

COMENTARIO DE LA AUDICIÓN 1

ARTÍCULO-ENSAYO SOBRE

EL LIEBESTOD DE WAGNER

*ISABEL ROYAN
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA
CURSO 2006/2007*



SOBRE EL LIEBESTOD DE WAGNER

"Ya que nunca he sentido la verdadera felicidad del amor, pretendo erigir un monumento al más bello de los sueños, un monumento en el que este amor esté saciado convenientemente de principio a fin; he concebido en mi mente Tristán e Isolda, la más simple pero también más viva creación musical".

Wagner escribió esto a su amigo y confidente Franz Liszt en diciembre de 1854. Se encontraba en Zurich, exiliado a causa de sus actividades revolucionarias durante el levantamiento de Dresden en 1849: había escrito las letras de las cuatro partes del *Anillo*, había compuesto en su totalidad *El Oro del Rin* y estaba trabajando en el acto final de *La Valquiria*, pero como siempre estaba escaso de dinero, y las perspectivas de ver *El Anillo* interpretado eran muy lejanas; de hecho, habrían de pasar otros veinte años para que el ciclo fuese completado, y veintidós para su escenificación.

En un primer acercamiento analítico a la partitura, la sensación de irresolución, casi de desasosiego es análoga al a que produce la audición misma del *Liebestod*. En su reinención musical del eterno retorno, su uso absoluto de la suspensión armónica hace imposible el reposo hasta que, mucho más tarde, una cadencia se resuelve por fin. El concepto no es nuevo, pero hasta este momento de 1859 en que Wagner concluye el tercer acto de su *Tristán e Isolda* en Lucerna, no había de dejado de ser un mero recurso. En el *Tristán* su preeminencia es total y en el *Liebestod* (un arreglo preparado por Wagner a partir del preludio y el fragmento correspondiente al tercer acto) es el culpable de la tensión emocional que inunda la obra.

Los compases iniciales del Preludio son, tal vez, grupo de cuatro notas mas analizado de la historia de la Música. Ellas solas consiguen crear una atmósfera de tensión de la que parece no haber descanso. La primera frase, que evolucionará desde unos modestos metales hasta cubrir las posibilidades de la orquesta wagneriana, posee ya un lirismo que describe la anécdota que refiriera el compositor francés Vincent D'Indy, acerca de su colega Emmanuel Chabrier, quien comenzó a sollozar al oír en Bayreuth la primera nota de *Tristán e Isolda*. La persona que estaba sentada a su lado le preguntó si se sentía bien, a lo que Chabrier respondió entre gemidos: *"sé que es estúpido, pero no puedo remediarlo; he esperado durante diez años de mi vida para escuchar ese LA de los violoncellos"*.

De manera constante, casi cíclica, se sucederan una serie de procesos modulativos que tienen como personajes la progresión por tercetas y el contrapunto infinito propio de las resoluciones excepcionales al estilo wagneriano. *"La alternación de modos y la equidistancia de cualquier punto entre dos modulaciones produce un efecto de irresolución tonal y de acumulación emotiva que al liberarse justifica la elección del autor con un clímax que algunos autores han calificado de sexual"*. El aumento constante de la tensión se sostiene sobre una riquísima orquestación que permite al auditorio recrearse en las evoluciones tímbricas al punto que no le permite relajarse en un centro tonal estable. Al despojar del libreto el propio Wagner la mayor parte del mensaje heroico para centrarlo en el carácter psicológico de la historia de estos amantes, *"la trascendencia que emana de la audición de la obra es plenamente humana y misteriosamente turbadora, sin embargo. Nosotros, igual que sus personajes, estamos en estado constante de agitación e insatisfacción"*.

Comenzaremos hablando de la melodía del pasaje, lo primero que capta nuestra atención de un modo quasi hipnótico es el fragmento motivico que inicia tanto la parte con armadura de La b Mayor como la de Si M. No hay que olvidar que es esta suntuosa y sencilla fórmula sobre la que nuestro oído comienza a edificar y a configurar la primera idea o impresión del material musical.

Este primer diseño A, que aparece en el clarinete bajo por primera vez, se configura, en su esencia más íntima, a través de un giro inicial ascendente de 4ª justa seguido de un descenso cromático tras la doble percusión de la 4ª. Dicho descenso neutraliza contrapuntísticamente el ascenso anterior, y ello no pasa desapercibido a nuestros oídos, recordándonos la sensación de subida y caída leve que pudiera tenerse al viajar sobre un medio volátil, aéreo, zozobante. Tras dicha "caída" cromática, la cola del motivo vuelve a ascender diatónicamente, lo que nos provoca una nueva sensación de movimiento.

Asimismo, la melodía va evolucionando no sólo tímbricamente, sino en el propio ámbito de la tesitura y en su prolongación, ya que Wagner toma sólo la cabeza del material, la coloca en la mesiánica sonoridad de las trompas y la transporta una tercera menor (intervalo generador de la armonía de ese pasaje inicial) en los compases 5 y 6 del fragmento. Seguidamente, la cola es ahora la que se repite y evoluciona, a través de su naturaleza cromática, hacia la sección en Si Mayor. Wagner conjuga así un diseño diatónico en sus perfiles iniciales (provocan mayor sensación de escalón o acento) y cromático en sus dibujos descendentes (suavidad, extinción del dibujo para luego subir de nuevo).

