

# Das Rheingold

Richard Wagner (1813-1883)



# DAS RHEINGOLD

---

**Richard Wagner (1813-1883)**

PRÓLOGO EN CUATRO ESCENAS DEL FESTIVAL ESCÉNICO DER RING DES NIBELUNGEN. MÚSICA Y LIBRETO DE RICHARD WAGNER (1813-1883). ESTRENADA EN EL KÖNIGLICHES HOF- UND NATIONALTHEATER DE MÚNICH EL 22 DE SEPTIEMBRE DE 1869. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL DE MADRID EL 2 DE MARZO DE 1910. PRODUCCIÓN DE LA OPER KÖLN

Director musical: **Pablo Heras-Casado**

Director de escena: **Robert Carsen**

Escenógrafo y figurinista: **Patrick Kinmonth**

Iluminador: **Manfred Voss**

Wotan: **Greer Grimsley**

Donner: **Raimund Nolte**

Froh: **David Butt Philip**

Loge: **Joseph Kaiser**

Fasolt: **Ain Anger**

Fafner: **Alexander Tsymbalyuk**

Alberich: **Samuel Youn**

Mime: **Mikeldi Atxalandabaso**

Fricka: **Sarah Connolly**

Freia: **Sophie Bevan**

Erda: **Ronnita Miller**

Woglinde: **Isabella Gaudi**

Wellgunde: **María Miró**

Flosshilde: **Claudia Huckle**

**Orquesta Titulares del Teatro Real**

17, 19, 22, 25, 27, 30 de enero; 1 de febrero

20.00 h; domingo, 18.00 h

Salida a la venta 12 de noviembre de 2018

## ARGUMENTO

---

### El oro del rin

Escena primera. En el fondo del Rin tres ondinas, Woglinde, Wellgunde y Flosshilde, custodian celosamente el oro que según la leyenda dará control del mundo a quien se apodere de él. Las tres nadan juguetonas y coquetas siguiendo el fluir cadencioso de las aguas. El enano Alberich, un nibelungo que vive en las entrañas de la tierra, las contempla ardiente deseo por poseer alguna de ellas. Nadando alrededor suyo las

ondinas se burlan del gnomo acrecentando al mismo tiempo sus deseos libidinosos.

De pronto un rayo de sol rompe la superficie de las aguas y refleja toda la grandiosidad del oro hasta ese momento oculto. Alberich se queda absorto con el espectáculo e inquiere el significado de todo ello. Pese a las consejos de la más sabia Flosshilde, las Imprudentes



Wellgunde y Woglinde le confían el secreto: quien forje un anillo con ese oro se adueñará del mundo, pero en contrapartida el precio a pagar será el de la renuncia al poder del amor. Alberich, astuto y malicioso, al sentirse rechazado por las ondinas, maldice al amor, alcanza la roca donde se halla el oro, se apodera de él y desaparece en medio de la profundidad de las aguas. El lecho del río se sumerge en una impenetrable oscuridad preludio a los fatales hechos que habrán de sobrevenir.

Escena segunda. En la superficie terrestre, junto a las riberas del Rin y con un enorme castillo a lo lejos, el Walhalla que Wotan, el dios supremo, ha hecho construir a los gigantes Fafner y Fasolt como digna morada de su familia regia. Fricka, su esposa, despierta al dormido esposo, indicándole la majestuosidad de la construcción. Pero Wotan está preocupado ya que había pactado con los gigantes como pago a sus servicios entregarles a Freia, su cuñada y diosa de la juventud. Y debe de cumplir un juramento que selló con la lanza símbolo de su poder y de la fidelidad al cumplimiento de sus compromisos.

Freia llega desesperada pidiendo ayuda, ya que los gigantes reclaman el pago. Freia les recuerda que, sin las frutas que ella cultiva en su jardín que procura a los dioses una juventud perenne, la raza divina decaerá. Fasolt y Fafner son inflexibles: Wotan ha de cumplir lo pactado.

