

# WAGNER Y LA TETRALOGIA

I Parte

p o r

*David Serendero*

## HOMENAJE AL 150º ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE WAGNER

Cuando el 13 de agosto de 1876, la Festspielhaus de Bayreuth abrió por primera vez sus cortinas para ofrecer el estreno de EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS bajo la batuta de Hans Richter, el hecho no sólo significaba la presentación de la obra más ambiciosa de la literatura operística: por primera vez en la historia de la música un compositor podía darse el lujo de disponer de un teatro particular para presentar sus propias producciones y por primera vez también, no era el creador quien acudía a los centros de gran público, sino el público quien debía acudir al creador. He aquí lo singular de los Festivales Wagner; Bayreuth es una pequeña ciudad provinciana en medio de la campiña bávara y prácticamente toda ella se prepara año a año, para recibir los centenares de turistas que de todas partes de Alemania, Europa y América, vienen especialmente a ellos.

La construcción del teatro fue labor larga y difícil. Desde 1871, conciertos de Richard Wagner, Hans von Bülow y Franz Liszt, donaciones de particulares y diversas ciudades alemanas, así como el aporte del rey Luis II de Baviera, contribuyeron a su financiamiento. Terminado aquél en 1876, la música de Wagner y la dedicación de una familia se han encargado del resto, es decir, que los Festivales se acerquen actualmente al siglo de existencia. La dirección ha estado sucesivamente en manos del mismo Wagner, su esposa Cosima (hija de Liszt), el hijo de ambos Siegfried Wagner (director de orquesta), la esposa de éste y, desde la segunda postguerra, Wieland y Wolfgang Wagner (ambos escenógrafos, nietos del compositor).

En agosto de 1960 me encontraba en Alemania y tuve ocasión de ir al Festival invitado por la Internationales Jugendfestspieltreffen (Reunión de Juventudes Musicales), organizada por la Administración de la Festspielhaus. Ella alberga estudiantes de música provenientes de toda

Europa, que deseen a la vez conocer mejor a Wagner y hacer música juntos. Aquel año fuimos casi 500 participantes, acomodados en pintorescos catres de campaña, en el edificio de la Escuela de Oficios de la ciudad. Allí, mientras preparaba con el pianista polaco Wieslaw Szlachta la presentación de un par de sonatas chilenas para violín y piano en uno de los conciertos de la Jugendfestspieltreffen, me dediqué al estudio de la obra wagneriana en sus fuentes originales.

Con gran sorpresa de mi parte, al buscar la bibliografía referente a la tetralogía, no encontré ninguna catalogación sistematizada de la temática musical. "Grandes calamidades han pasado por Europa en los últimos tiempos", me argumentó el librero al manifestarle yo mi extrañeza, "y muchos documentos destruidos no han sido reeditados".

En todo caso, vuelto a Stuttgart con el material bibliográfico conseguido y con la experiencia de 7 representaciones de ópera en Bayreuth, me dediqué durante el otoño siguiente al estudio directo de las partituras de EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS. La mayor parte de las conclusiones a que llegué entonces, más otras que he obtenido posteriormente, son las que presento a continuación en conmemoración al centésimo quincuagésimo aniversario del compositor, que naciera en Leipzig el 22 de mayo de 1813.

### *Wagner y el romanticismo alemán.*

La ópera alemana se desprende de la influencia italiana solamente en 1821 con FREISCHUTZ de Weber. Una influencia arraigada por espacio de 2 siglos, desde los lejanos tiempos en que Heinrich Schütz escribiera su DAFNE para la boda del marqués Jorge de Hesse con la princesa Sofía Eleonora de Sajonia, en 1627. El FREISCHUTZ presenta por primera vez los elementos de una ópera nacional germana, con escenas costumbristas de bosques sureños y el empleo de canciones de tipo folklórico, a la par de nuevas ambientaciones sonoras y colorido instrumental.

Posteriormente, Weber sólo escribe 2 óperas antes de su prematura muerte, ocurrida en 1826. Con ella, la ópera alemana se ve privada por algún tiempo de pioneros de real relieve. Compositores como Albert Lortzing u Otto Nicolai muestran preferencias por el género cómico con influencia francesa o italiana. Es EL HOLANDES ERRANTE de Wagner, que cimenta en 1841 definitivamente el nacionalismo germano.