El perfil voluptuoso de este tema A, generado gracias a las inflexiones y giros comentados, va por tanto evolucionando ascendentemente, ya sea con su material de cabeza o con el de cola, pero buscando claramente trazar la tensión armónica a modo de suave línea superficial que transporta bajo su siseante voz una carga armónica arrolladora; una vez más, una melodía de suaves líneas a modo de labios humanos incapaces de expresar todo lo pasional de su fuero interno, de su armonía; un nudo en la garganta expresado por Wagner que busca y llega a un clímax en el compás 20 del pasaje, a un punto de juego cromático más denso y a una ampliación del intervalo de tercera seguido por Wagner para hacer su aparición un nuevo tema B en cellos y maderas, aunque siempre en estrecha relación con ese motivo generador, ya que tanto éste como los posteriores materiales que van apareciendo proceden del Preludio de la propia ópera:

Éste tema B se inicia con un cromatismo desde do hacia si b, nota sobre la que recita la melodía brevemente y desde la que realiza un expresivo intervalo de séptima ascendente, octava descendente y, finalmente, la tercera menor ascendente; un juego contrapuntístico que intenta "sobrellevar", casi contener, la tempestuosidad armónica que se va generando y que tanto ha dado que hablar a musicólogos y críticos. Así, con un grado de movimiento mínimo, consigue un contenido y una

tensión/distensión máxima, continua y desconcertante por momentos.

Sin embargo, no debe pasar desapercibida la introducción de un leve adorno de tresillo al final del tema A, un adorno de tipo lírico y que ayuda a la melodía a "subir", pero que además nos introduce la textura que, a continuación, en el siguiente pasaje, adoptará este material para ser utilizado, a través de esta variación rítmica, también como continuo ternario en las cuerdas.

El tema inicial A da lugar, por tanto, a numerosos motivos relacionados con el mismo y con la fuente común. Aparece inicialmente en el clarinete bajo, luego responde el clarinete con el tema transportado una tercera menor ascendente para que las trompas tomen seguidamente la cabeza, una tercera menor ascendente de nuevo (un tono y medio a efectos de oído, aunque la escritura orquestal nos indique una segunda aumentada), y eleven, junto con la lírica aparición de los violines, la melodía hacia un punto de luz arrojado por el cambio armónico.

Y es que la textura orquestal que Wagner va tejiendo parece responder al esquema del lirismo más romántico. En los compases iniciales que hemos analizado, Wagner sitúa a la cuerda, concretamente a los violoncellos, como elemento de base o colchón armónico que soporta la carga tensional mientras los clarinetes dan los primeros pasos del *Liebestod* junto a la voz. Como no podía ser de otro modo, la cuerda crea un ambiente lóbrego a través de los trémolos en tesituras graves, a lo que colaboran los del metal, también graves. Emplea, como podemos ver, la evolución tímbrica para acompañar a la evolución armónica y melódica, ya que el motivo generador va pasando de un instrumento de tesitura y color oscuro al color denso de las trompas y, finalmente, a los violines, que cierran una primera idea del *Liebestod* o sección A.

La relevancia de la orquestación en esta pieza no viene dada fundamentalmente por la clásica función de elemento articulador de la forma, aunque no deje de conservarla, además del elemento armónico y cadencial. Fácilmente podremos ver cómo las intervenciones más llamativas de las secciones nos ayudan a fragmentar la pieza hasta cierto punto, ya que son pocos los puntos donde podemos crear una relajación real en la escucha.

Tras la instrumentación inicial de la sección A, el compositor entra en una sección B breve en la que los violoncellos pasan a llevar el tema B, doblados por las maderas y mientras el arpa, que introduce un nuevo color, realiza arpeggios a modo de elemento ornamental de base que funciona como tal gracias a la tesitura en la que se coloca, por encima de los graves que están cantando el tema B.

Es entonces cuando las trompas van a volver a transportarnos al tema inicial A dentro ya de una sección de Desarrollo, para empezar a generar contramotivos que conforman texturas contrapuntísticas sutiles que recuerdan a una tímida espuma de playa, como el último aliento del océano insondable que es la armonía wagneriana y que es la que realmente nos va colocando y recolocando a lo largo del *Liebestod*. Destacan el material ternario que aparece al comienzo de dicha sección de desarrollo en los violines. Luego realizará un contramotivo de enorme presencia la sección de trompas, en la tercera sección de Desarrollo, y finalmente otro dibujo cargado de exotismo y de suntuosidad en las maderas, que posteriormente repetirá la cuerda, haciendo un intercambio de la instrumentación.

El material C, que va a predominar en toda la parte final y que se configura a partir de la cola del material A, enfatizando esa subida diatónica de tercera menor, de un evidente carácter cadencial, se va a asociar fundamentalmente a la cuerda en la última parte, en la que se repite de forma insistente el giro.

