

RICHARD WAGNER, GIUSEPPE VERDI: BICENTENARIO DE DOS GENIOS

Leonor Ortega Alcántara
Licenciada en Filología Hispánica
IES. "Arroyo de la Miel", Arroyo de la Miel, Málaga

RESUMEN:

2013 se inauguró operísticamente en todas las capitales, ciudades y poblaciones mundiales con dos nombres, los de Richard Wagner y Giuseppe Verdi, máximos exponentes de la ópera en su época y grandes renovadores del *melodrama*. Ambos contribuyeron definitivamente a la creación y diferencia de las óperas alemana e italiana; bien que partieron de fuentes diversas, su lenguaje musical llegó a su público que, hasta hoy día, reverencia su obra con verdadero fervor. Sirva este artículo de homenaje a la proteica labor de estos dos grandes compositores, nacidos el mismo año.

Palabras clave: Wagner, Verdi, renovación, ópera.

SUMMARY:

Richard Wagner and Giuseppe Verdi, maximum exponents of the opera in their epoch and big innovators of the *melodrama*, were the names that inaugurated the season of opera in all the capitals, cities and villages in 2013. Both definitively contributed to the creation and difference between the German opera and the Italian one. Although they started from diverse sources, their musical language came to a public who reveres their work with a real fervor. We wish that this article honors the multifaceted labor of these two big composers, born in the same year.

Key words: Wagner, Verdi, renovation, opera.

1. Introducción

El bicentenario del nacimiento de los compositores Richard Wagner y Giuseppe Verdi ha promovido este año la representación de su obra (tanto operística como sinfónica) al completo, el análisis de su teoría musical, la confrontación entre melómanos sobre las virtudes de uno y otro, las numerosas grabaciones basadas en sus óperas, la publicación de artículos y libros que examinan sus vidas, sus obras, su significado, su influencia. A estas alturas, muy prolífico y desigual resultado obtiene la gran cantidad de producciones realizadas en todas las localidades, ciudades y países que honran así tal fecha significativa. Sin embargo, no necesitan tal magnitud de eventos pues ambos son dos de los compositores cuyas obras se escenifican en mayor cantidad, por razones muy diferentes, obviamente porque los dos reúnen lo mejor de su pueblo y lo llevan al campo de la música con gran efectividad.

Richard Wagner posee en el Festival de Bayreuth el reducto que todo wagneriano tiene como meta de peregrinaje, de culto, de una pasión llevada a sus últimas consecuencias tanto como sus melodías nos trasladan al éxtasis más profundo en *Tristán e Isolda*, a la bravura en su ciclo de *El anillo del nibelungo* o al encuentro con lo sublime en páginas de *Lohengrin*, “algo absolutamente mágico, la cima del romanticismo”¹ afirmaba Thomas Mann; ríos de tinta corrieron a causa de sus polémicos artículos y ensayos donde especificó cuál era la esencia y forma de la “obra de arte total” como materia de la obra de arte del futuro, enunciados que llevaron a la exaltación exacerbada (y a la crítica más profunda) a todo París, centro intelectual contemporáneo, desde Baudelaire a Verlaine, de Dujardin a D’Annunzio, de Auden a Eliot, Mann, Proust, Joyce, Nerval y el decadentismo francés al igual que al modernismo catalán.

Su culmen fue la creación del Festival de Bayreuth, elegido y diseñado por el propio Wagner para la correcta exposición y comprensión de algunas de sus óperas, su “canon” que –tras su fallecimiento– los herederos

1 En Mann, Thomas, *Richard Wagner y la música*, muestra su admiración por esta ópera contemplada en su juventud, que le marcó en la elección de un compositor al que amó y odió a partes iguales.

llevaron a cabo; nació un estilo de canto, destinado a estas obras que, con posterioridad, fueron admiradas y reconocidas como perfecto diseño del pueblo alemán por el régimen de Adolf Hitler. El renacimiento de Bayreuth, su recuperación y el redescubrimiento del compositor, de sus esencias fue la ardua tarea que sus nietos Wieland y Wolfgang superaron con creces y brillantemente devolvieron el aura de magia al Festival junto a un inmenso equipo de profesionales de la escena, de la dirección musical y de prodigiosos cantantes² que captaron la atención del mundo entero.

La voz del pueblo italiano enmudeció el 27 de enero de 1901: había fallecido Giuseppe Verdi; todo Milán salió a la calle, esa impresionante multitud silenciosa acompañó el camino del féretro hacia la iglesia y después hasta el cementerio³ y, tal como se publicó, “Ninguna apoteosis fue más magnífica que aquel silencio”, momento de gran emoción captado para la posteridad. Ésa fue la dolorida y admirable respuesta de todo un pueblo que se sintió inmediatamente en comunión con la renovación que paulatinamente este hombre rústico había logrado desde su *Oberto* a *Macbeth*, su gran trilogía (*Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*), sin olvidar *Aída*, *Otello* ni su magistral *Falstaff*.

“Tornate all’antico e sarà un progresso⁴” señala las principales bazas de Verdi: desde una música auténticamente italiana, supo conectar el *melodramma* belcantista con la fuerza dramática de grandes obras (de Shakespeare, Víctor Hugo, Schiller entre otros) y dotó de poderosos y controvertidos caracteres a sus personajes, divididos entre pasión y deber con

- 2 Otra de las fortunas que tuvieron los hermanos Wagner fue que cantantes de la talla de Astrid Varnay, Birgitt Nilsson, Fischer Dieskau, Hans Hotter, Ramón Vinay, George London, Leonie Rysanek, Wolfgang Windgassen, Sandor Konya (por citar sólo a algunos) se sumaran al renacimiento de Bayreuth y crearan, con sus voces, una auténtica Edad de Oro del Festival.
- 3 En contra de las últimas voluntades de Verdi, Milán declaró luto oficial; el teatro *la Scala* cerró durante un mes, los establecimientos públicos varios días y tanto balcones como periódicos mostraron el luto con crespones negros y un reborde al inicio, aunque el propio Verdi había pedido algo muy diferente, “una ceremonia extremadamente modesta”. Doscientas mil personas acompañaron a quien fue parte señera y distinguida de la creación de Italia a través de su ópera.
- 4 Carta a Francesco Florimo del 5 de enero de 1871.

romanzas exaltadas, llenas de dificultad técnica pero vigorosas, vibrantes y directas al corazón de un público al que cautivó durante su vida y tras su muerte. En realidad, fue un gran compositor de ópera muy atento a las grandes creaciones de pensamiento que atravesaban Italia y Europa en su momento, rápido a discutir, profundamente consciente del propio valor; siempre al día, a la búsqueda de nuevos temas y asuntos, frecuentó París y, como él mismo decía, fue un orfebre meticuloso, dotado de una excepcional sensibilidad dramática, refinada con los años. Experimentó a lo largo de su vida, siempre se exigió metas más altas que –junto a su sentido crítico fuera de lo común– mostró a un público cada vez más exigente sin renunciar jamás a sus propias convicciones ni como hombre, ni como artista; de ello da fe su extenso epistolario que refleja setenta años de historia italiana: orgulloso de su tierra y culto, observador fino, personaje inquieto, protagonista carismático de una época memorable. Estimado y adorado del gran público, ocupa un puesto decisivo en la historia de la ópera.

1. *Prima la música, poi le parole.*

Eterno debate el que sustenta la historia de la música dramatizada, que a lo largo de los siglos generó el debate entre compositores y ocupó el centro de diversas discusiones –teóricas y prácticas– sobre la naturaleza de la ópera.

En esencia el teatro melodramático se recuperó con la sana e ingenua intención de equilibrar los tres elementos que en él coexisten y conviven, a saber, la música, el texto y la escenografía. Así la corte de los Bardi intentó retomar el espíritu neoclásico y procurar que ningún elemento primara sobre el otro: ni el poeta con sus elaboradísimas palabras y versos, ni el maestro escenógrafo con los artificios escénicos ni el compositor con su música mediante los tonos destinados a suscitar pasión, tristeza, alegría debían poseer mayor peso que los otros dos. Y se consiguió durante un tiempo hasta la aparición de Monteverdi, quien en su obra *Lamenti* ya comenzó a dotar de mayor fuerza a la melodía.

El enriquecimiento y creación de la *opera seria* otorgó menor importancia a los intermedios que se oponían por su mayor sencillez a la complejidad

de la ópera a lo largo del siglo XVII y hasta el inicio del XVIII, absorbidos por el gran poder de la música de corte italiana que llegó a competir y vencer a los géneros similares como las *masques* inglesas, la *comédie-ballet* e incluso el *singspiel* y la zarzuela (sobreviviendo en los tonos).

Su desequilibrio se decantó claramente por la palabra musical, por el canto, desde finales del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XIX; factores ajenos a la composición y creación del melodrama desencadenaron el predominio de melodía y voz sobre el texto, carácter, el argumento y/o el personaje. La imposición de los divos –quienes obligaban al poeta a escribir y modificar sus arias y al compositor a crear numerosos fragmentos melódicos que contribuyeran a su lucimiento vocal–, su afirmación como grandes estilistas del más puro y enrevesado artificio canoro y su fama (bien que efímera en muchas ocasiones) como las estrellas del rutilante firmamento operístico (a la par del escenógrafo, con sus tramoyas) les convirtió en los grandes triunfadores del género mixto de palabra y música y a su público en sus mayores admiradores que exigían mayores piruetas melódicas por parte de sopranos y de *castrati*. La rivalidad y el odio entre ellos era patente y más que la historia de la pieza lo que les interesaba era precisamente satisfacer su ego mediante el virtuosismo vocal y el aplauso. Por ello, poco a poco, la figura del libretista y la del compositor pasaron a un segundo plano, en primacía de lo visual (lo escénico) y las piruetas vocales (musicales).

