

Wagner y Gesamtkunstwerk: concepto de obra de arte total. Definición e interpretación en otras artes

Autor: Pérez Garrido, Ángel Luis (Director de orquesta, compositor, pedagogo y Doctor en Educación Musical, Profesor Cátedra dirección de orquesta, en el Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada y Profesor en la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Málaga (UMA)).

Público: Composición, dirección de orquesta, Grado Educación Primaria (Mención Musical), Bachillerato artístico. **Materia:** Composición, dirección de orquesta, Grado Educación Primaria (Mención Musical), Bachillerato artístico. **Idioma:** Español.

Título: Wagner y Gesamtkunstwerk: concepto de obra de arte total. Definición e interpretación en otras artes.

Resumen

El control pleno sobre la obra de arte es un concepto acuñado, históricamente, a Richard Wagner. Diferentes opiniones para pensar que pueda existir el término en sí, es el objetivo principal del presente artículo. Opiniones convergentes, divergentes al respecto, nos hará pensar si el citado concepto es aplicable a otras artes y si realmente los compositores y los intérpretes (directores de orquesta, solistas etc...), somos capaces de comprender la dimensión del concepto a la hora de interpretar el gran repertorio.

Palabras clave: Gesamtkunstwerk, composición, dirección de orquesta, arte, estilo.

Title: Wagner and Gesamtkunstwerk: Concept of total work of art. Definition and interpretation in other arts.

Abstract

Complete and complete control over the work of art is a concept coined by Richard Wagner. Different opinions to think that the term itself may exist, is the main objective of this article. Opinion convergent, divergent in this respect, it will not make us think if the aforementioned concept is applicable to other arts and if really the composers and the interpreters (conductors, soloists etc...), we are able to understand the dimension of the concept when interpreting the great repertoire.

Keywords: Gesamtkunstwerk, composition, orchestra conducting, art, style.

Recibido 2018-02-14; Aceptado 2018-02-20; Publicado 2018-03-25; Código PD: 093068

El control completo sobre la obra, tendencia permanente en la música de Wagner, puede relacionarse muy bien con una actitud característica de cierto romanticismo avanzado. No obstante, poder fusionar las artes en función de conseguir un "estilo total de arte" que fuese exponente máximo de compenetración entre diferentes corrientes y artistas que coexisten en tiempo y época en el transcurso del siglo XIX (mediados finales) y XX, fue en el caso de Wagner completamente ansiada. Según Szeemann (2000), la obra total no existe, solo se puede hablar de tendencia a ella y anhelo de crearla siempre buscando por ambas tendencias artísticas y conseguir la integridad de estilo en diferentes artes.

Wagner, por ejemplo, en su época velaba por la reunión total de poesía, música, danza y artes plásticas en una obra de arte unitaria. El desarrollo del concepto de "obra de arte total" se halla muy directamente ligada a la poética wagneriana del drama musical. Wagner buscaba insistentemente la mezcla efectista para conseguir que el estilo y la unidad de todas las artes pudiesen no yuxtaponerse, sino alcanzar una unidad identificativa con el mayor grado de plenitud artística posible. Wagner fue el precedente teórico y formal más importante del arte total contemporáneo y dejó su huella en distintas manifestaciones culturales del siglo XX.

El ideal wagneriano sobre el Gesamtkunstwerk suponía una combinación de las artes con filosofía y política en la que todos los elementos tenían el mismo peso: arquitectura, escultura, poesía y danza. Ya en su época la teoría del Gesamtkunstwerk tuvo gran trascendencia. Wagner, según Ibáñez (1999), desarrolla el concepto de Gesamtkunstwerk entre los años 1848-51 en sus obras teóricas "Arte y revolución", "Ópera y drama"; y sobre todo, en "La obra de arte del futuro". Gesamtkunstwerk se presenta como una obra comunitaria, donde el fruto de la colaboración entre diferentes artistas, no de un individuo aislado origina un estilo definido y unitario. Para Wagner, la tragedia griega era el paradigma a seguir de arte comunitario, una forma artística perfecta. Después de la destrucción de la cultura griega y hasta la mitad del siglo XIX surge el período de egoísmo absoluto. En el futuro sería sustituido por el "comunismo" (entendido como lo contrario al egoísmo planteado, pero en el sentido político de la palabra). Ahora, la obra de arte, sería un producto de un genio colectivo, reflejo de la vida en comunidad.

