

Tres períodos pueden establecerse en la obra de Richard Wagner desde el punto de vista estilístico. En el primero (década de 1830) se ubican *Die Feen*, *Das Liebesverbot* (*La prohibición de amar*) y *Rienzi*, concebida dentro de los moldes de la *grand'opéra* francesa. Aun se encuentra la estructura tradicional de arias y recitativos, pero ya aparece el *Leitmotiv* (tema conductor) como elemento estructurante, bien que todavía en forma embrionaria.

La segunda etapa define su estilo. Ya es el músico de intransferible creatividad, pese a no haber llegado todavía a su punto exacto de madurez. Esta etapa se extiende desde 1840 a 1848 y en ella se ubican *Der fliegende Holländer* (*El holandés errante*), *Tannhäuser* y *Lohengrin*. La primera de ellas ya muestra el modelo de “drama psicológico” que será uno de los rasgos de su producción, inclinada hacia temas legendarios o mitológicos. A su vez, si bien desde un punto de vista estructural resultan todavía evidentes las separaciones en “números” (o arias), coros y grandes conjuntos, ya empieza a insinuarse la sistematización en el uso del tema conductor y con ello de la declamación lírica continua (“melodía infinita”).

Por fin, a partir de 1850 y hasta su muerte, Wagner asume la radical transformación en el seno del melodrama. Con *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, el ciclo *Der Ring des Nibelungen* y *Parsifal* se formaliza su concepto de la *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte integral”), que debía ocupar el lugar de la ópera tradicional. Wagner comprende que hasta entonces había sido un artista instintivo, al obedecer a los impulsos de su genio revolucionario más que a su inteligencia consciente. Ahora consideraba llegado el momento, en su calidad de artista moderno, de imponer sobre el instinto, aunque sin ahogarlo, la reflexión. Sobre este punto podrán encontrarse amplios estudios en la cuarta y última parte

de este libro, en relación con sus obras, particularmente en el sector que dedicamos al prólogo y trilogía *El anillo del nibelungo*.

La histórica trayectoria lírica de Wagner no siempre encontró buena acogida por parte de otros operistas alemanes. Es el caso de cierta parte de la producción de Peter Cornelius, de Max Bruch o del ruso Anton Rubinstein, que compuso algunas óperas alemanas que se estrenaron en Dresde. En cambio Engelbert Humperdinck escribió una ópera de genuina filiación wagneriana (*Hänsel und Gretel*), con la cual tuvo un éxito inmediato y duradero. El comienzo de Richard Strauss en la ópera (con *Guntram*) se ubica en esta corriente.

WAGNER:
DER RING DES NIBELUNGEN
(PRÓLOGO Y TRILOGÍA *EL ANILLO DEL NIBELUNGO*)

El anillo del nibelungo es una de las epopeyas más abiertas a las interpretaciones, y cada espectador tiene derecho a aceptar el criterio del compositor o el de los exégetas que han tratado de explicarla en el curso de los años transcurridos desde su primera puesta integral en Bayreuth.

Investigaciones a nivel de mito; estudios lingüísticos; explicaciones sociológicas a partir de Bernard Shaw y su perspectiva protomarxista, de gran éxito durante años entre los directores de escena; incursiones psicoanalíticas de tipo freudiano; análisis estructuralistas; paráfrasis jungiana a través del estudio de Robert Donington (*The Ring and its Symbols*, Londres, 1963); en fin, una amplia gama de propuestas, al margen, claro está, de los estudios (infinitos) de la música en sí misma. Tal es el panorama que se presenta a quien quiera internarse en las procelosas aguas del Rin wagneriano.

Quizá sea cierto aquello de que los mensajes intelectuales de la obra son un tema aún por descifrar. Para muchos, el final de la última jornada de *El anillo*, es decir *El ocaso de los dioses*, en cuanto drama, muestra el influjo de Schopenhauer y su concepción pesimista; en cambio la música, en ese sublime postludio orquestal, parece denotar una actitud positiva, un mensaje unívoco de fe en la humanidad futura. De ahí que se vea en ese final un doble sentido o, mejor aún, un mensaje abierto sobre el que, seguramente, el siglo XXI seguirá especulando.

