

## 2. LA ÓPERA

La ópera durante el Romanticismo será un espectáculo de primer orden. La vida urbana permitió el sostenimiento de los grandes espectáculos y la clase burguesa dominante expresó su refinamiento y poder en los magníficos teatros que fueron construidos en toda Europa durante estas fechas. La ópera, que ya era un acontecimiento social de primera fila en siglos anteriores, se revalorizó durante el Romanticismo hasta el punto de que Einstein considera una aportación del periodo el hecho de que hubiera *compositores que se especializaran en este género*, cosa que no había sucedido anteriormente.

Al considerar la ópera en Europa encontraremos varios modelos y estilos, pero lo que se observa como una *línea general de evolución* es el paulatino abandono de una ópera con números cerrados bien definidos, en favor de un drama concebido de forma totalmente unitaria. En este aspecto es paradigmático el caso de Wagner. Las *oberturas* tomarán con frecuencia la forma de obertura popurrí, en la que se hallan los temas más importantes de la ópera.

Se busca una *ópera ideal*, un equilibrio entre las diferencias nacionales y la manifestación de los sentimientos y estados anímicos individuales y comunes a todos los individuos, y todo ello en una sociedad jerarquizada pero abocada a la decadencia. Marschall identifica ciertos *temas* que serán aglutinantes de esta intención, como la rebeldía del héroe ante el poder político, la liberación de un amor desesperado (que a menudo pasa por la muerte) la tensión que experimenta el hombre sometido al poder combinado de la naturaleza, la superstición y la religión, y la mujer y su dualidad de carácter. Este estudioso también llama la atención sobre la unión íntima entre literatura y música durante el XIX, que hará que los libretistas busquen sus argumentos entre autores de primera fila como Shakespeare, Goethe, Schiller, Puschkin, Hugo, o Walter Scott. Así la interdependencia entre texto y música tanto en lo prosódico como en lo semántico será condición indispensable de la nueva ópera.

### 2.1. Francia

La presencia de Gluck en París, los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en Francia y el ascenso de una nueva clase dominante, hicieron de esta ciudad el centro operístico más importante de la primera mitad del siglo XIX. Esta ópera francesa reflejó la curiosa oposición romántica de que hemos hablado ya: siendo el periodo una época de fuerte nacionalismo, resultó ser un espectáculo internacional, mezcla de elementos italianos, alemanes y franceses. El Romanticismo se expresa fundamentalmente en el texto (Einstein).

Se distinguieron varios tipos:

- La *grand opéra*.
- La ópera realista.
- El drama lírico.
- La opereta.

Con la tendencia a un drama unitario, los tres primeros géneros se fueron fundiendo, mientras que la opereta sobrevivió como género independiente.

### 2.1.1. La grand opéra

Es la gran ópera seria francesa, heredera de la tradición representada por Lully, y continuada por Gluck. Para Michels es el género operístico representativo de la Monarquía de julio de 1830-48, donde se refleja la conciencia del progreso del poder y los hallazgos técnicos de la sociedad burguesa, a través de su complejidad y espectacularidad escenográfica. El *exceso*, tan característico del gusto burgués se muestra, de nuevo siguiendo la exposición de Michels, en:

- El uso de escenas de ambiente con grandes masas (cuadros) y sorprendentes giros de la acción (golpes de efecto).
- Marcados contrastes entre escenas populares y ámbito privado, que van desde el tópicos a la mayor expresividad.

También es característica la *magnificencia* solística, coral y orquestal, el convencionalismo y romanticismo conservador, la suntuosidad del ballet, y la escenificación de *temas* de carácter historicista (ahora no tomados de la Antigüedad sino de la Edad Media) tratados según la convención de la época. También fue muy popular la trama de rescate. La estructura se fijó en cinco actos (Einstein).

Los medios musicales abarcaban todo lo que se utilizaba hasta entonces en la ópera:

- Recitativos *acompagnato* para las escenas.
- Arias, cavatinas, romanzas, baladas y dúos apasionados.
- Concertantes.
- Grandes coros que representaban al pueblo.
- Ballets.
- Gran orquesta que incluía elementos programáticos.

Los precursores de este nuevo estilo operístico fueron Spontini (*La Vestale*), Cherubini y Méhul; y sus principales representantes Meyerbeer y Auber, y como libretista Eugène Scribe.

#### 2.1.1.1. Meyerbeer

Giacomo Meyerbeer (1791-1864), alemán de origen, acabó siendo la máxima autoridad operística en Francia. Había sido alumno de Clementi, de Zelter y del abad Vogler. Compuso *singspiele* para Berlín y óperas italianas por consejo de Salieri, algunas de ellas con Romani, libretista que también lo fue de Rossini, Bellini y Donizetti. Estas experiencias dotaron a Meyerbeer de un *estilo ecléctico*, virtuoso y espectacular, en que se observa el sentido alemán de la armonía, caracterizado por su aplicación libre de las reglas, y la influencia italiana en la inspiración y expansión de la melodía. La importancia melódica es superior a la concepción de la forma (lo que influirá en la escuela francesa posterior), mientras que los principios musicales y dramáticos estarán sugeridos por Mozart, su gran modelo (Marschall).

Según indica Jay Grout, Meyerbeer *fijó el estilo de la grand opéra* con dos de sus obras *Robert le Diable* (*Roberto el diablo*, 1831) y *Los Hugonotes* (1836) ambas en colaboración con el libretista Scribe.

*Robert le Diable* es un drama en cinco actos que muestra los grandes motivos del Romanticismo (Edad Media, lo fantástico) y representa el tema de la lucha del hombre contra las fuerzas del mal.

*Los Hugonotes* puede considerarse una de las más populares óperas de todos los tiempos (Plantinga). En su producción y publicidad no se escatimaron medios y su estreno no defraudó a nadie. Se caracteriza por su esplendor escénico unido a una música de gran intensidad y original colorido orquestal, virtud esta última que Plantinga señala como principal. Heine y Berlioz se mostraron encantados por la obra, mientras que los alemanes (Rellstab en Berlín y Schumann en Leipzig) criticaron su aparatosidad, eclecticismo y la crueldad y el horror que la historia mostraba. Sin embargo estos críticos pasaron por alto la mejor cualidad de la obra, su *experimental orquestación* con uso de instrumentos nuevos como el clarinete bajo, y manejo de timbres que influirán en la orquestación futura desde Berlioz a Wagner o Strauss (Plantinga).

Pocos músicos (señala Marschall) han sido tan aplaudidos en vida y criticados póstumamente como Meyerbeer del que se ha dicho que su música era superficial, con exceso de retórica vacía, sin sustento dramático real y basada en un argumento inverosímil y grandilocuente, pensado para reforzar sólo lo espectacular. Existe una explicación biográfica que podría dar cuenta de ello, y es que al parecer componía teniendo presente en la imaginación no el texto, sino una serie de escenas, por lo que su concepción de la ópera puede decirse que es más pictórica que literaria.

