

LISZT, WAGNER, Y LA “FORMA EN DESPLIEGUE”: ORPHEUS Y LA GÉNESIS DE *TRISTAN E ISOLDA**

Rainer Kleinertz•

En este artículo, Rainer Kleinertz defiende la influencia que tuvo el contacto entre Liszt y Wagner, durante los años de Liszt en Weimar, sobre la composición de *Tristan und Isolde*, y la transformación armónica, formal, y estilística que sufrió la música de Wagner durante estos años. En concreto, el autor documenta el impacto que tuvo sobre Wagner la interpretación de varios poemas sinfónicos de Liszt en noviembre de 1856, entre ellos *Orpheus*. A continuación se analizan las características formales de *Orpheus* que pueden haber llamado la atención de Wagner, para después ofrecer varios ejemplos extraídos de *Tristan und Isolde* en los que el proceso compositivo parece regirse mediante principios formales similares. Finalmente, el autor concluye afirmando que la influencia mutua entre ambos compositores en esta época fue más allá de meros aspectos armónicos o de instrumentación, afectando también a aspectos formales más profundos.

La mayor parte de los estudios sobre la posible influencia de Liszt en la música de Wagner se han centrado hasta ahora principalmente en los aspectos armónicos¹. Concretamente, el salto desde la armonía triádica del *Anillo* hasta el cromatismo de *Tristan und Isolde* suele ligarse a las composiciones sinfónicas de Liszt durante su etapa en Weimar. En una conocida carta de octubre de 1859 a Hans von Bülow, el propio Wagner admite que a partir de su primer contacto con las composiciones de Liszt, se ha convertido en un “armonizador muy diferente”².

• El profesor Reiner Kleinertz es catedrático de Musicología en la Universidad de la Sarre, Saarbrücken, Alemania.

* Kleinertz, R: “Liszt, Wagner, and Unfolding Form: *Orpheus* and the Genesis of *Tristan und Isolde*”, en *Franz Liszt and his world*, ed. C.H. Gibbs y Dana Gooley, Princeton University Press, 2006, pp. 231-254. Copyright by Princeton University Press.

¹ Véase, por ejemplo, el artículo de Alexander Rehding: “Liszt und die Suche nach dem ‘TrisZtan’ Akkord”, en *Acta Musicologica*, 72, 2000, pp. 169-88.

² Carta desde París, 7 de octubre de 1859: “Existen muchas cosas que podemos admitir sobre nosotros mismos, por ejemplo, que desde que conocí las composiciones de Liszt me he convertido en una criatura completamente diferente, como armonizador, de la que era antes” (*so giebt*

La posible influencia de Liszt sobre Wagner en los aspectos estructurales de la forma musical no ha recibido tanta atención, en parte debido a los géneros tan diferentes en los que trabajaron cada uno. Mientras Liszt, en sus composiciones sinfónicas escritas a principios de su etapa en Weimar (alrededor de 1850), experimentaba con diversas características de la forma sonata³, Wagner, en *Opera y Drama* (1852), presentaba la teoría de los “períodos músico-poéticos”, que utilizaría como base formal para sus dramas musicales⁴. Aún así, si consideramos que Wagner interrumpió su trabajo en el *Anillo* en 1857, poco después de escuchar dos de los poemas sinfónicos de Liszt por primera vez, podríamos preguntarnos si quizá estas obras ejercieron en Wagner una influencia mayor de la que generalmente se les reconoce.

Inmediatamente después de que Breitkopf & Hartel publicase los primeros seis poemas sinfónicos en 1856, Liszt envió las partituras a Wagner, quien se encontró en posesión de *Tasso*, *Les Préludes*, *Prometheus*, *Orpheus*, *Mazeppa*, y *Festklänge*. Un encuentro personal meses después parece haber ayudado a Wagner a profundizar en la comprensión de estas obras. Durante la visita de Liszt a Wagner en Zurich (y St. Gall) entre el 13 de octubre y el 27 de noviembre de 1856, Liszt interpretó sus propias obras al piano, incluyendo sus recientes sinfonías *Fausto* y *Dante*. Y durante la celebración del cumpleaños de Liszt el 22 de octubre, algunos de sus poemas sinfónicos se tocaron a dos pianos⁵. Pero fue durante un concierto en St. Gall, Suiza, el 23 de noviembre de 1856, en el que Liszt dirigió la interpretación de *Les Préludes* y *Orpheus*, cuando se despertó en Wagner una profunda admiración por estas obras, especialmente por *Orpheus*. Tan sólo seis días después del concierto Wagner comentó a von Bülow que las nuevas composiciones de Liszt se habían ganado su apoyo incondicional:

Reconozco sin ningún tipo de contradicción el eminente valor de sus creaciones. En St. Gall, donde se organizó una especie de festival para nosotros, me permitió escuchar su *Orpheus* y su *Les Préludes*, y al primero de ellos lo considero una obra maestra de la más alta perfección. También *Les Préludes*, cuyo tema principal desearía que fuese algo más original, es una obra bella, libre y noble⁶.

es Vieles, was wir unter uns gern zugestehen, z. B. dass ich seit meiner Bekanntschaft mit Liszts Compositionen ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden bin, als ich vordem war). Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, ed. Gertrud Strobel et al., 14 vols., 2ª ed., Leipzig, 1967: vol. 11, p. 282. Véase Richard Wagner: *Prelude and Transfiguration from “Tristan and Isolde”*, ed. Robert Bailey, Londres y New York, 1985, p. 21.

³ Véase Kleinertz, R: “La Relation entre forme y programme dans l’oeuvre symphonique de Liszt”, en *Ostinato rigore*, 18, 2002, pp. 85-98.

⁴ Wagner, R: *Oper und Drama*, ed. Klaus Kropfinger, Stuttgart, 1984, pp. 305 y ss. Alfred Lorenz basó gran parte de su análisis del *Anillo* de Wagner en estas páginas en su *Oper und Drama: Das Géminis der Form bei Richard Wagner*, 4 vols., Berlín, 1924-33: vol. 1, pp. 18 y ss.

⁵ Véase Wagner, R: *My Life*, ed. Mary Whittall, trad. Andrew Gray, Cambridge, Reino Unido, 1983, pp. 537, 540.

⁶ Wagner a Hans von Bülow, 29 de noviembre de 1856, *Sämtliche Briefe*, vol. 8, p. 204.

Al día siguiente, en una carta a Otto Wesendonck en París, Wagner expresa una admiración similar por *Orpheus*:

Para hablar sólo de cosas agradables, compartiré contigo el resultado favorable del concierto. El *Orpheus* de Liszt me ha encandilado profundamente: es uno de los poemas sinfónicos más bellos, más perfectos, y más incomparables; ¡la obra me produjo un gran placer! El público sintió predilección por *Les Préludes*, y tuvo que ser repetido. Liszt se mostró encantado por mi sincera apreciación de sus obras, y expresó su alegría de forma muy conmovedora⁷.

Su opinión no había cambiado cuando recordó este suceso en la tercera parte de *Mi Vida*, impreso privadamente en 1875:

Para gran alegría mía, Liszt había trabajado con la orquesta en dos de sus composiciones, *Orpheus* y *Les Préludes*, hasta la perfección más absoluta. A pesar de las extremadas limitaciones de los recursos instrumentales disponibles, su ejecución no dejó nada que desear desde el punto de vista de su belleza y elegancia. Me emocioné especialmente con la comedida obra orquestal *Orpheus*, a la que siempre he concedido un puesto de honor entre las composiciones de Liszt. El público, por otra parte, prefirió *Les Préludes*, y sus secciones principales tuvieron que ser repetidas⁸.

Teniendo en cuenta la posición ligeramente crítica de Wagner con respecto al más aclamado, *Les Préludes*, no cabe duda de que su admiración por *Orpheus* era sincera, y que se debía a las características propias de este poema sinfónico. Friedrich Schnapp, uno de los editores del libro *Lisztiana*, recuerda que en una hoja perdida con preguntas sobre sus poemas sinfónicos, Liszt anotó en relación con *Orpheus*: "R. Wagner percibió aquí una fluctuación entre deleite y aflicción [*Wonne und Weh*] que le afectaron profundamente"⁹. Aunque este comentario pueda referirse de forma general al carácter o "contenido" de la obra, Wagner destaca claramente la estructura de la obra en su famosa carta abierta sobre los poemas sinfónicos de Liszt del 15 de febrero de 1857:

Suponiendo que nos hayamos visto empujados de forma irresistible a presenciar el valor de este fenómeno [los poemas sinfónicos de Liszt], la extraordinaria riqueza y el poder de invención que se nos muestra en estas obras sinfónicas, que parecen conjuradas por la varita de un mago, entonces puede que nos sintamos igualmente perplejos ante su *forma*... ¡Adelante, pues, hacia la "Forma"! ¡Ah, querido hijo! Si no hubiese forma, probablemente no existirían las obras de arte, pero casi con seguridad tampoco existirían críticos de arte; y esto es algo tan obvio para ellos que sus almas angustiadas claman por la Forma, mientras que el artista confiado (aunque tampoco podría existir sin la forma, como se dijo antes) se preocupa bien poco

⁷ Wagner a Otto Wesendonck, 30 de noviembre de 1856, *Sämtliche Briefe*, vol. 8, pp. 211-212.