En pleno siglo XVIII, los artistas se encuentran en medio de esta lucha; por un lado, el escenógrafo y los divos con sus imposiciones (hay que decir que muchos de ellos poseían gran calidad vocal, aunque su técnica no fuera óptima); por otro, los mecenas que eran Reyes, Emperadores⁵, Papas, adoctrinaban a sus protegidos en los temas que ellos deseaban contemplar con la soberbia de los poderosos que enseñaban a auténticos doctores en música quienes aguantaban cualquier crítica por un sueldo. Finalmente, se encontraba el gran público, que llenaba teatros populares

5 Famoso es el comentario del Rey de Prusia a Mozart: “Es hermosa [aria “Marten allen Arten”] pero...Posee demasiadas notas”; la respuesta fue muy adecuada: “¿Cuáles creéis que sobran, Majestad?”

y que era caprichoso, salvaje, poco culto pero mucho mejor a la hora de pagar que el público cortesano.

Gluck inició una profunda reforma musical –seguida de cerca por el reconocimiento, la admiración y la imitación de Wolfgang Amadeus Mozart– donde música y palabra se hermanaron, dotando a los coros y a la orquesta de un poderoso carácter que servía a la expresión intrínseca de la unidad entre melodía y texto; Gluck y Mozart⁶ trabajaron cuidadosamente la forma de la palabra y su correcta elección junto al libretista con la finalidad de retomar el vínculo entre ambos elementos. Con todo, ambos fueron compositores servidores de la Corte, público caprichoso que deseaba más distracción que calidad, poco entendido y reacio a las innovaciones, ávido a los gustos canoros recargados y de gran virtuosismo, en especial, a los enfrentamientos entre los divos; este hecho ralentizó en gran medida las medidas de novedad y el ajuste entre palabra y música debió esperar si bien en Francia hubo algunos ejemplos de gran calidad de las obras de Rameau y de Lully.

Durante todo este “Siglo de las Luces” se mantuvo el esquema propio de la ópera seria italiana, con números cerrados (arias) de grandísima exigencia vocal que servía a los *castrati* Farinelli, Rauzzini, Carestini, Caffarelli o Senesino o a las sopranos Weber, Cavalieri, De Amicis, Wendling, entre

6 Conocida es su obra *Orfeo ed Euridice*. En 1760 llega Calzabigi a Viena, tras pasar la anterior década en París, pugnando el liderato intelectual de la ópera a Diderot y Metastasio, que seguía la tradición de Racine y Corneille, había depurado la ópera, eliminado personajes cómicos, a través de sus obras estableció un esquema (alternancia de recitativos y arias con un coro final) que se repetía y repetía hasta convertirse en un corsé del que no debía separarse ningún autor. El mayor mérito del libretista era el conseguir que el argumento permitiera que el primer cantante tuviera tres arias, el segundo cantante dos arias y el tercero una. De esta forma la ópera contaba con un sexteto protagonista (tres parejas) con un total de doce arias. Calzabigi se salta las convenciones de Metastasio la obra tiene un protagonista y simplifica muchísimo el argumento, la historia no empieza con la boda, ni con la muerte de Euridice, sino directamente en el entierro de ésta; en *Idomeneo, re di Creta*, Mozart pone en práctica toda la reforma de Gluck, esto es: la música- sencilla y natural- sirve a a poesía, a la expresión de los sucesos anímicos y externos, caracteriza personajes y situaciones; el coro y el ballet se integran en la acción argumental y la obertura hace referencia a la acción del argumento.

otras, de prueba de fuego y gran lucimiento. Sin embargo, nada ayudó esta práctica a la unidad entre palabra y música (poco importaba lo que se decía, más bien los trinos de los cantantes que llegaban a convertirse en un inmenso espectáculo de fuegos de artificio) y mucho menos cuando éstos –admirados por arias difíciles que permitían su lucimiento– exigieron a los poetas (y a los empresarios, además) la inclusión de numerosas escenas pertenecientes bien a otra ópera o de concierto, por la bravura de la interpretación. Nada les detuvo y por ello sometidos quedaron músico y compositor.

Los inicios del siglo XIX mostrarán un cambio fundamental en esta –en ocasiones, tensa– relación entre cantantes y compositores; surgen tres creadores que cimentarán las bases de la ópera italiana: Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti. Sus aportaciones marcaron el rumbo del drama melódico en todas las cortes (pues la ópera era eminentemente en italiano y propia de la península, que imprimió su carácter en ella) y en los autores posteriores. El *belcanto*, la belleza vocal, se reafirmó.

Rossini delimita con total claridad las voces y surge una escuela de canto operístico “alla italiana” (aunque españoles fueron sus creadores Manuel García y María Malibrán) al igual que la comedia (*El barbero de Sevilla*, *La Cenerentola*, *La italiana en Argel*) y la tragedia o drama (óperas de mayor expansión musical y de intenso calado vocal que marca la psicología del personaje, como en *Semiramide*, *Otello*, *Guglielmo Tell*); su rasgo común será el canto *florito*, de alta exigencia, de gran virtuosismo que impone Rossini y no el intérprete.

A Bellini se le debe la recreación intensa de una amplia gama de sentimientos mediante la exquisita expresión melódica de recitativos, arias y conjuntos vocales mediante melodías que nunca parecen acabar, deteniendo el momento, extáticas y así sus protagonistas logran mostrar un patetismo de gran intensidad, si bien contenido (ejemplos claros son *Puritani*, *Norma*, *Il Pirata*, tan sólo hemos de imaginar la intensidad de la cavatina “Casta Diva”).

Gaetano Donizetti mostró el teatro de los sentimientos en sus obras mediante acciones de intenso calado dramático con escenas de gran fuerza y personajes arrebatados y arrebatadores (tan sólo imaginemos el enfren-

tamiento de las reinas María Estuardo e Isabel, donde ésta escucha una frase⁷ que decidirá la muerte de la primera ante el verdugo al final de la ópera de manera sobrecogedora y catártica en *Maria Stuarda*).

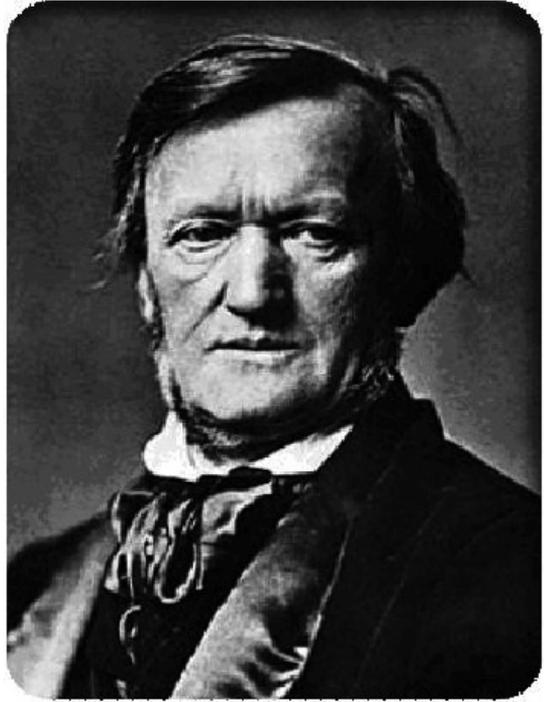
Italia había sentado los pilares musicales; sin embargo, los gustos melódicos del ambicioso, exigente y mutable pueblo burgués decimonónico no quedarían satisfechos con estas pruebas y siempre pedía algo novedoso, de lo que dan fe compositores, empresarios y libretistas. Una ciudad, París, se convirtió en la capital cultural y artística de toda Europa; a pesar de todas las revoluciones y de los numerosos cambios, el público francés –más bien de talante conservador en los temas pero reticente a la copia, a la repetición– vio representar en sus principales teatros operísticos un nuevo género de inmensa importancia y que configuró las obras de dos grandes talentos como Verdi y Wagner. La *Grand' Opera* se mantuvo cerca de treinta años como modelo y sus principales compositores (Meyerbeer, Halévy, Massenet, Gounod o Berlioz); siempre seguiría el mismo esquema: en cinco actos, el compositor recreaba un suceso (más o menos) histórico, vestido y decorado con gran suntuosidad, con un ballet (sin él no existía este género) incluido en la acción dramática y con intensas escenas solistas y corales, de gran majestuosidad. *Les Huguenots*, *Robert le Diable*, *L'Africana*, *La Juive*, *Faust*, entre otras, ejemplifican la soberbia *Grand'Opera*, de intensa influencia en la composición tanto de Wagner como de Verdi. Los dos se encontraron esta situación y ambos renovaron el lenguaje operístico con formas arriesgadas, intensas pero de gran eficacia y resolvieron la cuestión entre música y palabra, entre melodía y texto.

7 “Figlia impura di Bolena, /parli tu di disonore?/Meretrice, indegna, oscena!/In te cada il mio rossore/Profanato è il soglio inglese/vil bastarda! Dal tuo piè!” “Hija impura de Bolena/ ¿me hablas tú de deshonor?/ ¡Meretriz indigna, obscena!/Sobre ti caiga mi vergüenza./¡Profanado está el trono inglés/vil bastarda, por tu pie!” fragmento breve pero de gran intensidad dramática y emocional que la música sabrá dotar de fuerza teatral, suficiente para los bravos del público. Esta característica sabrá aprovecharla Verdi en su producción de manera singular y propia.

2. Richard Wagner

a) Vida y carácter

Compleja, azarosa y muy ajetreada tanto como la convulsa época en que le tocó vivir, es la biografía del creador de la música germana. Una palabra que la defina será la incesante búsqueda artística de la ópera moderna de hondas raíces alemanas, lo que conlleva más de un problema pues era Italia la patria del melodrama. Numerosísima es su bibliografía, sus estudios artísticos, los escritos sobre el conjunto de su obra, sobre cada una en particular, la renovación del Festival de



Bayreuth (de mano de Wieland y Wolfgang Wagner⁸, desde los análisis de sus coetáneos (como Baudelaire) hasta Ángel Fernández Mayo o Martin Gregor-Dellin, pasando por su influencia posterior en todos los creadores (véanse las conferencias de Thomas Mann), los estudios sobre sus ideología (bastante polémica fue su figura). He aquí una síntesis biográfica.