Wotan confía en Loge, un semi-dios de cuyas artimañas espera poder salir el aprieto. Loge, asimismo el dios del fuego, aparece y ante

la tensa situación comienza a narrar lo que ha ocurrido en las profundidades del Rin y cómo Alberich en poder del oro mágico podrá dominar el mundo con el tesoro que está acumulando explotando a los nibelungos. La historia despierta la curiosidad, conmueve, asombra e intriga a todos, en especial a los gigantes que acaban proponiendo a Wotan un nuevo trueque: si les entrega todo ese tesoro renunciaran a Freia. El dios supremo, pese a saber que ha de acudir a un robo para cumplir ese nuevo convenio, desciende al Nibelheim, donde moran Alberich y los suyos, en compañía de Loge.

Escena tercera. Por el poder que le ha dado el anillo Alberich ha dominado a todos los nibelungos, a los que trata de forma tiránica, y conseguido que su no menos astuto hermano Mime le haya creado un yelmo encantado (el Tarnhelm), capaz de volverlo invisible o de darle la apariencia que desee. Alberich hace la prueba con enorme éxito dejando aterrorizado y dolido a Mime.

Así se lo encuentran al enano Wotan y Loge. Puestos al tanto de la situación que viven los nibelungos por los lamentos de Mime, la charla es interrumpida por la imprevista reaparición de Alberich. Desconfiando de los extraños visitantes, su prepotencia no le impide a Alberich ceder a los halagos y las insidias de Loge hasta acceder a una demostración de las virtudes del Tarnhelm.

Loge le pide primero que se convierta en un espantoso dragón, petición que es cumpli-



mentada de inmediato; luego le propone algo que puede resultar más difícil de conseguir, que adquiera las apariencias de un sapo. Alberich accede y entonces es tarde para comprender que ha caído cándidamente en una trampa. Wotan y Loge se apoderan de él y los tres suben a la superficie de la tierra.

Escena cuarta. Wotan exige a Alberich como precio para recuperar su libertad que éste le entregue todos sus tesoros. Finalmente no le bastan esas riquezas acumuladas, también quiere el yelmo y el anillo. Lleno de rabia Alberich entrega lo pedido maldiciendo por siempre a quien detente la posesión del anillo.

Los gigantes regresan. El tesoro ha de cubrir por completo a Freia; es la única manera de que los gigantes se sientan satisfechos por el cambio. Pero finalmente no se conforman con el tesoro: Wotan ha de añadir al botín el yelmo y el anillo. El dios vacila, teme que su poder

desaparezca al despojarse de ese poderoso anillo. Ante sus dudas parece Erda, la diosa de la tierra, que le predice su muerte sino entrega ese anillo. Wotan a su pesar acaba finalmente por entregarlo.

Discutiendo sobre el reparto del tesoro, los gigantes discuten acaloradamente y Fafner mata a Fasolt. Es la primera víctima de la maldición de Alberich.

Los dioses se disponen a continuación a ascender al Walhalla. Donner y Froh con sus poderes mágicos provocan una tormenta que despeja la atmosfera y luego un arco iris por el que ascienden a la castillo-fortaleza, pero no son acompañados por Loge dada su categoría de un dios menor. Mientras, se escuchan las plañideras voces de las hijas del Rin que piden, en vano, la devolución del anillo formado con su oro. Los dioses entran triunfalmente en su morada acompañados por la maldición de Alberich como latente amenaza a un futuro incierto.



## EL PRINCIPIO DEL FIN

---

Miguel Ángel González Barrio

“En esta obra ya no pensé ni en Dresde ni en ningún otro teatro del mundo. Mi única preocupación fue producir algo que me liberase de una vez por todas de esta sumisión irracional” (Richard Wagner, *Mi vida*)

Con *El anillo del nibelungo*, monumental tetralogía que se acerca a las 15 horas de duración, Wagner bordeó el abismo: tuvo que elaborar un nuevo método compositivo; completar la obra fue una tarea titánica que le llevó, por razones diversas, casi 26 años; por su extensión, exigencia musical y escénica, se hallaba prácticamente fuera del alcance de las posibilidades de los teatros de su tiempo (mejor arriesgarse a que no lo interpreten a uno y mantenerse gloriosamente independiente); esto, y la imperiosa

necesidad de escapar de la rutina de la época, de la ópera como entretenimiento de la sociedad burguesa, llevó a Wagner a proyectar un teatro para representar *El anillo del nibelungo*. De todos estos empeños, que hubieran derrotado a cualquiera, salió Wagner triunfante. Y lo curioso del caso es que la idea inicial fue mucho más modesta.

