



DEL ANÁLISIS FENOMENOLÓGICO A LA PERCEPCIÓN CRÍTICA EN EL LIEBESTOD DE WAGNER

Artículo-ensayo en que, partiendo de un análisis estilístico inicial, se desarrolla un análisis fenomenológico, que conduce, en sus últimas síntesis y conclusiones, a aseveraciones fronterizas ya con el campo de la percepción crítica.

<i>Créditos</i>		
AUTOR: Adrián Artacho Bueno		
DIRECTOR: Jesús Manuel Ortiz Morales		
FECHA: Mayo de 2007		
<i>Registro original</i>		
ARCHIVO	SECCIÓN	CÓDIGO
<i>Ommalaga</i>	<i>Percepción sonora</i>	<i>GABPER07003</i>

ANÁLISIS DEL **LIEBESTOD** (A.III) DE TRISTAN E ISOLDA. RICHARD WAGNER

Adrián Artacho

Aproximación a la pieza

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

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

De manera constante, casi cíclica, se suceden una serie de procesos modulativos que tienen como personajes la progresión por terceras y el contrapunto infinito propio de las resoluciones excepcionales al estilo wagneriano. La alternación de modos y la equidistancia de cualquier punto entre dos modulaciones produce un efecto de irresolución tonal y de acumulación emotiva que al liberarse justifica la elección del autor con un clímax que algunos autores han calificado de sexual.

El aumento constante de la tensión se sostiene sobre una riquísima orquestación que permite al auditorio recrearse en las evoluciones tímbricas al punto que no le permite relajarse en un centro tonal estable. Es interesante en este sentido saber que en la elaboración del libreto el propio Wagner despojó al mismo de la mayor parte del mensaje heroico para centrarlo en el carácter psicológico de la historia de estos amantes; la trascendencia que emana de la audición de la obra es, pues, plenamente humana y misteriosamente turbadora, sin embargo. Nosotros, igual que sus personajes, estamos en estado constante de agitación e insatisfacción.

La orquesta de Wagner

La textura orquestal de este fragmento es sorprendentemente amplia si tenemos en consideración la abrumadora coherencia de una obra que evoluciona irremediabilmente hacia el reposo final sin el concurso de secciones contrastantes ni exabruptos tímbricos. La variedad de colores orquestales explorados es inmensa, y muchos de los momentos más cargados del drama se caracterizan por los

asombrosos sonidos de una orquesta colosal utilizada de forma extraña. La instrumentación de Wagner da la impresión, en los momentos clave, de que también podemos abandonar este mundo.

El fragmento comienza con el famoso motivo de cuatro notas que referí en el apartado anterior. Éste evoluciona tímbricamente desde el clarinete bajo –con un acompañamiento de las cuerdas graves y metales- donde aparece por primera vez hasta su exposición final –pasando por el clarinete alto, las trompas...etc.- en las cuerdas doce compases más adelante. Conforme la obra avanza, la orquesta se va completando en configuraciones insólitas y siempre hacia el clímax que constituye el final del fragmento. Cerca del final, el motivo original se repite obsesivamente en la cuerda modificado por ampliación y prisionero de los procesos modulantes que resultan el reposo final que varias veces se anticipa pero no llega hasta los tres últimos acordes.

El control absoluto de los recursos de armonía y color orquestal, combinado con el erotismo desbocado de Tristán, nos aseguran desde los primeros compases que el mundo en el que vamos a entrar es un mundo arrasador. Wagner nos invoca desde la piel, desde una sensualidad que nos invade nota a nota, desde lo turbulento del deseo: la fatalidad del amor, involuntario, irresistible y eterno, que lo coloca por encima de todas las leyes.

El tema: la melodía de los amantes

El tema sublime del *motivo de Tristán*, como se ha dado en llamar, domina el discurso hasta tal punto que del tortuoso discurrir de tonalidades efímeras sólo se mantiene firme en la memoria del oyente el sempiterno motivo original que, ahora por disminución, modulando o funcionando como bisagra en las voces intermedias.

El Liebestod empieza en un oscuro acorde de La bemol mayor. Un clarinete interpreta el motivo de la Muerte de amor. Examinando un poco más de cerca este motivo, vemos que se trata de una variación del motivo inicial del prelude del primer acto, con sus dos partes diferenciadas: una primera parte con un salto ascendente (ver letra 'a' en el ejemplo) y un descenso cromático (letra 'b' en el ejemplo), y una segunda con una figura ascendente por grados conjuntos (letra 'd' en el ejemplo).

The image shows a musical score for two instruments: Clarinete bajo (Bass Clarinet) and Trombón (Trombone). The Clarinete bajo part is in the upper staff, and the Trombón part is in the lower staff. Both are in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The Clarinete bajo part features a four-note motif: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). This motif is labeled with 'a' over the first two notes and 'd'' over the last two notes. A bracket labeled 'b' spans the entire four-note motif. The Trombón part is in the lower register, with a similar four-note motif: B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), and E4 (quarter). This motif is labeled with 'c' under the last two notes.