### 2.1.1.2. Berlioz

Marschall opina que una de las mayores contradicciones de la figura de Berlioz (1803-1896) es el carácter secundario que para él tuvo la ópera mientras que la verdadera esencia de su talento teatral se muestra en las obras no teatrales.

Claudio Casini considera como características principales de su obra las continuas referencias literarias y la inobservancia de las reglas tradicionales, lo que le otorgó fama de revolucionario. En este contexto es como hay que valorar la obra teatral de Berlioz.

Sin embargo la literatura romántica es para él un marco de referencia muy general ya que su pensamiento musical funciona en términos absolutos, es decir, a base de melodías y timbres orquestales. Esto se reflejó en su obra operística, lo que ocasionó que fuera mal acogida en su momento. En *Benvenuto Cellini* (1834), su primera ópera, choca la mediocridad del libreto con la calidad y el dramatismo de la música.

También escribió *Béatrice et Bénédic* (1862), basada en *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare, y *Los Troyanos* (primera parte: 1858, segunda parte 1863), inspirada en *La Eneida* de Virgilio. En esta ópera lleva a la perfección el principio de *yuxtaposición de cuadros contrastantes* característica del teatro de Shakespeare. El texto, escrito por Berlioz, incluye elementos autobiográficos mientras que la música introduce un estilo épico en que se combina la claridad y sencillez de la tragedia clásica con la riqueza cromática y expresiva. Los recitativos y arias se reducen en favor de *escenas dramáticas*, cuyo resultado es la supresión de todo lo superfluo y ornamental, buscando así la concentración. Esta concentración quedará en el polo opuesto de la profusión de Meyerbeer y la elocuencia de Wagner, siempre dirigida a la interpretación musical máxima de la palabra.

### 2.1.2. La ópera cómica

Durante la primera mitad del siglo tuvo gran auge como contrapartida de la *grand opéra*. Su estructura muestra *diálogos hablados* en lugar de recitativos, y consecuentemente la música se estructura en *números cerrados* con canciones, romanzas, arias breves, coros, concertantes y una orquestación descriptiva.

Los *temas* fueron evolucionando desde la expresión de los temas de la vida cotidiana hacia otros más serios y conmovedores, derivando en el Segundo Imperio (hacia 1850) en dos direcciones: una que tiende hacia el drama lírico y otra que desembocará en la opereta, la revista y las variedades.

Sus principales representantes fueron Boieldieu con *La dama blanca* (1825), Auber con *Fra Diavolo* (1830), Hérold y Adam con *Le postillon de Longjumeau* (1836). Scribe fue el libretista más destacado.

### 2.1.3. El drama lírico

A partir de 1849 puede decirse que la *grand opéra* entró en declive. Con la instauración del imperio de Napoleón III, o Segundo Imperio, siguiendo la nomenclatura del Imperio de Napoleón Bonaparte, la expansión de la burguesía impuso unos hábitos moralistas contrarios a las convenciones del liberalismo constitucional anterior, rechazándose así los aspectos más espectaculares de la *grand opéra*. Surgió el llamado drama lírico, en que la trama mostraba conflictos individuales y recreaba una atmósfera más intimista y sentimental.

El *libreto* comenzó utilizando temas de la historia, las leyendas y los cuentos de hadas y acabó explorando la novela y el realismo. A menudo constaba de diálogos hablados siendo así en el terreno de la *forma* análoga a la ópera cómica, pero cuando esos diálogos eran sustituidos por recitativos se transformaba en gran ópera. La *música* se llenó de funciones psicológicas. Estructuralmente tenderá a la aproximación entre recitativos y arias gracias a un arioso situado a medio camino entre ambos, con el abandono gradual de la forma de números. La *orquesta* será aprovechada como medio de expresión de la acción y del sentido del texto. Su *lugar* de representación no es la Grand Opéra de París, sino el Théâtre lyrique o la Opéra Comique, el segundo escenario parisino en importancia.

El representante más importante de esta tendencia fue **Charles Gounod (1818-1893)**, cuyo estilo se impregna de la claridad de Gluck y Mozart. A juicio de Marschall, su obra más interpretada, *Fausto* (1859), genuino mito romántico, es una obra ampulosa donde conviven el género serio y jocoso, y poco representativa de las inclinaciones reales de su autor. Para Casini la principal virtud de esta ópera es la de resumir de forma accesible y agradable la sentimentalidad burguesa.

A Gounod le gustaban los grandes temas, que no siempre dieron origen a grandes obras, pero su verdadero talento se muestra en su lirismo, intimismo, encanto vocal y pureza de estilo, que se muestran en su obra maestra desconocida (Marschall), *Romeo y Julieta* (1867).

El heredero de Gounod será **Jules Massenet (1842-1912)**. Su obra más renovadora se considera *Werther* (1892) en la que integran procedimientos wagnerianos (como el leitmotiv) y la coherencia formal con su lenguaje francés, dotando a la estructura de la orquesta de una transparencia que consigue transmitir una extrema sensibilidad sin renunciar a las asperezas.

Rival de Massenet, **Camille Saint-Saëns (1835-1921)** recoge la tradición de Berlioz que funde con elementos de la gran ópera y una moderada influencia wagneriana (uso poco riguroso del leitmotiv, con preferencia por las formas cerradas). Su obra maestra en el género operístico es *Sansón y Dalila* (1877) inicialmente concebida como oratorio, lo que explica la importancia del coro.

### 2.1.4. La ópera realista

Estructuralmente procede de la ópera cómica por el uso en principio de diálogos hablados en lugar de recitativos, pero funde elementos de la *grand opéra* y del drama lírico. Su obra más representativa es *Carmen* (1875) de **Georges Bizet (1838-1875)**.

Esta ópera (sobre texto de Merimée) es un intento por describir al hombre y la vida cotidiana con una *tensión dramática* que nunca flaquea. Para Marschall su éxito se debe al uso de un lenguaje musical que traduce eficazmente el contraste entre la atmósfera de fiesta y la presencia permanente de la muerte, con el colorista fondo del ambiente español que se muestra como una variante del exotismo.

*Formalmente* deriva de la ópera cómica, pues fue escrita con diálogos hablados. Los recitativos fueron añadidos a la muerte de Bizet por Guiraud. Estilísticamente diluye los límites entre los diversos géneros operísticos franceses, y aunque la adición de los recitativos la acercan a la gran ópera, se distingue de ella y de la ópera cómica por su *tema realista*. Asimismo la concepción de ciertos *papeles* como el de Micaela la aproxima al drama lírico, mientras que el personaje principal, Carmen, es un nuevo tipo de papel que exige grandes cualidades interpretativas. El realismo procede tanto del tema como de la utilización de danzas populares (la habanera o la seguidilla) y aunque presenta la violencia de forma moderada servirá de modelo y paralelo a la corriente verista.

