
LEITMOTIVE Y FORMA EN EL “PRELUDIO” DE TRISTÁN*

Roland Jackson•

Aunque los *Leitmotive* presentes en el Preludio de la ópera *Tristán e Isolda* siempre han atraído la atención de los analistas por su función dramática y su relación con los elementos del argumento, casi nunca han sido considerados desde el punto de vista de su contribución estrictamente musical al desarrollo de la forma. Esta última es la perspectiva que asume el presente artículo. El riguroso trabajo combinatorio y de transformación wagneriano tiene una importancia fundamental para la forma del Preludio, que surge de manera –por así decir– inductiva de la sucesión siempre cambiante de ideas musicales diversas y a la vez unificadas por los motivos. Del mismo modo, su rica, libre y variada estructura tonal está íntimamente ligada al despliegue de los motivos y de los temas resultantes de su combinación, de manera que no está gobernada por un sólo foco tonal, sino que más bien se refracta en una multitud de colores armónicos individuales.

Los numerosos análisis que se han realizado del “Preludio” de *Tristán e Isolda* han partido, como es natural, de planteamientos muy diferentes. Para los escritores de finales del siglo XIX, como Krehbiel o Lavignac, el Preludio consistía apenas en una sucesión de *Leitmotive* que anticipaban la ópera y cuya función principal era asegurar la preparación psicológica para el drama que seguía. Otros análisis más recientes, como los de Lorenz o Mitchell, han tratado el Preludio de manera mucho más abstracta, en términos de un esquema formal o tonal omnibarcante, en relación con el cual los *Leitmotive* desempeñarían un papel generalmente subordinado.

En este ensayo se desarrolla otro punto de vista, ligeramente distinto, de acuerdo con el cual los *Leitmotive* se consideran fundamentales pero desde una perspectiva puramente musical en lugar de literaria o dramática. Porque creemos que, en su tratamiento de los *Leitmotive*, Wagner revela su talento como compositor en un sentido musical estricto tan plenamente como su talento como com-

* Jackson, Roland: “Leitmotive and form in the Tristan Prelude”, en *Music Review* 36/1 (1975), pp. 42-53.

• Roland Jackson es Profesor Emérito de Claremont Graduate University.

positor de música de inspiración dramática o literaria. En efecto, Wagner se manifiesta como un maestro en el tratamiento de los detalles de la música (se podría decir incluso como miniaturista), combinando a veces varias ideas en una, o conectando o relacionando una idea motívica con otra. A este respecto, su proceso de composición podría calificarse de inductivo, por cuanto parece proceder a partir de los detalles hasta llegar al todo antes que a partir de un plan preconcebido de la obra completa, como se supone a veces. Su diseño formal se compone esencialmente de una sucesión siempre cambiante de ideas musicales; cada una fluye directamente en la siguiente, pero a la vez cada una se destaca (a menudo gracias a la armonía) como una entidad individual e incluso separada en el contexto de la continuidad musical. Y es sobre todo mediante un proceso de yuxtaposición extremadamente hábil o mediante una acumulación de motivos individuales llena de significado como se produce la forma total.

I

Desde que Edgar Istel señaló hace ya tiempo que Wagner, sin duda, había derivado el comienzo del Preludio de un pasaje sorprendentemente similar de una ópera anterior de Spohr titulada *Der Alchymist*¹, los estudiosos se han referido ocasionalmente a esta relación, aunque sobre todo por las interesantes consecuencias que tiene desde un punto de vista histórico. Sin embargo, no parecen haber manifestado interés alguno por las fascinantes diferencias musicales y artísticas que pudiera revelar la comparación de los dos pasajes. Ante todo, de inmediato llama la atención la mayor musicalidad de Wagner. Pero, aparte de esto, la comparación pone de manifiesto la riqueza y complejidad del comienzo wagneriano en contraste con la formulación mucho más simple de Spohr y, de este modo, nos enseña algo muy importante acerca del tratamiento wagneriano del *Leitmotiv* (véase el ejemplo 1).

Ejemplo 1. Spohr: *Der Alchymist* (1830).



¹ *Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland*. Leipzig, 1909, p. 112.

Wagner: *Tristan und Isolde* (1859)

The image displays three staves of musical notation. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) in 3/2 time, showing the initial 'Tristan chord' (F#-C#-G#-D) and its resolution. The middle staff is a single treble clef staff showing a melodic line with a long note on F# and a shorter note on C#. The bottom staff is a grand staff showing the bass line accompaniment, including the long note on F# and the resolution to the dominant chord (D-F#-C#).