⁸ Wagner, *My Life*, p. 542.

⁹ Arman, L: *Lisztiana: Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87*, ed. Arthur Seidl, rev. Friedrich Schnapp, Mainz, 1983, p. 9.

por ella durante su trabajo... Tras la escucha de una de las nuevas obras orquestales de Liszt, me sacudió una involuntaria admiración por la feliz designación de “poema sinfónico”. Y en verdad, la invención de este término tiene mucho más que decir de lo que parece, pues sólo podría haber surgido con la invención de una nueva forma de arte en sí misma (...) más aún, me pregunto: si la manifestación de la Música está tan predeterminada por la Forma como he demostrado antes, ¿no le aportaría mayor nobleza y menores obstáculos adoptar su Forma a partir de un motivo imaginario de Orfeo o Prometeo, en vez de una marcha o danza ficticias?¹⁰.

Para Wagner, los poemas sinfónicos de Liszt sustituían la forma tradicional de sonata con una nueva concepción de la forma. Y mientras la forma “clásica” tradicional surgía, en opinión de Wagner, de la marcha o la danza, es decir, de movimientos rítmicos, y por tanto de frases periódicas, la nueva forma de Liszt debe su estructura específica a motivos poéticos tales como el mito de Orfeo o Prometeo. Wagner propone la tercera obertura *Leonora* de Beethoven como ejemplo del modelo “clásico”:

Todo aquél que tenga ojos puede ver precisamente en esta obertura hasta qué punto es un detrimento para el maestro el mantener la forma tradicional. Pues qué persona, capaz de entender tal obra, puede no estar de acuerdo conmigo cuando afirmo que la repetición de la primera parte, tras la sección intermedia, es una debilidad que distorsiona la idea de la obra prácticamente más allá de toda comprensión; (...) el daño sólo podía haberse evitado renunciando por completo a la repetición; un abandono, sin embargo, que habría destruido la forma obertura, es decir, la forma simplemente sugerente [*nur motivierte*] de danza sinfónica original, y hubiese constituido un punto de partida para crear una nueva forma¹¹.

Los poemas sinfónicos de Liszt representaban para Wagner no sólo realizaciones individuales de ideas programáticas, sino también, y fundamentalmente, una idea formal alternativa para las composiciones sinfónicas. En este contexto, destaca el hecho de que la carta abierta de Wagner haga referencia especialmente al *Orpheus*, tal y como señala en una carta a Liszt fechada el 8 de febrero de 1857: “Dile a mi querida niña [Marie von Sayn-Wittgenstein, hija de la princesa Carolina] que pronto recibirá una carta mía, tal y como me solicitaba, pero no dedicada a la “poesía India” (¿qué idea tan rara!), sino a aquello que llena mi corazón, y que no puedo llamar por otro nombre que ‘Orpheus’. Pero debo esperar hasta encontrarme de buen ánimo”¹².

¹⁰ Wagner, R: *Prose Works*, trad. William Ashton Ellis, 8 vols., Londres, 1892-1899: vol. 3, pp. 242-43, 247. La carta fue publicada por primera vez el 10 de abril de 1857 en el *Neue Zeitschrift für Musik*, 46, n. 15, pp. 157-63. El texto de esta versión publicada es idéntico al de la edición completa de escritos de Wagner *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vols., 2ª ed., Leipzig, 1887-88: vol. 5, pp. 182-98, mientras que el manuscrito (Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, publicado en *Sämtliche Briefe*, vol. 8, pp. 265-81) difiere considerablemente.

¹¹ Wagner, *Prose Works*, vol. 3, pp. 245-46; *Sämtliche Briefe*, vol. 8, pp. 273-74.

¹² *Correspondence of Wagner and Liszt*, trad. Francis Hueffer, 2 vols., Londres, 1888: vol. 2, p. 183. Carta fechada del 27 de enero de 1857. La carta aquí mencionada es la carta abierta sobre los poemas sinfónicos de Liszt.

Teniendo en cuenta que un mes después del concierto en St. Gall, el 19 de diciembre de 1856, Wagner escribía ya los primeros esbozos fechados de *Tristan und Isolde* ("por el momento es música sin palabras"), merece la pena observar con detenimiento el poema sinfónico *Orpheus*, y examinar sus posibles consecuencias teóricas y prácticas para Wagner¹³.

Probablemente *Orpheus* impresionó a Wagner principalmente por su inusual uniformidad. No posee una clara exposición de temas, carece de motivos contrastantes, y sobre todo, no existen pasajes de transición o desarrollo¹⁴. La obra entera parece moverse lenta pero inexorablemente a través de una cadena de pequeñas unidades, a veces idénticas, en otras ocasiones ligeramente variadas o alteradas. El destino final de este constante movimiento es un único clímax en fortísimo, seguido de un corto epílogo. Las unidades formales fácilmente distinguibles de que se compone la pieza son un breve preludio de arpa con un motivo característico en las trompas y dos acordes diferentes en las arpas (cc. 1-15), un solo de violín (cc. 84 y ss.), al que responde un solo de violoncello (cc. 114 y ss.), el regreso a la música inicial (cc. 15-26) en fortísimo (cc. 144-55), un largo *crescendo* dirigido al clímax (cc. 180-94 y ss.), y finalmente un breve epílogo que recupera la melodía del violín solo, terminando con una serie de acordes (cc. 206-25). Armónicamente, Liszt indica un plan tripartito: en el c. 72 la tonalidad cambia de Do a Mi, y en el c. 128 regresa a Do. Sin embargo, no existe una planificación temática que se corresponda con estos cambios de tonalidad¹⁵. Al contrario que en *Les Préludes*, no hay ninguna semejanza con la forma sonata, ni tampoco se da ningún ejemplo de la técnica de transformación temática tan conocida en Liszt¹⁶. Por tanto, seguimos preguntándonos, ¿qué fue lo que despertó la admiración de Wagner?

¹³ "Vorläufig Musik ohne Worte". Wagner a Marie von Sayn-Wittgenstein en la misma carta en la que le envía estos esbozos, del 19 de diciembre de 1856. *Sämtliche Briefe*, vol. 8, p. 230.

¹⁴ El propio Liszt observó, irónicamente, en una carta a Alexander Ritter (4 de diciembre de 1856) que su poema sinfónico *Orpheus* estaba destinado a ser despreciado por "carecer de una sección de *elaboración* propiamente dicha". Liszt, *Briefe*, ed. La Mara, 8 vols., Leipzig, 1893-1905: vol. 1, p. 273. Diferentes estudios analíticos de esta enigmática obra se han llevado a cabo por Arnfried Edler, *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*, Kassel, 1970, pp. 127-69; Sigfried Schibli, "Franz Liszt: *Orpheus*", *Neue Zeitschrift für Musik*, 147, nos. 7/8, julio-agosto 1986, pp. 54-56; Serge Gut, *Franz Liszt*, París, 1989, pp. 360-61; Thomas Spencer Grey, "Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century (1840-1860)", tesis doctoral, University of California, Berkeley, 1988, pp. 371-75.

¹⁵ Es difícil ver en estas modulaciones la base de una forma A-B-A', puesto que las dos partes A no coinciden, y la parte B no es lo suficientemente contrastante. Ésta última comienza con un solo de corno inglés y oboe (véase tabla 1, tema II) que no es completamente nuevo, sino más bien una consolidación de los breves motivos y temas presentados hasta ahora. Su carácter es más conclusivo (*Abgesang*) que abierto, y se repite de nuevo en los cc. 102 y ss., y de forma modificada, en los cc. 180 y ss..

