richard Wagner (1862), de Caesar Willich

ISBN: 978-84-15689-49-2  
DEPÓSITO LEGAL: B. 2551-2013

AIGUADEVIDRE *Gràfica*  
QUADERNS CREMA *Composició*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2013*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan ríguosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

## CONTENIDO

Prefacio a la edición revisada y ampliada

9

1. La teoría de la ópera de Wagner

11

2. Judíos: no menos en la música

28

3. El culto a Wagner

40

4. La influencia de Wagner

57

5. La interpretación de Wagner

70

6. Wagner como música

88

*Índice analítico*

109

I  
LA TEORÍA DE  
LA ÓPERA DE WAGNER

La composición de *Lohengrin*, durante muchos años la ópera más interpretada de Wagner, quedó terminada en abril de 1848, cuando el compositor sólo contaba treinta y cuatro años. Desde ese momento hasta que cumplió cuarenta y empezó a componer la música de *El anillo*, no escribió música: en toda su vida creativa no hubo una laguna similar. En su lugar, después de llevar al límite de sus posibilidades la forma de la ópera romántica alemana que había heredado, elaboró una completa reevaluación del género. Lo hizo públicamente—cosa propia de él—en una serie de libros, casi todos escritos entre 1848 y 1851. Los más importantes fueron *La obra de arte del futuro* (1849), *Ópera y drama* (1850-1851) y *Comunicación a mis amigos* (1851). Encarnaban una teoría completamente nueva de la ópera, materializada en el resto de sus obras: *El anillo del nibelungo*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Núremberg* y *Parsifal*.

Se trata de un fenómeno único. Aquí tenemos a un gran artista que teoriza sobre su arte en un ensayo tras otro y que luego pone en práctica sus teorías creando obras maestras. Si las obras no lo desmintieran, podríamos decir que todo eso resulta demasiado artificial y afectado. Algunos autores han afirmado que la práctica resulta muy distinta de la teoría y que es independiente de ella, pero nadie que haya leído los libros, en los que una y otra vez se elaboran por adelantado prácticas que se encuentran más adelante en las obras mayores de Wagner, puede sostener esa idea seriamente. Es verdad que más tarde modificaría su concepción global

de la ópera en aspectos importantes, en cierto modo por influencia de Schopenhauer, pero mantuvo y conservó la mayor parte de sus detalladas teorías, reestructuradas para que encajaran en el nuevo marco. También es verdad que su práctica nunca fue enteramente fiel a sus principios teóricos (¿lo es la de alguien?). El caso es que hasta el final de su vida sus técnicas compositivas siguieron encarnando muchas —si no la mayoría— de las teorías expuestas en aquellos textos. No puedo dejar de sospechar que los críticos que lo niegan se justifican tácita y esperanzadamente por no haberlos leído. Personas que desconocen las teorías de Wagner las describen constantemente como sinsentidos.

No obstante, debo decir que siento simpatía por cualquiera que desee eludir la prosa del compositor. Wagner escribe como un autodidacta, con expresiones floridas, un vocabulario pensado para impresionar, abstracciones innecesarias y estructuras gramaticales rebuscadas. (Estos defectos se agravan en la traducción al inglés en ocho volúmenes de las obras en prosa de Wagner realizada por Ashton Ellis en el siglo XIX, *Richard Wagner's Prose Works*: cuando Bernard Shaw dijo que se trataba de «una obra maestra de la interpretación y una aportación eminente a nuestra literatura», su habitual sagacidad crítica se había tomado un día libre. En este libro ofrezco mis propias traducciones). Cala en uno la convicción de que la prosa de Wagner era improvisada, una verborrea carente de reflexión o disciplina; de que, cuando se embarcaba en una frase, no tenía ni idea de cómo iba a terminarla. Muchos pasajes son insoportablemente aburridos. Algunos no significan nada. El lector tiene que esforzarse siempre para extraer algún sentido de semejante nube de palabras. A menudo hay que leer varias páginas antes de empezar a adivinar lo que, como una figura que surge entre la niebla, está diciendo.