Hacer una ópera sobre el poema épico *El cantar de los Nibelungos* (circa 1200) flotaba en el aire en la década de 1840. Mendelssohn y Schumann se habían interesado por el tema. El primero llegó incluso a encargar un libreto. En 1845 una serie de artículos de Louise Otto, *Los nibelungos como ópera* volvió a poner el tema en el candilero. La idea de una ópera nacionalista,



o que bucease en las raíces míticas del pueblo alemán, eran muy atractivas en una época en la que se buscaba desesperadamente una identidad y una unidad que aun tardarían años en llegar.

A finales de la década de 1840 Wagner era un volcán a punto de entrar en erupción. Después de componer *Lohengrin* (1848), su tercera “ópera romántica”, trabajó en varios proyectos: *Federico I ‘Barbarroja’* (1846-49), *Jesús de Nazaret* (1849), *Aquiles* (1850), *Wieland el herrero* (1849-50), que acabaron siendo abandonados en sus estadios iniciales. A primeros de octubre de 1848 escribió un texto singular, *El mito de los Nibelungos como proyecto para un drama*, resumen en prosa de todo El Anillo del Nibelungo. Después de un periodo de documentación en el que estudió a fondo la mitología y la poesía épica medieval germano-escandinava (*Eddas*, *Saga de los Volsungos*, *Saga de Teodorico de Verona*, *Cantar de los Nibelungos*, tratados de los hermanos Grimm...), Wagner perfeccionó una historia y escribió un resumen de todo el Anillo, donde ya tenemos a Alberich, el robo del oro, los gigantes, Mime, Wotan, la pareja de *wälsungos*,... Todavía faltaban muchos detalles que luego serían desarrollados en la Tetralogía, pero en ese resumen que Wagner escribió como un estudio de la mitología germano escandinava ya está prácticamente todo lo esencial.

Movido por su interés en las figuras heroicas, modelos para la sociedad y motores de la historia (en línea con el pensamiento de Thomas Carlyle), Wagner sopesó el escribir una ópera heroica centrada en la figura de Sigfrido.

Insatisfecho con los héroes de sus óperas románticas (Holandés, Tannhäuser, Lohengrin), demasiado centrados en sí mismos, en su propia redención, el nuevo héroe no iba a buscar en la política, en la historia o en la sociedad de su tiempo, sino en el Mito. Ese crucial mes de octubre de 1848 -fíjense lo claras que tenía Wagner las ideas después de haberlas dado tantas vueltas-, escribió un borrador en prosa para un drama titulado *La muerte de Sigfrido*, que más tarde acabaría convirtiéndose en *El ocaso de los dioses*, última jornada de *El anillo del Nibelungo*. El drama<sup>1</sup> creció por necesidad. La necesidad de explicar los sucesos que llevan a La muerte de Sigfrido hizo que Wagner acabara expandiendo el proyecto original hacia atrás. Después de *La muerte de Sigfrido* vinieron *El joven Sigfrido* (posteriormente renombrado Sigfrido), *La Walkyria* y *El oro del Rin*. La música sí la compuso “en orden”, empezando por *El oro del Rin*. Pero no adelantemos acontecimientos.