La saga del nibelungo

El anillo del nibelungo (el nibelungo al que se alude es Alberich) lleva como subtítulo *Ein Bühnenfetspiel in drei Tagen und einem Vorabend*, es decir *Un festival escénico en tres jornadas y un prólogo*. Conviene recordarlo porque el llamarlo, como solemos hacerlo casi sin excepciones, “Tetralogía”, resulta breve y práctico pero no muy ortodoxo.

La magna obra ocupó la mente de Wagner durante treinta años, desde 1846, en que anuncia su proyecto de ópera sobre la saga de Sigfrido, hasta agosto de 1876, cuando se conoce el prólogo y la trilogía completos, en la inauguración del Teatro de los Festivales de Bayreuth. Las dos primeras partes del ciclo habían sido estrenadas en Múnich, separadamente, en 1869 y 1870, respectivamente, acosado el autor por las exigencias de la corte bávara.

Se habla mucho –y aún da lugar a chanzas– sobre la duración de cada una de sus partes. *Das Rheingold* (*El oro del Rin*, prólogo) insume alrededor de dos horas quince sin interrupción; *Die Walküre* (*La Walkiria*, primera jornada) tres horas y media; *Sigfried* (*Sigfrido*, segunda jornada), tres horas cuarenta minutos y *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*, última jornada) cuatro horas aproximadamente.

Wagner necesitaba ese tiempo para trazar esta visión del mundo desde su comienzo hasta su fin. Y hay que aceptarlo. Entre otras razones, porque dentro de esa cantidad de horas hay momentos grandiosos, soberbios, de inefable espiritualidad y belleza.

La obra en su totalidad se organiza a través del método del *leitmotiv* o tema conductor, que en el caso de *El anillo*, supera el número de ochenta. En cuanto a los personajes, la obra completa requiere treinta y cuatro diferentes, algunos de los cuales van quedando por el camino, mientras otros aparecen a medida que transcurren los acontecimientos. En la primera jornada muere el gigante Fasolt y en la última Sigfrid, Brünnhilde, Günther y Hagen, ninguno de los cuales había aparecido en el prólogo.

Como ocurre con toda la dramaturgia wagneriana, los libretos de *El anillo* pertenecen al propio compositor. Lo contrario habría sido imposible para Wagner, pues en la base de sus teorías se sustenta la idea de música-palabra como una lengua original (la *Urmelodie*), que surge en un único instante creador y es la obra de un solo artista, el músico-poeta.

Wagner escribió sus textos entre octubre de 1848, fecha de iniciación del poema de *El ocaso de los dioses*, y noviembre/diciembre de 1852, en que termina el de *El oro del Rin*. La creación musical se inicia en cambio según el orden que lleva el ciclo completo, es decir comienza por *El oro del Rin* en noviembre de 1853, y termina en noviembre de 1874 con *El ocaso de los dioses*. Los poemas de Wagner recurren a la rima por aliteración, la cual, a causa de la irregularidad silábica, rompe las reglas de la periodicidad clásica y se convierte en una especie de prosa musical que exige, para su unidad interior, procedimientos nuevos de composición.

Algunas precisiones

La dramaturgia wagneriana requiere la familiaridad con ciertos vocablos, especie de ABC para iniciados, sin lo cual es posible perderse entre sus complejos laberintos. Éstos son algunos de ellos.

LEITMOTIV (motivo conductor): es el más común y a él se alude en el cuerpo de nuestra nota sobre *Sigfrido*. Vale la pena agregar que no se trata de melodías rígidas sino flexibles, de manera que el músico introduce modificaciones de ritmos, intervalos, etcétera, según lo requiera el momento. Los *Leitmotive* permiten a Wagner crear una música de fuerte contenido psicológico, por cuanto simbolizan sentimientos, situaciones u objetos presentes en la escena, o bien los anticipan en la mente del oyente o, por el contrario, funcionan como reminiscentes de aquellos sentimientos, situaciones u objetos.

