

TEMPORADA  
**2005  
2006**

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

**Pinchas Steinberg**, director

***Christoph Willibald Gluck (1714-1787) /  
Richard Wagner (1813-1883) /  
Obertura de "Ifigenia en Áulide"***

### ***Richard Wagner***

***Die Walküre (La Valquiria), primer acto \****

Preludio y Escena I

Escena II

Escena III

**Astrid Weber**, soprano (Sieglinde)

**Robert Gambill**, tenor (Siegmund)

**Guójon Oskársson**, bajo (Hunding)

\* En versión de concierto

Concierto sin descanso

#### **Concierto 10 - Ciclo I (Música y Mito). 3, 4 y 5 de febrero de 2006**

Viernes 3 de febrero de 2006, a las 19:30 h. (ONE 4644)

Sábado 4 de febrero de 2006, a las 19:30 h. (ONE 4645)

Domingo 5 de febrero de 2006, a las 11:30 h. (ONE 4646)

Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala Sinfónica.

## Vientos de reforma

---

A lo largo de su historia, el melodrama ha experimentado diversos intentos de renovación. Dos de ellos, los emprendidos en momentos distintos por Gluck y Wagner, lograron imponerse entre sus contemporáneos -aunque a costa de duras luchas- y han alcanzado un valor emblemático dentro del género.

Nacido en 1714, Christoph Willibald Gluck debutó como compositor de ópera en 1741 en el Regio Teatro Ducal de Milán con *Artaserse*, sobre un libreto de Metastasio. A partir de 1752 residió en Viena. Aquí, el contacto con personalidades como el conde Giacomo Durazzo, sobreintendente de los teatros vieneses, o el poeta Ranieri de' Calzabigi maduraron en el compositor el firme propósito de emprender una sustancial reforma de la ópera seria italiana. Esta unión de esfuerzos para dotar al melodrama de una nueva cara fraguó por primera vez en 1762 con el estreno de *Orfeo y Eurídice*. La ópera fue acogida con división de opiniones, como sería costumbre en los sucesivos trabajos de Gluck.

Para su segunda colaboración operística con Calzabigi, *Alceste*, el compositor escribió un prefacio en el que exponía las ideas clave de su reforma. Apelando a los caracteres de la tragedia griega, Gluck y Calzabigi auspiciaban una simplificación del argumento que otorgara una mayor coherencia dramática al género. En su opinión, la tiranía del elemento vocal sobre los demás componentes había alterado el melodrama hasta tal punto que éste llegaba a parecerse más a un desfile canoro, ajeno a cualquier credibilidad escénica. Gluck se proponía eliminar los elementos más superficialmente llamativos y buscar una equilibrada relación entre música y texto. En sus propias palabras: “He reducido la música a su estricto oficio de servir a la poesía por medio de las situaciones de la historia, sin interrumpir la acción ni sofocarla con una inútil y superflua ornamentación”.

Las consecuencias son una línea melódica más sobria y esencial, alejada de los virtuosismos y el gusto florido de la época, la sustitución del recitativo *secco* por el *arioso* (en el que la declamación es sostenida por la orquesta), un mayor peso del coro y una nueva definición del papel de la orquesta, que se liberaba de una simple función de acompañamiento para crear un contexto dramático para las voces.

El mito tiene una importancia primordial en la ópera “reformada” de Gluck. Allí busca el compositor los argumentos de sus melodramas más importantes, empezando por *Orfeo y Eurídice*. La utilización del gran repertorio mítico -en lugar, por ejemplo, de los temas históricos- era una directa consecuencia de la voluntad de reconducir la ópera hacia la que se consideraba como sus raíz primigenia: la tragedia griega. Por otra parte, la obra de Gluck responde a una nueva visión, no ya barroca sino neoclásica, de la mitología griega. Son años en los que Johann Joachim Winckelmann escribe las *Consideraciones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y escultura* (1755) y la *Historia del arte en la antigüedad* (1764). Ambos ensayos proponen una lectura del arte griego en términos de armonía y equilibrio. El erudito alemán señalaba que esos mismos valores constituían la base de un nuevo lenguaje artístico caracterizado por el calor templado de las pasiones y una austera sencillez. Ignoramos si Winckelmann conocía la música de Gluck, pero no cabe duda de que hubiera encontrado allí un reflejo de sus preceptos.