¹⁶ Grey, *Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form*, p. 371. Richard Kaplan interpreta la forma de acuerdo con los principios de la sonata: "*Orpheus* posee la forma 'sonata sin desarrollo' típica de los movimientos

Si observamos más atentamente, descubrimos una disposición estructural sorprendente: un gran número de pequeños elementos son literalmente repetidos ($a-a$) o más o menos variados ($a-a'$). Este principio formal de unidades paralelas está ya presente en los acordes iniciales, donde un motivo sincopado de la trompa se ve acompañado por un acorde, primero Mi bemol, y a continuación La7. El mismo procedimiento se prolonga durante los siguientes compases, mostrando una tendencia a extender dicho paralelismo a niveles más amplios: la pareja $a-a'$ de los cc. 15-26 forma una unidad A , a mayor escala, que se repite en la misma tonalidad, pero con diferente orquestación, en los cc. 26-37 (A). En la siguiente sección (cc. 38-71) Liszt acorta las unidades a dos o tres compases, añadiendo al mismo tiempo una tercera e incluso una cuarta unidad (cc. 47-54), desplegando el impulso original de los primeros elementos para dar forma a una breve melodía, que nos conduce de vuelta a la repetición de todo el segmento (cc. 55-71). Con vistas a una descripción más didáctica, podríamos describir los cc. 38-54 como a (38-40) – a (41-43) – b (dividido en dos unidades, 44-46 y 47-54). En muchas ocasiones es difícil decidir si una nueva unidad melódica se debe entender como una repetición más o menos idéntica a , una variación a' , o un elemento contrastante b . Puesto que el componente b de la estructura $a-a-b$ siempre contrasta con la pareja $a-a$, debido a su carácter expansivo y su final conclusivo o de transición, lo denominaremos aquí siempre como b , incluso cuando comienza con la misma idea motívica de alguna de las secciones a . Los cc. 38-54 forman en su conjunto una sección A que se repite literalmente (con la excepción de una variante en los cc. 66-71) en los cc. 55-71. El *Lento* en los cc. 72-84 supone un contraste, con su melodía a cargo del corno inglés (desarrollada a partir de las síncopas en la trompa en los cc. 1-37), pero se organiza de forma simi-

lentos; el único desarrollo tiene lugar en lo que Rosen denomina la ‘sección secundaria de desarrollo’, a continuación del área del primer tema en la recapitulación”. “Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered”, *19th-Century Music* 8, 1984, p. 150. Mi objeción fundamental a este argumento es que *Orpheus* no sólo carece de una sección de desarrollo, sino también de contraste temático, de una recapitulación clara, y de cualquier contraste armónico que pueda resolverse en la recapitulación. En un movimiento lento con forma de “sonata sin desarrollo” esperaríamos al menos un plan bipartito claro, algo del estilo de A-B-A'-B', con un regreso a la tónica en A'. Kaplan tiene razón al insistir en la importancia de la forma sonata en los poemas sinfónicos de Liszt, y no deseo descartar totalmente la posible influencia de la forma sonata en *Orpheus*. Pero no parece que sea el principio formal predominante. En un breve análisis, Keith Johns entiende *Orpheus* como una “estructura ternaria que incorpora aspectos de la forma variación”, de acuerdo con los cambios de tonalidad en los cc. 72 y 128. Véase su libro *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, ed. Michael Saffle, Stuyvesant, New York, 1997, p. 60. Wolfram Steinbeck declara categóricamente: “Die Anlage des Werkes ist einzigartig unter den Symphonischen Dichtungen. Weder steht auch nur schemenhaft die Sonatensatzform im Hintergrund wie bei den meisten anderen Symphonischen Dichtungen, noch finden sich Ansätze zur Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, wie zumindest bei der Hälfte der Werke. Auch folgt es keiner anderen herkömmlichen Form”. Steinbeck: “Musik über Musik: Vom romantischen Sprachproblem der Instrumentalmusik zu Liszt Symphonischer Dichtung Orpheus”, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 15, 1995, p. 176.

lar, con unidades relacionadas según el patrón $a-a'-b$. De este modo, los once pequeños elementos de toda esta sección (cc. 38-84), que conduce a la entrada del solo de violín en el c. 84, forman el mismo patrón a gran escala: $A(38-54)-A'(55-72)-B(72-84)$.

Esta disposición formal nos recuerda inevitablemente a lo que Alfred Lorenz llamó "forma *Bar*"¹⁷, y en especial a su noción de "*potenzierte Barform*"¹⁸. Este concepto, que podríamos traducir como "forma *Bar* exponencial", se compone de dos *Stollen* paralelas ($A-A$) y una subsiguiente *Abgesang* (B), pudiendo dividirse a su vez ésta última en otro $a-a-b$ a menor escala, y así sucesivamente¹⁹. A pesar de la similitud de este principio formal con la estructura del *Orpheus* de Liszt, debo resaltar que el concepto de "forma *Bar*" y la idea de forma lírica tal y como la utilizó Wagner en *Die Meistersinger von Nürnberg*, así como la particular construcción que realiza Lorenz de la forma arquitectónica en los dramas de Wagner, son contrarios al principio formal que estoy identificando en *Orpheus*²⁰. La intención de Liszt no es crear secciones formales "cerradas", sino desarrollar o "desplegar" pequeños elementos en unidades mayores. Esta misma idea formal, que por su carácter abierto y dinámico podríamos llamar "forma desplegable", se continúa incluso a mayor escala en la sección central de la obra, en los cc. 84 a 179 (véase ejemplo 1). La pequeña construcción $a-a-b$ en los cc. 84-92 es el comienzo de la estructura a gran escala $A-A'-B$ (cc. 84-114). Pero este $A-A'-B$ forma a su vez una gran sección α , a la que se une otra sección α' (cc. 114-44), y una sección β (cc. 144-79)²¹. El *Lento Espres-*

¹⁷ (N. del T.) "*Bar*" es el nombre en alemán de una forma poética medieval de varias estrofas (3 o más), cada una compuesta por tres versos, dos *Stollen* y un *Abgesang*, que forman una estructura AAB en cada estrofa.

¹⁸ Lorenz: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, pp. 176 y ss.

¹⁹ En alemán *potenzieren* significa concretamente "elevar a la potencia de (2, 3, etc.)". Traduciéndolo como "exponencial", Lorenz lo explica en el primer volumen de *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*: "A la luz de lo ya explicado, la esencia de la forma *Bar* exponencial no es difícil de captar. Los *Stollen* consisten ellos mismos en pequeñas formas *Bar*; el *abgesang* puede contener también una o varias *Bar*. Esta forma artística es la cúspide de la belleza orgánica-dramática. No es difícil ver cómo el carácter exponencial se desarrolla, cuando el *Abgesang*, precedido por dos *Stollen*, se convierte él mismo en un inicio, se repite por completo (como un gran *Stollen*), y se convierte así en una intensificación exponencial, en el auténtico sentido de la palabra, de los primeros elementos, dando lugar a un gran *Abgesang*. Este procedimiento puede... repetirse tres o cuatro veces, de forma que se origina un tercer o cuarto nivel de elevación exponencial. Cada intensificación genera un nuevo principio a través de su repetición a modo de *Stollen*, y así un organismo de increíble belleza cobra vida!" (p. 176). Para una explicación de estos términos véase Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester, New York, 1998. La forma *Bar* se estudia en las pp. 129 y ss., y la forma "*potenzierte*" en las pp. 135 y ss.

²⁰ Véase Curt Mey: *Der Meistersang in Geschichte und Kunst: Ausführliche Erklärung der Tabulaturen, Schulregeln, Sitten und Gebräuche der Meistersinger sowie deren Anwendung in R. Wagners "Die Meistersinger von Nürnberg"*, Leipzig, 1892.

²¹ El comienzo de la parte α' es claramente reconocible por la entrada del solo de violoncello, análogo al solo de violín en el c. 84 y ss. De modo que la relación $a-\alpha'$ no sólo se construye sino que además se percibe durante la audición.

sivo que le sigue (cc. 180-94) puede verse como una continuación de la sección β , así como un puente o transición intensificadora hacia el clímax en fortísimo del poema sinfónico.

Ejemplo 1. Liszt, Orpheus; cc. 84-179.

84 α A a

90 b A' a

95 b

100 B a

106 b

111 α' A a

116 a' b a'

122 A' a b a'

128 B_a a'

134 a'' b

140 β a

147 a'

Ejemplo 1 (cont.)