En aquellos años las ideas revolucionarias bullían en la cabeza del joven Wagner. Por mediación de su asistente en la Ópera de Dresde, el director de coros August Röckel, conoce al célebre anarquista ruso Mijail Bakunin, con quien charla de política en largos paseos nocturnos. Escribe incendiarias soflamas en las *Volksblätter* (*Hojas del Pueblo*), gaceta editada por Röckel. Cuando la revolución llegó a Dresde en mayo de 1849, Wagner participó activamente como

---

1 “Nunca más volveré a escribir una *Ópera*. Como no tengo el deseo de inventar un título arbitrario para mis obras, las llamaré *Dramas*.” (*Una comunicación a mis amigos*, 1851)







centinela, vigilando y reportando el movimiento de tropas, y transportando granadas de mano. Tras el fracaso del alzamiento, eludió la orden de arresto huyendo a Suiza con la ayuda de su futuro suegro Franz Liszt, director en la Ópera de Weimar (estrenó *Lohengrin* en 1850).

Instalado en Zurich, donde permaneció diez años con la ayuda de amigos y mecenas, Wagner se dedicó con desenfreno a explicarse por escrito. En el verano de 1850 compuso unos esbozos para *La muerte de Sigfrido*, que abandonó. No se sintió preparado. Necesitaba escribir. En corto espacio de tiempo publicó una serie de ensayos de importancia capital, bien por contener valiosa información biográfica, bien por sentar las bases teóricas para su desarrollo futuro. Así, en rápida sucesión aparecieron *Arte y*

*revolución* (1849), *La obra de arte del porvenir* (1849), *Una comunicación a mis amigos* (1851) y *Ópera y drama* (1851), sin olvidar el infame *El judaísmo en la música* (1850), que tanto daño hizo a la recepción de Wagner en el siglo XX (y que sigue pasándole factura). En el primero formuló los principios histórico-filosóficos de su estética; en el segundo desarrolló una teoría general de la Estética basada en los principios expuestos en *Arte y revolución*, centrándose -aunque menciona el término de pasada- en la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total. Finalmente, *Ópera y drama* concretiza y da plena forma a la estética de la *Gesamtkunstwerk* como la estética del *drama musical*. Tomados en su conjunto, estos tres ensayos pueden considerarse como la contribución más importante de la izquierda hegeliana a la Estética, una aportación

completamente original a las discusiones sobre la filosofía del arte -en particular teoría de la literatura y de la música- del siglo XIX.

Sólo después de fijar sus ideas por escrito consiguió Wagner centrarse en sus proyectos musicales. Las ideas ya estaban maduras. Escribió los libretos que faltaban de *El anillo del Nibelungo* en orden retrógrado, como ya se ha comentado (entre mayo de 1851 y enero de 1853), y en noviembre de 1853 comenzó la composición de *El oro del Rin*, que completó a finales de septiembre de 1854. La rueda estaba en marcha.

En *Ópera y drama* Wagner propugna una vuelta a la tragedia griega. No un mero retorno a Esquilo, sino a una versión “mejorada”, aprovechando las posibilidades que ofrecía la moderna orquesta sinfónica. ¿Por qué este retorno al pasado? Por varias razones:

- 1) En la tragedia griega convivían en armonía insuperada poesía, teatro, vestuario, mimo, música, baile y canto en una forma más pura y elevada que las contiene a todas.



- 2) El tema de la tragedia provenía del Mito, que trasciende al individuo y apela a la comunidad, al colectivo, superando de este modo la prosaica y egoísta existencia de la sociedad burguesa. Además, el mito es intemporal.
- 3) En la tragedia griega, contenido y ocasión (la representación) tenían una connotación religiosa.
- 4) Era una celebración de la vida, de lo puramente humano, como fue todo arte en sus

inicios. “Innumerables son las maravillas del mundo, pero ninguna hay superior al hombre” (Sófocles, *Antígona*).

- 5) Su representación era un ritual público y solemne, una *celebración* del pueblo. Toda la comunidad participaba en esta celebración (¡Bayreuth!).

El drama musical no sería una la ópera de números (aria, dúo, coro...) al uso, sino un continuo dramático, en el que la unidad básica es la escena. El drama musical debía ocuparse del





interior de los personajes, de su psicología, de las emociones. Hay que eliminar lo superfluo para que el artista pueda centrarse en lo esencial. Los elementos externos se reducirán al mínimo. Acción, sólo la imprescindible, pues las situaciones en las que no se producen cambios permiten concentrarse en lo que ocurre en el interior de las personas: la experiencia interior y su interrelación con otros caracteres.