The image shows a musical score for four instruments: Oboe, Como inglés (English Horn), Fagot (Bassoon), and Violonchelo (Cello). The Oboe and Como inglés parts are in the upper staves, and the Fagot and Violonchelo parts are in the lower staves. All are in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The Oboe part features a four-note motif: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). This motif is labeled with 'd' over the last two notes. The Como inglés part features a similar four-note motif: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). This motif is labeled with 'c' under the last two notes. The Fagot part features a similar four-note motif: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). This motif is labeled with 'c' under the last two notes. The Violonchelo part features a similar four-note motif: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). This motif is labeled with 'a' over the first two notes and 'b' over the last two notes.

El motivo variado se caracteriza por el intervalo ascendente -de una sexta en el primero- que se convierte en un intervalo ascendente de cuarta en el segundo. Además, el ascenso cromático del primero, que se convierte en un ascenso diatónico en el segundo. Me ha parecido notable además, descubrir que en los chelos hay un contrapunto a esta frase que consta del descenso cromático (b) que aparece en el motivo inicial del prelude del primer acto.

Esta pieza es, en realidad, un monólogo

expresivo copiado del dúo de amor del segundo acto, con la diferencia de que, en esta ocasión, no hay éxtasis interrumpido de los amantes, sino una transfiguración de la figura femenina. Se llega a una culminación, pero de esa culminación se pasa gradualmente a la paz que se consigue siendo “uno”: “Tristan und Isolde”, sin nada que los separe.

Esta frase se repite a continuación en Si mayor. La tercera repetición de la frase ya varía.

Como se puede observar en la partitura, la figura del primer compás se repite dos veces, ascendiendo cada vez más: la segunda repetición de dicha figura empieza desde la misma nota donde termina la primera. Tras esta segunda repetición de la figura del primer compás, se repite dos veces más, pero sólo el salto ascendente. Y a continuación se escucha una figura de cuatro notas ascendente (d'), como la que intenta resolver el “acorde de Tristán”, pero diatónica, en vez de cromáticamente.

Si analizamos más voces, vemos que las pequeñas células que componen el motivo inicial del Liebestod (y del preludio del primer acto, a efectos de análisis) se distribuyen polifónicamente.

Tanto el descenso cromático (b) como la figura ascendente por grados conjuntos, ya sea cromática (d) o diatónica (d'), aparecen en el ejemplo como contrapunto a la melodía, ora encadenándose, ora ampliándose o reduciéndose...

Resulta fantástico comprobar cómo la avanzada armonía de esta pieza resulta de una polifonía basada en la combinación de todas estas células musicales.

Seguidamente, se escucha una ampliación del salto ascendente (a), con los valores de las notas doblados.

Nótese el soberbio contrapunto de los chelos, que empieza con un ascenso cromático por grados conjuntos (sólo con una nota menos que la célula "d" del compás inicial del preludio del primer acto), y luego continúa con el descenso cromático por grados conjuntos.

En el fragmento correspondiente al verso "Seht ihr's nicht?". Como se ve en este ejemplo, la melodía que acompaña a Isolde está formada por tres repeticiones de la misma figura.

En la tonalidad de Si mayor, dos trompas ejecutan el tema ('a'), que consta de una cuarta ascendente y un descenso cromático. Después los clarinetes hacen lo propio en Re mayor, y luego con el oboe, en Sol mayor, aunque en este último caso, el salto es una sexta, como al principio del preludio del primer acto.

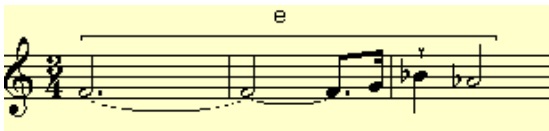
Después de cada salto, sigue, como suele ocurrir en esta frase musical, un descenso cromático ('b'). El segundo descenso ya no es cromático, sino diatónico, pero aun así se trata de un descenso por grados conjuntos. Nótese también que, en estas tres repeticiones, la célula 'a' parte siempre de la misma nota a la que se ha llegado con la célula 'b'. Es interesante destacar las bellas figuras musicales en la cuerda, ascendentes y descendentes.

A partir de la segunda repetición, también escuchamos en la tercera trompa y el primer fagot los pasos cromáticos descendentes ('b') tan típicos en esta obra del maestro de Bayreuth.



Tras estas tres repeticiones, aparece ahora un motivo que, en esta pieza, no había aparecido hasta ahora. Consta de un ascenso por grados conjuntos, un salto de tercera menor y un descenso por grados conjuntos. Este motivo ('e') va seguido del descenso cromático característico de esta obra ('b').