Richard Wagner nació el 22 de mayo de 1813 en Leipzig (Sajonia), noveno de los hijos del matrimonio entre Carl Friedrich Wagner –modesto funcionario de la policía– y Johanna Rosine; en noviembre del mismo año,

8 Estudio realizado por Gómez Rodríguez, Emilio, *El nuevo Bayreuth de Wieland y Wolfgang Wagner*, obra que analiza y estudia el fenómeno wagneriano desde la creación del Festival, su desarrollo, su “Edad de Oro” antes de la Segunda Guerra Mundial y su renovación, con los elementos nuevos aportados al mundo de la escenografía, simbólicos, rompedores y redescubridores de un Wagner oculto en las partituras. Actualmente, en prensa.

falleció su padre y su madre se trasladó al hogar de un gran amigo, Ludwig Geyer –actor y dramaturgo– con quien se desposó en agosto de 1814; durante sus primeros años, se apellidó Geyer y la sospecha de que fuera su padre biológico rondó siempre por la cabeza del joven Richard. De éste recibió su gran amor por el teatro y su pasión por uno de los grandes compositores germanos, Carl Maria von Weber y su *Der Freischütz*⁹. Inscrito en la escuela Wetzlar de Possendorf, sólo destaca allí por su afición intensa a la interpretación dramática pero se le rechazó como compositor; tras el fallecimiento de Geyer a causa de la tuberculosis, fue enviado a la escuela de gramática Kreuz (bajo la tutela de su tío), donde leyó ávidamente a Shakespeare, a Goethe e influido por ellos, realizó sus primeras tentativas dramáticas por escrito.

Decisivo será el periodo de 1828-1831 para su formación: sus clases en Leipzig con Christian G. Müller aprovechan y desarrollan un talento oculto para el resto de sus anteriores maestros¹⁰; la gran experiencia de escuchar la música de Beethoven (en concreto, la *Séptima Sinfonía y Coral*) le transfiguró, transcribiendo su obra (al igual que el *Requiem* mozartiano) a piano; la soprano dramática Wilhelmine Schröder-Devrient interpreta Bellini, modelo italiano que siempre admirará Wagner, y al parecer *Fidelio* (“no puedo encontrar ningún acontecimiento que produjera una impresión tan profunda en mí”). Matriculado en la Universidad de Leipzig en 1831, recibió lecciones gratuitas de C. T. Weinlig quien se hallaba impresionado por su habilidad musical.

Desde 1833 trabajó intensamente tanto como director del coro de Wuzburg y de esta época data *Las hadas*-jamás estrenada en vida –y como de director musical de Magdeburgo, para la que compuso su primera obra estrenada-gran fracaso que le dejó con deudas– *La prohibición de amar*. A finales de este año conoció a la que sería su primera esposa y una pasión tormentosa y atormentada por ambas partes, la actriz Minna Planner

9 Ópera que, junto a *Euryanthe*, le servirán de modelo y recreación de sus primeras óperas, de bella factura aunque muy lejanas del compositor que establecerá el modelo de “la obra de arte total”.

10 Heine, Hoffmann, von Kleist, Gottlieb Müller, Carlo Gozzi, Heinrich von Ofterdingen, Auber se incorporan a sus pasiones iniciales.

con la que se desposó en 1836. Los Wagner viajaron a Riga para tentar la fortuna en el imperio de los zares de donde escaparán (no era suficiente su trabajo como director para su *modus vivendi*) acosados por los acreedores; de manera furtiva, sin su pasaporte, embarcaron en el “Thetis” en 1839, cuyo viaje lleno de tormentas y de horrores (aparte del aborto del hijo que esperaba Minna) les alejó de su destino inicial hacia las costas noruegas, donde escuchó la leyenda del “Holandés errante” y que le inspiró decisivamente.

Los Wagner lograron llegar a la capital cultural, París; allí, Wagner deslumbrado entonces por los compositores de la *Grand Opera* Meyerbeer y Spontini, se gana la vida escribiendo artículos y reorquestando óperas; siempre ayudado económica y fraternalmente por Meyerbeer, compuso *Rienzi* y *El holandés errante*. En 1842, abandonaron París y regresaron a Dresde¹¹, donde estrenó con gran éxito *El holandés errante* y fue contratado como director de la Real Corte Sajona, donde estrenará su *Tannhäuser*; sin embargo, su adscripción a movimientos políticos de izquierda (conoció a Bakunin, a Röckel, a Proudhon) y su implicación activa en los sucesos de las revueltas de 1848 y de mayo de 1849, provocó su inmediata huida de Dresde, un exilio que duró doce años. Durante estos años, viajó de París a Zürich, ayudado por Franz Liszt a quien confió la dirección de su *Lohen-*

11 Esto afirma: *volvió a agobiarme un cúmulo de las más bajas preocupaciones exteriores. Pasaron dos meses enteros antes de que pudiera ponerme a escribir la obertura de la ópera terminada aunque prácticamente la tenía pronta en mente. Como es natural, nada me interesaba más que presentar la ópera en Alemania lo antes posible. Leipzig y Munich contestaron negativamente: la ópera no les parecía adecuada para Alemania. Loco de mí, yo había creído que solo se adecuaba para Alemania, ya que toca cuerdas que sólo están en condiciones de sonar en mis compatriotas. Por último, mandé mi nuevo trabajo a Meyerbeer, quien se encontraba en Berlín, con el ruego de que diligenciara su aceptación por parte del Teatro Real de esa ciudad. Esto se hizo con bastante prontitud. Dado que el Teatro Real de Dresde había aceptado mi *Rienzi*, me vi de pronto frente al estreno de dos de mis obras en los primeros escenarios alemanes e, involuntariamente, tuve la impresión de que, de una manera extraña, París me había sido de gran utilidad para abrirme camino en mi patria. Por algunos años no habría ahora perspectivas para mí en la capital de Francia y en consecuencia decidí marcharme en la primavera de 1842. Vi el Rin por primera vez y con los ojos llenos de lágrimas, yo, un pobre artista, juré eterna lealtad a mi tierra, Alemania.* El subrayado es mío.

grin en Weimar; de igual manera, había esbozado la que se convertiría en su magna *Tetralogía del anillo*, nada más (y nada menos) que “La muerte de Siegfried”. Fueron años muy duros para el matrimonio y la salud de Richard Wagner se resintió aunque sí escribió diversos artículos (que le permitieron sobrevivir), algunos de un cariz tremendamente polémico como *El judaísmo en la música*¹² y otros ya visionarios donde comenzó a exponer su idea sobre el arte musical: *La obra de arte del futuro*, *Arte y revolución* (1849) y *Ópera y Drama* (1850). Aparte de la muestra de su pensamiento sobre materia musical, confiesa a Liszt lo siguiente: “tengo que hacer que la gente tenga miedo de mí. Bueno, no tengo dinero, pero lo que sí tenemos es un enorme deseo de cometer actos de terrorismo artístico”¹³

En 1853 dos nuevas influencias capitales llegaron a la portentosa, fecunda y errática en ocasiones mente de Wagner: el conocimiento y absorción de la filosofía de Schopenhauer fue profundo y marcó el estilo de sus posteriores obras; en especial, su visión profundamente pesimista de la condición humana y la función de la música como expresión de la esencia del mundo, que es voluntad ciega e impulsiva (*El mundo como voluntad y representación*). Mathilde Wesendock constituirá una profunda savia nueva que reelaborará su creatividad artística, algo adormecida; la esposa de Otto Wesendock, poetisa y escritora que le alojó durante cinco años, inspiró un amor desatado y de gran intensidad; suyos son los *Wesendocklieder*¹⁴ y nada más que *Tristan und Isolde*. En 1858, abandonó Zurich (en parte obligado por Minna, que había averiguado sus tórridos sentimientos por la Wesendock) y se instaló en Venecia; revisó su *Tannhäuser* para su estreno en París como *Grand Opera* en 1861, cuyo fracaso (preparado), disturbios, cancelaciones le llevó a huir.

12 Tan farragoso de leer como repulsivo es el tema de esta obra; el ataque al pueblo judío en general y a Meyerbeer en particular (tras la ayuda que le prestó, asombra incluso más) deja aún sorprendidos a muchos estudiosos por su carácter antisemita. Sombras y luces planean sobre su figura y aquí encontramos una de ellas.

13 Carta a Liszt de junio de 1849.

14 Ciclo de canciones (*lied*) formadas por “El ángel”, “¡Detente!”, “En el invernadero”, “Penas” y “Sueños” dedicadas a Mathilde Wesendock y destinadas a voz femenina.

En 1861 regresó a Dresde y se estableció en Briebich; hasta 1864, intentó producir su *Tristan*, sin éxito. Separado definitivamente de Minna Planner, fue invitado por el rey Luis II de Baviera a Múnich y ahí liquidó el soberano sus deudas y propuso la representación de *Tristan, Maestros cantores de Núremberg* e incluso su ciclo *El anillo del nibelungo*, protegido por tan gran mecenas que era admirador de su obra operística; en el Teatro Nacional de Múnich estrenó la historia de los dos apasionados amantes que dirigió Von Bülow. Sin embargo, el escándalo ya había saltado cuando un año antes la esposa de éste, Cósima, diera a luz una hija de Wagner; este hecho le hizo caer en desgracia, por lo que los tres abandonaron la ciudad, se establecieron en Tribschen (regalo regio) y allí estrena *Los Maestros cantores de Núremberg* en 1867; tras la muerte de Minna en 1866, Richard desposó a Cósima (que se convertiría en su mano derecha) en 1870, dedicándole tanto a ella como a sus hijos Isolda, Eva y Siegfried el poema sinfónico “Idilio de Siegfried”. Allí recibirá a nuevos artistas y filósofos y de éstos hay que destacar a Nietzsche, el cual ya pertenecía a su círculo de amistades más íntimas desde 1868. Fascinado por la nueva concepción artística de Wagner y por el proyecto de Bayreuth, publicó en 1872 su *Nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, tesis que estudia el origen de la tragedia griega, sus elementos, la desaparición del género, sus causas y su redescubrimiento en la “obra de arte total” wagneriana. El efecto de esta publicación fue doble y de signo inverso: a Wagner lo encumbró, a Nietzsche le destruyó; desde entonces, sus relaciones hacia los Wagner fueron desde la más intensa de las decepciones a la ruptura mayor con ellos (en parte, generada por lo que consideró explotación de signos artísticos cristianos, su chovinismo exaltado y antisemitismo profeso).