GESAMTKUNSTWERK (obra de arte integral): alude al concepto wagneriano del “drama musical”, en el que todas las artes –música, poesía, mímica, danza, arquitectura, escultura y pintura– se encuentran indisolublemente ligadas. Esta búsqueda de la convergencia de las artes para el logro de una mayor expresividad es una aspiración de todo el romanticismo. Herder es de los primeros que la formula, y Weber es explícito en sus intenciones de encontrar la perfecta fusión entre música y poesía. Es, según él, “lo que Alemania espera: una obra de arte completa en sí misma, en la que las diferentes artes desaparezcan como contribuciones aisladas y reaparezcan para formar este nuevo mundo, Quien lo logre, será un héroe”. El héroe, para los románticos, se llama Wagner, quien no hará sino desarrollar con más rigor y conciencia crítica y filosófica estos temas ya ampliamente presentes en la cultura alemana. Para el

autor de *Sigfrido*, la *Gesamtkunstwerk*, que él presente como la obra de arte del futuro, da lugar al “drama musical”, que no se identifica con la ópera tradicional, dividida en arias y recitativos, por cuanto a su juicio no se trata ahí de una unidad de las artes sino de una obra “compuesta” de diversas individualidades. El método que le permite alcanzar el drama musical es el de la melodía continua o infinita, lograda por medio de la interrelación de los *Leitmotive*. El ataque más feroz a su estética llegó hacia la mitad del siglo XIX a través del vienés Eduard Hanslick, crítico y filósofo de la música, ubicado en el comienzo de la parábola conclusiva de la experiencia romántica. Hanslick, autor de *De lo bello en la música*, representa el formalismo positivista de Herbart, del que Johannes Brahms será representante máximo. Para Hanslick, la *melodía infinita* wagneriana no es otra cosa que “la falta de forma erigida en principio”. El concepto de *Gesamtkunstwerk* termina por hacerse añicos. La música de Wagner, en cambio, sale indemne, triunfante, por encima de un siglo, el XX, de abismales transformaciones en el lenguaje de los sonidos.

Extensión de las voces

Para la realización de sus dramas, Wagner exige de sus cantantes condiciones a las que no todos pueden acceder. En la declamación, las voces deben moverse en toda la amplitud de su registro, y pasar bruscamente del alto al bajo y viceversa. Otra característica reside en los ataques, en descubierto, de las notas agudas o agudísimas prescritas para todas las voces y en el uso de amplios intervalos ascendentes y descendentes. Son habituales los saltos de octava en los momentos de tensión dramática, pero a veces las distancias son más grandes, especialmente en la voz de soprano. Dentro de este registro, las hay de varios tipos; entre ellas la *hochdramatischer Sopran* (soprano aguda dramática); tal el caso de Isolda, Brunilda y Kundry. Entre los tenores, también de varios tipos, el más auténticamente wagneriano es el *Heldentenor* (tenor heroico). La resistencia para un gran esfuerzo vocal es uno de los requisitos fundamentales de este tipo de cantante que encuentra en Tristán su aplicación integral, con frecuentes intervalos amplios y difíciles, especialmente en el ascenso, y un volumen que debe medirse, como en todos los casos, con la densidad orquestal. En el caso de Sigfrido, se acentúan sus exigencias, pues su naturaleza épica le exige una declamación más imperiosa e incisiva.