### 2.1.5. La opereta

Se define como una ópera ligera en varios actos, en la que es típico el uso de canciones musicalmente sencillas y a menudo actuales, danzas de moda (can can, vals, polca) y marchas. Este género está en el límite de lo que en la época se consideraba como ópera. Tuvo éxito desde mediados de siglo, siendo el exponente a juicio de varios autores (Michels, Marschall) de una sociedad que se ríe de sí misma ocultando su agitación y su vacío interno y que se orienta hacia lo material y económico.

El autor más representativo de este tipo fue **Jacques Offenbach (1819-1880)** con obras como *Orfeo en los infiernos* (1858), y *La bella Helena* (1864), parodias de los mitos de la antigüedad, o *La vie parisienne* (1866) donde hace lo mismo con el sentimentalismo y la moral banal de la época. Su última ópera *Los cuentos de Hoffmann* (1881) no pertenece a este tipo, sino que es un ejemplar muy tardío de ópera romántica en el estilo del primer Romanticismo, llena de fantasía.

Con la tendencia a un drama unitario, los tres primeros géneros se fueron fundiendo, mientras que la opereta sobrevivió como género independiente.

### 2.1.1. La grand opéra

Es la gran ópera seria francesa, heredera de la tradición representada por Lully, y continuada por Gluck. Para Michels es el género operístico representativo de la Monarquía de julio de 1830-48, donde se refleja la conciencia del progreso del poder y los hallazgos técnicos de la sociedad burguesa, a través de su complejidad y espectacularidad escenográfica. El *exceso*, tan característico del gusto burgués se muestra, de nuevo siguiendo la exposición de Michels, en:

- El uso de escenas de ambiente con grandes masas (cuadros) y sorprendentes giros de la acción (golpes de efecto).
- Marcados contrastes entre escenas populares y ámbito privado, que van desde el tópico a la mayor expresividad.

También es característica la *magnificencia* solística, coral y orquestal, el convencionalismo y romanticismo conservador, la suntuosidad del ballet, y la escenificación de *temas* de carácter historicista (ahora no tomados de la Antigüedad sino de la Edad Media) tratados según la convención de la época. También fue muy popular la trama de rescate. La estructura se fijó en cinco actos (Einstein).

Los medios musicales abarcaban todo lo que se utilizaba hasta entonces en la ópera:

- Recitativos *acompagnato* para las escenas.
- Arias, cavatinas, romanzas, baladas y dúos apasionados.
- Concertantes.
- Grandes coros que representaban al pueblo.
- Ballets.
- Gran orquesta que incluía elementos programáticos.

Los precursores de este nuevo estilo operístico fueron Spontini (*La Vestale*), Cherubini y Méhul; y sus principales representantes Meyerbeer y Auber, y como libretista Eugène Scribe.

#### 2.1.1.1. Meyerbeer

Giuseppe Meyerbeer (1791-1864), alemán de origen, acabó siendo la máxima autoridad operística en Francia. Había sido alumno de Clementi, de Zelter y del abad Vogler. Compuso *singspiele* para Berlín y óperas italianas por consejo de Salieri, algunas de ellas con Romani, libretista que también lo fue de Rossini, Bellini y Donizetti. Estas experiencias dotaron a Meyerbeer de un *estilo ecléctico*, virtuoso y espectacular, en que se observa el sentido alemán de la armonía, caracterizado por su aplicación libre de las reglas, y la influencia italiana en la inspiración y expansión de la melodía. La importancia melódica es superior a la concepción de la forma (lo que influirá en la escuela francesa posterior), mientras que los principios musicales y dramáticos estarán sugeridos por Mozart, su gran modelo (Marschall).

Según indica Jay Grout, Meyerbeer *fijó el estilo de la grand opéra* con dos de sus obras *Robert le Diable* (*Roberto el diablo*, 1831) y *Los Hugonotes* (1836) ambas en colaboración con el libretista Scribe.

## 2.2. La ópera italiana

Durante los últimos años del siglo XVIII la ópera italiana había declinado. Italia tendió a un cierto *aislacionismo* y perdió el primer puesto en lo que a música instrumental y de cámara se refiere en favor de Alemania. Gluck y su reforma no calaron en este país ya que sus propuestas (depuración dramática y sobriedad estilística) se sentían como ajenas a la tradición operística napolitana, que primaba los siguientes aspectos: perfección del canto, brillantez orquestal, número limitado de formas fijas y personajes estereotipados en los que el público podía reconocerse con facilidad, a pesar de las confusas tramas frecuentes en los libretos. Así lo “romántico” no parecía tener mucho espacio en la ópera italiana.

Einstein da algunas *razones no musicales* que pueden explicar este aislacionismo y la aparente ausencia de elementos románticos de que venimos hablando:

- Unas son de *carácter político*: ni los Habsburgo (en Lombardía y Venecia), ni los Borbones (en Nápoles) ni el Papa (en Roma) veían con buenos ojos el intercambio cultural entre sus dominios y el resto de Europa.
- Otras son de *tipo ideológico*: Einstein considera el movimiento romántico como algo típicamente alemán teñido de la nostalgia del sur, de su colorido y de su libertad, a la

vez que reivindicaba su propio germanismo. Este romanticismo no era necesario en países como Italia o España, y por tanto no tuvo en ellos tanta pujanza. Sin embargo el romanticismo vendrá dado por un gusto por los *temas* pasionales y por aquellos en los que se reivindica la identidad y la libertad de los pueblos, ya que en este momento Italia obtendrá su unificación e independencia de dominaciones extranjeras.

*El resurgimiento de la música operística en Italia* puede exponerse de la siguiente manera

La ópera bufa experimentó a principios de siglo un nuevo auge, aunque se extinguió definitivamente con Donizetti. Le sucedió una ópera seria más interesada en temas dramáticos procedentes tanto de la literatura (Shakespeare, Schiller) como de la realidad (verismo).

En el aspecto musical se despliegan formas dramáticas independientes, en especial el aria en dos partes, así como los concertantes. Paulatinamente se tiende a la unidad del drama en detrimento de la ópera de números con el uso de la *scena*<sup>2</sup>. El ideal rossiniano de melodía simple y ritmo claro se mantendrá como característico del estilo italiano, así como la *autonomía* de la música frente al drama: la música gana paulatinamente como la expresión de la acción y de los matices psicológicos (Verdi), pero no se convertirá nunca en algo equivalente al drama wagneriano.

Durante la primera mitad de siglo es abundante el número de compositores que escriben ópera en Italia. Entre ellos destaca la terna Rossini, Bellini, Donizetti, contemporáneos y rivales, respetuosos con la tradición y a la vez dueños de un estilo personal.

