

Prólogo

Por segundo año consecutivo, después de *La ópera como teatro cantado*, ofrecemos un libro con los resultados de la investigación más experta y reciente, esta vez con ocasión del 150 aniversario de *Tristán e Isolda*, celebrado en 2015. Esta obra de Richard Wagner, una de las más trascendentes de la historia del género operístico, se estrenó en el Teatro Real de la Corte de Múnich (hoy Teatro Nacional) el 10 de junio de 1865, y desde entonces su repercusión en los compositores posteriores, su capacidad de inspiración en la literatura, su estímulo para la investigación y su fuerza para suscitar reacciones en el público ha sido constante.

El presente libro contiene las ponencias presentadas durante el congreso organizado por la Universidad CEU San Pablo los días 11 y 12 de diciembre de 2015. Durante las dos jornadas del mismo, nos propusimos debatir acerca del largo proceso de gestación de la obra, la relación entre el libreto y su música, la «azarosa aventura» de su estreno, la percepción del tiempo o la profundidad de sus monólogos. Con ello queríamos desentrañar aspectos esenciales de ese «tiempo interior» definido por Carl Dahlhaus, según el cual *Tristán e Isolda* ocupaba un lugar único e irreplicable en la historia de la ópera, in-

cluso dentro del corpus creativo del propio Richard Wagner.

El proceso de composición fue en gran parte un hilo conductor entre todas las sesiones pues, si bien Richard Wagner se propuso crear una obra «legère», con pocos solistas –tres personas llevan en realidad el peso de la «acción» y acaparan la mayor parte de la partitura cantada–, un coro pequeño y de mínima presencia, una duración moderada y de «fácil» representación, que le ayudase a solventar sus problemas financieros, los avatares desde el inicio de la composición hasta su primera representación en Múnich se cuentan entre los momentos más complejos y fascinantes de la vida del compositor. Ya la cronología de gestación del libreto y la música se extiende desde 1857 hasta 1859 en ciudades como Zúrich, Venecia y Lucerna. Considerada «inejecutable» por los teatros de ópera a los que Wagner la propuso, *Tristan und Isolde* tardó seis años en subir a los escenarios y para ello fue decisiva la intervención de Hans von Bülow y del rey Ludwig de Baviera. Durante el congreso, simulamos en ocasiones entrar en la «mente» del compositor y en su contexto vital, así como en el resultado objetivo presente en la partitura, para seguir los pasos de este proceso.

En el primer artículo de nuestro libro, el catedrático del King's College de Londres, John Deathridge, nos explicó cómo el trabajo de creación llevó a una síntesis de subjetividad erótica, plenitud sinfónica y emocionalidad cósmica. Deathridge puso de manifiesto la imbricación entre la esfera pública y la

privada, así como la relevancia de los *Wesendonck-Lieder* como estudio previo de la composición, todo ello bajo las pautas de un proceso de edición que sometió al compositor a una constante presión. Como pocas veces, su exposición mostraba de qué forma el contexto biográfico condicionaba la composición, poniendo de manifiesto las dudas del propio compositor.

El catedrático de Karlsruhe Thomas Seedorf nos explicó el largo proceso hacia la primera representación, encarnada en la elección de Ludwig Schnorr von Carolsfeld para el papel de Tristán. Wagner trabajó con la intención de fundar una nueva escuela de canto alemana e introdujo cambios en la partitura según avanzaba su trabajo con los solistas vocales. La innovadora concepción de la técnica vocal elaborada por Wagner a partir de *Tristán e Isolda* buscaba asimismo un nuevo tipo de expresividad que él veía personificada en este cantante, fallecido poco después del estreno de la obra. Wagner parte del hecho de «poder únicamente manifestar este milagro terriblemente fugaz del arte de la representación mímica y musical para la memoria posterior, recomendando en el futuro a todos aquellos verdaderos amigos míos y de mis obras, por encima de todo, tomar en sus manos la partitura del tercer acto».