Para evitar malentendidos, debo aclarar que no pretendo adaptar el sistema de Lorenz a los poemas sinfónicos de Liszt, sino explicar el modo en que Liszt crea unidades más grandes a partir de elementos melódicos pequeños. La diferencia fundamental estriba en que *Orpheus* no posee una forma “arquitectónica”; su totalidad no puede explicarse mediante la “forma *Bar*”, o la “forma de arco”, o ninguna otra forma. La forma ideada por Liszt es dinámica, un proceso constante de “construcción de música”, pero al contrario que la música puramente rapsódica, los elementos prácticamente improvisados se despliegan perpetuamente formando unidades mayores. De modo que incluso las partes aquí designadas como *b* o *B* no poseen una función contrastante o conclusiva, sino más bien dialéctica: por una parte continúan con el impulso proveniente de la sección *a*, y por otra parte forman un puente hacia el comienzo de una nueva sección *a-a-b*. Un caso especialmente claro de dicho proceso lo constituye la primera sección *B* (cc. 72-84), en la que elementos melódicos tales como el motivo sincopado de la trompa inicial (cc. 1-2), o las figuras de notas vecinas de las partes *A* (cc. 38 y ss.), se ensamblan formando una melodía lírica, que a su vez proporciona una introducción a la sección central que comienza con el solo de violín en el c. 84.

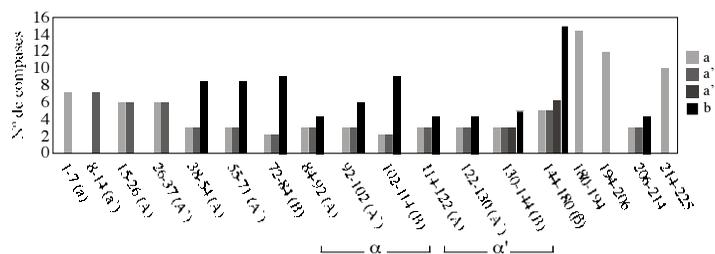
La sección intensificadora de los cc. 180-94, y el clímax de los cc. 194-206, no son encaillables en un esquema *a-a-b*. La primera sección comienza con una secuencia de dos compases que nos conduce a través de una aumentación de la negra con puntillo seguida de corcheas, que se convierten en blanca con puntillo seguida de negras. Dicha aumentación desemboca en una repetición variada de la secuencia de dos compases (cc. 186-89), ahora en *crescendo*, seguida por otra secuencia fragmentada en los cc. 190-94. El último compás se convierte ya en el comienzo de la sección culminante, presentando primero, en los cc. 194-98, el tema extraído de los cc. 15 y ss., seguido de ocho compases en los que se libera la tensión. El epílogo (cc. 206-14), ahora sí, puede describirse de nuevo como un diseño *a-a-b*: comienza con una remi-

niscencia del solo de violín (escuchado en el c. 84), que se repite y aumenta a un ritmo de blancas, con la indicación “*perdendo*” (cc. 210-14), para acabar la obra con una serie de nueve “misteriosos” acordes.

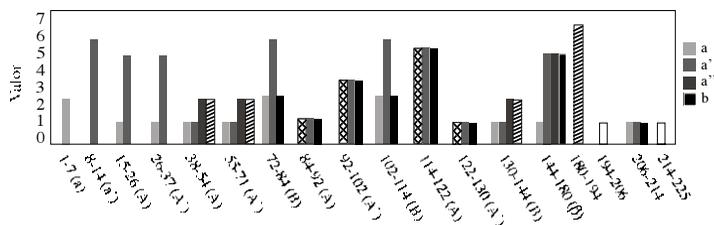
La forma general de la pieza queda ilustrada en el gráfico 1, que debe leerse de izquierda a derecha. Cada columna representa una unidad pequeña (*a*, *a'*, etc.). La altura de la columna depende del número de compases de la unidad²². Las diferentes tonalidades de las columnas responden a su función como *a*, *a'* o *b* dentro de una sección mayor. El gráfico 2 representa la estructura tonal de la obra. Podemos observar que la mayoría de las unidades *a-a'*, pero no todas, se encuentran en la misma tonalidad, y que las secciones *b* normalmente modulan a otra tonalidad. Especialmente interesante es el hecho de que las secciones *a* mayor escala (*A-A'-B*) se corresponden incluso armónicamente, de modo que los cc. 15-26 (*A*) y 26-37 (*A'*) son armónicamente idénticos, así como los cc. 38-54 (*A*) y 55-71 (*A'*). Las partes *B* en los cc. 72-84 y 102-14 también son idénticas, no sólo melódica y formalmente, sino armónicamente, envolviendo las diferentes partes *A-A'* en los cc. 38-71 y 84-102.

Tomando la obra en su conjunto, existe una clara predominancia de la tónica Do y la dominante Sol, seguidos de Sib, el relativo de sol menor. La sección central (cc. 84-194) adopta las funciones de un desarrollo, aunque realmente no llega a ocurrir. Comienza en do# menor, seguido de fa menor (mediante de reb menor [=do#]), mi mayor, sol# menor/sol# mayor, do menor/do mayor, mib mayor, do mayor, y finalmente, tras una larga sección en la dominante (cc. 155-94), regresamos a la tónica Do. No obstante, el desarrollo armónico no parece ser el principio generador de esta sección. La sucesión de armonías no parece motivada por un desarrollo “lógico”; más bien es una simple consecuencia del movimiento entre las secciones *a* y *b*.

Gráfico 1. *Orpheus*. Estructura Formal.



²² Si una frase termina en el mismo compás en que comienza una unidad nueva, dicho compás se contabiliza dos veces, de modo que la suma del número de compases de las unidades menores es generalmente mayor que el número total de compases en esa sección.

Gráfico 2. *Orpheus*. Estructura Armónica.

Nota: el valor 1 es la tónica Do, las demás armonías se sitúan por encima (por ejemplo, Mib es 2,5). Las tonalidades mayores poseen un color sólido, las menores están punteadas. Las columnas rayadas indican secciones modulantes.

La organización tonal revela quizá el logro más importante de la forma en despliegue de Liszt: en *Orpheus*, la música sinfónica se despliega sin necesidad de un trabajo temático-motívico, o de un desarrollo armónico. La distinción entre secciones “temáticas” o “de transición” se vuelve tan superficial como diferenciar pasajes armónicamente estables o moduladores. Es posible yuxtaponer diferentes tonalidades, como ocurre por ejemplo en los primeros catorce compases con los acordes de Mib y La7, sin necesidad de que exista una relación funcional inmediata hacia una cierta tónica (las dos armonías están conectadas, no obstante, por el descenso cromático de sus notas fundamentales *sib* y *la*, que se dirige hacia Sol en el c. 15).

En el momento de la publicación de *Orpheus*, Liszt añadió un breve prefacio explicando la idea fundamental de la obra. Es importante aclarar que dicho prefacio no constituye un “programa” propiamente dicho, ni la obra se encuentra determinada por imágenes programáticas. Vista en su conjunto, la pieza representa al músico mitológico que evoca mediante la canción a su perdida Eurídice, entendida como el “Ideal” que nunca logrará capturar, y que se disipa en el momento en que intenta alcanzarla:

Hoy, al igual que en el pasado y para siempre, Orfeo, o lo que es lo mismo, el Arte, debe extender sus ondas melodiosas y acordes vibrantes, como una luz dulce y seductora, sobre los elementos contrarios que se desgarran y sangran tanto en el alma de cada individuo, como en las entrañas de toda sociedad. Orfeo llora por Eurídice; Eurídice, ese emblema de lo ideal, engullido por el mal y la tristeza, que Orfeo logra arrancar de manos de los monstruos de Erebo, y liberar de las profundidades cimerias más oscuras, pero que es incapaz, desgraciadamente, de mantener sobre esta tierra... Si pudiésemos formular completamente nuestra idea, desearíamos reproducir el carácter serenamente civilizador de las melodías que irradian todas las obras de arte: su suave energía; su majestuoso imperio; sus sonoridades, nobles bálsamos para el alma; sus ondulaciones, dulces como las brisas de los Elíseos; su ascenso gradual, semejante a los vapores del incienso; el

éter diáfano y azulado con el que envuelven el mundo y el universo entero como en una atmósfera, o en un manto transparente de inefable y misteriosa armonía²³.