*Ifigenia en Áulide* (1774) muestra otra de las novedades introducidas por Gluck. La obertura deja de ser una pieza autónoma, extraña al contenido dramático del melodrama, para pasar a ser un resumen de la ópera: “He pensado que la obertura debería informar a los espectadores de la naturaleza de la acción y formar de alguna manera el argumento”, escribía en el citado prefacio a *Alceste*. En la obertura de *Ifigenia en Áulide*, el compositor utiliza temas que aparecerán a lo largo de la ópera para ofrecer una síntesis de la narración y de sus principales protagonistas (en

particular Agamenón e Ifigenia). Su esfuerzo por anudar entre ellos todos los elementos del drama le lleva a ligar directamente la pieza instrumental con la primera escena, sin interrupción. En la sala de conciertos, la obertura de *Ifigenia en Áulide* suele escucharse en dos revisiones distintas: una de Wagner y otra de Mozart (aunque ahora se tiende a atribuirla a algún contemporáneo del compositor salzburgués). En ambos casos, el objetivo consistía en dotar a la obra de una conclusión resolutive (la versión original, como se ha apuntado, se conecta con la primera escena del melodrama), pero también tenían el propósito de ampliar la orquestación a la luz de los recursos sonoros ofrecidos por los nuevos tiempos. Wagner, por ejemplo, añadió a la plantilla utilizada por Gluck más instrumentos (dos clarinetes, un fagot, dos trompas y una tercera trompeta) y esta es la versión que escucharemos de la obertura de *Ifigenia en Áulide*.

Cincuenta años después de Gluck, Richard Wagner opinaba que el melodrama seguía sumergido en los mismos problemas de siempre. Excesivo protagonismo de los cantantes, libretos mediocres, abundancia de elementos superfluos en la escritura vocal, estructuras musicales demasiado rígidas para poder articular la fluidez de la narración, pasividad de la orquesta, puestas en escena en que los elementos de la representación quedaban desligados entre sí. Al describir la *grand opéra* de Meyerbeer, Wagner hablaba con ironía de “efecto sin causa”, pero la definición hubiera podido extenderse perfectamente a buena parte de los melodramas de la época.

En realidad, las críticas de Wagner tenían más amplio alcance. Según él, la decadencia del melodrama no era sino el aspecto puntual de una más general decadencia de la cultura occidental. Las causas venían de lejos y su origen tenía que ver con el momento preciso en que las artes habían empezado a alejarse progresivamente entre sí: “Retórica, escultura, pintura, música [...] abandonaron su unión para seguir cada una su propio camino y se desarrollaron

de forma independiente, solitaria y egoísta”. Sólo en una determinada circunstancia histórica -la tragedia griega- éstas habían estado unidas, participando en un proyecto artístico común: el drama.

Para Wagner, “drama” era una palabra que trascendía la dimensión puramente artística. Representaba el punto más alto alcanzable por la conciencia humana, una forma de comprensión capaz de situar al hombre en contacto con la vida universal. Su forma y su contenido estaban llamados a desempeñar en la época moderna el mismo papel que el mito en las sociedades arcaicas. Wagner utiliza adrede el término “drama” en lugar de “ópera”, porque este término le resultaba demasiado cargado de equivocaciones: el resultado de una tradición mal interpretada, lastrada por conceptos y usos que finalmente la habían desvirtuado.

Pero, ¿cómo volver al verdadero, auténtico drama? La revolución auspiciada por el compositor alemán tenía una consigna: *Gesamtkunstwerk*, la reunión de las artes, la obra de arte total. La ópera tradicional había fallado en su intento de crear una fusión entre sus distintas vertientes. Texto, música y puesta en escena se desarrollaban desde una condición de autonomía, cada uno se regía por leyes propias y a veces incongruentes entre ellas, lo que imposibilitaba el logro de una síntesis superior.