Wagner pretende, que las artes deben entrar como componentes necesarios de una sola idea compartida; organicidad, que aproxima la obra artística a la idea de un ser con personalidad propia, y que, en este mismo sentido, convertirá cada producción en un suceso único e irrepetible. La necesidad (*Nothwendigkeit*) es, para el Wagner de esta época, característica inseparable de la naturaleza y de la vida, y por lo tanto del verdadero arte, mientras que lo arbitrario (*willkürlich*) se asocia con lo superfluo, lo egoísta, y por tanto lo destinado a no producir efectos duraderos, lugar en el que (curiosamente) coloca también a la ciencia: *“La necesidad acabará con el infierno del lujo [...] concertaremos juntos la alianza de la sagrada necesidad, y el beso fraternal que la sellará será la obra de arte común del futuro”*, Gregor-Dellin (1983).

Esa pretensión wagneriana conduce, casi inevitablemente, al control de todas las facetas de la obra en manos de un solo autor. La garantía para el libretista, compositor y escenógrafo compartan exactamente una misma idea y estilo, en último término, es que sean la misma persona. Wagner no lo propugnó así, pero es lo que llevó a la práctica; un control multifacético de tal envergadura que no estaba al alcance de cualquier artista. En opinión de Wagner, esa expansión en la obra de arte debía conducir hasta la reunificación de los opuestos escindidos, tales como ciencia y vida: *“La obra de arte en tanto acto vital inmediato es, pues, la plena reconciliación de la ciencia con la vida, la corona de la victoria queda vencida, salvada por su derrota, ofrece a la vencedora, gozosamente conocida por ella, rindiéndole homenaje”*. La relación entre compositor y libretista centra lógicamente el mayor interés de Wagner. Su principal preocupación consiste en evitar que música y literatura sigan reglas propias, lo cual conduce a mutuas limitaciones: *“ambas deben servir a una idea común, el drama”*. (Dahlhaus, 1998:115).

DEFINICIÓN DEL CONCEPTO EN OTRAS ARTES.

Definición interesante e importante sobre el particular es la de Gombrich (1992). Desde el campo de las artes plásticas, defiende que no existe el Arte como tal y tampoco el estilo, subrayando de forma especial que la importancia de éste es sencillamente el nacimiento de diferentes artistas que han ido influyendo a otros y a la sociedad en la cual vivían con la exhibición de su forma de hacer arte junto con un cierto estilo de vida, vestimenta, etc. Para este autor, Gombrich, el Arte sería como un fantasma que necesita de un ídolo (artista) que lo busca de forma incansable para plasmar en cualquier manifestación lo que realmente siente o necesita transmitir, corriendo el riesgo de que el receptor no capte lo esencial e importante y quede seducido por alguna peculiaridad de lo que artísticamente realiza el autor en cualquier obra, dejando de lado aspectos importantes referentes al estilo. Definición bastante solvente ya que en muchas ocasiones el consumidor de arte asimila solamente alguna característica del estilo, sin ser capaz de profundizar en el arte en general plasmado en la obra. Este aspecto puede también ir unido más a un concepto de arte ubicado en el romanticismo, como es el caso definitorio de Warrack (1985), donde hace un manifiesto de las permanentes contradicciones internas que mantiene el ser humano en sí, y como si además se plasman en el arte que representa, pudiendo llegar a un grado de indeterminación estilística que no sea capaz de captar el receptor del mismo, percibiendo solo el detalle del conjunto no sirviendo para nada este detalle para hacer una valoración y ubicación estilística sobre el conjunto de la obra presentada. En tal caso, se debe realizar un estudio mucho más minucioso, concreto y exhaustivo de la obra, no solo desde un punto de vista musicológico, sino también desde el prisma de la interpretación.