Un elemento diferenciador del drama musical, del estilo de Wagner, es su concepción

sinfónica. Beethoven había conseguido como nadie antes que él expresar emociones con una intensidad fuera de lo común. Pero, al carecer de la palabra (salvo en la *Novena*, el modelo de Wagner), esas emociones eran “abstractas”, indiferenciadas, inespecíficas. El punto de partida de Wagner para la gran renovación de la ópera fue el último movimiento de la *Novena* de Beethoven, que contenía varios de los elementos cruciales de su pensamiento: la música, la gran música con su inalcanzable poder expresivo, potenciada en su unión con la palabra para poder

así concretar las emociones, y una llamada a la fraternidad universal (“*Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!*”). Wagner llevó este versátil y poderosísimo recurso al teatro como medio de expresión dramática, algo inalcanzable para los trágicos griegos o para Shakespeare. El drama musical que Wagner concibe no guarda conexión con la historia de la ópera: su referencia histórica es la Novena de Beethoven, no la tradición del teatro lírico alemán, italiano o francés. La omnipresente orquesta (una orquesta de dimensiones excesivas y “prevaricadora”, en palabras del vitriólico crítico italiano Rodolfo Celletti), que tiene la capacidad, inasequible a la melodía cantada (*Gesangsmelodie*), de expresar lo inexpresable (Wagner dixit), tiene en el drama musical wagneriano la función “comentadora” del coro en la tragedia griega.

Como herramienta organizativa e integradora Wagner utilizó el *Leitmotiv*<sup>2</sup> o motivo conductor, célula breve, descriptiva, capaz de ser metamorfoseada, y que describe personajes, objetos, emociones o conceptos. Una vez liberado de las formas cerradas (los números, como el aria), se abrió el camino para el uso revolucionario de una idea empleada con anterioridad por otros compositores (Weber, la *idée fixe* de Berlioz). En manos de Wagner, los motivos conductores son mucho más que tarjetas de visita, como ironizó Debussy: son los hilos de un tapiz extraordinariamente tupido, el tejido musical de sus dramas musicales. Para Wagner, el *Leitmotiv* es un elemento estructural ideal, porque permite vincular ideas en términos poético-musicales. Estos *impulsos melódicos*, como los denomina en