El musicógrafo José Luis Téllez tomó como base de exposición el sentido del tiempo en *Tristán e Isolda*. Partiendo siempre de ejemplos muy concretos de los tres actos de la partitura, Téllez desgranó el sentido de esta *flecha* del tiempo en sus tres acepciones

de pasado, presente y futuro dentro de la ópera de Wagner. Su análisis, de alto nivel filosófico, partía de los dos temas principales expuesto en el Preludio y estudiaba sus metamorfosis en los puntos de inflexión de la trama, como la escena del filtro del primer acto, el dúo nocturno del segundo acto o el monólogo final de Isolda en el acto tercero. Para Téllez, todos los parámetros musicales, la armonía, la melodía o la instrumentación coadyuvaban a manifestar estos «rostros del Tiempo que retornan una y otra vez sobre un presente interminable».

La última de las ponencias publicada en este libro fue expuesta por Gabriel Menéndez Torrellas, Director del Seminario de Ópera y Musicología de la Universidad CEU San Pablo, y estuvo centrada de manera exclusiva en el monólogo de Tristán del acto tercero de la ópera. Tratándose del momento más arduo desde el punto de vista de la escucha y más inaprehensible para el análisis musical, Menéndez se propuso encontrar una vía de acceso a través de los conceptos de Autoconciencia y Voluntad, esenciales en las concepciones filosóficas de Hegel y Schopenhauer. El monólogo de Tristán es el más extenso de la ópera: las secciones monologadas de su *delirium* no solo abarcan por sí solas unos cuarenta y cinco minutos, sino que sitúan su relevancia a la altura del gran Dúo amoroso del Acto II. El estudio pormenorizado partía de los elementos expuestos ya en el Preludio del tercer acto, el solo del corno inglés y la intervención de Kurwenal, para seguir después el proceso dialéctico de Conciencia, Autoconciencia

y Voluntad a través de ejemplos musicales muy concretos de la partitura, citados en el ensayo.

Esta vez hemos querido incluir también algunas de las contribuciones esbozadas durante la mesa redonda que tuvo lugar durante el congreso. Para ello hemos contado con la siempre sugerente visión de Rita Cosentino, directora de escena y coordinadora del programa pedagógico del Teatro Real, que nos habló de los «desafíos en la interpretación actual de Tristán e Isolda», planteando los dilemas con los que se encuentra la dirección escénica actual ante la puesta en escena de una ópera como ésta. Y con Oscar Quejido, profesor de filosofía de la Universidad Complutense, que nos aportó las reflexiones filosóficas en torno a Richard Wagner como «último moderno».

No podemos finalizar sin agradecer la inestimable colaboración que la Fundación ACS presta a nuestro Seminario de Ópera y Musicología, permitiéndonos organizar congresos y publicaciones de gran calidad y destinados, a su vez, a un público amplio, que rebasa con mucho el del mero interés académico.

Gabriel Menéndez Torrellas y
Pablo Gutiérrez Carreras (Editores)

La fábrica de Tristán

John Deathridge

Catedrático de Musicología del King's College de Londres

Desde hace mucho tiempo sabemos, aunque no siempre se ha reconocido de forma correcta, que, en un primer momento, la intención de Wagner fue hacer, de *Tristán e Isolda*, una obra fácilmente representable para que todo teatro de ópera que se lo propusiera, pudiese llevarla a escena. Como siempre, Wagner necesitaba dinero imperiosamente. En 1856, cuando sus negociaciones con la firma Breitkopf & Härtel relativas al contrato de edición de *El anillo del nibelungo* se estaban viniendo abajo, escribió a Liszt para decirle que, si esto llegase a ocurrir, «no tendría más remedio que renunciar al *Anillo* y empezar a planear una obra sencilla –como *Tristán*– que me supondrá la ventaja de que los teatros de ópera la pondrán en escena rápidamente y podré así ganar algo de dinero»¹. En septiembre de 1857, lleno de esperanza, aunque bajo la presión de sus cada vez más graves problemas financieros, anunció a Breitkopf & Härtel:

¹ Carta del 16 de diciembre de 1856 a Franz Liszt. SB 8:228.