### 2.2.1. Rossini

Gioachino Rossini (1792-1868) es la figura más destacada entre 1810 y 1830. El género que domina por excelencia es la *ópera bufa*, a pesar del predominio en su catálogo del género serio, siendo su *Barbero de Sevilla* (1816) una de las cimas de la ópera cómica. Escribió 39 óperas entre 1810 y 1829 en que se estrenó en París *Guillermo Tell*. Tras esta obra cayó en un mutismo musical roto esporádicamente y aún hoy no explicado satisfactoriamente.

Su influencia marcó la obra de Bellini y Donizetti, así como al joven Verdi, en el que pueden rastrearse elementos rossinianos incluso en sus últimas óperas.

El poder de fascinación de su música procede de la aplicación sencilla de tres *recursos*: eufonía, repetición y simetría, en los que excluye toda complejidad:

- La *melodía* tiene un carácter espontáneo. De ella se elimina cualquier rasgo de improvisación dieciochesca.
- El *ritmo* es sencillo, pegadizo y vivaz. Tiende a la repetición que queda subrayada por la *timbrica*: la adición de instrumentos, sistema con el que consiguió sus célebres *crescendi*, refuerza la repetición.
- Destaca el *color* de los instrumentos solistas, el uso de la trompa y los abundantes solos del viento madera. Aumenta la participación de la *orquesta* en el desarrollo dramático si bien sus métodos son aún simples y esquemáticos.

---

Que sustituye el recitativo seco por otro acompañado y que puede ser interrumpido por interjecciones corales; en ella tiene cabida el diálogo y el desarrollo de situaciones dramáticas. Tiene una gran fuerza dramática y resulta muy variada, desde momentos en que el personaje canta sin acompañamiento, hasta situaciones más complejas en que la orquesta toma parte activa y el cantante usa una melodía en arioso.



— La *armonía* queda reducida a los postulados didácticos del XVIII.

— En cuanto a la *forma*, los recitativos seccos son definitivamente suprimidos (*Otello*, 1816); las piezas son enlazadas mediante recitativos acompañados e intervenciones del coro. Así se da lugar a episodios en que la situación queda perfectamente definida. Las oberturas muestran forma de sonata sin desarrollo (con introducción lenta y coda rápida: *El barbero de Sevilla*) y las arias se extienden partiendo de modelos estereotipados hasta dar lugar a nuevas estructuras<sup>3</sup>. Ganan en importancia los finales de acto.

Pero sobre todo esto destaca la *línea del canto*, símbolo de la estructura rossiniana, cuyo cuidado, que equilibra el virtuosismo y la expresión (humanizándolos) le ha proporcionado el calificativo de *bel canto*<sup>4</sup>.

Como ya hemos dicho, Rossini escribió tanto óperas bufas como óperas serias. En *El barbero de Sevilla*, ópera cómica, la trama queda reducida (no como en Mozart) a una simple historieta amorosa. Otras obras maestras del género son *La italiana en Argel* o *La Cenicienta*. *Guillermo Tell* (ópera seria) es su última obra y con ella influyó en la formación de la gran ópera francesa con sus escenas de multitudes, su espectacularidad y sus bailes, el uso de la orquesta, y el abandono del canto de coloratura.

## 2.2.2. Bellini

Vincenzo Bellini (1801-1835), compuso nueve óperas. Las tres principales son *La sonambula* (1831), *Norma* (1831) e *I Puritani* (1835). El repertorio de este autor ha caído prácticamente en el olvido con la excepción de *Norma*, puesto que hay debilidades importantes en los libretos y en la construcción de sus óperas. El interés de Bellini no está ahí sino en el espléndido uso de la voz y en la elección de ciertos temas. Estos eran preferentemente historias de amor esperanzador y muertes violentas extraídas de episodios turbulentos de la historia europea o de dramas literarios de Shakespeare, Scribe o Victor Hugo. Estas tramas se hicieron características de la ópera romántica italiana.

El *canto* de este autor refleja un perfecto conocimiento de las posibilidades fisiológicas de la voz así como exige unas cualidades técnicas que hicieron escuela. La tensión y la distensión están muy bien equilibradas, la curva de la melodía aprovecha una respiración lógica y los puntos culminantes están sabiamente determinados. Además su carácter lírico y dulce están vinculados a una situación emocional y dramática, lo que la hace especialmente expresiva y distinta de la de Rossini.

*Norma* es un buen reflejo de todas estas cualidades. En esta obra muestra un recitativo que se aproxima al carácter del *arioso* y la orquesta participa de la acción dramática aunque mantiene una paradójica economía de medios.

La influencia de la melodía de Bellini es patente en Chopin y Mendelssohn, así como en el joven Verdi, pero la influencia más asombrosa de este autor según dice Marcshall, es la que ejer-

<sup>3</sup> Es frecuente el uso de una introducción lenta, un *Allegro* para el virtuosismo del cantante, solos instrumentales, y la *cavaletta* en un tiempo más rápido para provocar los aplausos del público.

<sup>4</sup> El *bel canto* es una manera de cantar tradicionalmente italiana, caracterizada por la pureza de tono, la belleza del sonido, el fraseo refinado, el *legato*, la agilidad en la voz, y una gran maestría técnica. El *bel canto* del XIX no ha de confundirse con el *bel canto* barroco, estilo sumamente recargado. En Rossini adquiere una expresión espiritual con personalidad propia que funciona según el carácter del personaje.

ció sobre Wagner a través de *Norma*, no sólo por su riqueza melódica y el íntimo ardor de su música, sino por el tema (que procede de la mitología alemana) con una idea fundamental: la unión de los amantes tras la muerte, idea que sería retomada por Wagner en *Tristán e Isolda*. Bellini inauguró así la moda de los **temas nórdicos**, que estuvo presente en autores latinos posteriores (Donizetti –*Anna Bolena*, *Lucia de Lammermoor*–, Verdi –*Macbeth*, *Un ballo in maschera*, *Falstaff*–, Massenet –*Werther*–...).

### 2.2.3. Donizetti

Gaetano Donizetti (1797-1848) comenzó en 1822 su larga y fructífera colaboración con el libretista Romani con el que trabajó en *Anna Bolena* (1830), primer éxito internacional de Donizetti, *L'elisir d'amore* (1832), bufa, *Lucrecia Borgia* y *Lucia di Lammermoor* (sobre un texto de Walter Scott) ambas serias. Las más famosas de sus últimas obras fueron escritas para teatros parisiños: *La Fille du regiment*, *La Favorite* (ambas de 1840), y su última obra maestra del género bufo *Don Pasquale* (1843).