Desde 1869 retomó su proyecto sobre *Siegfried* –que concluyó en 1871– y *Ocaso de los dioses* –finalizada en 1874– y, para tantear la percepción de sus óperas, preestrenó las dos primeras (*El oro del Rin*, *La Walkiria*) en Múnich ante el soberano bávaro; sin embargo, su propósito era bien diferente y se centraba en un teatro específico, construido a su manera y que constituyera su legado artístico. El elegido fue el de la Margravina en Bayreuth, en 1871 y allí se celebrarían desde entonces su *Tetralogía*, *Holandés errante*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros*

cantores y *Parsifal*; los fondos para la creación del Festival salieron de las recién creadas “Asociaciones Wagnerianas” (tanto alemanas como europeas y americanas) más lo obtenido por Wagner en giras de conciertos, aparte de la generosa donación del rey Ludwig; fundan la Villa Wahnfried en 1875, domicilio de la familia Wagner. Estrenó su *Tetralogía* en Bayreuth en agosto de 1876.

Son años de trabajo intenso en los que compagina su labor como director del Festival, la composición de su obra *Parsifal* (finalizada en 1882), más la tarea de recaudar más dinero a través de ensayos (*Religión y arte, Heroísmo y cristianismo*), su biografía (*Mi vida*); todo ello causó un grave quebranto en su salud y sus viajes a Italia fueron cada vez más numerosos; durante el segundo año, hubo de ser sustituido en el tercer acto de su drama sacro. De nuevo, partió a Venecia donde falleció en Ca’ Vendranin Calergi a causa de una crisis cardíaca; su muerte fue comentada por todos los representantes artísticos europeos y esto afirmo Giuseppe Verdi¹⁵:

“¡Triste! ¡Triste! ¡Triste!

¡Wagner ha muerto!

Al leer ayer su nota, me sentí aterrado, ésa es la expresión.

No hay discusión ¡Una gran personalidad ha desaparecido! ¡Un nombre que deja una huella poderosísima en la historia del Arte!”

Desde Venecia fue repatriado su cuerpo (imagen famosísima la de la góndola luctuosa que lo transportaba) que fue inhumado en el jardín del Wahnfried.

Su gran amigo Heinrich Laube dijo de Wagner: “poseía un silencio mordaz e inteligente, idealista, dogmático, literato exaltado y ambicioso¹⁶”;

15 Carta de Giuseppe Verdi a Ricordi; emocionan las palabras del compositor italiano que dedicó más de una idea sobre la obra wagneriana sin que poseamos ninguna positiva por parte del de Leipzig; otra de las sombras que se alzaron fue la de la rivalidad entre las nacientes Alemania e Italia, a través del talento de sus dos grandes creadores, personificados en Richard Wagner y Giuseppe Verdi, quien sí habló en nombre del arte y en contra de cualquier enfrentamiento estéril. El pangermanismo, sin embargo, ya era muy poderoso.

16 Gregor Dellin, Martin, *Richard Wagner*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 99.

si a ello añadimos que su infancia transcurrió entre numerosos problemas físicos (estuvo a punto de morir, su salud era muy débil), la carencia de un padre, la preeminencia de las mujeres dominantes en su vida (desde su madre a su segunda esposa, pasando por su hermana y la soprano Schröder) y una imaginación portentosa, encontramos un creador en ocasiones infantil, megalómano en otras. Su gran aportación se encuentra en el conjunto de su obra.

b) Su gran creación: la obra de arte total

Cierto es que declaró que sus artículos servían de provocación para llamar la atención y de esta manera mantener su voz permanentemente recordada en el complejo universo artístico del siglo XIX; ahora bien, sus obras exponen su pensamiento y a él remitimos su contenido ya que, con posterioridad se ciñó a él y –de igual manera– quienes lucharon por mantener el Festival de Bayreuth en pie. Fue un revolucionario artístico, plegado –en ciertos momentos por necesidad– a soberanos y a sus cortes; pero su mente ya imaginaba un teatro que sirviera de marco a su obra, que destacaba y servía de ejemplo para la joven nación alemana, obra con la que se identificaron no sólo los alemanes sino un gran número de artistas franceses. Su revolución fue la creación de la obra de arte total, la *Gesamtkunstwerk*.

*Arte y revolución*¹⁷. En esta obra examina el papel del arte en la sociedad europea históricamente desde la Antigua Grecia en su forma suprema, la tragedia; tras su caída, el arte se convierte en consumo y mecenazgo desde los romanos hasta la época presente. Enfrenta la obra que carece de la idealización de la influencia musical a la ópera que “es anticipada del corazón viviente y del noble propósito del drama actual”; esto es, el arte utilitario, de encargo y con unos temas y formas ya específicos y agotadas a la novedad musical para “levantar el altar del futuro, en la vida como

17 Escrito en París y rechazado, publicado entonces en Leipzig, en 1849. Muestra como base las revoluciones de 1848 en los artistas y el perjuicio que les crea el fin de dichas rebeliones; quienes practican el arte por el arte “sufrieron también en los tiempos antiguos cuando otros se regocijaban”.

en el arte de la vida, a los dos maestros más sublimes de la humanidad. Jesús, que padeció por los hombres y Apolo”.

*La obra de arte del futuro*¹⁸. El arte es algo natural para el hombre y llena la carencia que lleva consigo; hay determinados seres que no sienten y para ellos constituye un lujo inútil, un entretenimiento al que una comunidad presenta como arte verdadero. El pueblo ha de eliminar esta componente (el lujo), buscar sus esencias en su naturaleza y crear lo que denomina “el Arte del Futuro”; se compone de los mismos elementos que poseía en la Antigua Grecia (la danza, el tono y la poesía), corruptas tras su posterior recreación en el género operístico a juicio de Wagner; dicha obra sólo puede llevarla a fin el “artista del futuro”, un poeta o proveedor de la obra de arte como asunto colectivo para “comunidad de todos los artistas”, pues al unir todas las artes de manera indisoluble será un ente superior a cada una de ellas por separado. En este escrito ya prefigura el Festival de Bayreuth.

*Ópera y drama*¹⁹. Consta de tres partes; en la primera “Ópera y la naturaleza de la música” ataca ferozmente a la ópera contemporánea (por lo escrito ya anteriormente) y en especial a Rossini y a Meyerbeer. En la segunda “El teatro y la naturaleza de la poesía dramática” analiza y vincula el papel de la poesía en el drama musical (*Gesamtkunstwerk* u “obra de arte total”). Finalmente, “Las artes de la poesía y la melodía en el drama del futuro” sintetiza su concepción del drama musical (así denominará a su obra) como un todo indivisible (bien que en las últimas obras transgredió alguna de estas normas) mediante la unificación de verso y melodía que crea la escena, el tema y el personaje mediante una serie de células musicales organizadoras de la ópera o *Leitmotiv*, sucediendo a la estructura de arias (con su tripartición y su modelo normativo). Así dotaría a la palabra de fuerza musical y a la melodía de poder dramático, por lo que el canto debía responder a la acción escénica y así alejarse del *belcanto* o búsqueda de belleza en la melodía (musical y vocal).

18 Publicado en Leipzig en 1849 y dedicado al filósofo Ludwig Feuerbach, tras la lectura de *Sobre la muerte y lo inmortal, La esencia del Cristianismo*.

19 Escrito entre 1850 y 1851, lo dedicó a Theodor Uhlig y a la revista *Monatschrift*. Extenso ensayo donde establece sus ideas sobre las características ideales de la ópera como arte.

Todo ello reinició un nuevo modelo, una nueva estructura: el drama musical incorporó (en Bayreuth, especialmente) todas las artes a una única: la representación de cada una de las obras wagnerianas.

c) *Sus óperas y dramas*

1. Óperas rechazadas: *Las hadas*, *La prohibición de amar*, *Rienzi*.

Bien que muy por encima, un breve comentario exigen estas obras que, a decir verdad, son deliciosas de tanto de escuchar como de ver por un motivo doble: poseen una calidad indiscutible y muestran la evolución del joven Wagner.

*Die Feen*²⁰ (*Las hadas*) jamás fue representada en vida del compositor; se estrenó en Múnich el 29 de junio de 1888; su historia se basa en una obra de Carlo Gozzi titulada *La donna serpente* y su asunto une el mundo de los seres reales con el de los feéricos, muy en la línea de *Der Freischütz*, *Euryanthe* de Weber a quien sigue desde un punto de vista melódico como vocal (las dos grandes escenas de los protagonistas son muy exigentes y remiten tanto a la obra weberiana como a la *Grand Opera*).

*Das Liebesverbot*²¹ (*La prohibición de amar*). Ópera cómica en dos actos, estrenada en el Stadttheater de Magdeburgo el 29 de marzo de 1836 y sonoro fracaso; basada en *Medida por medida*, de William Shakespeare, por su asunto cómico (y algo libidinoso) cambió su título a *La novicia de Palermo*.

20 Aquí prefigura ya sus temas, más desarrollados en su producción posterior: prohibición de preguntar sobre el origen, amor entre mortal e inmortal, las pruebas, la redención por el amor. Su sinopsis narra la búsqueda afanosa del rey Arindal por su amada Ada a la que ha perdido (al preguntar sobre su origen), la superación de una serie de pruebas terribles (tales como creer muertos a sus hijos) y la ayuda de las hadas para recobrar a su esposa, devolverle la inmortalidad, mediante la música.