## VIDA

1813. Nacimiento en Leipzig, el 22 de mayo.
- 1813-33. Residencia en el hogar materno, estudios en Leipzig y Dresden.  
Influencia de las sinfonías de Beethoven.
- 1833-39. Años de viaje. Director de orquesta en los teatros de Würzburg, Magdeburg (1836, primer matrimonio con la actriz Minna Planer) y Riga.
- 1839-42. Cambio de dirección en el teatro de Riga, Wagner deja la ciudad con varios acreedores. Paso por Londres y residencia en París, vida difícil, amistad con Berlioz y Liszt.
- 1842-49. Director de orquesta en la ópera real de Dresden.
1849. Participación en la revolución de mayo en Dresden. Huída a Weimar y de allí a Zürich, sólo en 1860 obtendrá la amnistía.
- 1849-60. Destierro de Alemania. Residencia en Zürich, luego Londres, Venecia, Lucerna y París.
- 1861-65. Viajes como intérprete de sus propias obras, por Francia (1861, TANNHÄUSER en París sin mayor éxito), Bélgica, Imperio austro-húngaro, Rusia y Alemania (1865, TRISTAN en München). En 1864, es coronado el rey Luis II de Baviera y llama a Wagner a München.
- 1866-71. Retiro voluntario a Tribschen, a orillas del lago Lucerna, amistad con el filósofo Nietzsche. En 1870, segundo matrimonio con Cósima von Bülow (hija de Liszt y la condesa d'Agoult).
- 1871-83. El maestro de Bayreuth.  
1872, ceremonia de la primera piedra de la Festspielhaus.  
1874, traslado a la villa Wahnfried.  
1876, primeros festivales de Bayreuth, con el estreno de la tetralogía completa.
1883. Muerte en Venecia el 13 de febrero.

## OPERAS

## PRIMER PERÍODO

1833. FEEN (München, 1833), libreto propio sobre un cuento de Gozzi, influencia de Weber y Meyerbeer. Opera romántica en 3 actos.
- 1835-36. DAS LIEBESVERDOT (Magdeburg, 1836), basado en "Medida sobre medida" de Shakespeare. Estilo de la ópera cómica italiana y francesa, con influencia de Spontini y Meyerbeer.
- 1838-40. RIENZI (Dresden, 1842), basado en una novela de Bulwer. Opera trágica en 5 actos con influencia de la gran ópera francesa.
1841. FLIEGENDER HOLLÄNDER (Dresden, 1843), primera obra de madurez en que estabiliza la ópera germana. Mayor comunidad entre poesía y música, mayor importancia de la orquesta. Opera romántica en 3 actos.
- 1843-44. TANNHÄUSER (Dresden, 1845), confirmación de los principios anteriores. Opera romántica en 3 actos.
- 1846-48. LOHENGRIN (Weimar, 1850), ópera romántica en 3 actos. Fin de la división de un acto en diversos números musicalmente cerrados, por primera vez empleo del "motivo conductor" (Leitmotiv), maderas de a 3 más 4 cornos.

## SEGUNDO PERÍODO

- 1851-52. Elaboración del texto de la tetralogía, con la cual evolucionará al "Musikdrama". Unión de la mitología germana con los principios filosóficos de Schopenhauer.
- 1853-54. DAS RHEINGOLD (München, 1869), en un acto.
- 1854-56. DIE WALKÜRE (München, 1870), en 3 actos.
- 1856-57. Dos actos de SIEGFRIED, queda inconcluso.
- 1857-59. TRISTAN UND ISOLDE (München, 1865), drama musical en 3 actos, inspirado por la poetisa Mathilde Wesendonck. Canto al amor, máximo cromatismo.
- 1862-67. DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (München, 1868), ópera cómica en 3 actos. Cuadratura en la canción estrófica, melodías trovadorescas, coral protestante y motetes sobre un cantus firmus.
- 1869-71. Fin de SIEGFRIED (Bayreuth, 1876), en 3 actos.
- 1869-74. GÖTTERDÄMMERUNG (Bayreuth, 1876), en un prólogo y 3 actos.
- 1877-82. PARSIFAL (Bayreuth, 1882), drama musical sagrado en 3 actos.