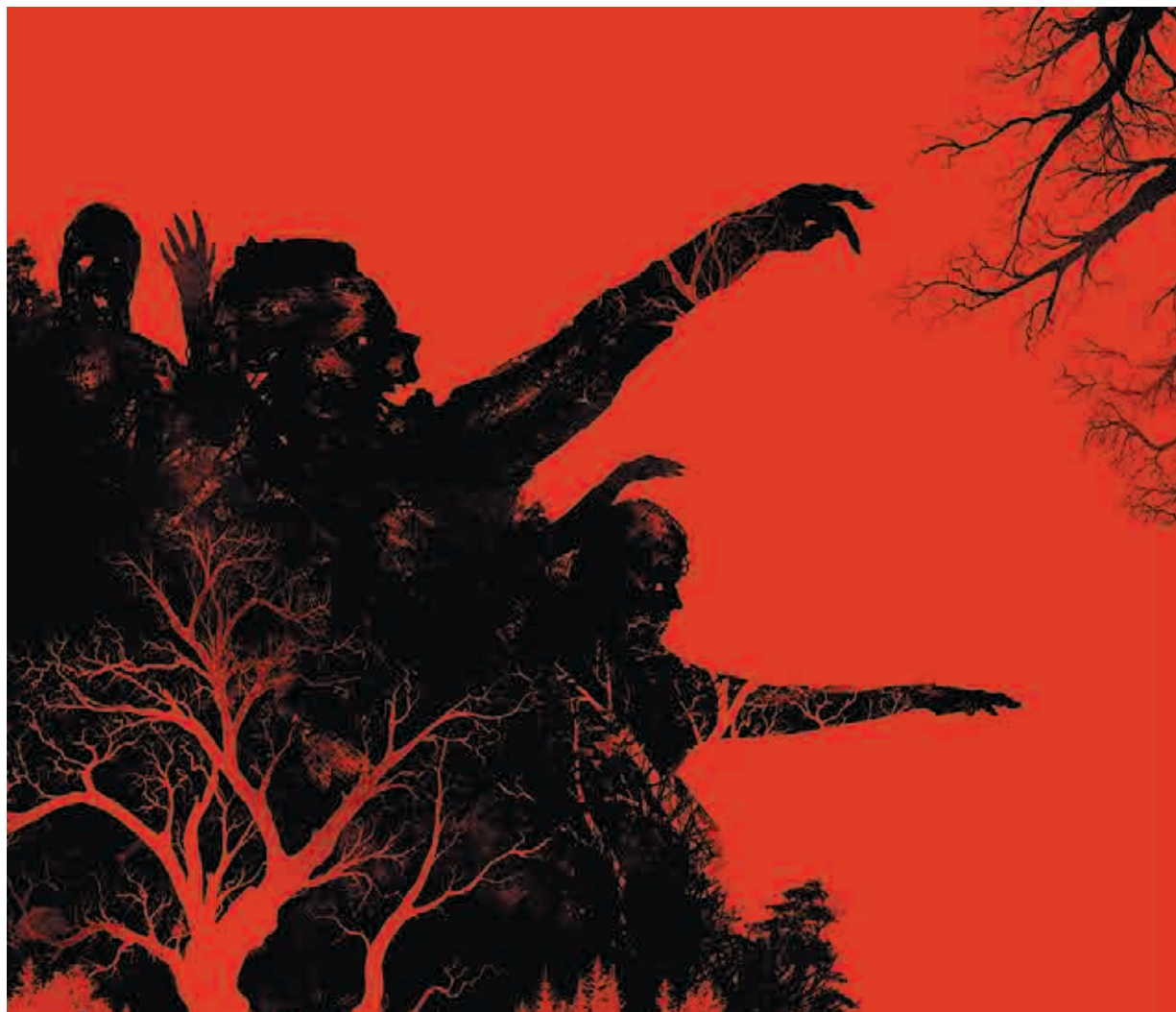
*Ópera y drama*, consistentes en presentimientos y reminiscencias, están conectados con la acción dramática, y Wagner los concibió para ser desarrollados por la orquesta en el curso de la construcción del drama. Devienen en cierto modo para nosotros, gracias a la orquesta, en *guías del sentimiento* a través del laberíntico edificio del drama. La orquesta realiza aportes constantes a esta red de motivos, llevándola en varias direcciones, clarificando... La compleja red de motivos asegura unidad de expresión, recordando y resumiendo continuamente el contenido de acuerdo con el contexto, al tiempo que resuelve el problema de la unidad espacio-temporal.

Sólo en la primera escena de *El oro del Rin* hay más motivos que en todo *Lohengrin*, la ópera precedente. Que una gran cantidad de motivos introducidos en *El oro del Rin* aparezca en los siguientes dramas de esta monumental tetralogía, reorquestados, ligeramente transformados, metamorfoseados, aportando nuevos y ricos matices al concepto básico asociado con el motivo, testimonia el rigor, la claridad de ideas y la coherencia artística del compositor a lo largo de los veinticinco años que le llevó completar su obra magna. Wagner diseñó una elaborada gramática con la que, a partir de un puñado de motivos principales, construyó, mediante

---

2 El término *Leitmotiv* lo empleó, referido a Wagner, el historiador de la música austríaco A.W. Ambros (ca. 1865), e hizo fortuna a raíz de su utilización por Hans von Wolzogen en su guía temática del *Anillo* (1876). Wagner lo empleó en el ensayo de 1879 *Sobre la aplicación de la música al drama* (*Über die Anwendung der Musik auf das Drama*). En *Ópera y drama* Wagner utiliza sobre todo el término *momento melódico* (en plural, “melodischen Momente”).





ingeniosas transformaciones y derivaciones, motivadas no sólo por la lógica musical, sino también por consideraciones semánticas e incluso plásticas (la “forma” del motivo en la partitura), una extensa red de *motivos conductores* (hasta 200 han señalado algunos estudiosos) que constituyen la dúctil sustancia de la música del *Anillo*. A modo de ejemplo, el lento *motivo de la*