Donizetti mostró en la elección de los **temas** de sus óperas serias una tendencia que se halla muy frecuente en la escena italiana: el uso de argumentos donde no predominase el decoro y la razón sino la acción y las poderosas pasiones, todo lo cual era percibido como adecuado en un momento histórico de convulsiones políticas (tendientes a la revolución) que conducirían al *Risorgimento*.

En esta variedad de ópera seria aún hay **rasgos tradicionales** que las bufas como el uso de *scena ed aria*. Las obras serias expresan mejor el talento de Donizetti que las bufas. Entre ellas destaca *Lucia di Lammermoor* (1835) donde consigue el equilibrio entre el interés dramático y musical. Esta obra se considera una de las obras cumbres de la ópera italiana. El canto ya no es un fin en sí mismo sino que sirve al drama, mientras que la orquesta hará lo mismo con economía de medios y técnica rigurosa.

### 2.2.4. Verdi

Giuseppe Verdi (1813-1901) es considerado el compositor de ópera italiano más importante del XIX y síntesis de las diversas tendencias de la ópera en Italia durante las primeras décadas del siglo.

Su figura artística está unida a su **relevancia política**. El XIX fue el siglo de la unidad italiana. El poderoso movimiento que buscaba la independencia fue conocido con el nombre de *Risorgimento* y el centro de las hostilidades fue Roma. El primer gran triunfo de Verdi, *Nabucco*, y su conocidísimo “coro de esclavos”, fue tomado por los italianos como reflejo de su propia situación histórica e himno de libertad. También el compositor estuvo presente en las insurrecciones de 1848-49, no sólo en persona sino a través de su música. Su nombre se acabó convirtiendo en un acróstico revolucionario: VERDI significó “Vittorio Emanuele Re d'Italia”<sup>5</sup>. Cuando se formó el primer parlamento nacional en 1861, fue elegido diputado.

#### 2.4.1. Características de su estilo

Verdi fue un compositor dotado de un excepcional talento dramático. Para Marschall simboliza el término de una evolución progresiva hacia la *verdad dramática* que prescinde del virtuosismo y el ornamento inútil pero no de la pura belleza. En este camino de la búsqueda de la verdad intervienen todos los elementos a su alcance:

- **La voz:** le permitirá hacer poderosas caracterizaciones dramáticas (es reconocida la asombrosa capacidad verdiana para la definición psicológica de sus personajes). Otorgará papeles inusualmente preponderantes a las voces de barítono y mezzosoprano, así como magníficos pasajes a los bajos aprovechando sus cualidades dramáticas.
- **La orquesta:** interviene creando situaciones anímicas, ambientes y lugares, pero también subrayando los contenidos del texto. Aunque separada del canto, tenderá a colaborar con él cada vez más en la expresión de la historia. Los temas musicales no sólo identifican situaciones y personajes, sino que recuerdan al público sucesos acontecidos anteriormente.
- **Los argumentos** preferidos son el amor que lleva a la muerte, los celos, la mujer frágil y divina, la difamación... pero también la libertad, la historia novelada y los dramas literarios.
- **Las estructuras formales:** partirá de una ópera de números dando una paulatina coherencia formal al drama, que desemboca en la "parola escénica" de sus últimas obras, donde la diferenciación formal queda abolida en aras de la coherencia expresiva y dramática. En ellas el propio Verdi niega la influencia de Wagner, que siguió una tendencia similar hacia la unificación del drama. Verdi siempre conserva en sus obras (dice Plantinga) una regularidad métrica implícita, mientras que las elaboraciones armónicas son más decorativas que sustanciales; la orquesta, a pesar de la importancia creciente en Verdi, no llega nunca a los extremos wagnerianos, es menos radical, ya que el foco de atención de sus obras es siempre el drama personal, las profundidades del alma humana, sus emociones y sufrimientos, cuya caracterización se lleva a cabo a través del canto. El destino es en general un mal causado por otros, con lo que aparece la implicación de la sociedad en el drama.

#### 2.2.4.2. Las obras de Verdi

La producción de Verdi suele dividirse en tres grupos de obras más o menos definidos:

##### - **Periodo de juventud:**

Recoge las obras escritas entre 1839 y 1850, un total de 16, de las cuales cuatro aún se representan en los circuitos operísticos actuales y son las más representativas en la evolución de su estilo: *Nabucco* (1842), *Ernani* (1844), *Macbeth* (primera versión de 1847) y *Luisa Miller* (1849).

Con *Macbeth* busca la distancia respecto a los modelos italianos vigentes. Los papeles principales son para *mezzo* y barítono, la melodía aparece limitada para servir a los intereses del drama y a menudo se interrumpe con una especie de canto hablado o interjecciones expresivas de la orquesta; el trabajo técnico es riguroso: la batalla por ejemplo no es descrita mediante una explosión de la orquesta, sino mediante una fuga.

*Luisa Miller* es una obra de transición hacia el segundo periodo donde Verdi inicia el estudio psicológico de los personajes, y anuncia uno de sus temas favoritos: la inter-

pretación musical del alma femenina. Recitativo y aria se aproximan y la polifonía ocupa un lugar destacado. La melodía aspira a la pureza sin excesos.

## — El periodo medio:

Se identifica con lo que Marschall denomina el “Verdi eterno”. Este periodo incluye sus tres óperas más conocidas: *Rigoletto* (1851) *Il Trovatore* (1852) y *La Traviata* (1853), consideradas a menudo como una trilogía por sus innegables *semejanzas* musicales. El éxito de estas obras se debe a su bella melodía, a veces expresiva, a veces virtuosista, superpuesta a ritmos de danza o marcha, la omnipresencia del vals y los coros de tonalidades populares, solemnes o religiosas.

Sin embargo las *diferencias* son también marcadas: *Il Trovatore* queda eclipsada por las otras dos resultando, por su estructura en cuadros, la menos coherente. En *Rigoletto*, cuya trama está inspirada por una obra de Victor Hugo, aparece una problemática a la vez humana y política: se enfrentan la arrogancia del aristócrata que se aprovecha de sus privilegios para abusar de la hija de su bufón jorobado, personaje dual a la vez alcahuete y padre amantísimo. La *simbología romántica* está presente por el papel dado a la naturaleza y la superstición, ya que el origen de la tragedia está en una maldición que ocasiona el envejecimiento del protagonista, envejecimiento fruto no sólo de su defecto físico sino de su posición subalterna. Musicalmente presenta un recitativo muy evolucionado y cadencias evitadas. La orquesta subraya la situación dando prioridad al canto.