El ideal de este compositor es fundir todas las artes bajo la supeditación del drama, en un arte global. MUSIKDRAMA como él lo llama, el cual le sirve además para exponer alguna tesis filosófica. "La música es el elemento femenino que para dar a luz necesita ser fecundada por alguna fuerza exterior", escribió una vez, aludiendo a la poesía como esa fuerza exterior. El mismo hace sus libretos.

Su nueva concepción implica cambios radicales en la estructura musical de la ópera.

1. Abandono del "bel canto" que persigue el lucimiento del cantante, a cambio de una línea melódica subordinada estrictamente al texto y en función de las ideas en éste expresadas.

2. Abandono de la sucesión de arias y formas musicales cerradas, elaborando cada acto como un solo todo musical. A cambio del seccionamiento de la melodía estrófica, tendencia a la "melodía infinita" que se va desarrollando continuamente. Descansa ésta en la fluidez del lenguaje orquestal, siendo dependiente de los clímax y anticlímax de la trama.

3. En la búsqueda de la unidad total, empleo de los "motivos conductores", símbolo sonoro de personajes, estados anímicos, elementos naturales u objetos determinados, que se hacen presente de acuerdo a las necesidades del momento. Gérmenes de este procedimiento se encuentran ya en el FREISCHUTZ de Weber, Wagner lo emplea por primera vez en LOHENGRIN y llega a la mayor complejidad en la tetralogía, como más adelante veremos.

Agréguese a ello una armonía de máximas consecuencias cromáticas (TRISTAN E ISOLDA se encuentra en el límite de la atonalidad y constituye el antecedente más directo de la escuela dodecafónica que se desarrollará en Viena medio siglo más tarde) y un notable enriquecimiento de la orquesta, tanto en cuanto a sonoridad como al aumento de la instrumentación.

Tal es el aporte de Wagner al drama musical, y tal es el rumbo que seguirá el postromanticismo hasta los comienzos del presente siglo, a través de Alexander Ritter, Félix von Weingartner, Max von Schillings, Siegfried Wagner, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Ermanno Wolf-Ferrari y muchos otros.

#### CREACIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE LA TETRALOGÍA.

"EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS —Festival escénico en 3 días y una tarde a modo de prólogo", titula Wagner su tetralogía y la dedica "a

la gloria del genio alemán, el rey Luis II de Baviera". (Der Ring des Nibelungen — Ein Bühnenfestspiel für 3 Tage und einem Vorabend. Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabener Wohlhäters des Königs Ludwig II von Bayern). Dedicataria plenamente justificada ya que este rey, entusiasta admirador del compositor, contribuyó en 1874 con la bonita suma de 300.000 marcos para la construcción del teatro de Bayreuth, es decir, aproximadamente la tercera parte de los gastos totales.

La tetralogía intenta una interpretación del universo regido por la ley de causa y efecto, planteando el dilema de si es posible o no que exista una libertad capaz de sobreponerse a esta ley. Es la teoría filosófica de Schopenhauer. Los personajes corresponden a la mitología germana, pero no tal como aparecen en las antiguas leyendas, sino adaptados a las necesidades del autor.

Cocteau ha dicho que las grandes obras, así como todas las manifestaciones de la madre naturaleza, son cíclicas. EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS lo es doblemente. Cíclico por el tema, el oro robado en la primera escena de EL ORO DEL RHEIN es devuelto en la última de EL OCASO DE LOS DIOS. Cíclico por la música, gracias al procedimiento de los motivos conductores. La obra comienza en el elemento acuático, al igual que las primeras manifestaciones de vida en los albores del mundo. Luego se observa la sucesión de la vida y la muerte a través de las generaciones humanas. ¿Qué vendrá cuando acabe este orden de cosas? ¿Tendrá una continuación el fin del universo? Wagner responde musicalmente a estas preguntas planteadas en EL OCASO DE LOS DIOS, con el motivo de la esperanza. Esperanza de una nueva era donde la ley de la justicia y del derecho adquirido será cambiada por la ley del amor, donde no existirán pecado ni expiación. ¿Es la era de PARSIFAL, única ópera que escribirá el compositor después de la tetralogía?