Estoy a punto de comenzar la composición musical de *Tristán e Isolda* –así se titulará mi nueva obra– de la que ya he terminado el libreto. Entre otras cosas, me he tomado este asunto muy en serio porque apenas presenta dificultades de cara a los decorados y al coro. Prácticamente la única tarea importante será encontrar un buen par de cantantes para los papeles principales; de esta manera conseguiré una buena primera representación y con ella la oportunidad de distribuir la obra rápidamente por los teatros sin encontrar ningún impedimento².

Ahora sabemos que, posteriormente, *Tristán e Isolda* sería rechazada debido, paradójicamente, a la supuesta imposibilidad de ser representada. Concebida originalmente como una ópera que no exigía un gran esfuerzo, terminó siendo una de las obras más difíciles del siglo XIX, un desafío precisamente a las mismas circunstancias del negocio operístico que en su momento obligaron a Wagner a concebirla como una «obra sencilla».

El 4 de enero de 1858, Wagner, que según Hans von Bülow estaba en «terribles apuros económicos»³ hizo la siguiente oferta a sus editores:

Les propongo unos honorarios de seiscientos luses de oro, o bien doce mil francos, por la partitura de *Tristán e Isolda*, que me serán pagados en su totalidad y en efectivo cuando la partitura esté terminada. Sugiero que cada vez que haga entrega de la partitura completa de

² Carta del 30 de septiembre de 1857 a la firma Breitkopf & Härtel. SB 9: 46-47.

³ Carta del 15 de marzo de 1858 a Alexander Ritter, *Hans von Bülow, Briefe uns Schriften*, ed. Marie von Bülow, 8 vols. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895-1908) 4: 162.

cada uno de los tres actos reciba yo un tercio del pago total, a saber, cuatro mil francos. Respecto a la edición de la partitura aún tenemos que decidir lo siguiente. La partitura será impresa y la impresión debe empezar inmediatamente después de haber enviado yo el manuscrito. Podemos disponerlo de tal forma que, para cuando yo haya terminado el manuscrito, la impresión esté acabada poco después⁴.

La urgente necesidad de dinero de Wagner le llevó a un riguroso cálculo en la composición de *Tristán e Isolda*, que creó un marcado contraste con el tenaz individualismo de la obra y su casi resplandeciente aura de desmesura erótica. Para asegurarse unos ingresos regulares, Wagner propuso un arreglo semejante a una línea de producción, lo que le permitió trabajar simultáneamente en la composición de la ópera y en su publicación. Por consiguiente, la partitura no se imprimió una vez la obra estuvo terminada, sino durante la elaboración de los apuntes de la composición, los esbozos detallados de la orquestación y el propio manuscrito de la partitura orquestada⁵. Ello implicaba que, mientras Wagner corregía las pruebas del primer acto, ya estaba ocupado componiendo el segundo; y de la misma manera, mientras corregía las pruebas del segundo acto, trabajaba a su vez en el tercero. Y desde el inicio, tan pronto como las pruebas de una sección estaban terminadas, se enviaba una copia a Hans von Bülow, quien por aquel entonces era estrecho colaborador de Wagner y más adelante dirigiría la orquesta durante la pri-

⁴ Carta del 4 de enero al Dr. Hermann Härtel. SB 9: 107.

⁵ Véase WWV, 433-442.

mera representación de *Tristán*, habiendo aceptado hacer la reducción a piano. Por lo tanto, Bülow se vio obligado a hacer su famosa reducción prácticamente a la vez que Wagner componía la música, sin saber, como él, cómo acabaría quedando todo aquello musicalmente.

El proceso como un montaje en cadena que Wagner introdujo también suponía que tenía que entregar al impresor de la editora fragmentos de la partitura mucho antes de haber terminado de componerla. De hecho, algunas de las instrucciones que Wagner le dio a su editor casi recuerdan a las condiciones de una línea de montaje. «Por favor, sea tan amable de informarme», escribe, «de la cantidad de manuscrito que el impresor trabaja diaria o semanalmente; yo me adaptaré en consecuencia y seguiré su ritmo, aunque intentaré siempre darle algo extra también»⁶. Como consecuencia, Wagner tuvo que entregar páginas del manuscrito de la partitura del tercer acto, por ejemplo, antes de haber terminado siquiera de tener por escrito el resto del acto en sus apuntes, privándose así de la posibilidad de revisar lo que ya había compuesto.