En artes plásticas, el estilo se refiere principalmente al carácter propio que da a sus obras el artista, así como al conjunto de características que reflejan la tendencia de éste en su época. No obstante, es tan amplio el espectro semántico de la palabra *estilo* que éste comprende diferentes acepciones no exactamente estilísticas. Por ejemplo, la de ser una canción típica de Argentina con una forma ternaria ABA y texto escrito en décimas (Owen, 1984). Aunque para ampliación semántica la del propio Prokofiev cuando habla de su propia personalidad compositiva y estilo, Schloezer (1936: 39); *¿Qué es lo real? ¿Qué es lo bueno? No las cosas vulgares que al principio agradan, pero pronto se convierten en algo enojoso, sino las músicas que toman sus fuentes en lo clásico y en las canciones populares...*

“En mis obras escritas en este periodo (1936) me he esforzado en obtener claridad y un lenguaje melódico, mas sin ceñirme a los métodos comunes de la melodía y de la armonía. La claridad debe de ser nueva, no vieja” *“La virtud cardinal de mi vida ha sido siempre la búsqueda de la originalidad a través de mi propio lenguaje y estilo musical. Odio la imitación y los procedimientos banales. No deseo llevar la máscara de otro, sino ser siempre yo mismo”*.

Palabras y reflexiones de Prokofiev bastante rotundas. Si tenemos presente la época y las corrientes compositivas que coexistían con su estilo, ponen de manifiesto su neoclasicismo antirromántico; competidor firme y fragante ante la consolidada destrucción tonal puesta de manifiesto en la Segunda Escuela de Viena, junto con el nacimiento de diferentes

corrientes que marcarán las discordantes tendencias compositivas de un siglo XX cargado de conflictos bélicos, revoluciones empresariales y una agitación social constante que ha llegado hasta nuestros días.

Rememorando el concepto de calificación de los diferentes estilos musicales en: *música culta*, *música tradicional* y *música popular*, junto con una posible ligazón estilística que en muchos casos fue latente en compositores como Béla Bartók, con la utilización de los ritmos húngaros, búlgaros precedido de un gran estudio etnomusicológico de las músicas populares de diversos países y su futura utilización en obras como las Danzas Rumanas, Suite para piano en estilo búlgaro etc; pone de manifiesto la simbiosis posible de estilos y como Muñoz (1962 1:37) define la obra de Bartok desde un punto de vista estilístico de la siguiente manera:

“...trabajaba los efectos tímbricos como si fuesen desarrollos melódicos. Su música y estilo impregnado de un nacionalismo tradicional, supera siempre por su exquisita calidad artística y su fuerza humana todos los procedimientos de la nueva época.”

“En todas sus audacias hay música, hay buen gusto, hay una idea, una forma coherente que nos transporta, que nos capta a pesar del lenguaje y el estilo empleado”.

Bella afirmación sobre Bartók ya que pone de manifiesto como la música popular, utilizada por un genio, puede ser llevada de forma incluso tradicional al más puro sinfonismo bartokiano, aunque pueda entrar en juego elementos como elementos tímbricos, argucias y pretextos compositivos como la sección áurea, serie de Fibonacci, para poder crear definitivamente un estilo propio y definitorio en todos los aspectos estéticos, estilísticos y formales. Encumbrándolo en todo momento hacia lo que fue; uno de los más grandes del siglo XX y también de la historia general de la música.

Algo parecido es el caso de Hindemith, pero desde un punto de vista del mantenimiento como entidad compositiva del acorde. Hindemith huye de forma radical de todos los nuevos conceptos compositivos (dodecafonismo) y de la destrucción de la tonalidad. Por ello, es considerado un compositor de relieve y de principios fundamentados en la repulsa total de la Politonality y de la Atonalidad como estilo y pretexto compositivo. Herzfeld (1966:19-45) define estilísticamente a Hindemith de la siguiente manera:

“De ninguna manera creía en la posibilidad de componer sin ideas sugeridas; pero éstas se limitan a ser el valor puesto en juego, pues jugar es el trabajo técnico del artífice al plasmar la obra musical. Dominar hasta el extremo la técnica y las formas de la composición musical constituye un esencial elemento de su arte...”