El pasaje de Spohr es en lo esencial poco más que una colorista sucesión armónica que gira en torno a dos tonalidades, mientras que el pasaje de Wagner representa una ingeniosa mezcla de elementos de carácter melódico y armónico. Es cierto que Wagner adopta los detalles principales de la armonía de Spohr: el paso del acorde de sexta aumentada a la dominante, la coloración expresiva de las notas extrañas a los acordes, la repetición abrupta de la primera frase, a modo de secuencia, una tercera más aguda. Pero también introduce cambios muy significativos que son enteramente suyos. Así, por ejemplo, donde Spohr se sirve de los acordes de sexta italiana, Wagner utiliza los de sexta francesa, más intensa, y la resolución se realiza directamente sobre el acorde de dominante por medio de unas séptimas paralelas (ciertamente, también Spohr en la segunda frase se sirve del movimiento paralelo para caer en la disonancia de séptima, pero a partir de un acorde de sensible en primera inversión). La larga *appoggiatura* final de Spohr sobre el *la#* se acorta, probablemente para permitir que el disonante acorde de séptima de dominante suene con mayor plenitud. Mientras que el breve *sol#* de adorno de Spohr, en Wagner se alarga y se convierte en una larga *appoggiatura* que se produce de manera enfática en el primer tiempo del compás. Este último cambio tiene el efecto de hacer que el primer acorde del compás –disonante y que tarda en resolver– se escuche como un acorde por derecho propio. Se trata del célebre “acorde de Tristán”, que ha recibido numerosas interpretaciones –lo que resulta más bien sorprendente a la luz de su clara derivación de

la sexta aumentada del pasaje de Spohr (mencionamos aquí a título de ejemplo la propuesta de William Mitchell, que lo considera un acorde disminuido de *sol#* con una quinta alterada ascendentemente, el *re#*², o la de Ernst Kurth, que lo ve como una séptima de dominante sobre *si* con la quinta alterada descendentemente: el *fa#*³).

Pero, quizás, el más importante e imaginativo de los cambios introducidos por Wagner lo constituya la introducción de una línea melódica enteramente nueva al comienzo. Esta idea de carácter fundamentalmente descendente y cromática, interpretada por los cellos, equilibra de manera efectiva la idea cromática del oboe. Es más, hace que las entradas de los acordes interpretados por los vientos que se inician en el segundo compás resulten mucho más llamativas, puesto que nos lleva a ellas con el timbre notablemente diferente del registro agudo de los cellos. Y más importante todavía, el nuevo comienzo hace que el pasaje adquiera una profundidad armónica que no existe en la sucesión de acordes de Spohr, más bien plana y unidimensional. Al sugerir el acorde de sexta napolitana sobre el *fa* que precede a la entrada del primer acorde, la melodía de los cellos otorga a este acorde una doble implicación; porque no sólo se escucha como acorde de sexta aumentada que tiende a su resolución, sino también como un acorde de dominante sobre *si* (como Kurth había propuesto) con respecto al acorde de sexta napolitana (sugerido) que precede. Esta función de pivote o, si se quiere, bidimensional del acorde, a caballo entre dos progresiones armónicas de color intenso, seguramente justifica gran parte de la fascinación que siempre ha despertado en los analistas de esta música⁴.

Resulta fascinante especular acerca de si hay otras fuentes que pueden haber influido en estos tres compases iniciales. Kurth señala que el “acorde de Tristán” (leído como *fa - do bemol - mi bemol - la bemol*) ya había aparecido en la sonata de Beethoven en *mi bemol*, op. 31 n.º 3⁵. Y se podría añadir que la línea inicial de los violoncellos presenta un parecido llamativo con el comienzo de la pieza de Berlioz “Roméo seul” (segundo movimiento de *Roméo et Juliette*), en el que una sola sección de las cuerdas, en este caso los violines primeros, también salta a un *largo fa natural* y a continuación desciende por semitonos hasta el *mi bemol* (véase el ejemplo 2).

² “The Tristan Prelude: Techniques and Structure”, en *The Music Forum* I (1967), p. 174. Mitchell cree que el *sol#* es la fundamental del acorde basándose en su conexión lineal con la nota *la* que inicia la frase. Aparte de otras razones de carácter histórico, parece difícil dar por buena una interpretación que atribuye al “acorde de Tristán” la misma función armónica que al acorde que constituye su resolución (es decir, en la tonalidad de *la*, la sucesión VII²-V⁷). Más aún, el argumento de Mitchell de que dicho acorde no puede ser de sexta aumentada porque no puede resolver directamente en un acorde de séptima de dominante pasa por alto el hecho de que ya Haydn había llevado a cabo una resolución semejante en su Sonata n.º 49 en *mi bemol* (1790), compases 23-24.