*La Traviata* centra su desarrollo en el sufrimiento de una mujer. Su tema inspirado en *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, resulta desafiante para la falsa moral burguesa, y supone una reflexión sobre la propia situación personal de compositor, cansado de los chismorreos acerca de su amante la cantante Giuseppina Strepponi, con la que convivió largo tiempo y con la que se acabó casando. El drama de esta obra es interno, sucede *en el alma* de los personajes. Musicalmente los rasgos predominantes son el lirismo y la delicadeza que se perciben ya en el preludio. La orquesta, transparente, traduce sentimientos y valores morales como el afecto, el amor paterno, la decepción, la dicha...

Entre 1856 y 1866 escribió tres óperas: *Simone Bocanegra* (1857), *La fuerza del destino* (1862) y *Un ballo in maschera* (1859), la más redonda de las tres, y considerada un nexo de unión con el Verdi de la madurez. En *Don Carlos* (1865) ya no se muestra ninguna indecisión estilística: la música sigue admirablemente la progresión dramática, los personajes y las situaciones, quedando así el camino expedito para el Verdi final.

## — El último periodo: la verdad dramática.

El último periodo de Verdi muestra su dominio absoluto de los medios dramáticos y musicales con la consecución de una *forma íntegra*, donde los diferentes recursos no se hallan yuxtapuestos, sino fundidos. Wagner ya había conseguido algo similar pero con procedimientos distintos, pues Verdi nunca renunció al italianismo de su estilo con el predominio del canto y la melodía y la transparencia orquestal. Ahora afina la declamación que seguirá muy de cerca la prosodia y se inspira en el sentido de las palabras.

*Aida* (1780-81) escrita para las ceremonias de apertura del Canal de Suez en 1781, no es una ópera meramente exótica. Verdi se documentó a conciencia para evitar los anacronismos e inverosimilitudes y escribió una ópera musicalmente europea, mostrando con ello su conciencia estilística y su respeto por una tradición musical (oriental) que le resultaba ajena. Espectacular, representa la síntesis entre la monumentalidad de la ópera francesa, la ópera italiana (importancia del canto, trabajo orquestal), y la coherencia formal germana así como su unidad dramática.

Sus últimos años están marcados por la colaboración con **Arrigo Boito**, gran conocedor de Shakespeare y de Dante, que le proporcionó dos libretos magistrales: *Otello* (1879) y *Falstaff* (1889), ambos inspirados en sendas obras de Shakespeare.

En *Otello*, con excepción de la "Canción del sauce" de Desdémona, el aria como forma cerrada desaparece, desembocando en un arioso expresivo y dramático pegado a la acción y al texto. Los diálogos y las escenas de conjunto son los núcleos dramáticos esenciales. La melodía vocal aparece ligada a la orquesta sin resultar ahogada por ella. Participa en la acción y refleja los movimientos del alma y del pensamiento gracias a motivos e instrumentos caracterizadores. La trama reúne buena parte de los asuntos que interesaron a Verdi: el amor fatal, la mujer, el odio, los celos, y el mal que invade la felicidad y la destruye. Con *Otello*, la ópera italiana alcanza una de sus más altas cumbres, una cima que el verismo intentará superar a fuerza de desmesura, sin conseguirlo.

*Falstaff*, basada en *Las alegres comadres de Windsor* de Shakespeare, es una ópera cómica, un capricho final de su autor, donde la música es traducción directa de la acción y el lenguaje. Magistral, es pura ironía y parodia: Verdi se burla de sí mismo, de sus habituales melodías patéticas, de la seriedad de sus tragedias y de sus famosas escenas de conjunto, siempre dentro de la dignidad del humor. La transparencia del tejido orquestal anuncia ya elementos impresionistas. Esta obra es un testamento espiritual que inicia una nueva vía de renovación.

## 2.2.5. El verismo

El verismo es una corriente operística italiana de finales del XIX, influida por el *naturalismo literario* francés y contraria tanto al romanticismo de Verdi como a los dioses y héroes de Wagner. El realismo y el naturalismo fueron corrientes literarias del siglo XIX. La finalidad del naturalismo literario es la plasmación realista del mundo sin idealización romántica alguna, resultando la obra así impregnada de crítica social. Por su propia naturaleza, la música no puede responder a este ideal ya que es en sí una estetización de la realidad, de ahí que (según Michels), el traslado de los presupuestos realistas y naturalistas a la ópera afecte al *libreto* fundamentalmente. La *acción* transcurre a menudo en capas sociales bajas, y es apasionada, brutal y llevada a los límites. Muestra asesinatos, sangre y horrores que buscan estremecer al espectador. La música resulta un tanto brusca y se llena de interjecciones vocales realistas, así como de sonidos procedentes del exterior. Está totalmente subordinada a la presentación de procesos internos y externos. En la reproducción de estos últimos sigue, en opinión de Michels, el camino hacia el ruido propio del siglo XX. Respecto a la representación de *procesos internos*, la música resulta tosca y a veces superficial y efectista, poco sutil, por lo que carece a menudo de profundidad psicológica. Sin embargo en sus mejores momentos es de un instinto dramático innegable.

El verismo se inicia con *Cavalleria rusticana* (1890) de **Pietro Mascagni (1863-1945)**, breve ópera que narra una sencilla historia de pasiones y venganza con el trasfondo colorista de su ambiente siciliano. Musicalmente resulta bastante tradicional con una sintaxis amónica simple y melodías dobladas con acompañamientos muy sobrios. La otra obra más importante del género fue *I Pagliacci* (1892) de **Ruggero Leoncavallo (1858-1919)**, que se caracteriza por el *pathos* exagerado al igual que la primera y con la que suele compartir cartel en las representaciones. En este segundo caso el drama y la música son más sofisticados, la obra resulta más continua, más moderna y con una diferenciación entre recitativos y arias menos acentuada.

## 2.2.6. Puccini

Giacomo Puccini (1858-1924) fue la última personalidad operística italiana del XIX. Pasa por ser un integrante del verismo, y aunque pueden identificarse algunos aspectos en sus obras que responden al mismo, debe ser considerado un genuino representante de la ópera de finales de siglo y heredero de la tradición vocal italiana que se remonta hasta Rossini.

Su primera obra importante fue *Manon Lescaut* (1893), tercera de sus óperas. Sus tres obras maestras son: *La Bohème* (1896), donde refleja un ambiente modesto, emociones sencillas y conmovedoras, que serían afines al verismo si no fuera por una música que lo transforma poéticamente todo; *Tosca* (1900) con una orquestación dotada de mayor fuerza y colorismo que la anterior, con unos tintes oscuros insólitos en la obra del compositor; y *Madame Butterfly* (1904) donde se refleja la psicología femenina de forma sugerida admirablemente por la música.

Sus obras posteriores *Fanciulla del West* (1910) *Turandot* (inconclusa a su muerte) no llegan a las alturas de las anteriores, pero no pueden desestimarse en absoluto.