El tema del poema sinfónico de Liszt es el propio canto armonioso en sí mismo. De las primeras armonías a modo de preludio, surgen motivos y breves temas que toman forma y se unen cada vez a mayor escala. La nota *sol* (más tarde alterada hacia *sol sostenido*), introducida por las trompas al comenzar, evoca las armonías y pequeños patrones melódicos que se combinarán de diferentes modos durante la obra. El primer “momento destacado” tiene lugar en la melodía elegíaca del corno inglés (cc. 72 y ss.), continuada por el oboe. Posteriormente, nos llega el canto insistente, suplicante, del violín (cc. 84 y ss.), que abre paso a la repetición de la melodía elegíaca como su *Abgesang*. Ambas melodías son, en cierto modo, “desarrollo” de los patrones presentados en los primeros cincuenta y cinco compases (ver tablas 1 y 2). El que la obra en conjunto no termine de convertirse en algo “informe” se debe a una peculiar forma de organización estructural: las unidades más pequeñas de los cc. 2-4 se conectan formando unidades mayores en los cc. 8-16, las cuales, a su vez, al menos en la parte central de la obra (cc. 84 y ss.), se unen para dar lugar a unidades aún mayores (cc. 31-36). El resultado, sin embargo, no es una “forma arquitectónica”, sino un constante proceso que se dirige hacia el clímax y a continuación se desvanece. El “secreto” formal del *Orpheus* de Liszt (tomando prestada una frase utilizada por Lorenz para referirse a la obra de Wagner) no reside en “formas cerradas”, o un “modelo formal” concreto, sino en el constante despliegue de pequeños elementos “abiertos” en unidades más grandes.

Tabla 1. *Orpheus*. Temas y motivos
Introducción (motivo *a*), cc. 1-4



²³ En el original francés: “Aujourd’hui comme jadis et toujours, Orphée, c’est-à-dire l’Art, doit épandre ses flots mélodieux, ses accords vibrants comme une douce et irresistible lumière, sur les éléments contraires qui se déchirent et saignent en l’âme de chaque individu, comme aux entrailles de toute société. Orphée pleure Eurydice. Eurydice, cet emblème de l’Idéal englouti par le mal et la douleur, qu’il lui est permis d’arracher aux monstres de l’Érèbe, de faire sortir du fond des ténèbres cimmériennes, mais qu’il ne saurait, hélas! Conserver sur cette terre... Si nous avait été donné de formuler notre pensée complètement, nous eussions désiré rendre le caractère sereinement civilisateur des chants qui rayonnent de toute oeuvre d’art; leur suave énergie, leur auguste empire, leur sonorité noblement voluptueuse à l’âme, leur ondulation douce comme des brises de l’Élysée, leur élèvement graduel comme des vapeurs d’encens, leur Éther diaphane et azuré enveloppant le monde et l’univers entier comme dans une atmosphère, comme dans un transparent vêtement d’ineffable et mystérieuse Harmonie”.

Tema Ia, compases 15-22



Tema Ib, compases 38-44



Tema II, compases 72-79



Tema III, compases 84-92



Tabla 2. *Orpheus*. Orden de temas y motivos

	Introducción (motivo a)	Tema Ia	Ib	II	III	II	III	Ib	Ia	Ia'	II	Ia	III	Epílogo
Compases	1	15	38	72	84	102	114	130	144	155	180	194	206	214

En su obra *Orpheus*, Liszt resolvió el problema que había preocupado a Wagner desde los primeros esbozos compositivos para el *Anillo*: cómo evitar la estructura periódica de la música (que el propio Wagner aún usaba en *Lohengrin*), sin que se convierta en una “amorfa” especie de recitativo acompañado constante, y sin mantener la diferencia entre arias “cerradas” y secciones en recitativo de desarrollo dramático. La solución del propio Wagner fue el concepto del “periodo músico-poético” (*dichterisch-musikalische Periode*), tal y como aparece expuesto en *Oper und Drama*. El “verso melódico” debe permanecer en la misma tonalidad tanto tiempo como permanezca inalterado el sentimiento del texto. Pero cuando cambie dicho sentimiento (por ejemplo de “deleite” a “aflicción”), la música debe modular a una tonalidad distinta, y regresar a la primera sólo cuando regrese el primer sentimiento²⁴. Una organización musical como ésta aseguraría su independencia de la “música absoluta”, la cual, según Wagner, se basa generalmente en la “*Tanzmelodie*”, es decir, en estructuras periódicas con repeticiones²⁵.

El concepto wagneriano del “período músico-poético” se encuentra estrechamente relacionado con dos axiomas de su teoría compositiva expresados en *Oper und Drama*: por una parte, Wagner se veía atrapado en una especie de organización periódica, la cual podemos percibir no sólo en su teoría, sino también en los primeros esbozos de *Siegfried's Tod*;²⁶ por otra parte, el “período músico-poético” es la consecuencia del famoso veredicto de Wagner sobre la música “absoluta”, en la que incluye todos los géneros de música instrumental. Puesto que dicha música no puede estar basada en el verso poético y sus sentimientos dramáticos, es incapaz de expresar ideas dramáticas, y se ve obligada a permanecer en el aspecto “arquitectónico” de la “música absoluta”. Para Wagner, todas las formas de música instrumental provienen de la danza, y sirviéndose del aria, han conseguido conquistar incluso la ópera:

La desconexión era la característica más peculiar de la música operística. Solamente la pieza sinfónica individual poseía una forma coherente en sí misma; y ésta se derivaba del buen gusto de la música absoluta, conservada por la tradición, e impuesta al poeta como un yugo de hierro. El principio conector subyacente a estas formas consistía en un tema prefabricado que deja lugar a un segundo tema intermedio, repitiéndose de acuerdo con los dictados del capricho musical. En la obra de mayor envergadura de la música absoluta instrumental, la sinfonía, las técnicas de alternancia, repetición, aumentación, y disminución de los temas conforman el movimiento de sus secciones independientes, que procuran reafirmarse frente al

²⁴ Véase *Oper und Drama*. ed. K. Kropfinger, pp. 305-306; Thomas S. Grey: “A Wagnerian Glossary”, en *The Wagner Compendium*, ed. Barry Millington, Londres, 1992, pp. 238-39. Acerca de la historia y las dificultades de este término, ver Werner Breig: “Wagners Begriff der ‘dichterisch-musikalischen Periode’”, en “*Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an*”: *Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, ed. Klaus Döge y otros, Mainz, 2002, pp. 158-72.

²⁵ Véase “Das Kunstwerk der Zukunft”, en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. 3, pp. 90 y ss.

²⁶ Bailey, R: “Wagner’s Musical Sketches for *Siegfried’s Tod*”, en *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, ed. Powers, Strunk y Strunk, Princeton, New Jersey, 1968, pp. 459-94.

Sentimiento mediante el establecimiento del mayor sentido de unidad de forma posible, a través de la coordinación (*Zusammenhang*) y recurrencia de los temas. Sin embargo, la reafirmación de dichas recurrencias partía de una suposición meramente imaginada, pero nunca realizada; y nada salvo la Intención Poética puede lograr realmente tal reafirmación, pues requiere de esta última como condición necesaria para ser entendida²⁷.

Wagner señala que todas las formas de música instrumental o dramática se basa principalmente en el contraste y recurrencia de los temas, y en lo que podríamos denominar “trabajo motivico-temático”. Todas estas formas deben ser rechazadas puesto que su organización formal es consecuencia del material musical, y no de la motivación poética.

Wagner ni siquiera esperaba encontrar una solución en la música programática, fuese en forma de oberturas o de sinfonías programáticas²⁸. En ambos casos veía el peligro de la ausencia de correlación interna entre el programa, que el oyente debía conocer de antemano, y la forma más o menos arbitraria de la música:

El fundamento para mi rechazo es el siguiente: ciertos músicos poco cualificados o fantásticos, a los que se les ha negado su consagración, nos muestran unas obras sinfónicas, tan alejadas de la forma (de danza) sinfónica tradicional, la cuál dichos músicos no consiguieron dominar nunca, que las intenciones del compositor permanecerían ininteligibles si la obra no fuera seguida por una explicación programática paso a paso. De este modo, percibimos que la Música ha sido abiertamente degradada, en parte porque se le ha conferido la misión de expresar una idea indigna, y en parte porque dicha idea no ha podido ser expresada de forma clara, lo cuál se debe sobre todo a haber adoptado una mermada base de inteligibilidad de la forma tradicional de danza (arbitrariamente urdida), y haberla aplicado torpemente²⁹.