³ *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berlín, 1920, p. 44.

⁴ Véase Jackson, Roland: “The Neapolitan Progression in the Nineteenth Century”, en *The Music Review* vol. XXXI (1969), pp. 41-42.

⁵ Kurth, *op. cit.*, p. 74.

*Ejemplo 2.*a. Berlioz: *Roméo et Juliette* II.

b. Beethoven: Op. 31 n° 3.



Lo que resulta más destacable de estos posibles préstamos es que constituyen una prueba de la habilidad de Wagner a la hora de reunir varias ideas distintas en la formulación de un tema. Dichas ideas no se escuchan por separado, sino como partes de un gesto musical singular y poderoso. Precisamente el talento combinatorio de Wagner y la manera en que hace uso de ese talento en otras partes del “Preludio”, además de en su comienzo, ocupará nuestra atención en la segunda parte de este ensayo.

II

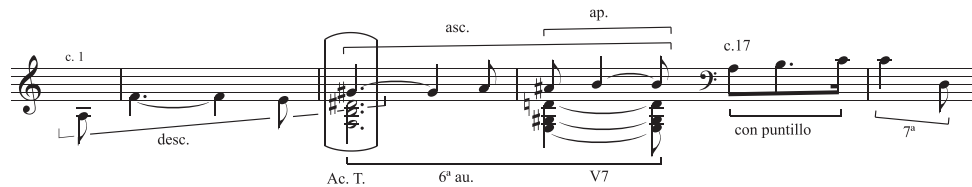
Thomas Mann dijo del *Leitmotiv* que era como “una fórmula mágica que arroja significado sobre lo que había acontecido antes y sobre lo que llegaría después”⁶. Esta observación es típica de un grupo numeroso de escritores que se han ocupado del *Leitmotiv*, por cuanto concierne principalmente al uso dramático del recurso, es decir, a su poder para transmitir significados tangibles o para conectar sutilmente situaciones que en la superficie parecen no estar relacionadas, y no a su uso estrictamente musical. En otras palabras, tales referencias son valiosas más por lo que nos dicen acerca de los personajes o acerca de implicaciones psicológicas ocultas que por la luz que puedan arrojar sobre la continuidad musical.

Sin embargo, los *Leitmotive* wagnerianos, en particular, se emplean musicalmente de manera mucho más sutil de lo que por lo general se ha supuesto y de lo que hace suponer la mera operación al uso de etiquetar los correspondientes patrones melódicos. Los tres compases iniciales del “Preludio”, por ejemplo, constan, como hemos visto, de cierto número de ideas musicales distintas que Wagner reúne y compone para formar un tema concreto. Y las ideas, o

⁶ Citado por Reinhold Brinkmann en *Riemanns Musiklexikon* III. Mainz, 1967, p. 513.

sub-ideas, que constituyen este tema retornan más tarde en el Preludio en combinaciones distintas –esto es, en nuevos temas compuestos. Ciertamente, a partir de este tema inicial de carácter predominantemente cromático y del tema contrastante de carácter diatónico introducido por primera vez en el compás 17, Wagner configura casi todo –si no todo– el material temático restante que se usa en el “Preludio”. El primer tema, cromático, se puede subdividir al menos en cinco *Motive* o *Leitmotive*, todos los cuales adquieren importancia musical más tarde: i) la línea melódica predominantemente descendente de los cellos; ii) la línea cromática ascendente del oboe; iii) el acorde de Tristán; iv) la figuración de *appoggiatura* de corchea (*la#-si*) que casi invariablemente retorna con un sentido claramente disonante; v) La progresión armónica subyacente, es decir, el acorde de sexta aumentada que resuelve en el de séptima de dominante. El segundo tema, de carácter diatónico, puede subdividirse en dos patrones melódicos, la séptima descendente y la figuración de tres notas ascendentes con el ritmo con un puntillo (véase el ejemplo 3).

Ejemplo 3



Así pues, podemos considerar la técnica compositiva de Wagner como basada fundamentalmente en la transformación y la redistribución de los componentes internos o *Motive* con vistas a producir configuraciones o complejos temáticos siempre diferentes. Los elementos componentes pueden aparecer individualmente (como, por ejemplo, el motivo de la *appoggiatura* en los compases 14-15) o en combinaciones nuevas. Es este último aspecto, el que tiene que ver con el arte combinatoria de Wagner, el que resulta verdaderamente fascinante, y nos serviremos de varios ejemplos tomados del “Preludio” para ilustrarlo.