Muchos son los elementos novedosos del reformado drama wagneriano. El más llamativo es la eliminación de la artificiosa separación entre aria y recitativo en pos de una declamación continua que no sufre interrupciones ni se presenta enmarcada en cauces formales de tipo abstracto. Este efecto de continuidad se ve reforzado a lo largo de la obra por la presencia de temas recurrentes (el célebre *leitmotiv*) que establecen una densa trama de referencias, ora visibles, ora ocultas.

Los *leitmotiven* no son, como sostenía de forma despectiva Debussy, unas tarjetas de presentación de los personajes, sino que se ramifican en el

discurso musical por medio de variaciones y transformaciones, generando múltiples y mutables capas de significados. Una condición de movilidad permanente que afecta también al parámetro armónico, invadido por un cromatismo cada vez más exasperado. Todo ello necesita de una orquesta, cuya importancia acaba envolviendo a las voces y da un vuelco a los tradicionales equilibrios asentados en el seno de la ópera.

Dentro de esta visión, *El anillo del nibelungo* es sin duda el proyecto operístico más ambicioso jamás emprendido por un compositor, quizá sólo superado por el ciclo *Licht* de Stockhausen. Wagner tardó veintiún años en finalizar esta titánica hazaña, de 1853 a 1874, aunque el proyecto empezó a tomar forma a partir de 1848. Es entonces cuando el compositor redacta un primer poema, *Muerte de Sigfrido*, en el que elabora de forma libre los antiguos mitos germánicos. El resultado final serán cuatro óperas -“un prólogo y tres jornadas”, según la definición de Wagner- relacionadas entre sí tanto a nivel argumental como musical.

*La Valquiria* se corresponde con la primera jornada del *Anillo del nibelungo*. Wagner emprendió su composición a mediados de 1854, inmediatamente después de concluir el episodio anterior, *El oro del Rin*. El esbozo del primer acto lo terminó el 1 de septiembre, el borrador del segundo el 18 de noviembre y el del tercer acto el 27 de diciembre. La partitura en su totalidad quedó finalizada en marzo de 1856 y el 26 de abril del mismo año tuvo lugar la primera audición privada del Acto I en la residencia del compositor en Zúrich. El estreno de la ópera tendría lugar en Múnich el 26 de junio de 1870.

Dentro de la *Tetralogía*, *La Valquiria* supone la irrupción del elemento humano. El primer acto de la ópera se desarrolla íntegramente en la casa de Hunding. Hemos abandonado la naturaleza primigenia, las cuevas mágicas y la construcción del monumental Valhala que habían sido el escenario de

*El oro del Rin* y nos encontramos en un humilde hogar doméstico. A partir de ahora, los dioses no sólo no viven separados de los hombres, sino que además su destino está estrechamente ligado a ellos. Desde el pecado original de Wotan, que prefiere entregar el anillo a los gigantes Fafner y Fasolt para ingresar en el Valhala, el mundo divino ha dado sin saberlo el primer paso hacia su destrucción final.

Con respecto al *Oro del Rin*, la música del primer acto de *La Valquiria* vibra con un acento más subjetivo: es más febril en los momentos dramáticos, más calurosa en los sentimentales, encierra un principio de inestabilidad, de duda y ambigüedad. El mundo de los dioses se apoya en la conciencia firme de lo incorruptible, pero aquí halla cabida un concepto humano del tiempo, dotado de un comienzo y un final. Y esta idea acabará prevaleciendo, arrastrando incluso a los dioses hacia su ocaso. Un tiempo marcado, pues, por la incertidumbre en todos los sentidos, cuya apoteosis Wagner celebrará en el *Tristán*.

La primera concepción de la *Tetralogía* en la mente de Wagner tuvo que ver precisamente con la escena conclusiva: la destrucción del Valhala y de los dioses. A partir de ahí, el compositor fue retrocediendo para construir los antecedentes que justificasen aquel final. Podríamos casi decir que en *El anillo del nibelungo* el compositor oficia la muerte del mito tradicional, el ocaso de la dimensión divina y su sustitución por parte de la música o, mejor dicho, del drama. Para Wagner, una vez muertos los dioses, el verdadero mito, la verdadera religión pasa a ser el arte.

**Stefano Russomanno**