Sorprendentemente, tan sólo unas pocas semanas después de entrar en contacto con los poemas sinfónicos de Liszt, Wagner expresaba una opinión profundamente distinta sobre la música independiente instrumental, e incluso revocaba uno de sus “dogmas” más importantes: su veredicto sobre la música instrumental, y especialmente sobre la música programática:

²⁷ *Oper und Drama*, p. 362, 3ª parte, cap. 6. Traducción al inglés en Wagner, *Prose Works*, vol. 2, pp. 347-48.

²⁸ En la 3ª parte de *Oper und Drama*, Wagner menciona la obertura operística moderna: “ Toda persona con sentido común debe saber que estas obras sinfónicas, asumiendo que exista algo en ellas que deba ser entendido, deberían interpretarse *después* del drama, y no *antes*, para poder comprenderlas. La vanidad ha traicionado al músico (hasta en los casos más propicios), haciéndole creer que es posible la premonición –en la misma obertura, y con certeza absoluta– de la trama completa del drama”. Wagner, *Prose Works*, vol. 2, p. 340n. Su crítica hacia las sinfonías programáticas estaba dirigida principalmente a Berlioz (*Oper und Drama*, p. 78). Wagner ejemplificaba su crítica a Berlioz repetidamente con el *Adagio* de la sinfonía *Romeo y Julieta*. *Sämtliche Briefe*, vol. 8, pp. 276-77.

²⁹ Wagner, R: “On Liszt’s Symphonic Poems”, en *Prose Works*, vol. 3, pp. 247-48. El original se encuentra en la carta de Wagner a Marie von Sayn-Wittgenstein del 17 de noviembre de 1857. *Sämtliche Briefe*, vol. 8, pp. 275-76.

Tras la escucha de una de las nuevas obras orquestales de Liszt, me sacudió una involuntaria admiración por la feliz designación de “poema sinfónico”. Y en verdad, la invención de este término tiene mucho más que decir de lo que parece, pues sólo podría haber surgido con la invención de una nueva forma de arte en sí misma (...). Pero, ¿en qué puede consistir esta nueva forma? Necesariamente, una forma dictada por el sujeto retratado y su desarrollo lógico. ¿Y qué podría constituir dicho sujeto? Un motivo poético. Por tanto (prepárese para ser sorprendido), “música programática” (...) desde aquí absuelvo a todo aquél que haya dudado de los beneficios de una nueva forma de arte para la música instrumental, pues yo mismo he compartido esa duda hasta el punto de unirme a aquéllos que veían en la música programática un espectáculo indecoroso³⁰.

En los poemas sinfónicos de Liszt, Wagner encontró un nuevo camino en el que el desarrollo lógico (la “forma”) se origina a partir de un “motivo poético”, en vez de la forma sonata tradicional. De este modo, los elementos tradicionales que dan lugar a la forma (la alternancia de temas, su desarrollo, y su recurrencia) se vuelven superfluos. Para Wagner, los poemas sinfónicos de Liszt dejan de ser extraordinarias desviaciones de la forma tradicional, motivadas por un programa extra-musical, y pasan a constituir una nueva forma en toda regla, como realizaciones individuales de un motivo poético:

Ya hemos reconocido las formas de la danza y la marcha como el inevitable fundamento de la música puramente instrumental, y hemos visto cómo estas formas dictan con tal rigor las normas para construir incluso las obras sinfónicas más complejas, que cualquier desviación, como por ejemplo la no repetición del primer período, se considera una transgresión deformante que debía ser evitada hasta por el mismísimo Beethoven (para perjuicio suyo). Llegados a este punto, por tanto, estamos todos de acuerdo y admitimos que, en este mundo humano, era necesario proveer a la divina Música de un punto de contacto, o dicho de otro modo, de un “movimiento condicionante”, antes de que ésta pudiese hacer su aparición. Y yo ahora pregunto: ¿pueden la marcha o la danza, con todas las imágenes mentales que conllevan, proporcionar un motivo para la Forma más válido que, por ejemplo, la imagen mental (*Vorstellung*) de las principales características de los hechos y sufrimientos de un Orfeo o un Prometeo? Y más aún: si la manifestación de la Música está tan predeterminada por la Forma como he demostrado antes, ¿no le aportaría mayor nobleza y menores obstáculos adoptar su Forma a partir de un motivo imaginario de Orfeo o Prometeo, en vez de una marcha o danza ficticias?. Estoy seguro que nadie albergará la menor duda al respecto, pero algunos alegarán la dificultad de obtener un forma musical inteligible a partir de imágenes tan elevadas e individuales (*Vorstellungen*), puesto que hasta ahora ha resultado imposible mostrarlas para el entendimiento general (no sé si me estoy expresando correctamente) sin recurrir a esos otros motivos formales más bajos y genéricos³¹.

La mención de “Orpheus”, así como del concierto en St. Gall, dentro del mismo texto (su carta abierta sobre los poemas sinfónicos de Liszt), no dejan ninguna duda de que era precisamente esta obra la que provocó estas reflexiones, alterando así uno de los fundamentos de

³⁰ Wagner, *Prose Works*, vol. 3; pp. 243, 246, 248-49.

³¹ *Ibid.*, p. 243.

la teoría de Wagner. Tampoco podemos dudar, pues, del modo en que esta experiencia debió afectar a la práctica compositiva de Wagner.

Hacia *Tristan*

Teniendo en cuenta no sólo la carta sobre los poemas sinfónicos de Liszt, sino también que Wagner escribió algunos de los esbozos más tempranos de *Tristan und Isolde* el 19 de diciembre de 1856, apenas un mes después del concierto en St. Gall, y que dichos esbozos (contradiendo sus teorías anteriores respecto a la música y el drama), fueron descritos por él mismo como "aún música sin palabras" (*vorläufig Musik ohne Worte*), merece la pena prestar más atención a la génesis de la ópera³². Entre los primeros esbozos para *Tristan* encontramos la idea melódica que aparecerá en el segundo acto tras las palabras de Brangäne "*Bald entweicht die Nacht!*". En el mencionado apunte (ejemplo 2) se asocia esta melodía con diferentes palabras ("*Sink hernieder, Nacht der Liebe*"). Estas palabras, ligeramente variadas, existen también en la versión final, pero adscritas a una melodía diferente³³. El hecho de que el motivo se encuentre asociado a palabras distintas no es tan sorprendente como lo es su naturaleza periódica convencional. Un "antecedente" de dos compases conduce hacia un *re* agudo, tras el cuál el "consecuente" regresa con una cadencia a la nota final *sol*. De este modo, la secuencia variada de la cabeza del motivo *si-sol-do#*, que se convierte en *re-si-fa#* en el c. 3, se integra en un período de cuatro compases, recordando más a la música de *Tannhäuser* y *Lohengrin* que al fraseo logrado en *Die Walküre* y *Siegfried*. La siguiente línea ("*Hell dann leuchtet*") muestra una versión modificada del "antecedente". Aparentemente, Wagner pretendía conseguir una forma más o menos estrófica. Este esbozo no está fechado, pero presumiblemente fue escrito poco antes o después de los primeros esbozos fechados el 19 de diciembre de 1856³⁴.

³² Este comentario, claramente, no significa que no hubiese esbozos para el texto de *Tristan*, tal y como se discute en John Deathridge, Martin Geck y Egon Voss, *Wagner-Werk-Verzeichnis: Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen* (a partir de ahora nos referiremos a esta obra como WWV), Mainz, 1986, p. 443, sino que la línea melódica esbozada, que debía ser cantada, era todavía música sin palabras.

³³ Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, B II a 5, p. 21 (WWV 90, Musik, If).

³⁴ Esto supondría que los versos a los que asocia esta música existían antes o poco después del 19 de diciembre de 1856. Están considerablemente alterados en la versión final del poema. Egon Voss supone que los esbozos con texto son ligeramente posteriores a los que carecen de texto, fechados el 19 de diciembre de 1856. Considerando, no obstante, el carácter estrófico simple del esbozo en el ejemplo 2, podría tratarse de un esbozo anterior a los más "elaborados", pero sin texto, del 19 de diciembre, y de los encontrados en el "Notenbriefchen" para Mathilde Wesendonck (véase ej. 3). En cualquier caso, este punto no es crucial para nuestro argumento. Lo más importante es que dichos apuntes, con su demostrado interés en la forma melódica, parecen haber sido escritos tras el concierto en St. Gall. Véase Egon Voss, "Die 'schwarze und die wei e Flagge': Zur Entstehung von Wagners 'Tristan'", en *Archiv für Musikwissenschaft* 54, 1997, pp. 210-27.

Ejemplo 2. Wagner, apunte para *Tristan und Isolde*, acto segundo.