Resulta significativo el hecho de que Wagner, después de presentar el tema cromático y a continuación el diatónico en formulaciones diversas, empieza, a partir del compás 22, a reunir elementos tomados de los dos. Así, en una formulación temática que comienza precisamente en dicho compás, el tema diatónico (que aquí se presenta en su forma retrogradada, como antes en el compás 20) aparece con un *Motiv* en contrapunto formado por tres notas que descienden cromáticamente que, por su idéntica situación rítmica, parece relacionado con la línea melódica inicial de los cellos. Y en el compás 23 un nuevo complejo temático que

comienza con un acorde análogo al "acorde de Tristán" (aquí en segunda inversión) y que continúa con una versión extendida del *Motiv* cromático ascendente culmina en una forma inusualmente enfática del *Motiv* de la apoyatura sobre el acorde de la mayor que cierra la cadencia (véase el ejemplo 4).

Ejemplo 4

The musical score for Example 4 is a piano accompaniment in G major, measures 22-25. It features a chromatic ascending motif in the right hand and a descending line in the left hand. Annotations include: 'c.22 retrogradación' (measures 22-23), 'ap.' (measures 23-24), '(inv.)' (measure 24), 'asc.' (measures 24-25), and 'desc.' (measures 22-23). A dashed line indicates a continuation of the ascending motif. The piece concludes with a cadence on a major chord, labeled 'Ac. T.'.

El nuevo tema del compás 25 comienza con una referencia al acorde de Tristán. El tema diatónico, situado en la voz superior, aparece con sus cinco notas redistribuidas: las notas 4-5 (la séptima descendente) aparece antes de las notas 1-2-3 (la figuración con puntillo). Y para terminar Wagner superpone las dos últimas notas de la figuración con puntillo (*sol#-la*) con las dos primeras del *Motiv* cromático ascendente del comienzo. Este tema (ejemplo 5) anticipa muchos aspectos de la música del siglo XX.

Ejemplo 5

The musical score for Example 5 is a piano accompaniment in G major, measures 25-27. It features a chromatic ascending motif in the right hand and a descending line in the left hand. Annotations include: 'c.25' (measure 25), '7ª' (measure 25), 'con puntillo' (measures 25-26), 'asc.' (measures 26-27), 'ap.' (measures 26-27), and 'desc.' (measures 25-26). The piece concludes with a cadence on a major chord, labeled 'Ac. T.'.

En el compás 36 Wagner elabora lo que parece ser una idea melódica del todo nueva sencillamente uniendo la figuración con puntillo y el patrón ascendente de dos notas de la *appoggiatura*. Y por lo que se refiere a la armonía que acompaña a esta melodía recurre de nuevo a la sucesión inicial de acordes, es decir, al acorde de sexta aumentada francesa que resuelve en el acorde de séptima de dominante (véase el ejemplo 6).

Ejemplo 6

Example 6 shows a piano accompaniment. The treble clef contains a melodic line starting with a dotted note, marked "c.36 con puntillo" and "ap.". The bass clef contains a harmonic line with a bracket labeled "6ª au." and "V7".

En el compás 69 podemos observar una idea temática (cuya primera formulación había tenido lugar en el compás 64) en la que la figuración con puntillo toma una forma completamente diferente, aunque por su ritmo característico revela su relación con formas anteriores de ese *Motiv*. La sucesión melódica que aparece aquí puede asociarse, de hecho, con la del compás 36, puesto que la figuración con puntillo aparece seguida inmediatamente por la apoyatura (lo cual resulta todavía más evidente en el compás 64). Y finalmente, en el compás 70 (véase el ejemplo 7), el “acorde de Tristán” señala el retorno del material temático inicial (compárese con los compases 5-6), aunque ahora los *Motive* aparezcan redistribuidos en una textura diferente, con el patrón cromático ascendente en cierta medida asimilado en una voz interior de la progresión armónica (de la sexta aumentada a la dominante).

Ejemplo 7

Example 7 shows a piano accompaniment. The treble clef contains a melodic line starting with a dotted note, marked "c.69 con puntillo" and "ap.". The bass clef contains a harmonic line with a bracket labeled "desc." and "asc.". The treble clef also has a bracket labeled "Ac. T." and "6ª au." and "V7".

Así, pues, estos ejemplos ofrecen un claro testimonio del ingenio de Wagner a la hora de recombinar sus *Motive*. De hecho, a menudo lo hace de manera que el resultado parece material temático completamente nuevo. Así, los temas derivados de los compases 25, 36 y 64 que acabamos de analizar han sido casi universalmente considerados por los analistas como temas distintivos —es decir, sin relación con los otros dos temas principales, a pesar de que, como hemos visto,

están elaborados a partir de los mismos motivos componentes básicos. Los análisis del Preludio a menudo no han sabido reconocer esta estructura motivica interna o al menos no han tenido en cuenta su posible importancia para entender la forma como un todo. A continuación, consideraremos algunas de las explicaciones propuestas en relación con la forma global del Preludio.