En realidad, la figura 'e' es un motivo que tiene una aparición impactante en el primer acto de la obra, en el pequeño interludio orquestal que acompaña a la llegada de Tristán al camarote de Isolda. (En el Libro de los motivos aparece etiquetado como "Motivo de Tristán").

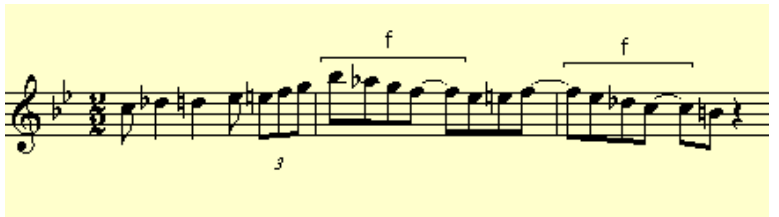


El motivo 'e' se repite un tono más agudo, pero ahora con una cadencia ('f').



Esta cadencia 'f' ya la hemos oído en el preludio del segundo acto, en una versión mucho más acelerada (denominada en el Libro de los motivos como "Motivo de la dicha suprema"), que luego se desarrollará, a un tempo más lento, durante el dúo de amor.

Volviendo al *Motivo de Tristán*, aparece en el *Liebestod* con un acompañamiento en los fagots, los celos y los contrabajos, que consiste en un ascenso primero por grados conjuntos (las dos primeras notas) y luego cromático (las últimas cuatro notas, que harían una figura similar a la 'd').

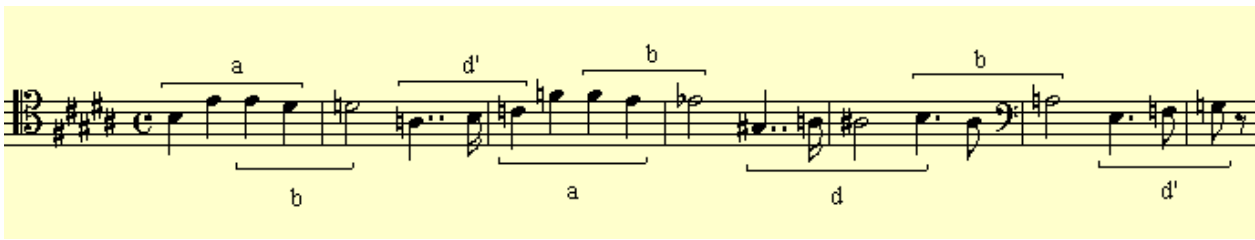


El segundo oboe también ejecuta, a su vez, un descenso cromático, acompañando al "Motivo de Tristán" ('e') y al de la "dicha suprema" ('f').



Como se puede observar, en la partitura de Tristán hay un detallismo increíble. Resulta pasmoso ver hasta qué punto está toda la partitura desarrollada orgánicamente a partir de unas pocas células musicales.

Nos acercamos ahora al momento en que Isolde canta el verso "Wie den Lippen". La melodía más destacada parece un diálogo entre la cuerda y la madera. Los celos llevan la mayor parte melódica.



A cada exposición del tema "a" en la cuerda, le responde un nuevo tema ("g") en la madera.



La primera respuesta la da el clarinete; la segunda, el oboe; y la tercera, la flauta. En el compás donde la flauta responde (junto con los violines primeros), cambia el orden de la instrumentación: las flautas y los violines responden a la trompa y el clarinete. Seguidamente, las maderas ejecutan el tema "a" y los violines primeros responden con el tema "g".

Este es, a grandes rasgos, el desarrollo melódico principal de estos ocho compases. Pero si entramos en detalles, veremos muchas más cosas. Por ejemplo, fijémonos en las trompas.



Como se ve, cada trompa tiene una frase de dos compases, que consta de una quinta ascendente, seguida de un descenso cromático. La forma de la frase recuerda al tema "a", pero es el tema "b" el que aparece encadenado en dicho descenso cromático. En el quinto compás, la tercera trompa ejecuta el tema "a", pero lo continúa nuevamente con un descenso cromático basado en el tema "b".

Ahora voy a fijar la atención en los violines segundos y las violas:

En la partitura ilustrada se ve que tanto las violas como los violines segundos hacen un acompañamiento basado en encadenamientos de los temas "b", "d" y "d' ". En el cuarto compás, la viola parece repetir el mismo acompañamiento que hacía la trompa en el ejemplo anterior: una quinta ascendente seguida de un descenso cromático.

Si analizamos ahora el acompañamiento de los fagots, también descubriremos detalles interesantes:

Cuando suena el tema "g", los fagots suelen acompañarlo con el tema 'e' seguido de una o varias exposiciones del tema "b", con su descenso cromático. En el sexto compás, sin embargo, el acompañamiento se hace con el tema "d'" (tres notas ascendentes por grados conjuntos).