La capacidad que posee Hindemith para juzgar el estilo de sus propias obras, a fin de enjuiciarlas en su relación con la evolución del tiempo y a la luz de la misma, produjo un hecho en extremo curioso, pues al ver que sus obras juveniles estaban ya muy alejadas de sus ideas actuales procedió a reconstruirlas como es el caso del ciclo *Marienleber* y la ópera *Cardillac*. El sentido de sus nuevas concepciones estilísticas radica en la suavidad y flexibilidad de las líneas melódicas, en la densificación tonal de la armonía y en un simbolismo acentuado en la elección de las tonalidades”.

El fondo de estas palabras lleva implícito un mensaje bastante interesante que se puede resumir que Paul Hindemith era tremendamente técnico a la hora de realizar su actividad compositiva y además el proceso valorado con anterioridad “intraopus” en este caso es el propio autor el que reflexiona de forma profunda sobre su propia producción compositiva anterior, modificando y llegando incluso a la reconstrucción de las obras para que no estén tan alejadas de su estilo y estética actual, ya que lo que pretendía era unificar de forma clarificadora su propio estilo, basado como principio estilístico en la suavidad y flexibilidad de líneas melódicas; siempre bajo la supervisión del concepto de acorde como principio básico de construcción compositiva.

Schönberg (1950), hace mención de forma sarcástica, a lo que él denominaba “*los profetas estéticos*” referenciando a la predicción de futuro estético, estilístico y artístico que aludían de forma incansable bajo el *slogan* “Música Nueva”. Schönberg de forma inminente se preguntaba ¿Qué es la música nueva?, ¿Acaso creen que sólo con pensar en un nuevo estilo musical, éste será servido y ya preparado? Preguntas, que realmente tienen como contestación, según Schönberg (1950 25:31), que: “...los cambios de estilo no son cuestión de buenas intenciones o buenos deseos, sino las necesidades profundas del juego de acción y reacción que marca la historia”.

Arnold Schönberg en su reflexión sigue proclamando que el arte debe ser, en todo momento portador de una idea. No, simplemente, de un nuevo estilo. No debe nunca quedar relegado porque otro estilo trate de alzarse con la patente de la “modernidad”. De hecho, manifiesta que deben coexistir ambos estilos y estéticas; por ello, finaliza su defensa apostillando que cuanto más moderno se sea, como artista, se puede caer en un tópico de no saber ubicarse ni estilística ni estéticamente. No tener tampoco claro un estilo definido puede dar sensación de vaguedad o dejadez artística. Por

ello, hay que utilizar el concepto con mesura, y si además se ha dejado claro una tendencia y una manera de componer, con anterioridad, bajo un estilo definido y además se quiere incurrir en un grado de modernidad tal, que se potencia una calificación de ultramoderno. Se puede interpretar como una falta de ubicación estilística o sencillamente al que lo utilice, según el momento, lo hace todavía más interesante, en el sentido artístico del concepto.

Tranchefort (1989) define *estilo* como la organización y la personalidad propia de cada obra musical, destacando que aún siendo éstas concebidas por el mismo autor son diferentes entre sí, gracias a una evolución de la personalidad o viéndose alterada por diferentes agentes externos en la vida cotidiana del artista. En esta definición tiene cabida la reflexión que hace sobre su propia música Sergei Prokofiev recogida por Schloezer (1936:42-45) cuando en ésta fecha rememora: “...en mi juventud, mi música quería ser conforme a la última moda; hoy día aspiro a un estilo más sencillo, propio y sincero”, de hecho termina la reflexión dictando: “No creo que la música del porvenir se deba complicar hasta el punto de ser un enigma ininteligible, pues precisamente la esperanza se halla en una nueva simplicidad”.