21 En este caso, la influencia musical se acerca a los franceses Auber y Adam. Se puede resumir como “Donde las dan, las reciben dobladas, más si se es poderoso”; en Palermo, durante el siglo XVI el gobernador Friedrich encarcela a una serie de personas por su asistencia a burdeles; Lucio decide liberar a su amigo preso Claudio y para ello acude a ver a su hermana novicia Isabel para que le ayude. Gracias a ella, logra que el gobernador caiga en la misma trampa que preparó para su amigo. Final feliz.

*Rienzi, der Letzte der Tribunen*²² (*Rienzi, el último tribuno*). *Grand'Opera* en cinco actos basada en el relato homónimo de Bulwer-Lytton. Fue estrenada en Dresde el 20 de octubre de 1842. Constituye el primer éxito de Wagner, conforme al esquema de la *Grand'Opera*: se basa en un hecho y en un personaje histórico (Cola de Rienzi), con gran suntuosidad coral y orquestal, un ballet, abundantes momentos de efectismo vocal, grandes masas en cinco actos.

2. *El "canon" de Bayreuth: del Romanticismo (El Holandés errante, Tannhäuser, Lohengrin) a la creación del drama musical germano (Los maestros cantores de Núremberg, Tetralogía del anillo del nibelungo, Tristán e Isolda, Parsifal).*

“Nunca escribiré ninguna ópera más. Como no tengo ningún deseo de inventar un título arbitrario para mis obras, las llamaré dramas (...) Propongo plasmar mi mito en tres obras de teatro completas, precedidas de un largo prelude... y producir en un Festival especialmente diseñado esos tres dramas con su prelude, en el curso de tres días y una noche”. Estas frases, destinadas a su *Tetralogía*, verdaderamente pueden aplicarse a su producción anterior desde su “ópera romántica en tres actos” *El holandés errante a los maestros cantores...*, e incluyen *Tristan...* y su drama sacro *Parsifal*. Desde el primero innova con las células musicales o *leitmotiv* de tal manera en sus libretos (él escribe todo el texto, inventa la escena, planea la escenografía y movimientos), en la melodía que a partir de aquí encuentra su camino y pone música a mitos o historias ambientadas en sagas nórdicas que germaniza convenientemente para la muestra a sus espectadores de acciones elevadas, de personajes superiores por su virtud,

22 Fue la ópera favorita de Hitler (identificado con el personaje, elegido por la Providencia para que resurgiera el antiguo imperio) y por ello los Wagner regalaron el manuscrito original al Führer, conservado en Dresde y perdido tras el bombardeo en 1945; se ha reelaborado a partir de los esbozos de Wagner para partitura vocal y una reducción para piano. En ella, la influencia musical de la *Grand'Opera*-bien que pesara a Wagner- es clara y la de su protector (tan denigrado posteriormente) Meyerbeer se configura desde su grandiosa obertura inicial y en los personajes de Rienzi, de Irene y Adriano.

de seres malvados y tentadores de corrupción como representantes de sus argumentos y de un pueblo, el alemán. Bien que brevemente, éstas son:

– *Der Fliegende Holländer. (El holandés errante)*²³.

Basada en la leyenda del holandés errante recogida por Heine en el capítulo 7 de *Aus den Memorien es Herren von Schnabelewopski*; su estreno fue en París en un acto y en Dresde en tres el 2 de enero de 1843. Algunas modificaciones añadió (el tema de la esperanza y la redención); con ella reconoce el compositor “Aquí empieza mi carrera como poeta y mi adiós al papel de nuevo cocinero de textos de ópera”. Desde la brillante y poderosa obertura presenta los temas musicales: la maldición, la redención y el deseo de muerte como única certeza de salvación; la vital e imperiosa melodía corresponde al espacio espectral del holandés, la realista al mundo de la población noruega donde transcurre la acción y el tercer espacio es el espiritual (donde se encuentra el hombre atormentado y la mujer acogedora).

23 Su gran mérito es que Wagner se conoció en él. No solo como poeta-músico, en vez de escritor de libretos de ópera, descubrió la novedad en su música y reconoció el camino que quería tomar a partir de entonces. Relacionada con *Der Freischutz* de Weber, tan bien presentada con Marschner, con Lortzing y su *Undine*, las óperas románticas llenas de espíritus, de poderes sobrenaturales, de efectos orquestales tremendos, de baladas, canciones folklóricas y alegres coros de borrachos. Vuelve a los mitos populares, a los personajes vivos en el imaginario colectivo, intemporales, en el que el pueblo puede reflejarse. Utiliza rasgos como la definición tonal de los personajes, algunos motivos musicales que marcan un personaje, una situación, una emoción o una idea. Los números musicales se diluyen en un continuo, son interrumpidos y transformados en otra cosa, y después recuperados, un motivo se convierte en otro y este en una escena distinta pero sin solución de continuidad con la anterior. Evidentemente no tenemos la música infinita que nos encontraremos más adelante, ni la disolución completa de las formas clásicas. Ni los motivos forman una red que guía y compone toda la obra. Pero la sensación de unidad musical y dramática es nueva. Además, la importancia de la orquesta, en su tiempo, entendida como una especie de composición sinfónica con voces, en la que éstas quedaban diluidas ante la fuerza de la otra. La orquesta tiene un peso tremendo, porque es como si fuera otro personaje, la orquesta imprime el color dramático, nos da la pista emocional, y lo más interesante, desaparece la melodía. No hay temas bellos o *belcanto* ya que todos los sonidos, todas las células temáticas, tienen intención dramática. Por fin, la utilización de tonalidades distintas y en confrontación constante, que ya conocíamos hasta cierto punto en Weber, llega en el Holandés a su máxima expresión hasta el momento.

- *Tannhäuser*²⁴. Gran ópera romántica en tres actos, estrenada en Dresde el 19 de octubre de 1845 y hubo una segunda versión con música añadida para su presentación en París en 1861. La historia se basa en la leyenda de Tannhäuser, *minnesänger* y su cruce con otra sobre el concurso de canto en el castillo de Wartburg; la primera narra la vida de Tannhäuser que, tras una vida dedicada al placer carnal, regresa al mundo real y peregrina a Roma para pedir el perdón papal que no obtiene pues “antes se llenará de brotes el bastón reseco”. Su vuelta al Venusberg coincide con la salida de brotes en el bastón del Papa que en vano le busca y es condenado; la segunda refiere cómo el soberano de Turingia organizó una competición artística en su castillo donde la confrontación entre trovadores llevó casi a la muerte a uno de ellos, salvado por la intervención de Sofía, su regia esposa.
- *Lohengrin*²⁵. Ópera romántica en tres actos, estrenada el 28 de octubre de 1850 en Weimar, basado en las obras *Parzival* de Wolfram von Eschenbach y *Lohengrin* poemas épico de Garin le Loherün.
- *Tristan und Isolde*²⁶. (*Tristán e Isolda*), Múnich, 10 de junio de 1865.

- 24 *Tannhäuser* continúa la línea emprendida en la ópera anterior y enfrenta el amor terrenal (Venus) al espiritual (Elisabeth) mediante el hilo del trovador Tannhäuser que decide probarse en la competición del Wartburg, agotado del mundo lujurioso, lleno de placeres de Venus y deseoso de regresar a la sala de los compositores donde es recriminado por la sensualidad y el ardor de sus versos. El final muestra la redención mediante el sacrificio de Elisabeth y el milagro del perdón divino.
- 25 Volvemos al territorio legendario: un noble y puro pero desconocido caballero llega en un cisne, libera y desposa a la joven Elsa, acusada de la desaparición de su hermano; acuciada por las dudas que en ella siembra la malvada Ortrud, rompe su juramento y pregunta al caballero por su origen que no es otro que el hijo de Parsifal y servidor del Grial, casta oculta a los mortales por lo que debe abandonar a su amada y apenada Elsa que recobra en ese momento a su perdido hermano. De nuevo aquí se encuentra la redención (no recobrada) por el amor, la confianza ante el desconocido y el deseo de no preguntar sobre el origen. Sus preludios son famosísimos (en especial, el del acto III como marcha nupcial), de imponente, expresiva y lánguida hermosura.
- 26 Drama musical, sin concesiones; desde el preludio los temas de amor y muerte se enlazan y encadenan al recitado y declamado de una Isolda inicialmente enfurecida y deseosa de matar a la par que morir junto a Tristán; tras la sustitución del veneno por la pócima amorosa, la música refleja la detención del tiempo para ambos y la necesidad de contemplación que les llevará a renunciar a sus propias individualidades para vivir

Drama musical en tres actos basado en el romance de Gottfried von Strasbourg y Thomas. El deseo de muerte al amoroso y a la extinción de los dos personajes en uno solo tras la bebida amorosa -que les lleva a una interminable necesidad de recreación extática, finalizada con el “Liebestod” (o muerte de amor” de Isolda-es el núcleo de esta obra.

- *Die Meistersinger von Nürnberg*²⁷. (Los maestros cantores de Núremberg), comedia musical en tres actos basada en obras de Grimm, poemas de Sachs y Wagenseit, estrenada en Múnich el 21 de junio de 1868.
- *Der Ring des Nibelungen*²⁸ (*Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Die Götterdämmerung*) *Tetralogía del anillo del nibelungo*, drama musical estrenado en Bayreuth el 16 de agosto de 1876. Los *Edda* y el *Cantar de los Nibelungos* nutren esta gran obra que muestra la lucha del amor y de la naturaleza contra el poder, la codicia, la ley, encarnados en el poder benéfico/maléfico del oro del Rin transformado en un maldito anillo que todos desean.
- *Parsifal*²⁹. Festival sagrado para la escena en tres actos, basado en

en el otro, a través del amado/amante. Su separación y búsqueda causará el famoso momento final, la “muerte de amor” o la total pérdida de conciencia de Isolda sin su amado. Magistral fragmento catártico de la obra.