*Naturaleza* con que comienza el Preludio de *El oro del Rin*, se transforma mediante un cambio de velocidad (doble) en el *motivo del Rin*. La naturaleza abstracta se concretiza en un río. El *motivo del Anillo*, símbolo central del drama, causa del deterioro del oro (el hombre transforma la naturaleza inocente en objetos perversos que incitan a la codicia y a la violencia, a ansiar el



poder), mediante una sutil modificación armónica deviene en el *motivo del Walhall*, expresando de manera diáfana que tanto Alberich como Wotan persiguen el poder absoluto. La distinción de *carácter* de los motivos refleja el carácter más noble de la concepción del poder que tiene Wotan. Por último, el motivo de la vida y el crecimiento (Erda) se invierte para convertirse en su opuesto, un motivo de descomposición y

muerte: el *ocaso de los dioses*. Todo acaba regresando a la tierra de la que surgió.

La prosecución del único fin legítimo, el drama, lleva a un continuo dramático que prescinde de números cerrados (un coro sólo tendrá razón de ser si lo requiere la acción dramática; las voces no se superpondrán para no entorpecer la inteligibilidad del texto), en el que la música



surge orgánicamente de la palabra (de la *Versmelodie*, melodía del lenguaje<sup>3</sup>), con los *Letmotive* actuando de elementos vertebradores. Vehículo de esa fusión de texto y música (un ideal perseguido por muchos operistas a lo largo de la historia) es la aliteración (*Stabreim*), repetición de sonidos en el verso que permite establecer el ritmo de manera más libre que la rima consonante (de final de verso): *Garstig glatter / glitschiger Glimmer!* Aquí, tanto como en sus temas, Wagner buscó en el pasado, en la poesía épica medieval, en las sagas. El ritmo del verso se transmite a la música; aliteración y métrica irregular dan mayor flexibilidad a la música, que puede así eludir esquemas rígidos, como frases de dos o cuatro compases, ancladas a una longitud regular de los versos. Para reforzar la unión de música y palabra, Wagner vinculó la tonalidad, o mejor dicho la modulación de una tonalidad a otra, con los estados anímicos expresados en un verso o conjunto de versos.

Ejemplo extremo de esta aliteración arcaica es el primer pasaje vocal de *El oro del Rin*, el canto de las ondinas “Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege!”, una vocalización sin palabras que expresa a un tiempo la inocencia infantil de las Hijas del Rin (la inocencia del Estado Natural, que pronto será violentado) y el carácter sagrado de la Naturaleza. El verso de *El oro del Rin* emplea con profusión tanto la aliteración como las raíces silábicas. Los versos son compactos y el ritmo irregular. En todo esto Wagner es fiel a los preceptos que estableció en *Ópera y drama*. La aliteración es espesa y rápida. En general, en

*El oro del Rin* da la impresión de que la preocupación de Wagner por los árboles, por el detalle, por la fidelidad a sus principios teóricos, le impiden ver el bosque (hay que insistir en que esto sólo ocurre en el Prólogo de la Tetralogía). Una frase musical puede ajustarse al texto perfectamente en forma y acentuación, pero apenas produce un impacto emocional porque no hay una idea melódica interesante. La facilidad melódica de Wagner, que se mostrará con toda su fuerza en *La Walkyria*, se ve oscurecida por su determinación de hacer el texto inteligible. Con el tiempo, el poderoso armazón teórico que sustenta el drama musical irá ganando en versatilidad, se irá relajando. Resulta fascinante constatar el progreso artístico que Wagner experimentó durante su trabajo en *El anillo del nibelungo*, y como a un tiempo logró, con voluntad férrea, mantener la coherencia y la sensación de unidad.

---

3 Mussorgsky y Janáček buscaron un equivalente musical de la prosodia de sus respectivos idiomas, intentando crear melodías que reprodujeran el ritmo y la cadencia del lenguaje hablado.