Casi un cuarto de siglo abarca la gestación de EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS. Los años de 1851 y 1852 son dedicados a la elaboración del texto, mientras el compositor se encuentra exilado en Suiza. La música de EL ORO DEL RHEIN (Prólogo de la tetralogía) es escrita entre 1852 y 1854. El autor relata en su autobiografía la manera en que concibió su preludio orquestal, mientras se encontraba en un estado de somnolencia durante un caluroso día campestre: Súbitamente se sintió sumergido en el agua, cuyo ruido fue convirtiéndose en un acorde de mi bemol mayor, sostenido a través de arpeggios ininterrumpidos de movimiento cada vez más rápido.

Los años de 1854 a 1856 son empleados en LA WALKIRIA (Primer día de la tetralogía), comenzando este último año con SIEGFRIED (Segundo día de la tetralogía), personaje central de la obra y el más querido por Wagner. Pero, en 1857, interrumpe el trabajo al final del segundo acto para dedicarse a 2 óperas ajenas a la mitología. Son ellas TRISTAN E ISOLDA y LOS MAESTROS CANTORES que le sirven a la vez de descanso y renovación (hay que recordar que su último estreno había sido LOHENGRIN 7 años atrás).

En 1869, luego de un intervalo de 12 años, continúa con la obra dejada, finalizando SIEGFRIED en 1871 y EL OCASO DE LOS DIOS (Tercer y último día de la tetralogía) en 1874. Si bien EL ORO DEL RHEIN y LA WALKIRIA fueron estrenados en München por el rey Luis II contra la voluntad de Wagner (quien deseaba presentar la tetralogía siempre como un solo todo) en 1869 y 1870 respectivamente, el estreno de EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS en su forma completa, correspondió a la inauguración del teatro de Wagner en Bayreuth, en 1876.

#### *Orquesta de la tetralogía.*

Atención especial requiere la orquesta empleada en EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS, ya que no sólo es bastante más grande que lo usual en la época, sino que enriquece la familia de los bronce con la trompeta baja, el trombón, contrabajo y un cuarteto de las llamadas "tubas wagnerianas". Estas últimas se debieron fabricar especialmente y posteriormente han sido aprovechadas por Bruckner en 3 de sus sinfonías.

MADERAS. Son tratadas de a 4, en la siguiente forma:

Tres flautas y un flautín, la tercera flauta permutable en segundo flautín.

Tres oboes y un corno inglés, este último permutable en cuarto oboe.

Tres clarinetes y un clarinete bajo, los cuatro en si bemol y la.

Tres fagotes, de los cuales el tercero debe llegar a la nota



en caso de no disponerse de un instrumento con una llave especial, el compositor prevé su reemplazo por un contrafagot.

**BRONCES.** Están considerablemente aumentados:

Ocho cornos agrupados en dos cuartetos, en los que emplea el "sonido tapado" (indicado por +) como efecto nuevo.

El segundo cuarteto de cornos (atrilés 3 y 4) es permutable en dos tubas tenores y dos tubas bajas, que son más pequeñas que la usual y deben estar premunidas de boquillas de corno (cónica). Sobre ellas Wagner indica lo siguiente:

La tuba tenor (si b) corresponde al registro del corno en fa y deberá ser tocada por el primer cornista de los atriles 3 y 4.

(sonido escrito , sonido real una segunda mayor inferior).

La tuba baja (fa) corresponde al registro del corno grave en si b y deberá ser tocada por el segundo cornista de los atriles 3 y 4.

(sonido escrito , sonido real una quinta justa inferior).

En la partitura sin embargo, escribe Wagner la tuba tenor en mi b y la tuba baja en si b, es decir, una cuarta superior. Pero especifica que esto es sólo para facilitar la lectura de la partitura (?) y que las partes de cada instrumento deberán escribirse, respectivamente, en si b y fa, debido a la naturaleza de éstos.

Además, emplea:

Una tuba contrabajo (corresponde a la tuba usual de la orquesta sinfónica).