- 27 De manera realista, trata el tema de la música y de la composición más perfecta, en un certamen donde varios maestros de gremios diferentes realizan sus propuestas.
- 28 Sintéticamente, narra el gran perjuicio que la maldición del nibelungo Alberich (tras robar el oro al ser rechazado por las hijas del Rin) manda a quien posea el anillo forjado por las profundidades del Rin; así, el dios Wotan y su descendencia de Walkirias, a la par que el héroe Siegfried (asesinado finalmente por deseo de quien más le ama); la gran escena final de la walkiria Brunilda y su inmolación en el fuego purificador desencadena la destrucción de unos dioses corrompidos por esa ambición y el renacimiento natural, al igual que su purificación. Famosísimos son muchos de sus fragmentos como la canción de la forja o la conocidísima y popular “cabalgata de las walkirias”.
- 29 En tres actos nos recrea la leyenda del Grial; en Monsalvat (quizá Montserrat), habitan los caballeros del Grial y lo custodian ante la guía de Gurnemanz que relata el mal padecido por Amfortas (causa de haber pecado con Kundry) y de la pérdida de la lanza sagrada. Su enemigo Klingsor (autocastrado) la posee gracias a los poderes de Kundry (mujer bruja y a la vez fatal, perdición de hombres puros); los caballeros necesitan un héroe inocente, cándido que se erige en Parsifal al resistirse al poder de seducción de las mujeres y de Kundry, recuperar la lanza y con ella curar a Gurnemanz en Monsalvat el Viernes Santo, libera a todos de sus culpas y una blanca paloma se posa sobre él y el Grial.

el *Parzival y Titurel* de Wolfram von Eschenbach, estrenado en Bayreuth el 26 de julio de 1882.

3. *Repercusión: la creación del drama musical alemán. Su voz en Bayreuth.*

Brevemente, la viuda de Wagner y sus descendientes (hasta las hermanas Wagner en la actualidad) tomaron la ímproba tarea de mantener el Festival de Bayreuth, de crear el teatro que Richard Wagner soñaba con las voces y el canto apropiado para su representación; la creación de esa escuela se la debemos a Cosima y su hijo Siegfried desarrolló y consolidó el Festival de Bayreuth; su viuda Winifred tomó el testigo durante la época en que el nazismo ascendió al poder y ferviente seguidora de Hitler no sólo lo admitió en la familia sino que se vinculó el apellido Wagner con las ideas del Tercer Reich, lastre que aún no han soltado en Bayreuth.

Tras la Segunda Guerra y tras probar que no ya eran nazis, Wieland y Wolfgang Wagner (cual Jano y Selene) toman las riendas de Bayreuth y gracias a su esfuerzo escenográfico, a la búsqueda (y a su encuentro) de voces adecuadas, a la dirección musical de grandes intérpretes Bayreuth renace cual ave fénix e inicia una segunda “Edad de Oro”; tras la muerte de Wieland Wagner, su hermano se encargó del Festival y el lema “¡Muchachos, cread algo nuevo!” se agostó en los “Talleres de Bayreuth”: desde interpretaciones freudianas a la tragedia griega en los personajes de la *Tetralogía*, reinterpretaron y relejeron la obra wagneriana que, en la actualidad, corre peligro de derivar en un simbolismo crudo con voces no demasiado adecuadas³⁰. Y la obra de Wagner no merece este trato; cada vez más la “Colina Sagrada” (Bayreuth) pierde espectadores ante la falta de ideas. Todo se encuentra en el texto, como ya señalara Richard Wagner.

30 Véase en prensa el escándalo creado ante la nueva producción del *Anillo* en Bayreuth.

3. Giuseppe Verdi.

A) Vida y carácter.

Dura, llena de sucesos terribles, de constante evolución, de la creación de una patria italiana (en parte gracias a la fuerza unificadora de su música operística) que poseemos bien relatada en sus cartas en las que más de setenta años de historia y de crónica se revelan con auténtico vigor, con gran poder, con desgarro emocional, como en sus óperas. “Renegar de nuestro arte, instinto, manera de hacer sólo por deseos de renovar

es absurdo y estúpido” se opone radicalmente a la concepción wagneriana y ofrece el férreo carácter de este introvertido hombre, curioso estudioso y vigoroso compositor nacido en Bussetto.

Nacido el 10 de octubre de 1813 en Bussetto, en Roncole, hijo de Carlo Verdi y Luigia Uttini, de orígenes campesinos nada parecía por ello que se dedicara a otro menester salvo el mismo que su padre; sin embargo, el reservado, silencioso, huraño aunque cálido y apasionado Beppino mostró pronto dotes musicales y la espineta regalada por sus padres fue una bendición; pronto reparaba el órgano de la iglesia y se vinculó al coro, asombrando a sus padres al sustituir al organista de su parroquia con tan sólo diez años. Por ello, estudió en el instituto de Bussetto donde leyó, estudió música con Provesi y se nutrió en su *Società Filarmonichà*; pronto un personaje fundamental en su vida se cruzará con él, Antonio Barezzi (quien sería su futuro suegro y un verdadero padre para el compositor). Al concluir sus estudios, ayudado por Barezzi, logra obtener una beca para estudiar en la capital cultural y a Milán llega en 1832; el primer revés que se llevó Verdi allí fue al ser rechazado por su edad (y al provenir de otro



reino)³¹; nuevamente, Barezzi le ayuda y de su propio dinero le pagó estudios con Vincenzo Lavigna, discípulo de Paisiello. El contacto con Milán le ofreció más mundo a Verdi que las enseñanzas con su maestro, en especial la sociedad en la ópera y el conocimiento de los maestros Rossini, Bellini y Donizetti a través de sus óperas que aprobaba mediante el furor de los bravos o hundía a silbidos y gritos el público italiano; un público bravío que se vio dividido en las guerras que azotaron la península itálica.

En 1835, preparado para componer su primera ópera, manda su solicitud para cubrir el puesto de maestro de capilla en Monza cuando en Bussetto se enteraron y lo tomaron como insulto al pueblo; presionado, hubo de presentarse allí también y siendo escuchado, su examinador le mandó que trabajara en París o en Londres, no en Bussetto. Esta polémica fue la primera de una serie que acabó alejando al compositor de la gente de su localidad.

Se casó con Margherita Barezzi el 4 de mayo de 1836, una especie de ángel fuerte que empujó a Verdi durante su breve matrimonio, en especial en Milán; dos hijos tuvieron (Icilio y Virginia, muerta al mes de nacer). Abandona su puesto de maestro de capilla y se embarca (empujado por Margarita) a la aventura de conquistar Milán; su primera tentativa tuvo un cierto éxito al poner música a un libreto de Temistocle Solera que sería conocido como *Oberto, conte di San Bonifacio* y sería vital al conocer a tres figuras claves en su vida: Bartolomeo Merelli, empresario de La Scala, por un lado; por otro, Giovanni Ricordi (quien inmediatamente compró la partitura y gracias a él poseemos el compendio más completo de las óperas italianas); finalmente, la soprano Giuseppina Strepponi, fiel compañera y esposa durante más de cincuenta años. Merelli le encarga una ópera cómica (y dos más, de estreno en La Scala), la tan dolorosa *Un giorno di regno*, estrenada tras las muertes de su hijo y de Margarita en 1840, *ópera buffa* terriblemente criticada y abucheada³². Verdi

31 Hecho que jamás olvidó Verdi en vida; cuando en 1898 el Conservatorio de Milán decidió ponerle su nombre recibió esta respuesta del compositor: “¿Qué tengo yo que ver con el Conservatorio de Milán? En el Conservatorio de Milán fui rechazado de joven, no quiero tener nada que ver con él de viejo. Déjenme morir en paz. Amén.”

32 Así decía y recordaba Verdi a Tito Ricordi: “¡Aquel mismo público maltrataba la ópera de un joven enfermo, presionado por la prisa y con el corazón destrozado por una horrible desgracia! Todo era sabido pero no sirvió de freno para su falta de cortesía... No pretendo condenarlo: admito su severidad, acepto sus silbidos, con la condición de que no se me pida nada a cambio de sus aplausos.”

cayó en una depresión inmensa y decidió dejar de componer; Barezzi, con el corazón roto, le ayuda y paga su estancia en Milán, donde malvive, angustiado por el dolor.

De nuevo Merelli se cruza en su camino y de manera definitiva todo cambia; la historia la relata Verdi de esta manera (aunque sea algo novelesca); el empresario le enseña a Verdi un libreto de Solera que Otto Nicolai no apreciaba y consigue que se lo lleve a su casa para ojearlo; cuando lo deja en la mesa de su hogar con total desgana, se abre por una página que ofrece los versos siguientes “Va, pensiero, sull’alli dorate”, versos que captan su atención y finalmente lee el libreto de *Nabucco*, con pasión. Al día siguiente se lo devuelve a Merelli y alaba su composición firmemente: “¡Ponle música!” le dice el empresario y lo manda a su casa donde concluye la ópera en breve tiempo; trabaja con Temistocle Solera en la letra para dotar de dramatismo cada momento de la ópera y gracias a la intervención de Giuseppina Strepponi (convencida de las grandes posibilidades operísticas de esta obra añade al famoso barítono Ronconi para debutarla); todos tuvieron la sensación de que algo nuevo nacía con aquel *Nabucco*, aquella ópera que concentraba a sus trabajadores cerca de la escena en los ensayos y en la prueba general. El 9 de marzo de 1842 el público escalígero prorrumpió en tales aplausos que Verdi quedó inmóvil de miedo hasta que se dio cuenta que eran manifestaciones ardientes hacia su genio. Sobre el escenario de La Scala había nacido un mito.