Formación de la orquesta

La orquesta es el verdadero soporte del drama. Ella dice lo que no se pronuncia con palabras. Por eso se ha afirmado que en Wagner la orquesta es el alma de los héroes. La orquesta es, en suma, el centro del drama, porque su función es comentar la acción, anticipar o evocar situaciones o sentimientos, trazar el rumbo psicológico a través de los *leitmotive*. Su papel, por tanto, es el del coro en la tragedia griega. En el *Anillo*, la orquesta debe pintar un mundo de incomparable grandiosidad, de caracteres sobrehumanos. En el curso de toda la obra, la tesitura instrumental se concentra en el medio del registro, con descenso hacia los graves más profundos. Las maderas más agudas, es decir las flautas y flautines, son menos utilizados. En cambio, el clarinete bajo y el corno inglés adquieren a menudo un excepcional protagonismo. Los metales, por su parte, tienen una función colorística y dramática fundamental. Los cornos son convocados en número hasta entonces extraordinario. Llegan a ocho, en lugar de los cuatro habituales. Con objeto de ampliar la sonoridad de las trompetas hacia el grave, introduce en su orquesta una trompeta baja, que suena a la octava grave de la trompeta corriente. De todas maneras, no la usa sola, sino generalmente ligada a otros instrumentos de metal. De manera análoga, amplía el registro de los trombones al adoptar un trombón contrabajo. Para describir las sublimes regiones del Walhalla, Wagner inventó un timbre nuevo, de admirable grandeza y solemnidad. Son las tubas con embocadura de cornos, llamadas tubas wagnerianas. Forman un cuarteto de dos instrumentos tenores y dos bajos, los cuales son ejecutados por los cornistas. A esas cuatro tubas wagnerianas se añade todavía la tuba contrabajo, que suena a la octava grave de la habitual tuba baja. Las tubas son requeridas para los acontecimientos desdichados, la resignación, los estados depresivos de los héroes y las amenazas. Es decir, para los momentos más dramáticos. La potencia del grupo de los instrumentos de metal es tan enorme que exige necesariamente reforzar los grupos restantes, para no destruir el equilibrio del aparato orquestal. Así, aumenta el número de maderas; en cambio las cuerdas no se multiplican en la misma relación. Dieciséis primeros violines y los restantes en la habitual proporción, sólo que las divide en diferentes grupos (cuerdas en *divisi*), con lo cual logra ese movimiento ondulante que tanto influye en la sonoridad sensual que

caracteriza a su orquesta. Las arpas –y hasta llega a pedir seis– contribuyen a lograr ese incesante flujo que atrapa al oyente.

En busca de las verdades eternas

La recurrencia de Wagner al mito de los nibelungos no es casual ni responde exclusivamente a una elección del momento. Por el contrario, es un tema que está en el aire del Romanticismo germano y que toca de cerca las raíces más profundas del ser nacional. Pero además, el servirse del mito o de la leyenda era para el compositor un sendero ineludible si se deseaba –y ésa era su finalidad– acceder a lo “eterno-humano”, libre de toda convención, la cual, según su teoría, surge de la sujeción del hombre a su medio histórico. Wagner estaba convencido de que los personajes y las situaciones así presentadas permitirían a las sucesivas generaciones reconocer su propia condición, al mostrarles la esencia humana, aquello que está más allá de toda limitación de tiempo y de lugar. Es decir más allá del momento histórico. El Amor, el Odio, la Venganza (así, con mayúsculas, como entidades) expresan un significado simbólico trascendente, un sentido que descansa en motivaciones psicológicas y, aunque cambiantes, siempre válidas. El mito conduce al mundo de las ideas, de las verdades objetivas y universales. Dentro de su cosmos artístico Wagner confiere a los dioses la dignidad humana. Los imbuye de sentimientos, moldea sus psicologías y los convierte en el recipiente de ese “eterno-humano” que muestra la sustancia del hombre mismo.

El hecho de que su primer proyecto en torno de esta saga se haya concretado en 1848 es otro dato para tener en cuenta. Es una época de gran efervescencia política, cuando los representantes electos de los diferentes estados alemanes se reúnen en Francfort con el fin de redactar una constitución para una Alemania nueva y unificada. En su discurso titulado “Las tendencias republicanas y la monarquía”, pronunciado en la Vaterlandsverein, una asociación política izquierdista, Wagner exige a la aristocracia que renuncie a su posición privilegiada y comparta la vida del pueblo común. Para el Wagner de aquellos años de Dresde, en que debe conformarse con un ingreso modesto como director del teatro de ópera de la ciudad, la fuente de todo sufrimiento humano, de toda degradación moral, es el dinero.

Wagner extrae el modelo mitológico en parte de la crónica oral; pero sin duda de Jakob Grimm, ese romántico buceador de las tradiciones

LA ÓPERA

ancestrales que en 1835 daba a conocer su *Deutsche Mythologie*. Tanto Jakob como su hermano Wilhelm habían recopilado una serie de cuentos y leyendas de carácter popular que publicaron con los títulos de *Kinder und Hausmärchen* (*Cuentos de niños y del hogar*) entre 1812 y 1815 y *Deutsche Sagen* (*Leyendas alemanas*) entre 1816 y 1818. Pues bien, en el aporte de estos notables eruditos hay que buscar el sentido más profundo de los dioses y semidioses del mundo wagneriano.