## 2.3. Alemania

La música teatral alemana fue la más directamente influida por la *literatura*. La ópera es un medio en el que los germanos han producido pocos especialistas. Así los compositores simultáneamente frecuentemente la escritura de óperas con el de otro tipo de composiciones, hecho que tuvo efectos en la música teatral. Según Marschall las características de estas otras modalidades musicales se reflejan en algunos de los rasgos propios de la ópera alemana: unidad, simplicidad del canto, integración de las voces en la orquesta, instrumentación pictórica...

Antes de la formación de la verdadera ópera romántica alemana, destaca como obra de transición *Fidelio* (1805, primera versión) de Beethoven:

Es ésta una *ópera de rescate* que desarrolla los temas de la salvación y la liberación, temas que enfocados como redención serán después usados por la ópera romántica. Se inspira en los ideales de la Revolución Francesa a través de cuatro ideas fundamentales: libertad, fidelidad, fraternidad y alegría. Musicalmente muestra una gran disciplina formal con una orquesta no mayor que la de Mozart que asume un poderoso trabajo sinfónico. El canto prescinde de ornamentos gratuitos siendo concebido instrumentalmente e integrado en el tejido orquestal, al que sin embargo se superpone. Su estilo carente de pretensiones reserva para el texto hablado el avance del drama.

### 2.3.1. La ópera romántica alemana. Weber: *Der Freischütz*

Existen notorias diferencias entre la ópera alemana y su correlato italiano, derivadas de las características del lirismo alemán. Marschall enumera así estas características:

- Utilización de fuentes legendarias y revalorización del cuento de hadas hasta convertirlo en obra de arte.
- Uso de la naturaleza como objeto de descripción y fuente de inspiración mística.
- Fusión del hombre con la naturaleza y sentimiento de amenaza (por parte del hombre) a causa de las fuerzas demoníacas que existen en ella, de ahí el deseo de liberación y la esperanza de redención.

En el aspecto más específicamente musical, no elimina por completo ciertos rasgos italianos, y acoge elementos populares y la sencillez del lied; se atribuye simbolismo a sonoridades y armonías haciendo que el cromatismo progrese. La orquestación es colorista, y sirve para plasmar el carácter y el ambiente. La obertura refleja también la atmósfera de la obra más que su contenido. Los concertantes, finales y coros animan la acción con variedad y colorido. En el terreno de la dramaturgia se transforma la alternancia entre recitativos y arias en escenas dramáticas, que usan motivos recurrentes responsables de la unidad musical. Pueden ser una melodía, un ritmo, un timbre...

Karl Maria von Weber (1786-1826), se distinguió por su brillante carrera como director de orquesta y director de teatro. Empezó a componer muy joven. Con *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*, 1817-1820), consiguió crear una ópera nacional alemana parangonable con sus homónimas francesa e italiana.

*Der Freischütz* es un singspiel muy evolucionado, donde se asocian los diálogos hablados con pasajes del *bel canto* italiano y la forma del lied como base del canto vocal. Su argumento es plenamente romántico con temas fantásticos y sobrenaturales, presencias mágicas en la naturaleza, fantasmas, visiones y sueños, la lucha de la luz y las tinieblas, el ambiente popular... Es de destacar los coros presentes en vastas escenas, que se derivan primordialmente de la tradición del orfeón en la que los componentes son hombres. También destacamos la aún tímida utilización de *motivos recurrentes* y el *simbolismo* orquestal. Las restantes óperas de Weber, en especial *Euryante* (1823) y *Oberon* (1825-1826) participan de la misma solidez compositiva (Marschall).

### 2.3.2. Wagner

Richard Wagner (1813-1883), es una gran figura que resulta difícil de definir. Músico, poeta, actor, filósofo... los estudiosos no llegan a un acuerdo acerca de si su obra ha de considerarse revolucionaria, o si por el contrario debe entenderse como una síntesis de tendencias dispersas existentes en su tiempo.

Su *dimensión política* fue realmente importante, si bien su pensamiento y su acción no fueron coherentes. Esta contradicción unida a su talante elitista tanto en lo artístico como en lo humano, impidieron que llegara a ser un héroe nacional como lo fue Verdi. Aspiraba a ser un poeta. Como compositor y dramaturgo dejó abundantes *escritos* que nos informan acerca de sus opiniones estéticas, entre los cuales la obra más significativa por ser la que más sistemáticamente sintetiza su pensamiento es *Ópera y drama* (1850).

#### 2.3.2.1. Rasgos de la obra wagneriana

Wagner admiró siempre a Beethoven y a Shakespeare. La *unión entre poesía y música* que pretendía impregna el sentido de *la obra de arte total* wagneriana, en la que todos los elementos (imagen, música, texto, acción, gesto) están unidos bajo la supremacía del drama (esto es un postulado romántico puesto que en definitiva el drama musical aspira a ser una representación sintética del mundo). Los temas usados por Wagner proceden de la mitología alemana, las leyendas populares, y la magia.

*Escribió sus propios libretos* utilizando frecuentemente en sus versos el *Stabreim*, antiguo tipo de versificación alemán en el que predomina la aliteración. La composición poética y musical busca la precisión total y la significación máxima. Para reforzar esta semántica hace uso

del *leitmotiv*. Este recurso es más que un motivo recurrente, pues está en permanente transformación según la situación, el pensamiento y el estado anímico de los personajes. Tiene función estructural, y su aparición en la orquesta permite que ésta se integre en la acción. Son además la base de la tarea sinfónica y el germen del flujo melódico que en Wagner se define con la expresión “melodía infinita”.

La *melodía infinita* suprime las cadencias, lo que significa un pensamiento musical continuo. A partir de *Tannhäuser* y *Lohengrin* las formas cerradas son abandonadas y sustituidas por una declamación cantada (*Sprechgesang*) que realiza la melodía infinita en el plano vocal. El *ritmo* es una especie de micro-ritmo realmente complicado.

La *armonía* y la *instrumentación* son aportaciones decisivas. El pensamiento de Wagner es esencialmente armónico e impregna totalmente su lenguaje invadiendo la melodía. El cromatismo se intensifica hasta llegar prácticamente a sus límites en *Tristan e Isolda*, ocasionando una disolución tonal que antecede el atonalismo. El timbre orquestal se enriquece con una gran variedad de matices expresivos: es rico, suntuoso, sensual, plástico, íntimo... todo ello gracias a la audacia de su instrumentación, derivada en buena parte del *Tratado de orquestación* de Berlioz y la influencia de Liszt. La ampliación de la paleta orquestal le permite realizar acordes completos en todos los registros y colores, con lo que puede crear una atmósfera específica para cada situación, matizándola.

El resultado es una *textura sinfónica compleja*. No es exactamente polifónica ni armónica, sino una “trama”, una “malla”, un “tejido” donde todas las partes están implicadas: voz, orquesta, timbre...