De inmediato se le contrató en diversas cortes y en un periodo breve de tiempo³³ –siete años– compone más de diez óperas (*Lombardi, Ernani, I due Foscari, Giovanna D’Arco, Alzira, Attila, Macbeth, I masnadieri, Il Corsaro, La battaglia di Legnano, Luisa Miller, Stiffelio*), compaginando su labor de creador con la de director en alguna ocasión y con su asistencia a los salones, auténtica representación de la cultura italiana, como las tertulias de Clara Maffei, el conocimiento de intelectuales que le conectaron con las novedades europeas, algo que Verdi jamás desconoció; así pidió nuevos libros, nuevas historias para versionarlas y componer una ópera

33 Es conocida esta etapa como “años de galera”, sometido a un estrés constante, al continuo beber de café y al trabajo de dos óperas a la vez.

que condensara emoción, fuerza y sentimientos profundamente dibujados en sus personajes. Sus éxitos le crean una relativa estabilidad que posteriormente compensará a nivel más íntimo con la compañía y el amor de la soprano Giuseppina Strepponi, firme puntal que además supo aconsejar (y soportar) perfectamente a Verdi durante su vida.

Tras los “años de galera”, su fama se extendió rauda por aquella península que, unida así por sus poderosas melodías y vinculada por la energía de sus coros encontró una raíz común en su ópera; el grito de “¡Viva Verdi!” simbolizó a la vez el orgullo de los italianos por una música que convertía a todos en un pueblo común; desde los reinos de Parma y Venecia hasta Nápoles, el clamor se sucedió y ello le encumbró; jamás confiado a este éxito (dura fue la lección de *Un giorno di regno*), continuó su evolución operística según él “adoro el arte, cuando estoy solo con mis notas, los latidos de mi corazón y las lágrimas caen, mi emoción y placer son inmensos”.

Su sagaz elección de autores, obras y su adaptación al libreto ofrece su perspicacia a la hora de intuir dónde había un material destinado a una acción viva y ese fue el caso de su “trilogía popular”; de 1851 a 1853 estrenó tres óperas convertidas en la actualidad en repertorio obligado de un teatro y de los cantantes, a saber, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, que muestran ya novedades en la acción y en su lenguaje melódico. Esta trilogía cimentó su fama y redujo notablemente su ritmo de trabajo, dedicó muchas horas a su propiedad de Sant’Agata (cerca de Busseto, hogar de los Verdi) y a defender sus derechos de autor de igual manera que seguía los sucesos de su patria.

Su próximo proyecto lo destinó a la ópera de París -con todas sus convenciones, las de la *Grand’Opera*- que sería el complicado encargo de versionar y concluir una ópera de Donizetti: *Il Duca d’Alba*, con libreto de Scribe. Una prueba de fuego fue esta puesto que la obra llevaba muchas décadas en el olvido, por el tema y por la complejidad de sus caracteres; sin dudar, Verdi cambió época y personajes aunque no el argumento, añadió el ballet y se sometió a las condiciones de la ópera francesa. Su estreno el 13 de junio de 1855 constituyó un escándalo para el público francés ya que vieron *Les Vêpres Siciliennes* que, a pesar de su calidad y fuerza interpretativas, mostró la infamia del suceso histórico contra Sicilia reflejando

la perfidia del pueblo francés. Desde entonces sólo se repuso una vez más (porque además dirigía Verdi que, recordando la suficiencia de la Ópera de París, abandonó la obra y se lo dejó a otro maestro).

Su *Forza del destino* al igual que su *Simón Bocanegra* son muestra de una época de refinamiento musical y de replanteamiento de su concepción operística; además, si la primera fue el encargo peligroso de su debut y estreno en la corte de San Petersburgo –profundamente wagneriana–, el del *Simón* supuso “un fiasco” en palabras de Verdi quien soñaba –inútilmente, por desgracia– en convertir al melodrama italiano *El rey Lear* de Shakespeare.

Nuevamente, *Un ballo in maschera* llenó de controversias ajenas al hecho operístico y forzó ciertos cambios que saltaron el veto para su representación: un regicidio sobre la escena en pleno *Risorgimento* e insurrección de Garibaldi y sus “Camisas Rojas”. Su completo éxito sucedió a la magnífica recepción que Madrid le dispensó ante su dirección personal de la ópera *Forza del destino*; los Verdi fueron atendidos esmeradísimo y muy atentos a su menor deseo por las autoridades madrileñas, los reyes y el Teatro Real contrató a los mejores cantantes aunque el de Bussetto no contactó demasiado con los madrileños –dedicado a su representación, tan sólo– y alguna descortesía hay que reconocerle.

Su visita por El Escorial –“severo, terrible como el feroz soberano que lo construyó”– le inspiró su *Don Carlos* en la Europa de Bismarck, Cavour y de la pérdida del Véneto –hecho que le desestabilizó e indignó profundamente– y su estreno en 1867³⁴ en la Ópera de París indignó a la Emperatriz Eugenia de Montijo que sólo escuchó la obra de espaldas; las críticas parisinas lo comparaban con Wagner y afirmaron que Verdi lo imitaba o al menos seguía sus teorías; nada más lejano a la realidad, aunque a partir de entonces la confrontación de estilos ante la admiración europea del de Leipzig creó una corriente pro-wagneriana y exigente de renovación de la “vieja escuela italiana” en Italia, a la par que se iniciaron

34 Año terrible para Verdi, a nivel personal: muere su gran amigo y verdadero padre Antonio Barezzi, su gran amigo y colaborador en los libretos Francesco Maria Piave enfermó gravemente y conoció a la exuberante e inteligente soprano Teresa Stolz quien causó en Giuseppina Strepponi celos más que justificados y terribles de sufrir.

las representaciones de dramas musicales wagnerianos³⁵. Con anterioridad, Verdi ya ha creado *Aída*³⁶ y una de sus obras corales con solistas no operística de mayor repercusión, su *Misa de Requiem*³⁷, estrenada el 22 de mayo de 1874 en la Iglesia de San Marco de Milán y dedicada a la memoria de su admirado amigo Alessandro Manzoni; su *Requiem* siguió un periplo por varias capitales europeas bajo su dirección y fue escuchado por los Wagner –“sobre el cual lo mejor sin duda alguna es no decir nada” escribe en su *Diario Cosima Wagner*–, bien que la prensa europea coincidió en la magistral creación y en la fogosa y ardiente dirección de Verdi ante la orquesta. La representación de *Aída* en París concluyó con una intensa ovación de más de un cuarto de hora; la figura de Verdi era incuestionable y tras los recibimientos y condecoraciones parecía que la hora del retiro se acercaba; su vigor seguía intacto: revisó su *Simón Bocanegra* en 1880 y junto a Arrigo Boito creó sus dos últimas óperas: el poderoso drama de Shakespeare *Otello* en 1887 y *Falstaff* en 1893-agridulce comedia de gran poder, energía y éxito que le redimió de aquel *Giorno di regno*- ambas destinadas a La Scala.

Sus más íntimos han muerto (Clara Maffei, la abnegada y fiel Giuseppina Strepponi, Emanuele Muzio) y Verdi se refugia con los Ricordi y Teresa Stolz, auténtico bastión, regresa a su lado en Milán. El 21 de enero de 1901, tras el reconocimiento del médico, comenzó a sufrir ciertos temblores, sufrió una trombosis y perdió el conocimiento; Milán protegió con delicadeza su

35 La firmeza con que respondió a Hans von Bülow sorprende por su certeza y modernidad: “Los artistas verdaderamente superiores juzgan sin prejuicios de escuela, nacionalidad o época. Si los artistas del Norte y del Sur poseen tendencias diferentes, bien, son diferentes”; suya es la expresión “¡La música es universal ¡Sólo a los necios y a los formalistas se les ocurre inventar escuelas y sistemas”.

36 Con todo lujo, mientras se ensayaba en El Cairo, se preparaba una fastuosísima presentación en La Scala; en ella introduce Verdi el drama sinfónico en sus cuatro actos mediante la sublime creación de los personajes y del uso del recitado-declamado para Amneris, algo que ya utilizó en su *Macbeth*.

37 Obra que más que expresión religiosa muestra dolor, congoja sobrehumanos; oración fúnebre de quien tiene miedo y no bendice a Dios sino que le suplica, empuqueñecido ante la inmensidad divina y el todopoderoso misterio de la muerte, sin encontrar una súplica ni una respuesta a ese grito inmenso que lanza. La *terribilità* en grado máximo se encuentra aquí bajo la vibrante música verdiana.

agonía (nada circuló ni sonaba la campana de los tranvías alrededor de su hotel, prácticamente vacío); el Gran Hotel apagó todas las luces el 27 de enero en el momento de su muerte. Conmuevo el inmenso silencio de las multitudes milanesas alrededor del ataúd de quien despertó la voz de Italia; su despedida fue intensamente recordada por la interpretación del “Va, pensiero” con un coro de más de 800 personas dirigido por la batuta de Arturo Toscanini ante el sepulcro del compositor que supo extraer la humana belleza musical de Italia y mostrarla al mundo con hermosura y vigor singulares, únicos e inimitables.

b) La voz de la ópera italiana.

“Me parece que el arte ya no es arte, sino un oficio, un simple juego, una partida de caza, una cosa insignificante tras de la cual vamos corriendo y con la que se pretende obtener a cualquier precio si no el éxito, al menos la fama!...¡Lo que yo siento ante todo eso es repugnancia y humillación!

Siempre recuerdo con alegría mis comienzos cuando, casi sin amigos, sin nadie que hablase de mí, sin preparativos, sin influencias de ninguna clase, yo me presentaba ante el público con mis óperas, dispuesto a hacerme fusilar, e inmensamente feliz si lograba obtener alguna reacción favorable. Y ahora, ¡qué despliegue para una ópera!”

Con tal firmeza expresaba el sentimiento que le invadía al componer y la manera en que aceptaba –a veces no fue así– el juicio del público; en estas frases compendia Verdi su concepción de su trabajo: la búsqueda de la belleza artística mediante la elaboración de personajes que palpitaran emociones y expresivamente se mostraran en la música y en el canto que, a su vez, perfilaba estos caracteres abigarrados, tormentosos y de desgarrar psicológico y melódico. La elección de autores, obras y temas configura su sagaz intuición a la par que su participación en la letra de los libretos (“Condensado y con energía” le decía a sus libretistas Solera, Piave, Cammarano, Somma e incluso a Boito) y la diversidad de los autores elegidos (García

Gutiérrez, e Duque de Rivas, Víctor Hugo, Schiller, Shakespeare, Scribe, Lord Byron entre otros) da cuenta de su curiosidad ante la novedad.