Lo que no deja lugar a dudas es cómo influye el estilo de cualquier artista en la época histórica que vive y el grupo social al que pertenece, y cómo también confluyen éstas dos características para marcar diferentes tendencias entre artistas contemporáneos. Convirtiéndose éstos, en muchos casos, en verdaderos reivindicadores de su estilo y revolucionarios estilísticos de su momento histórico, tratando de crearse un espacio de reconocimiento entre coetáneos que no los aceptan.

De hecho Schönberg (1950) reflexiona al respecto destacando el hecho de que no hay grandes músicos “pasados de moda”. Por ello, el arte, el arte profundo es aquel que posee la suficiente hondura y calado en la IDEA musical. Siendo latente que no existe ninguna obra de arte mayor que no lleve implícito un nuevo mensaje a la humanidad. Incluso debería ser una constante imperecedera que debería de ser en realidad el estilo más representativo de cualquier obra de arte.

Valdés (1995) indica que la forma en que el artista siente, interpreta y expresa los diferentes valores en el arte, en relación con su escuela y el espíritu de su época, constituye el estilo, que no sólo es diferente en cada artista, sino que también depende de la sociedad en que se desenvuelve. Esta reflexión responde a que la pluralidad de estilos y la diversidad de tendencias, incluso de un mismo estilo; junto con la interpretación del mismo por diferentes artistas, dan como consecuencia una visión prismática que crea una paleta de colores e interpretaciones muy necesaria para la historia en general y del estilo en particular.

Schönberg (1911), casi un siglo antes de la reflexión de Valdés, ya definía el concepto de *estilo* como lo característico de un artista y la manifestación de éste luchando con sus contemporáneos, quedando latente que lo que sí persigue cada artista, independientemente del arte que represente, es hacerse notar y dejar como principio un estilo para que posibles sucesores puedan seguirlo y perpetuarlo en la historia, o bien ser la matriz de otras posibles líneas de actuación basadas en su principio artístico, como hizo este autor dejando a principios del siglo pasado un principio técnico de composición contrapuntística novedoso, el Dodecafonismo, que colisionaba con la tradicional supremacía hasta entonces del sonido central (Tónica) y la gravitación sonora de la Dominante hacia ésta (Persichetti, 1985).

Paz (1955) es bastante enérgico en el planteamiento estilístico de toda la tendencia compositiva llevada a cabo por los compositores de la primera mitad del siglo XX. Haciendo una reflexión en relación con la música de Schönberg; por ejemplo, cuando realmente postula que éste procedía compositivamente hablando, por sistema, utilizando una asimetría temática, propia de compositores de épocas y estilos anteriores como Mozart o Gustav Mähler, e incluso utilizando procesos armónicos propios del estilo de Brahms pero desde un prisma fundamentando en el atonalismo, ya que estaba especialmente arraigado al clasicismo y al romanticismo, estilísticamente hablando, pero intentando organizar la expresión musical atonal de manera nuevamente “clásica”. Es decir, es una nueva tonalidad de doce sonidos, aunque creada con otros supuestos sonoros y de falta de tiranía cadencial hacia el rey sonoro por antonomasia como es la tónica.

El término *estilo*, su uso e interpretación abarcan distintas áreas del conocimiento y del arte, quedando patente la implicación de aspectos de tipo social e histórico y su incidencia de manera directa en las personas que, en definitiva, conforma la sociedad.

Hubo que esperar hasta el siglo XX para que el *estilo* fuera considerado objeto de estudio particular, a través de la estilística, que analiza la obra literaria atendiendo al proceso creador del autor, desde la elección del tema hasta su forma y manera de escribir (Alejo, Muñoz, del Valle, Prado & Serani, 2005).