A pesar de todos estos rasgos innovadores, Wagner cae en ciertos *estereotipos*, como señala Marschall: los personajes masculinos tienen rasgos autobiográficos, son encarnaciones del artista genial y solitario, mientras que la mayoría de sus obras presentan la oposición fidelidad/tradición y una crítica del espíritu utilitario.

### 2.3.2.2. Las obras

La producción de Wagner puede estudiarse según la siguiente periodización:

#### – **Obras de juventud:**

Presentan un *estilo ecléctico* con influencias del bel canto italiano, el coro francés, la gravedad de Beethoven y la alegría de Mozart. De las obras de este periodo sólo ha sobrevivido en los programas *Rienzi* (1840) que puede considerarse una réplica alemana de la gran ópera francesa, pues en ella se dan todos los clichés presentes en Meyerbeer. El tema (un tribuno de noble corazón que libera a un pueblo de la opresión), permite a Wagner desarrollar su actitud antiaristocrática y criticar la doblez y la intolerancia de la Iglesia.

#### – **Las primeras obras maestras:**

Muestran la *evolución de su estilo* desde la ópera romántica al drama musical. Son tres: *El holandés errante* (1841), *Tannhäuser* (1845) y *Lohengrin* (1848). Todavía se consideran óperas románticas.

*El holandés errante* aún está dividida en números (Marschall) y escenas musicales. Presenta una técnica motivica limitada y rudimentaria si la comparamos con la del *Anillo*. El tema, el espíritu, y la armonía son plenamente románticos.

En *Tannhäuser* desarrolla la confrontación de dos mundos: el de la sensualidad y el del espíritu (con un héroe que ha de decidir entre ambos), así como el tema de la redención.



ción. Esta contraposición no es sólo dramática sino musical y se percibe ya en la ópera: Tannhäuser, habitante de los bosques y protagonista de la acción, se representa mediante una música de corte tradicional alemán, mientras que la música de Venus es erótica, audaz e innovadora. Wagner abandona definitivamente aquí la composición en números cerrados. La música se deriva directamente del texto al que subyace un principio fuertemente ético.

*Lohengrin* introduce el elemento milagroso en su desarrollo. Con esta obra se supera la ópera romántica; en ella lo popular queda totalmente suprimido. Está presente la melodía infinita y los leitmotiv, aunque tienen aún una función más dramática que psicológica, asumen el papel generador de la forma. Esta obra ha de considerarse como el punto de inflexión hacia el drama musical.

### Los dramas musicales:

Son los siguientes:

- *Tristán e Isolda* (1859).
- *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Nuremberg*, 1867).
- La tetralogía *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*).
- *Parsifal* (1882).

En *Tristán e Isolda* Wagner muestra el tema del éxtasis por el amor. En esta ópera el cromatismo es llevado al límite y la tonalidad se muestra en fluctuación continua. El tejido orquestal es denso y trabado gracias al leitmotiv y la orquestación (que consigue mediante un ataque no siempre simultáneo de los instrumentos, sino ligeramente retrasado, un efecto de deslizamiento de los colores sonoros).

*Die Meistersinger* parece un paso atrás frente su propia audacia. Vuelven las canciones cortesanas y populares, el coral protestante, incluso los números separados. Regresa al diatonismo armónico mientras que la textura, con frecuencia polifónica, se caracteriza por su claridad.

La tetralogía *Der Ring des Nibelungen* es el fruto de largos años de reflexión. La elección del tema de esta serie de cuatro óperas surge de la posición nacionalista de Wagner, así como su postura antirreligiosa. Esto le lleva a acudir a la mitología germánica a través de la cual interpreta el mundo. La estructura es verdaderamente *sinfónica*: aquí ya usa Wagner los diversos leitmotiv con un significado y evolución estrechamente ligados a la acción (leitmotiv psicológico). Todos ellos constituyen una densa trama presente en los cuatro dramas dotándolos así de unidad. Ésta es la verdadera aportación musical de la Tetralogía. La aliteración es el recurso vocal que determina la progresión musical, mientras que el *Stabreim* (medievalismo), que carece de regularidad rítmica, transforma en prosa el discurso musical<sup>6</sup>.

La unidad en un solo ciclo de estas obras las hace aparecer articuladas de la siguiente manera: la primera es un prólogo en un acto, *Das Reingold* (*El oro del Rhin*), y las demás, tres jornadas consecutivas por este orden: *La Walkiria*, *Sigfrido*, y *El ocaso de los dioses*.

*Das Reingold* (estreno 1869) tiene como tema el nacimiento del mundo y con él el nacimiento del oro, surgido del esplendor del sol. Este oro sirve para hacer un anillo sobre el que, como consecuencia de los celos, cae una maldición.

*La Walkiria* (estreno 1870), expone el enfrentamiento entre el poder y el amor.

---

<sup>6</sup> Impide una estructura periódico-musical regular.

*Sigfrido* (estreno 1876) es la parte idílica de la Tetralogía e incluye maravillosas descripciones de la naturaleza. El amor de los protagonistas sólo triunfa tras la muerte.

*El ocaso de los dioses* (estreno 1876) describe el apocalipsis, puesto que la lucha contra el destino es inútil: el oro conduce a la perdición. Sólo el amor y la redención aparecen como vía para la salvación.

Estas obras así concebidas no podían representarse en un teatro normal, por lo que Wagner, acogido a la protección de Luis II de Baviera, pidió a este monarca que le construyera un teatro adecuado a las exigencias de sus dramas, petición a la que el rey accedió efectuando la obra en la colina de Bayreuth. Este teatro resultó sorprendente por su alta calidad acústica y por sus recursos para la escenografía. Asimismo disponía de un foso cubierto a medias por una especie de enbovedado y permitía la colocación de la orquesta en su interior mediante escalones.

*Parsifal* (1882) fue la última obra escrita por Wagner. Sus sencillos perfiles formales sustituyen la *Stabreim* por rimas consonantes, y el cromatismo se opone al diatonismo. El tema posee fuertes connotaciones religiosas: la vida y la redención sólo son posibles no por el amor humano sino por la fe. En este contexto adquiere sentido la abundancia de elementos musicales religiosos como vestigios gregorianos, de Palestrina y Gabrieli, y litúrgicos en general. En esta obra Wagner aspira a glorificarse a sí mismo a través de su protagonista. Tal actitud, además de las implicaciones religiosas de la obra y la caricatura wagneriana del superhombre, hicieron que Nietzsche, que había sido amigo de Wagner, se convirtiera en su más implacable detractor.

La influencia de Wagner sobre sus contemporáneos fue indiscutible, bien para imitarle, bien para diferenciarse de él. Los efectos del wagnerianismo se extendieron por toda Europa, pero tuvieron especial influencia en la escuela neoalemana y ya en el siglo XX en Wolf, o Richard Strauss.