III

Los voluminosos escritos de Wagner revelan bastante poco acerca de su concepción de la forma musical. Por lo general, el compositor parece más interesado en describir su música en términos poéticos que en términos técnicos o analíticos. Ernest Newman cita el pasaje en que Wagner describe el Preludio, por ejemplo, como una pieza que progresa del "más tímido de los lamentos del principio, del más delicado de los estremecimientos, a la más terrible e incontenible confesión de amor desesperado... que atraviesa todas las fases de la vana lucha contra el fuego interior, hasta que se precipita impotente sobre sí y parece extinguirse en la muerte"⁷. Aunque esto nos proporciona una profunda visión del contenido emocional de la pieza, tal como Wagner lo percibía, en realidad no nos ayuda a entender la estructura musical del Preludio, aunque pudiéramos asociar con bastante probabilidad las palabras "terrible e incontenible confesión..." con el estallido del pasaje que se extiende del *fortissimo* final hasta el prolongado acorde de Tristán de los compases 80-83, o la "caída impotente..." con el tranquilo retorno del tema inicial de los compases 83 y ss.

Albert Lavignac fue uno de los autores que poco después de la muerte de Wagner publicaron catálogos de sus *Leitmotive*⁸. Lavignac asignó nombres a los temas principales del Preludio de *Tristán*, inspirados por sus reapariciones a lo largo del primer acto. Desde entonces, esos nombres han gozado de aceptación y se han utilizado de manera general: "la confesión de amor" (compás 1); "el deseo" (compás 2); "la mirada" (compás 17); "el filtro de amor" (compás 25); "la muerte" (compás 28); "el cofre mágico" (compás 36) y "la liberación por la muerte" (compás 63). Aunque muchos de estos temas, como hemos visto, se derivan motivicamente de otros temas anteriores, tienen un carácter musical distintivo; más aún, su recurrencia nos proporciona la base para establecer la forma del Preludio como un todo.

El ejemplo 8 parece apoyar la idea de que Wagner construyó la forma de la pieza gradualmente a partir de un número relativamente reducido de segmentos, en lugar de a partir de un esquema a gran escala o preexistente. Como escribió Ernest Newman: "El Preludio no... presenta un molde esquemático externo impuesto al "material temático", sino una forma que

⁷ Newman, Ernest: *The Wagner Operas*. Nueva York, 1963, p. 205.

⁸ *Le voyage artistique à Bayreuth*. París, 1897, traducido al inglés por Esther Singleton con el título de *The Music Dramas of Richard Wagner*. Nueva York, 1914, pp. 283 y ss.

surge simplemente como resultado de las ideas”⁹. Es decir, Wagner parece haber atendido más a la estructura interna de las secciones individuales que a su disposición externa de acuerdo con algún esquema tradicional. Estas secciones individuales se habrían construido principalmente mediante la reformulación de algún tema particular, en su totalidad o en parte, varias veces en sucesión inmediata, a menudo en la forma de una secuencia armónica o melódica (por ej., las tres formulaciones del tema inicial, seguidas de repeticiones parciales).

En el Preludio existen, desde luego, ciertos elementos que prueban que Wagner sí prestó cierta consideración a los aspectos de la forma a mayor escala. Ya hemos mencionado el retorno del “acorde de Tristán” a modo de clímax (en los compases 80-83). También parece muy probable que las cuatro ocurrencias de la cadencia rota (señalada en la tabla que sigue con un asterisco), tres de ellas sobre el acorde de *fa* y la otra sobre *la*, todas ellas caracterizadas por una apoyatura de cuarta aumentada –de gran valor expresivo– que resuelve en la tercera mayor, tengan la función de delimitar (y a la vez destacar) las divisiones seccionales más importantes de la forma.

Ejemplo 8

| sufrimiento y deseo | la mirada | el filtro de amor | la muerte | el cofre mágico | liberación por la muerte |
|----------------------------|-----------------------------|-------------------|-----------|--------------------------|------------------------------------|
| 1_____17 | 17_____24 | 25_____28 | 28_____32 | | |
| | 32_____36 | | | 36_____44 * <i>la</i> | |
| | | 45_____48 | 48_____54 | | |
| | 55_____63 | | | | 63_____74 (y deseo) * <i>fa</i> |
| | 74_____83 (acorde de T.) | | | | |
| 83_____89 (y la mirada) | | | | 89_____94 * <i>la</i> | |
| | 94_____100 | | | | |
| 101_____106 | | | | | |

⁹ *Op. cit.* p. 211.