Sink' her-nie - der Nacht der Lie - be, nimm mich auf in dei - nen Schoss

Hell dann leuch - tet Ster - ne der Won - ne
Glüht im Bu - sen mir die Son - ne

Los apuntes del 19 de diciembre de 1856, por tanto, muestran los intentos de Wagner por superar la forma convencional y moverse hacia un desarrollo melódico más amplio. Los cuatro compases del esbozo anterior se conservan (ahora sin texto alguno), pero a continuación se repiten de forma variada, seguidos de diversas variaciones melódicas que deberían permitir un mayor desarrollo³⁵. Wagner recopiló todos estos apuntes unos días más tarde en lo que conocemos como “*Notenbriefchen*” para Matilde Wesendonck (ejemplo 3)³⁶. Aquí aparecen los primeros cuatro compases repetidos e intensificados, elevando la nota más aguda hasta el *mi* (cc. 5-8), mientras que los siguientes diez compases comienzan de forma casi idéntica, para continuar libremente en una serie de secuencias y variaciones mediante las cuales regresa a la tónica *sol*. La forma de los cc. 1-18 puede fácilmente describirse como *A-A'-B*, y queda subrayada aún más claramente por los comienzos paralelos de las unidades más pequeñas (cc. 1, 3, 5, 7, etc.). El hecho de que el esbozo inicial, así como este intento ligeramente posterior de darle “forma”, no mencionen ningún texto de *Tristan* en particular, reafirma lo que Wagner comenta a Marie von Sayn-Wittgenstein en una carta de esta época referente a los apuntes de *Tristan*: “Todo esto no es más que música por ahora” (“*Das ist Alles nur erst noch Musik*”)³⁷.

³⁵ Estos apuntes se encuentran publicados por Robert Bailey en “*The Genesis of Tristan und Isolde and a Study of Wagner’s Sketches and Drafts for the First Act*”, Tesis doctoral, Princeton University, 1969, p. 33, y en “*The Method of Composition*”, en *The Wagner Companion*, ed. Peter Burbridge y Richard Sutton, Londres y Boston, 1979, pp. 309-13.

³⁶ Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, A II a 5, fol. XIV (WWV 90, Musik, Ie), en la primera página, titulada “insomne” (*Schlaflos*). Esta hoja es probablemente idéntica a la hoja de música que Wagner envió a Otto Wesendonck el 22 de diciembre de 1856, y en la que comenta: “*Ich kann mich nicht mehr für den Siegfried stimmen, und mein musikalisches Empfinden schweift schon weit darüber hinaus, da wo meine Stimmung hin passt, in das Reich der Schwermuth*”. *Sämtliche Briefe*, vol. 8, p. 231.

³⁷ Bailey, “*Genesis*”, p. 39.

Ejemplo 3. Wagner, apunte enviado a Matilde Wesendonck

Schlaflos

The musical score consists of five systems of piano accompaniment for the piece 'Schlaflos' by Wagner. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written for piano and includes the following details:

- System 1 (Measures 1-4):** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and phrasing marks. The left hand provides a steady accompaniment. A *dim.* (diminuendo) marking is present at the end of the system.
- System 2 (Measures 5-8):** Features a forte (*f*) dynamic in the right hand. The left hand continues with a consistent accompaniment.
- System 3 (Measures 9-12):** Shows a dynamic shift from *f* to *p* in the right hand. The left hand accompaniment remains.
- System 4 (Measures 13-16):** The right hand has a *più p* (pianissimo) marking. The left hand accompaniment continues.
- System 5 (Measures 17-18):** The final system, showing the end of the piece with a few final notes in both hands.

Ejemplo 4. Wagner, apunte de *Tristan und Isolde*, acto 2º

En otro apunte del segundo acto (ejemplo 4) podemos ver que todo esto es algo más que pura coincidencia³⁸. Un total de treinta y un compases pueden dividirse en una sección inicial

³⁸ La transcripción sigue la hecha por Bailey, omitiendo correcciones y variantes.

A (cc. 1-4)-*A* (cc. 5-8) y otra sección de continuación identificable como *B* (cc. 9-12,13-31). Robert Bailey comenta: "Desde un primer momento, la intención de Wagner parece ser la de crear un complejo musical completo. Comienza con la melodía, de principio a fin, escrita con tinta, para a continuación añadir la armonización a tres partes mediante bloques de acordes a lápiz. Así pues, al tratarse de una concepción melódica, Wagner se preocupaba más por la expansión de su idea generadora que por el desarrollo de los varios elementos implícitos en ella"³⁹.

En ambos casos, no es tan importante que Wagner siga un "modelo" presentado por Liszt, pero sí que se preocupe por un problema de forma musical sin la guía de ningún texto o acción. El hecho de que la solución que encuentra sea más o menos similar al principio de "forma en despliegue" de Liszt subraya aún más la importancia de su encuentro con *Orpheus*. Tampoco hay que ver como una contradicción el que Wagner no preservase en la versión final de *Tristan und Isolde* la forma esbozada, cambiándola significativamente, pues en la partitura publicada ambos motivos se desarrollan de forma muy similar, adaptándolos a los requerimientos del drama⁴⁰. El "motivo del amor" es presentado por primera vez durante once compases (comenzando con la frase de Isolde "*Wie sie es wendet*"), claramente organizados en 2 + 2 + 7. Los primeros dos compases son repetidos casi literalmente (*a-a*). Los últimos siete (*b*) comienzan con una secuencia del primer compás, continuada por secuencias de medio compás para terminar con una unidad rítmica y melódicamente aumentada a dos compases. Estos once compases se varían en los siguientes diecisiete compases en una tonalidad diferente sobre una nota pedal *fa* (desde "[*nun laß mich gehorsam*] *zeigen*"), organizados en 3 + 3 + 11 compases. Los siguientes ocho compases poseen carácter de transición, para abrir paso a una repetición ligeramente variada de los primeros ocho compases (a partir de las palabras de Isolde "[*die mir das Herze brennen*] *macht*"), ahora en si mayor. Aunque intentemos no interpretar el conjunto como un *A-A'-B* o *A-A'-B-A'*, es evidente que la forma a gran escala es una continuación del principio con el que se construye el motivo en sí. Aquí, al igual que en el *Orpheus* de Liszt, las técnicas tradicionales de desarrollo no son ya una consecuencia ("desarrollo") del material temático, sino más bien su principio generador⁴¹. Dahlhaus, al afirmar que en *Tristan*, al igual que en los poemas sinfónicos de Liszt, las secuencias ya no constituyen una técnica de desarrollo sino de exposición, recoge sólo parte de la verdad:⁴² Liszt, y más tarde Wag-

³⁹ Bailey, "Genesis", pp. 39-40.

⁴⁰ Véase Wagner, *Sämtliche Werke*, ed. Isolde Vetter y Egon Voss, Mainz, 1990-1993, vol. 8, pp. 46 y ss. (acto 2º, escena 1ª, cc. 419 y ss.).

⁴¹ Lorenz era consciente hasta cierto punto de este aspecto cuando defendía las "secuencias" de Wagner ante Guido Adler: "Adler... le ha declarado la guerra a las secuencias de Wagner. Parece no darse cuenta de que en gran parte no se trata de una secuencia, sino de una construcción formal". Lorenz, *Das Geheimnis der Form*, p. 191n.

⁴² Dahlhaus, C: *Zwischen Romantik und Moderne*, Munich, 1974, p. 45.

ner, utilizaron un principio formal que significó el fin de la diferencia entre exposición y desarrollo⁴³.

El ejemplo más impactante lo encontramos en la introducción al acto tercero⁴⁴. Aquí, puesto que Wagner no necesitaba tener en cuenta un texto o una acción dramática inmediata, y puesto que podía utilizar el material musical del preludio al acto primero, Wagner se acerca más que nunca al principio formal del *Orpheus* de Liszt. Dicho principio se manifiesta ya en los primeros diez compases: el “motivo del anhelo” del comienzo de la obra, ahora transformado en una variante diatónica en fa menor, se muestra en dos unidades paralelas (*a-a*), seguidas de otra unidad más larga (*b*), que comienza de igual forma pero adopta un contorno distinto que conduce a un final abierto y en *pianissimo* en la dominante do mayor. A partir de aquí, Wagner podría haber repetido estos diez compases, pero en lugar de ello decide interponer cinco compases de reminiscencia del acto primero (*c*), comenzando en el c. 26 en la tonalidad paralela la bemol mayor, para continuar de modo secuencial, a través de sol bemol menor y mi bemol menor, de vuelta a la dominante do mayor⁴⁵. Sólo entonces se repite la estructura completa (*a-a-b-c*). De este modo, las dos secciones (cc. 1-15 y 16-30) se relacionan mutuamente como *A* y *A'*. Los veinticuatro compases restantes (*B*) exponen el motivo inicial en una versión más disonante e intensa, dividida de nuevo en *a-a-b* (2+2+4) y *a-a-b* (2+2+6), esta vez en ausencia de la breve sección de recuerdo (*c*). Una vez levantado el telón, la introducción termina mediante siete compases descendentes (*b*), y para cuando finaliza en la tónica fa menor, ya ha dado comienzo la triste melodía del corno inglés⁴⁶.