Tres trompetas.

Una trompeta baja (Wagner la escribe en mi b, re y do, pero Widor anota en su tratado de instrumentación que sólo existe la última, y en ésta se tocan traspuestas las partes correspondientes a las otras dos.

Tres trombones (dos tenores y uno bajo).

Un trombón contrabajo, permutable en segundo trombón bajo (Strauss señala en su tratado de orquestación que el registro grave de este instrumento y el de la tuba contrabajo, está casi siempre unido al majestuoso motivo del Walhall).

## PERCUSIÓN Y VARIOS.

Dos pares de timbales.

Glockenspiel, tambor, un par de platillos y triángulo.

La parte de arpa debe ser doblada por seis instrumentistas.

CUERDAS. Se establece para cada una el número de ejecutantes requerido:

Dieciséis violines primeros.

Dieciséis violines segundos.

Doce violas.

Doce violoncellos.

Ocho contrabajos.

*Música de la tetralogía.*

El análisis de la parte musical resulta absolutamente claro conociendo la lista de motivos conductores empleados en ella, ya que Wagner los presenta generalmente lo suficientemente desnudos para que puedan ser reconocidos con facilidad y sólo en contadas ocasiones superpone dos de ellos. El problema radica en que el compositor no se preocupó de dejar ninguna clasificación al respecto. Diversos musicólogos han realizado posteriormente estudios con más o menos suerte. En Alemania, "Richard Wagner — Das Buch der Motive", editado por Schott, presenta una lista de ejemplos motivicos conductores con otros puramente circunstanciales. En todo caso, sirve de pauta en cuanto a las denominaciones mantenidas por la tradición germana. En Inglaterra, A. E. F. Dickinson ensaya en "The Musical Design of the Ring", editado por la Oxford University, una clasificación de 70 motivos bastante diferente a la anterior, pero también incompleta y mezclando motivos conductores con otros que no lo son. En Francia, Albert Lavignac ha hecho en "Viaje artístico a Bayreuth", editado en castellano por la Editorial Albatros de Buenos Aires, un estudio bastante más amplio de toda la obra wagneriana.

Haciendo una complementación de mis estudios personales con las tres obras anteriores, he llegado a obtener un total de 94 motivos conductores que he clasificado en 10 grupos, a saber:

- |    |                   |                               |
|----|-------------------|-------------------------------|
| A. | Motivos relativos | a los Dioses.                 |
| B. | " "               | a los nibelungos.             |
| C. | " "               | a los gigantes.               |
| D. | " "               | a las walkirias.              |
| E. | " "               | a los héroes.                 |
| F. | " "               | a Siegfried.                  |
| G. | " "               | a los humanos.                |
| H. | " "               | a elementos de la naturaleza. |
| I. | " "               | a objetos materiales.         |
| J. | " "               | a conceptos abstractos.       |

Se debe aclarar que la denominación de "motivo" es empleada aquí para referirse a la temática musical general y que en la mayoría de los casos corresponde a frases o temas propiamente tales. Por su parte, "motivo conductor" (Leitmotiv) es por definición aquel que aparece con una misma intención descriptiva o simbólica en dos o más lugares diferentes de la obra. No es pues, "motivo conductor" el que aparece en un solo momento de la tetralogía, por muy evidente que en ese momento sea su empleo.

Los "motivos no conductores" más característicos son:

I. Motivo del arco iris.

ORO, Escena 4.

The image shows two systems of musical notation. The top system consists of a treble clef staff with a complex, arpeggiated sixteenth-note pattern, and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The notation includes dynamic markings 'pp dolce' and a number '6' indicating a sixteenth-note figure. The bottom system continues the same musical material across two measures.

2. Motivo de la pureza del amor.

SIEGFRIED, Acto III, Escena 3 (Posteriormente empleado también en el poema sinfónico "El idilio de Siegfried").

3. Motivo del juego del agua.

OCASO, Acto III, Escena 1, presentado conjuntamente con el motivo conductor Nº 63.

\* \* \*

Este artículo se publicará en tres partes, la segunda de las cuales estará dedicada a los motivos conductores y la tercera a la trama de la tetralogía.