Siempre autodidacta, fiel a sí mismo, fue un orfebre de la música o como afirmaba “No soy un compositor culto, sino uno experimentado”, un hombre que trabajó intensa y férreamente en la creación de melodías subyugantes (ahí se encuentran sus masas corales como popular y mínima expresión) y de una gran fuerza; arias creadas bajo la estructura del *belcanto* y superándolo en su unión entre palabra y música en sus últimas obras.

De igual modo, sus cantantes (los mejores del momento) son exponentes de una tipología especial para la obra de Verdi³⁸ y en especial la voz del barítono obtiene en escena el personaje activo y lleva la acción, en lo vocal adquiere un color y un timbre específicos, unidos a una energía y expresividad que antes nunca tuvieron; de esta manera, su tratamiento vocal responde a una acción, a un estado y a una emoción secundada por el drama. Igualmente, el resto de las voces (en especial, la de soprano y tenor).

c) Evolución de sus óperas

Esta es la división tradicional de las etapas verdianas: desarrollaré una ópera de cada una por su complejidad.

1. Nabucco y “los años de galera”.

Nabucco fue el gran impulso para Verdi; en ella une lo que en esta etapa realizará (consciente o inconscientemente) de manera regular: elige un tema bien histórico, bien bíblico y a un personaje de gran carácter, dividido entre el deber, el amor y/o el honor (a una familia, a una promesa); este gran protagonista encarna no sólo las cualidades que le otorga el autor sino que representa (por identificación u oposición) a una comunidad que le seguirá (o recriminará) bajo la poderosa (y a veces, contenida) voz coral,

38 Y así lo especifica uno de los barítonos verdianos de mayor fama, el malagueño Carlos Álvarez; Álvarez, Carlos, “Revolución en el canto”, *El País*, 3 de octubre de 2013.

identificada numerosas veces con la voz del pueblo italiano; el transfondo político siempre surge en esta etapa en todas sus composiciones.

Vocalmente, se trata de una ópera con personajes de gran calado vocal y por tanto, psicológico; tres son los que llevan la acción: el protagonista y rey Nabuccodonosor (barítono) somete al pueblo israelí y blasfemo contra Dios, es herido y apartado por su (falsa) hija, la belicosa Abigaille (soprano *sfogato o assoluta*), personaje que desea obtener el trono de Nabucco, el poder y el amor de Ismaele (de ahí la terrible tesitura que mantiene, desde la zona más grave a la sobreaguda, con terribles saltos de octava) y Zaccaria (bajo), sacerdote que con su plegaria logra apaciguar, mandar la calma a los hijos de Israel que lloran por su patria “bella y perdida”. Fenena (mezzo o soprano, heredera de Nabucco) e Ismaele (tenor) son secundarios.

Musicalmente, la obra comienza con gran fuerza; la obertura preludia (tras un vigoroso ataque de los instrumentos de percusión) la lucha que se va a mantener mediante el progresivo canon de tres notas sostenidas por las cuerdas y retomadas por la orquesta al completo; el tema del coro “Va pensiero” suena seguidamente, como oposición de los elementos que batallarán en contra de los persas Nabucco y Abigaille. Finalmente, ambos motivos se unen en lucha en la que triunfa exultantemente el último. Ambos temas resurgen durante la ópera y en especial, al final del acto I. Así Verdi nos prepara desde el inicio para una apasionada historia mediante la música.

2. *Su trilogía popular: Rigoletto.*

Rigoletto inicia esta trilogía que (salvo la segunda) mantiene un común denominador; desde el preludio mostrará melódicamente la historia del drama y, en este caso, nos ofrece la intensidad contenida de la burla, del dolor y de la verdad del bufón Rigoletto (un ser bajo, zafio y deforme por su función que sirve a otro igual moralmente pero que es bello y poderoso); de inmediato, la escena cambia y se vuelve cantable y ligera al igual que su protagonista, el Duca (tenor, con grandes exigencias vocales) que exclama su credo en “Questa o quella”(y que más adelante concluirá en “la donna é mobile”), un vividor, decidido a practicar su voluntad y a seducir a la mujer

que desee; a su servicio se encuentra el (aparentemente) burlón y alegre Rigoletto quien tiembla ante la maldición de un padre al que hiere en su honra (el tema de la maldición se repetirá a lo largo de la obra); su mayor alegría se encuentra en su hogar, en la persona de su hija Gilda (soprano) que desconoce el modo de vida del padre; es seducida por el Duca, raptada y vejada ante el bufón (quien estalla en su aria “Cortigiani, vil razza dannata”, bipartita, clamando su desprecio ante los indolentes cortesanos y posteriormente siendo padre, humillándose para pedir por su hija) y decide asesinar al Duca; sin embargo, el amor que Gilda profesa al seductor hace que ella ocupe su puesto y sea la víctima de quien se despide Rigoletto exclamando lágrimas de dolor (“Lassù nel cielo, vicina alla madre”), para concluir con la frase “La maledizione!”, frase que ha finalizado todos los actos. Mayor diseño psicológico y melódico se observará ya.

3. La consecución de una voz propia: llegada al legado sinfónico de Aida.

El conocimiento y adecuación de las formas de la ópera francesa al modo italiano, junto a la densidad de los dramas que configuran esta etapa ofrecen en ocasiones un marco con diversas escenas de gran fuerza, con personajes y arias de hondo calado pero sin que el hilo argumentativo posea la fuerza desgarrada de las anteriores, salvo en *Ballo* y en *Aída*.

A pesar de una trama y un argumento poco creíbles (un general egipcio que decide sacrificar su vida por amar a una esclava etíope), la gran virtud de la ópera es su carácter sinfónico en cuatro movimientos, uno por acto; en el primero, expone a los personajes (a modo de un *Allegro*), en el segundo, introduce nuevos personajes (nombrados en el primero) y desarrolla las acciones; un *Andante* aparentemente pacífico sería el tercero (mostrado por la expresionista orquestación) y conclusivo el último.

Es la última ópera en que encontramos arias (con su recitativo y romanza) para tenor dramático, soprano dramática, mientras que la mezzosoprano y barítono poseen fragmentos declamados. La influencia francesa se ofrece en los ballets (muy numerosos) y en la brillantez de los números finales de los actos, de una profunda intensidad dramática. Aída narra la

lucha entre el amor a la patria o al deber y el amor en sí, paso más que se verá en las siguientes.

4. *Sus óperas finales: Otello, Falstaff.*

Otello difiere desde su inicio del resto; un breve prelude ofrece la tormenta marina en la que lucha el noble moro, remedo de la tempestad que sentirá a lo largo de la ópera por los celos que le causa Iago (barítono de gran expresividad dramática y vocal) y que irá condensando el tejido melódico de mayor fuerza y tensión, desatada en el concertante del acto III (donde Desdémona, antes acusada en privado, lo es públicamente); la única aria la posee Desdémona (soprano dramática o lírica) en el último acto y sirve para prefigurar un único momento de paz antes del asesinato de su marido; tras su descubrimiento, retoma el inicial tema de amor ante el cadáver de su esposa y se suicida, sirviendo la melodía de catarsis a la gran tensión soportada durante la obra completa.

Falstaff compendia magistralmente todo Verdi y toda la música italiana: basada en *Las alegres comadres de Windsor*, es la única muestra de su autor al género mixto de lo trágico-cómico; una historia donde todos burlan y se burlan; las células musicales responden a la acción (el sonido del metal, la ligereza de Falstaff cuando era un joven paje, el acecho para atraparlo) y no a temas; en ella encontramos la palabra liberada del aria, vinculada a la música (pero no atada a ella) y todas las formas melódicas (dúos, tercetos, canon) concluyendo con esa magistral despedida en forma coral siguiendo un canon fugado.

4. Conclusiones

Ambos renovaron la ópera, pero mientras que Verdi fue un fenómeno de cuño eminentemente italiano (ahí están, proyectadas en sus obras, sus convicciones políticas), Wagner fue un verdadero fenómeno europeo: quien quiera hablar de Europa debe hablar de Bayreuth. Probablemente Wagner haya sido el artista europeo más discutido de la segunda mitad del

siglo XIX, aquél frente al que se imponía el pronunciamiento: Baudelaire, Nietzsche, Bernard Shaw, Mallarmé, que veía en él un ambiguo ideal, todos pasaron por el reclinatorio wagneriano.

El título original que Verdi había elegido para *La Traviata* era *Amore e morte*. Si se lo pensara en alemán, podría decirse, sin violencia o traición excesiva, *Liebestod*, “muerte de amor”, lo que nos sitúa ya en el ambiente del Tristán wagneriano. Los preludios de cada una de esas óperas no se diferencian en mayor medida, pero empiezan por el final, anticipan la agonía y la muerte de amor de Violetta e Isolda. Dos de las piezas más amadas de la historia entera de la lírica, escritas por dos de los músicos menos semejantes, parecen reconciliarse en la dimensión imantada de lo ineludible.

Unas últimas palabras sobre ellos: “La obra de Wagner va a dominar nuestro siglo como manifestación más monumental del arte contemporáneo. Es fulminante, maravillosa y solemne. Su genio para mí era un foco luminoso que seguir”³⁹; “Hay más música en “La donna é mobile” que en toda la *Tetralogía* wagneriana”⁴⁰; “No conozco ni un compás de la música de Verdi que sea vulgar, a menos que sea intencionado”⁴¹.

39 Liszt, Franz. *Liszt y Wagner*.

40 Igor Stravinsky ironizaba con esta frase (de tono sarcástico) sobre la melodía verdiana y la wagneriana.

41 Así afirma el principal (si no el mejor de la actualidad) director verdiano Riccardo Muti.