El mecanismo de “despliegue” que estamos analizando es perceptible a lo largo de grandes pasajes de *Tristan*. Un ejemplo bastante obvio es el “*Sterbegesang*” de la gran escena de amor

⁴³ Véase Dieter Torkewitz: “Modell, Wiederholung-Sequenz: Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner”, en *Franz Liszt und Richard Wagner, Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983*, ed. Serge Gut, Munich y Salzburg, 1986, pp. 177-88.

⁴⁴ Esta obra instrumental es, en gran medida, idéntica en su música al quinto Wesendonck Lied “Im Treibhaus” (WVV 91A). El Lied se terminó el 1 de mayo de 1858, mientras que el borrador completo del tercer acto de *Tristan und Isolde*, incluyendo la introducción, data del 9 de abril de 1859. El facsímil y la transcripción se encuentran en Ulrico Bartels, *Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners “Tristan und Isolde” anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes*, Colonia, 1995. Para mi argumento, este hecho es de escasa importancia, pues ambas fechas claramente sobrepasan la del encuentro de Wagner con el *Orpheus* de Liszt. Sin embargo, la génesis de esta música demuestra que la introducción no está directamente relacionada con la acción dramática.

⁴⁵ Una variante del “motivo de la renuncia al amor”, presentado por primera vez en el Preludio, cc. 29 y ss.

⁴⁶ La forma de esta introducción ha sido analizada de igual manera por Lorenz, que utiliza el término “forma *Bar* exponencial”: “Cualquiera que haya comparado la discusión previa con la partitura reconocerá el preludio como un *Bar* exponencial con *Stollen* de doble tema con tal facilidad, que puedo dar por hecho la estructura sin necesidad de mayores explicaciones. La clara construcción y proporciones regulares saltan a la vista”. Lorenz, *Das Geheimnis der Form*, p. 132.

en el acto segundo ("So starben wir, um ungetrennt", cc. 1377 y ss.)⁴⁷. El motivo de cuatro notas *mib-lab-lab-sol* se repite a lo largo de una serie de secuencias ascendentes que dan lugar a una estructura *a-a'-a*" (4 + 4 + 8), y recibe su conclusión en una nueva línea melódica *b* ("ganz uns selbst gegeben"). Estos veinticuatro compases se repiten en la misma tonalidad con figuraciones adicionales en las violas y el texto dividido entre Tristan e Isolde. Ambas "estrofas" (*A-A*) culminan finalmente en el gran gesto melódico de corcheas en la continuación del canto de Brangäne ("Habet Acht!").

A modo de resumen diremos que en *Tristan*, al igual que en *Orpheus*, el principio con el que se construye la forma de la obra no es la relación "arquitectónica" o "aritmética" entre el todo y las partes, sino el proceso de despliegue de pequeñas unidades melódicas en una serie de repeticiones y secuencias que se agrupan en unidades más grandes a mayor escala. Dicho despliegue se produce en ausencia de cualquier impulso hacia un cierre cadencial, y sin necesidad de abrirse a un período de transición o desarrollo. Estos criterios son los que distinguen esta estructura desplegable de otras formas periódicas capaces también de adoptar un perfil similar a *a-a-b* (especialmente, 2 + 2 + 4)⁴⁸.

Mediante este análisis no hemos pretendido explicar *Tristan und Isolde* a partir de un solo principio, y menos aún afirmar que Wagner aprendió un cierto "sistema" de Liszt y simplemente lo aplicó. No obstante, teniendo en cuenta la audacia armónica de *Tristan*, así como la tendencia hacia las secuencias, que según Carl Dahlhaus hacen de contrapeso estructural al cromatismo, no debería sorprendernos encontrar estructuras formales que recuerdan la forma en despliegue de *Orpheus*⁴⁹. Pero es igualmente evidente que se corre el enorme peligro metodológico de buscar y encajar a la fuerza en un sistema aquello que pretendemos encontrar, repitiendo así el error de Alfred Lorenz en su estudio sobre el "secreto de la forma" en Wagner. Por este motivo, sólo hemos analizado unos pocos ejemplos de *Tristan e Isolde*, ejemplos que no representan necesariamente la totalidad de la obra. Tan sólo muestran la existencia de principios formales similares a los del *Orpheus* de Liszt. En el contexto de un drama musical de tres actos, y contando con una práctica compositiva diferente, Wagner nunca podría haber "trans-

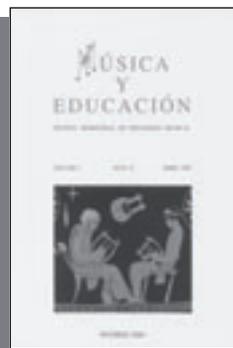
⁴⁷ Véase *ibid.*, pp. 118-19. El dogmatismo de Lorenz le impide percibir en los cc. 1377-435 una unidad en la que la continuación del canto de Brangäne ("Habet Acht! Schon weicht dem Tag die Nacht!") enlaza y concluye las dos "estrofas" de "Sterbegesang" ("So starben wir, um ungetrennt"). Lorenz lo divide en dos períodos diferentes (XVI y XVII).

⁴⁸ Algunos teóricos llaman a esto "Satzprinzip". Un conocido ejemplo sería el comienzo de la Sonata en fa menor op. 2 núm. 1 de Beethoven.

⁴⁹ Ver Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, 2ª ed., Munich, 1990, p. 140. De hecho, se trata de una relación dialéctica: el cromatismo es al mismo tiempo consecuencia de las secuencias que se originan en una nueva idea de la forma.

ferido” simplemente dicho principio a la partitura de *Tristan*. Sin embargo, los documentos, escritos, y ejemplos musicales aquí citados no dejan lugar a dudas: la relación personal entre Liszt y Wagner durante el período de Liszt en Weimar (1847-61) incluyó una importante “fertilización” mutua que no se limitó a ciertos detalles armónicos o de instrumentación, sino que se extendió también a la frase y la forma musical.■

Traducción: Héctor J. Sánchez



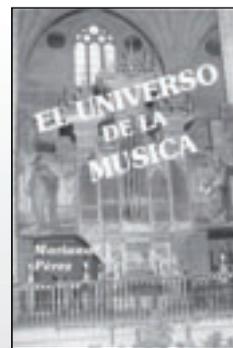
MÚSICA Y EDUCACIÓN

Imprescindible para:

- Centros de Enseñanza Musical
- Estudiantes de Música
- Pedagogos musicales
- Opositores
- Instrumentistas

P.V.P.: suscripción 2007: 57 Euros

EL UNIVERSO DE LA MÚSICA
completa visión del panorama artístico
cultural de cada época, abundando en
referencias, ejemplos y cuadros
esquemáticos que facilitan el aprendizaje del
alumno.
P.V.P.: 42 Euros
Desde 2007 incluye DVD con audiciones



COMPRENDE Y AMA LA MÚSICA

Obra magistral y amena

Libro de apoyo para:

- Colegios.
- Institutos.

Presenta:

- Panorama artístico-cultural.
- Cuadros esquemáticos.
- Selección de música para oír.

Facilita el aprendizaje al alumno.

P.V.P.: 25 Euros

Desde 2007 incluye DVD con audiciones

MUSICOTERAPIA:
TERAPIA DE MÚSICA Y SONIDO
 I. Nociones teóricas
 II. Ámbito aplicado. Musicoterapia aplicada
 III. El trabajo del musicoterapeuta
 IV. Psicología de la música
 V. Organología y musicoterapia
 VI. Psicoacústica
P.V.P.: 25 Euros



MUSICALIS S. A.
 Escosura 27, 5º Dcha.
 28015 Madrid
 Tel. 91 447 06 94 - Fax 91 594 25 06
 <www.musicalis.es> <info@musicalis.es>