Otro aspecto interesante del diseño a gran escala que se manifiesta en el esquema es la tendencia de Wagner a incorporar en algunas de las reformulaciones temáticas que aparecen avanzado el Preludio referencias a otros temas, de modo que estas reformulaciones resultan más complejas que las anteriores. Así, por ejemplo, el motivo del "deseo" aparece de fondo durante la exposición del tema de "la liberación por la muerte" (compases 63 y ss.); la sección dedicada al tema de "la mirada" (compases 74 y ss.) concluye con una presentación prolongada y poderosa del "acorde de Tristán"; y durante el retorno del tema del "sufrimiento y del deseo" (compases 83 y ss.) los largos silencios que aparecían al comienzo del Preludio se rellenan ahora con referencias al tema de "la mirada".

Tampoco faltan del todo las conexiones con algunos esquemas formales precedentes. El tema diatónico que aparece en el compás 17 tiende a escucharse como una suerte de "tema contrastante" o "segundo tema"; y su comienzo (compases 17-20) sugiere la tonalidad de do mayor, es decir, la relativa del "primer tema", que comienza en la menor. Más aún, ambos temas retornan más tarde (en las mismas tonalidades) pero en orden invertido: el segundo (compases 74 y ss.) seguido del primero (compases 83 y ss.). Esto podría estar relacionado con las recapitulaciones "invertidas" que en ocasiones utiliza Berlioz (por ej., en el primer movimiento de su *Symphonie fantastique*) y, en cierta medida, con las formas en arco de Liszt (por ej., en *Les Préludes*). Típicamente lisztiana es, también, la reformulación en *fortissimo* del segundo tema, que cambia de carácter en relación con su primera aparición, de naturaleza más tranquila. Y, del mismo modo que a menudo sucede en Liszt, los retornos de los temas suelen superar en intensidad a las apariciones anteriores: el segundo tema, por ejemplo, se ve intensificado por un lento y progresivo *crescendo* sobre el acorde de la dominante (compases 63 y ss.); mientras que justo antes del retorno del primer tema aparece el "acorde de Tristán" sostenido a modo de clímax (compases 80 y ss.).

¿En qué difiere un análisis como éste del que proporciona Alfred Lorenz (véase el ejemplo 9), que concibe el Preludio como una amplia forma en arco (es decir, ABA) con una coda?¹⁰ El punto principal en el que divergen tiene que ver con la situación del inicio del retorno de los temas, que en la lectura de Lorenz debería encontrarse en el compás 64 (en lugar del 74, como yo había propuesto). Lorenz llega a esta conclusión al observar que el motivo del "deseo" aparece a modo de contramotivo del tema de "la liberación por la muerte", dos veces en *sol sostenido* (compases 66 y 68) y una en *si* (compás 70) —es decir, sobre las mismas alturas que en el comienzo— y que la cadencia rota (compás 74) se corresponde exactamente con la que había aparecido en el compás 17. Sin embargo, la interpretación de Lorenz presenta en este punto una dificultad importante, pues la armonía subyacente, excepto en los compases 71

¹⁰ *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Tristan und Isolde*. Berlín, 1926, pp. 12 y ss. ("Das Vorspiel").

y 72, es en lo fundamental diferente a la del comienzo, pues aquí se basa en el acorde de dominante sobre la nota *mi*; esta armonía es una de las pocas que se mantienen durante un tiempo importante y su propósito principal, podría parecer, es resaltar (por medio de la cadencia sobre *fa*) la entrada del segundo tema en el compás 74. Y, además de esto, el motivo del “deseo” se introduce en el pasaje de manera más bien sutil en una voz interior (tocada por dos oboes y el corno inglés, con la adición posterior de dos clarinetes), en contraste con el tema principal, el de “la liberación por la muerte”, que aparece en la voz superior (interpretada por violines, violas y violoncellos). La intención de Wagner parece ser, más bien, introducir aquí una mera alusión al motivo, si lo comparamos con su auténtico retorno en el compás 83.

Lorenz proporciona un análisis más detallado de las secciones individuales en términos de formas *Bar* (por ejemplo, el tema primero o el segundo) o de formas de arco (la sección central) que se parece al lecho de Procrusto, pues violenta el libre despliegue wagneriano de repeticiones de temas y de partes de los temas para hacerlos encajar en esquemas simples y regulares del tipo AAB (forma *Bar*) o del tipo ABA (forma de arco).