Sin duda, hay muchas razones para ello, pero creo que la más importante es que en su fuero interno empezaban a formarse cosas que intentaba articular como sistema teórico cuando su evolución inconsciente y autónoma no dejaba de orientarse nunca hacia la obra artística. Dicho de otro modo, creo que, aunque sus óperas posteriores encarnaban la mayor parte de sus teorías y las dio al mundo después de haberlas desarrollado, son las teorías las que derivan, por así decirlo, de las óperas, y no al revés. Algo dicho por Wagner al cabo de muchos años lo confirma: la disposición de ánimo con la que había escrito esas obras teóricas había sido—decía—anormal, porque le había llevado a «tratar como teoría intelectual algo que mi intuición creativa había captado ya con seguridad». Aun admitiendo que Wagner probablemente exageraba esa seguridad, la declaración explica un par de hechos que han desconcertado a muchos: el de que óperas tan emotivas incorporaran teorías preexistentes y el de que la ópera en la que lo hizo con más éxito, *Tristán*, fuera la que compuso de forma más apasionada y espontánea.

La teoría primordial de Wagner sobre lo que debería ser la ópera resulta interesante a muchos niveles: en sí misma, como la contribución más importante hecha al respecto por un gran compositor, y por la luz que arroja sobre sus obras. Uno de los libros sobre ópera más provechosos e influyentes escritos en nuestro medio siglo—*Opera as Drama*, de Joseph Kerman, publicado en 1956—comienza con las palabras: «No voy a disculparme por el título wagneriano. Este libro está lejos de ser wagneriano, pero el punto de vista que desarrolla es realmente el celebrado por *Ópera y drama*, ese texto asombroso escrito hace cien años...».

A continuación, intentaré ofrecer una exposición clara de la teoría de Wagner. Y como el estilo de Wagner es tan

poco propicio a la cita, emplearé básicamente mis propias palabras.

La humanidad alcanzó su culmen creativo con la tragedia griega. Hay cinco razones para ello, que debemos considerar juntas. En primer lugar, representaba una combinación lograda de las artes—poesía, teatro, vestuario, mimo, música instrumental, baile, canto—y, como tal, tenía una libertad y un poder expresivo mayor que cualquiera de ellas individualmente. En segundo lugar, extrajo su tema del mito, que ilumina en lo más hondo la experiencia humana y lo hace en términos universales. «Lo extraordinario del mito es que es válido para todos los tiempos; y su contenido, por lacónico o conciso que sea, es inagotable para todas las épocas». En tercer lugar, tanto el contenido como la ocasión de la interpretación tenían un significado religioso. Pero—cuarto punto—se trataba de una religión de «lo puramente humano», una celebración de la vida, como en el maravilloso coro de la *Antígona* de Sófocles que comienza con las palabras:

Innumerables son las maravillas del mundo, pero ninguna hay superior al hombre...

Y—quinto punto—toda la comunidad tomaba parte en ella.

Esta forma artística resultaba ideal por su carácter global: sus medios expresivos abarcaban todas las artes, su tema abarcaba toda la experiencia humana y su público abarcaba a la población entera. Era la suma de la vida.

Pero, con el paso del tiempo, la tragedia griega se desintegró. Las artes siguieron caminos separados y se desa-

rollaron por su cuenta: la música instrumental sin las palabras, la poesía sin la música, el teatro sin ninguna de las dos, etc. En todo caso, su contenido disponible se desvaneció cuando el humanismo griego quedó desbancado por el cristianismo, una religión que dividió al hombre contra sí mismo, enseñándole a observar su cuerpo con vergüenza, sus emociones con suspicacia, la sensualidad con miedo, el amor sexual con sentimientos de culpa. Según el cristianismo, esta vida es una carga, este mundo es un valle de lágrimas, y nuestra entereza en él quedará recompensada a nuestra muerte, puerta de la dicha eterna. En efecto, la religión era—o estaba destinada a ser—un antiarte. La alienación del hombre respecto de su propia naturaleza, en especial de su naturaleza emocional; la hipocresía omnipresente a la que dio lugar durante la era cristiana; la devaluación de la vida y el mundo y, por tanto, de su naturaleza maravillosa; la concepción del hombre no como un dios, sino como un gusano, y además culpable; todo ello resulta profundamente contrario a la propia naturaleza y existencia del arte. Esa religión, basada como lo está en la celebración de la muerte y de la hostilidad a las emociones, repudía tanto el impulso creativo como su tema. El arte es la celebración y la exploración de la vida en todos sus aspectos. Si la vida carece de importancia, si es un mero preludio minúsculo a la Vida real que comienza con la muerte, entonces el arte tampoco puede tener sino una importancia desdeñable.

El largo declive del arte desde la cima alcanzada por los griegos había tocado fondo en el siglo XIX. De ser un acontecimiento religioso en el que toda la comunidad tomaba parte, la interpretación teatral había degenerado hasta el nivel de un mero divertimento para negociantes cansados y sus esposas. Era frívolo, a menudo hasta el punto de no