No obstante, como queda demostrado, la gran cantidad de acepciones que en sí puede determinar el término *estilo* es digno de mención. Hacer hincapié sobre la moda y en definitiva la sensación social de ir acorde a las tendencias de vestimenta que marcan una directriz en el estilo, haciendo por ello digno de profundización en el concepto de moda social o antisocial. No obstante, también el termino estilo puede estar vinculado a el “modo” de cómo se lleva la prenda; cómo se combina con otras, así como la forma de llevarlas. No sólo expresa la identidad de clase social sino incluso las identidades subculturales (Barker, 1994). A este respecto, el estilo es el “tejido conectivo” que resulta de nuestro sentido de interconexión con grupos concretos, haciendo visible nuestro compromiso con una comunidad en particular (Wilson, 1985) produciendo, en la mayoría de los casos, influencias en sus prácticas corporales y formas de hablar, Entwistle (2002).

Así mismo, McRobbie (1994) apostilla que existen varias interpretaciones del estilo hippie por ejemplo. Este estilo, como tal, por una parte representa un rechazo al estilo de vida consumista de los años sesenta por considerarla un derroche y ecológicamente perjudicial; y por otra parte, indica una identificación con los pobres, así como un marcado rechazo al estilo de la clase media alta. De cualquier manera, la mayoría de las subculturas juveniles, por ejemplo, han confiado en la ropa usada o pasada de moda para crear su propio estilo identificativo socialmente, hasta el punto que actualmente se han convertido un reclamo bajo la denominación, en algunos casos de moda “vintage”. En cualquier caso, actualmente, la moda, las tendencias en todas las artes están supeditadas a entenderse, convivir y tener nexos convergentes y divergentes, para poder competir y llegar al máximo de individuos de una sociedad de consumo que intenta sobrevivir bajo el amparo de una insatisfacción permanente. Solo el arte total, como máximo exponente, se convierte en un estímulo al alcance de muy pocos artistas; resultado de ello, por ejemplo, es la poca producción compositiva en el mundo de la ópera, ballets, zarzuelas, o producciones sinfónicas de gran calado. Quizá la sociedad cambia y la música de “frac” deba buscar algún tipo de alternativa hacia el “jeans”, nuevas tecnologías en directo e intentar cautivar a un público cada vez más sobrecargado de formulas magistrales, irreales, para gozar de una vida mejor e hipotéticamente, y en todos los aspectos, más saludable.

Bibliografía

- Alejo, del Campo, Muñoz, del Valle, Prado & Serani (2005). *Lengua Castellana y Literatura*. Madrid: MAD.
- Barker, M y Beezer, A. (1994). *Introducción a los estudios Culturales*. Barcelona: Bosch.Dahlhaus, Carl.(1998). *I drammi musicali di Richard Wagner*. Trad. italiana de Lorenzo Bianconi. Venecia: Marsilio Editori.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la Moda*, Barcelona: Paidós.
- Gombrich, E. H. (1992). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza Forma.
- Gregor-Dellin, Martin (1983). *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*.
Madrid: Alianza Editorial.
- Herzfeld, Fr. (1966). *Tú y la Música*. Editorial Labor: Barcelona.
- Muñoz, Molleda J. (1962). *De la sinceridad del compositor ante los procedimientos musicales modernos*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Madrid.
- McRobbie. (1994). *Post-Modernism and Popular Culture*. London: Routledge.
- Owen, J. (1984). *Oxford University Press*. Barcelona: Edhasa.
- Paz, Juan Carlos. (1995). *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Schloezer, Boris de. (1936). Hindemith, Paul. *Enciclopedia del Conservatorio de Música*: París.
- Schönberg, A. (1911). *Harmonielehre*. Madrid: Real Musical.
- Schönberg, A. (1950). *Style and Idea*. London: McMillan.
- Szeemann, H. (2000). *Der hang zum Gesamtkunstwerk*, en Guasch, A.M. (edit.), *Los manifiestos del arte postmderno*. Madrid, Akal, 2000, pág. 189.
- Tranchefort, R. (1989). *Guía de la Música Sinfónica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Valdés, S. C. (1995). *De la estética y el arte*. *Guadalajara*: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Warrack, J.H. (1985). *The New Grove Early Romantic Masters: Weber, Berlioz, Mendelsshon*. NewYork: Norton.
- Wilson, E (1985). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Vir.