Ejemplo 9

| | | |
|---|------------------------------------|------------------|
| SECCIÓN PRINCIPAL | | |
| (forma <i>Bar</i>) 1 ————— 17 | (forma <i>Bar</i>) 17 ————— 24 | |
| SECCIÓN INTERMEDIA EN LA DOMINANTE, <i>MI</i> (pequeña forma de arco) | | |
| A 25 ————— 36 | B 36 ————— 44 | A 45 ————— 63 |
| RETORNO | | |
| 63 ————— 74 | 74 ————— 83 | |
| CODA | | |
| 83 ————— 106 | | |

El reciente análisis schenkeriano que William Mitchell ha realizado del Preludio¹¹ suscita algunas cuestiones básicas relativas a la naturaleza del tratamiento wagneriano de la armonía y de la tonalidad y su importancia por lo que respecta a la forma global de la obra. Mitchell cree que Wagner “escuchaba el Preludio en la tonalidad de la mayor-menor”, y que “el final de la versión de concierto, que el compositor situó sobre *la*, constituye una confirmación fundamental”¹². Apoya su tesis esencialmente por medio de consideraciones acerca de las alturas que constituyen las metas aguda y grave de las líneas (y de las relaciones entre ellas), así como acerca de las cadencias armónicas.

Ejemplo 10

| | | | | | | | | |
|-----------|---------|---------|-----------|----------|---------|---------------------|---------|-----------------------------|
| compases | 17 | 24 | 44 | 63 | 74 | 84 | 94 | 106 |
| cadencias | (mi)-fa | (mi)-la | (sol#)-la | (re#)-mi | (mi)-fa | (ac. de Tristán)-mi | (mi)-fa | (la ^b 6 au.)-sol |

Las cadencias principales (casi todas ellas interrumpidas) apuntan en su mayor parte a la tonalidad de *la*, como puede verse en el ejemplo 10. Las divisiones formales principales del Preludio, según Mitchell, corresponden por lo general con estas cadencias, excepto la que sitúa en el compás 45 en lugar de la cadencia del 44, puesto que “es el *do*^{#3} del compás 45 que sigue a la cadencia la nota a la que apunta el pasaje y que está anticipada por los recursos que en los compases anteriores preparan la transposición”¹³, y la que sitúa en el compás 96 en lugar del 94, puesto que constituye un enlace con el final sustitutivo en la mayor. Este final, que tiene lugar en la tonalidad principal del Preludio, tiene preferencia frente a la excursión final a *sol*, que, según este autor, se lleva a cabo sólo con el fin de introducir la primera escena de la ópera. Ciertamente, tienen lugar algunas modulaciones temporales que, según Mitchell, dan color a la tonalidad principal de *la*: dos a la subdominante (compases 32-40 y 52-63), una a la dominante (compases 63-74) y otra que hace uso de ciertas “armonías prolongadas” sobre *fá*, *si bemol* y *mi* (compases 74-84).

Como comentario a estas ideas, podríamos preguntar, en primer lugar, si el final de la versión de concierto elaborada por Wagner es de verdad más satisfactorio artísticamente. Lo cierto es que, aunque confirme la tonalidad de *la*, su material temático (que está tomado del

¹¹ *Op. cit.*, pp. 162-203.

¹² *Ibid.* p. 163.

¹³ *Ibid.* p. 186.

final de la ópera) difiere por completo del que aparece en el resto del Preludio, que, como hemos visto, hasta ese punto se encuentra perfectamente unificado.

Pero la cuestión principal es, no obstante, si los detalles de la armonía wagneriana de verdad justifican una concepción tonal unitaria, tal como la que defiende Mitchell, o si más bien no implica, de hecho, muchas tonalidades diferentes, cada una de duración muy breve. Pues el paso frecuente de una tonalidad a otra es precisamente uno de los medios principales por los que Wagner distingue las apariciones sucesivas de sus temas, es decir, cada formulación de un tema queda subrayada y distinguida al situarla en una tonalidad diferente de las que la rodean. Las diversas tonalidades quedan definidas, por lo general, mediante una breve sucesión de acordes, a menudo sólo dos o tres. Las progresiones mismas son, la mayor parte de las veces, cadencias incompletas o rotas; y en ocasiones a una sucesión le sigue otra a modo de secuencia armónica. Considérense, por ejemplo, los compases 32-40, en los que, según cree Mitchell, “prevalece el acorde de *re*” (en razón de las cadencias de los compases 32 y 36)¹⁴. Aquí aparece el tema de “la mirada” cuatro veces en sucesión (compases 32, 33, 34 y 35) y cada vez se presenta en formas melódicas en cierto modo diferentes, y lo que es más importante, en tonalidades diferentes (definidas por la progresión armónica). Los compases que siguen recogen varias formulaciones del tema del “cofre mágico” (compases 36, 38, 40, etc.) que se presentan de la siguiente manera:

“La mirada”:

| | |
|-----------|---|
| compás 32 | mi menor: vii ² -VI |
| compás 33 | la menor: vii ² -IV ^{#6} |
| compás 34 | do mayor: V ⁷ -I ⁷ |
| compás 35 | re menor: iv ⁶ -vii ² - i |

“El cofre mágico”:

| | |
|-----------|---|
| compás 36 | fa mayor: 6 ^a aum.-V ⁷ |
| compás 38 | sol mayor: 6 ^a aum.-V ⁷ |
| compás 40 | mi mayor: Np.7-V ⁷ , etc. |

La mayor parte de las formulaciones temáticas del Preludio se podrían analizar de la misma manera, a saber, como distinguidas por sus tonalidades propias. El efecto de conjunto de la pieza, escuchada de este modo, es muy diferente al que resulta de escucharla tal y como

¹⁴ *Ibid.* p. 183.

Mitchell propone; más que un solo foco singular gobernado por la tonalidad, la impresión principal es la de una gran diversidad que surge de una sucesión ricamente variada de ideas temáticas. En Wagner, la luz "pura" de la tonalidad clásica se dispersa o se refracta (como al atravesar un prisma) en una multitud de colores armónicos individuales. Y una parte importante de su creatividad musical se encuentra en la manera en que manifiesta esos colores individuales por medio de los temas.

IV

El prelude de *Tristán* (y la ópera como un todo) suele considerarse como uno de los puntos de inflexión decisivos de la historia de la música, que llevaría incluso a la disolución de la tonalidad, presumiblemente a causa de un exceso de cromatismo. En el presente artículo se ha defendido la tesis de que el uso que hace Wagner de los temas y de los *Motive* resultó igualmente revolucionario e importante para los desarrollos posteriores de la música occidental. Es cierto que heredó esta técnica de transformación temática de Liszt y de Berlioz; pero en sus manos se convirtió en un medio expresivo mucho más sutil, sobre todo gracias a la reagrupación de los componentes motivicos de variadas maneras de modo que un tema pudiera proporcionar otros temas derivados que a menudo parecen completamente distintos de los temas originales.

Es extraño que Wagner nos diga tan poco en sus escritos acerca de este aspecto que podemos considerar intrínseco de su manera de componer. No obstante, algunas declaraciones hechas a Draeseke en 1859¹⁵ tienen una importancia especial a este respecto. Después de tararear el primer tema de la Sinfonía *Eroica*, según se cuenta, comentó: "¡Qué bien se puede escuchar en esto y en la sección que inicia el desarrollo que se basa en esta *Urmelodie*... el curso de la sinfonía completa!"¹⁶. Y también, en referencia a la Obertura *Egmont*, afirmó que "hay que comprenderla como si creciera a partir de un sólo punto"¹⁷.

Si bien es cierto que estos enunciados no resultan del todo apropiados en relación con Beethoven (*pace* Reti), cuando menos arrojan mucha luz sobre la concepción wagneriana de la composición: de acuerdo con ésta, como hemos visto, una sola idea musical (o unas pocas), que a menudo presenta (o presentan) la forma de un complejo de motivos, asume una importancia central en la obra, irradiando material temático y permeando todo el tejido musical. Este procedimiento, ciertamente, tuvo una importancia fundamental para los inmediatos

¹⁵ Citadas por Curt von Westernhagen en su libro *Richard Wagner*. Zurich, 1957.

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ *Ibid.*

seguidores de Wagner: para Strauss, Debussy, Wolf, Mahler y, en un sentido muy profundo, para Schönberg. Muchos de los rasgos musicales que acabaron siendo importantes en la obra de estos compositores se encuentran ya en forma latente en el Preludio de *Tristán*: la concentración en unas pocas ideas temáticas concisas; la superposición de *Motive*; la inversión de los temas; la yuxtaposición de los *Motive* en el interior de los temas; la recurrencia de una sonoridad básica (o *Leitharmonie*) en diversos contextos musicales; la significación motívica que a veces se asocia a ciertas progresiones armónicas. Todos estos procedimientos presentes en el estilo de Wagner alcanzaron su realización más plena, incluso su realización última, en la música de los compositores dodecafónicos.■

Traducción: **Juan Carlos Lores Gil**