La alternancia que el compositor emplea en la instrumentación, si bien ayuda a articular el pasaje, en apariencia no abandona los esquemas de instrumentación de la época, pero encontramos sin lugar a dudas un deseo y una búsqueda del color, de la expresividad, que corresponde a los músicos de su etapa estilística. Las sonoridades difuminadas en los graves o el continuo de una armonía que no da tregua al descanso armónico y al que colabora el paso progresivo de unas secciones a otras nos dan una idea de orquestación más extensa, que no se basta a sí misma y que utiliza los contrastes de

forma muy sutil, más bien como una leve transformación o evolución del estado desbocado que viene sonando antes y que pretende expresarse, hablar.

Tal y como comentaba González Pardo en un artículo dedicado a la ópera completa, *"la variedad de colores orquestales explorados es inmensa y muchas de los momentos más cargados de drama se caracterizan por los asombrosos sonidos de una orquesta colosal utilizada de forma extraña. La instrumentación de Wagner da la impresión, en los momentos clave, de que también podemos abandonar este mundo"*. Es, por tanto y fundamentalmente, una instrumentación expresiva.

Hablemos ahora de nuestro nudo, ese que nos quería hacer Wagner en los primeras compases, de esa corriente de agua turbia que se mueve a través de la armonía en esta "muerte del amor".

Ante todo y antes de entrar a mencionar los aspectos más relevantes, hay que señalar algo esencial respecto al ritmo armónico que plantea el compositor: podemos hablar de éste como pausado y fundamentalmente a la blanca, es decir, a dos armonías por cada compás de ritmo cuaternario en el que está escrita la obra; pero, sin duda, la propia armonía es la que genera el ritmo en la pieza, y esto es un aspecto muy importante, ya que, si escuchamos con atención, observaremos que el uso de los timbales se encuentra bastante limitado a los puntos cadenciales; de otro lado, el material empleado tiene de por sí tanta carga melódica que su función rítmica se ve bastante desvirtuada, aunque no hay que dejar de anotar que la repetición de nota en el tema A colabora a crear esa sensación de pulso que necesita la propia música para estructurarse de uno u otro modo. Por ello, sin duda el elemento rítmico más importante en la pieza es la armonía, verdadera ejecutora de alternancia entre el dar y el alzar musical.

También hay que indicar otro aspecto de vital importancia para comprender la estructura armónica de la pieza: tal y como señalan varios autores, los resultados armónicos de los pasajes más desconcertantes son fruto del entramado melódico que provoca el motivo melódico generador de la pieza, que, como decíamos, se extrae del Preludio de la propia ópera.

La pieza se enmarca al comienzo en la tonalidad de La b Mayor, pero enseguida busca la tonalidad de su tercera menor, Do b M, aunque con fines insospechados, ya que realmente constituirá una nueva tensión. En la sección A de la Exposición del material, el avance se reproducirá fundamentalmente de ese modo, modulando o realizando progresiones hacia la tonalidad con tónica a tercera menor de la tónica en la que nos encontremos. Se trata de un procedimiento romántico que expande el limitado ámbito de la tonalidad del clasicismo, pero Wagner va más allá cuando el cromatismo, uno de los elementos melódicos esenciales en la pieza, se torna uno de los protagonistas indiscutibles del color armónico, extremadamente expresivo, del *Liebestod*. En las secciones de progresiones del motivo podemos ver claramente como juega con el elemento cromático, que, además y respecto al aspecto melódico, está dotado de una expresividad y sensualidad que desde entonces a los posteriores impresionistas se sabría aprovechar grandemente. En este sentido, se podría incluso concluir la visión de todo el *Liebestod* como un enorme cromatismo que nos lleva de LAB a SI. Las enarmonías son constantes en la música de Wagner, para trasladarnos a lugares tonales impensables dentro de una estética clásica (sin olvidar al buen "alquimista" Beethoven).

El mismo efecto buscan los tan frecuentes acordes de séptima disminuida, acorde ambiguo por excelencia y que será muy utilizado por los compositores de su tiempo, ya que permite a Wagner encontrarse en un punto de inflexión armónica y con cuatro posibles sensibles, es decir, con cuatro caminos posibles, como poco, a partir del acorde de tensión

generado; cuatro posibles descansos... o una nueva tensión... como no podía ser de otro modo, Wagner empleará fundamentalmente cadencias interrumpidas y resoluciones excepcionales.

Y es que si nos centramos en la sintaxis que genera este aluvión de sensaciones armónicas, nuestro *Liebestod* se parecería más sin duda a un poema dadaísta que a los líricos versos de un Espronceda enamorado hasta el tuétano. El visionario Wagner se encamina hacia una expresión del amor, y el amor, para el romántico y para muchos de nosotros, no tiene puntos de descanso, no ofrece una estabilidad; en él, no existe la calma plastificada a modo de cadencias preparadas (¡mucho menos preparadas!), y ése es el amor de la Isolda wagneriana: un amor dramático, sin descanso... traído a nuestros oídos a través de una armonía frustrante, con cadencias que no llegan a consumarse y un continuo avance generado por los colores armónicos, la propia instrumentación y la textura contrapuntística de la sección central.