Cualquiera que desee ver los apuntes y la partitura de *Tristán*, como «regalos del cielo»⁷, como solían hacer los investigadores, probablemente se aferrará

⁶ Carta del 5 de junio de 1859 a la firma Breitkopf & Härtel. SB 11: 120.

⁷ Frase empleada por el alumno de Wagner, Otto Strobel, para describir los primeros apuntes musicales de *Tristán*. Ver Otto Strobel, «“Geschenke des Himmels” Über die ältesten überlieferten “Tristan” – Themen und eine andere– unbekannte Melodie Wagners», *Offizieller Bayreuther Festspielführer* (Bayreuth, 1938), 157-165.

a la idea de que Wagner tenía la obra completa en su cabeza antes de empezar a escribirla, pero los apuntes de la composición demuestran que, aunque en su mayor parte avanzan con fluidez, no siempre tenía claro cómo debía continuar la música una vez entregado a la imprenta lo que acababa de concluir. Por citar un ejemplo, Breitkopf acusó recibo de las páginas 255-274 del manuscrito de la partitura del tercer acto el 21 de junio de 1859; ese mismo día, Wagner escribió a Mathilde Wesendonck: «antes de ayer empecé la composición [del tercer acto] de nuevo con entusiasmo; ayer me estangué y hoy ya no puedo continuar avanzando en absoluto»⁸. Como era costumbre en él, Wagner echó la culpa de sus dificultades al clima (!), aun cuando los apuntes muestran que sus dificultades eran bastante reales. Su sentido de la forma consistía siempre en avanzar a tientas, en contraste con Beethoven, quien –en los apuntes de la Sexta Sinfonía, por ejemplo– acostumbraba a volver una y otra vez sobre la música que ya daba por terminada y a hacer cambios significativos con el fin de generar, retrospectivamente, un adecuado equilibrio conforme a una perspectiva amplia de coherencia formal.

Lo que resulta fascinante de la música de *Tristán* es que presenta una clara antítesis frente al concepto clásico de sonata. Aparte de unos cuantos pasajes breves, solo la famosa escena final de Isolda podría clasificarse propiamente como un largo pasaje de inspiración «clásica», al tratarse de una clara reapari-

⁸ SB 11: 136.

ción de la música que hemos escuchado previamente en su apasionado dúo con Tristán del segundo acto. Pero la repetición de partes del dúo en la escena final resulta a la vez demasiado exacta, en el sentido de que los pasajes han sido sacados de su contexto musical original y colocados en uno nuevo sin sufrir ningún cambio significativo, y al mismo tiempo demasiado diferente, debido a los largos cortes en la versión original de esta música y la disminución a la mitad del valor de sus notas. La *Liebestod* de Isolda puede verse en cierto modo como una reexposición, pero no en el sentido en que Haydn, Mozart y Beethoven entendían este proceso⁹. Parece más bien el recuerdo abreviado de algo que necesita ser resuelto, pero que al mismo tiempo ha de abandonarse y anularse. En cierto sentido, mientras escribía *Tristán e Isolda*, Wagner se asemejaba a Orfeo por el hecho de que tampoco le estaba permitido mirar atrás. La música lo empujaba constantemente hacia delante, en busca de posibilidades formales que parecían permanentemente abiertas –un aspecto radical de la ópera que ejerció en la música moderna una influencia mucho mayor que su tan pregonado cromatismo (como por ejemplo, la preocupación de Pierre Boulez por las formas no repetitivas y en permanente evolución)–.

Inmerso en la fábrica de *Tristán*, el mismo Wagner sospechó con claridad que la obra estaba destinada a cambiar para siempre la historia de la música: «El

⁹ Para diferentes versiones del tema de la recapitulación, véase «Dramatic Recapitulation in Wagner's "Götterdämmerung"», de William Kinderman, *19th -Century Music*, 4 (1980-81): 101-112.