Toda esta amalgama temática se produce en sólo ocho compases. Todavía hay algunas de estas células musicales que hacen su contrapunto en otros instrumentos, como el corno inglés, pero si hubiera que examinar todos los instrumentos, el análisis –que ya es extenso de por sí– se haría inacabable. Analizando, analizando hemos llegado a los tres compases que se corresponden con el verso: "*Seht! Fühlt und seht ihr's nicht?*"

Los violines primeros marcan estas palabras ejecutando el tema "e" y luego un ascenso cromático que parece constar del tema "d" encadenado consigo mismo.



Al mismo tiempo, chelos y contrabajos tocan un descenso cromático, como se ve en el ejemplo de la izquierda.

En el segundo compás, las maderas hacen un contrapunto basado en el tema "d". La asombrosa economía con la que Wagner es capaz de lograr el efecto que mencionábamos al aproximarnos a la obra es lo que la ha convertido en una de las obras más admiradas y estudiadas de todos los tiempos. He de decir que este análisis tan concienzudamente ejemplificado no hubiera sido posible si se tratara de una pieza menos estudiada y significativa como el Liebestod.



La forma implacable

Otro elemento de crucial importancia es la escala en la que opera Tristán. Con anterioridad se habían escrito obras igual de largas, o casi, como es el caso de muchas óperas de Haendel. Lo que hace que Tristán sea tan exhaustiva es que no hay división dentro de las arias, coros, etcétera. Wagner se consideraba a sí mismo sucesor de Shakespeare, y hasta cierto punto estaba en lo cierto. Pero Tristán esta organizada de forma mucho más firme. Wagner impone a la obra una estructura de acero: esta tan rígidamente organizada como cualquier sinfonía de Beethoven. Como dijo Richard Strauss, "Wagner tenía que tener la cabeza muy fría para componer el dúo amoroso".

Es difícil olvidar aquel momento en que el Tristán del romancero exclama: "Juntóse boca con boca/ Allí se salía el alma". De este unamuniano salirse del alma se trata. De ese misterio estructural que hace de lo más orgánico del hombre biológico un querer siempre, un deseo que nace en la piel y va mas allá de ella. Ciertamente, por esta exacerbada victoria del sentimiento sobre la razón, Tristán e Isolda puede ser alabada o vituperada como la obra más representativa del singular humanismo wagneriano; porque guarda la llave de la puerta que nos asoma al insondable abismo de la noche, al profundo misterio de nuestra íntima y oculta naturaleza. Por eso esta obra, que tan altas puso las ambiciones del arte, es eternamente fascinante, y a menudo, realmente peligrosa.

Armonía Wagneriana

Poco más se puede decir que no se haya dicho ya de la compleja pero sutil armonía wagneriana. Yo me limitaré aquí al hecho fenomenológico que me pareció interesante reseñar al aproximarme a una pieza como ésta. Los análisis de la música de Wagner son abundantes y el del Liebestod sobre el que hemos podido trabajar, excelente. Desde mi punto de vista, la armonía en este fragmento se yergue en personaje de la obra, pero la repulsa del compositor alemán por toda estridencia y el constante ritmo armónico de la pieza difuminan las efímeras funciones de los acordes que aparecen. Tal y como funciona la percepción, la depurada técnica de Wagner permite que la infinidad de procesos armónicos que vienen llevándose a cabo a lo largo de la pieza discurren como un todo, como un glaciar que se precipita al mar sin prisa, absolutamente ajeno a los tempos que rigen la existencia humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Fux, J.J.:** *Gradus ad Parnassum* (Vienna, 1725, 2/1742/R; partial Eng. trans., 1943 as Steps to Parnassus: the Study of Counterpoint, rev. 2/1965 as The Study of Counterpoint)
- D'Alembert, J.:** *Elémens de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* (Paris, 1752/R, enlarged 2/1762, 3/1772)
- Davie, C.T.:** *Musical Structure and Design* (London, 1953/R)
- Francès, R.:** *La perception de la musique* (Paris, 1958, 2/1972; Eng. trans., 1988)
- Kollmann, A.F.C.:** *An Essay on Musical Harmony* (London, 1796, 2/1817)
- Kollmann, A.F.C.:** *An Essay on Practical Musical Composition* (London, 1799/R, 2/1812)
- LaRue, J.:** 'A System of Symbols for Formal Analysis', *JAMS*, x (1957), 25–8; see also xix (1966), 403–8
- Messiaen, O.:** *Technique de mon langage musical* (Paris, 1944; Eng. trans., 1956)
- Momigny, J.:** *La seule vraie théorie de la musique* (Paris, 1821/R)
- Ortiz, J.M.:** *El comentario de la audición musical 2*, ed. AMP.2006.Málaga
- Piston, W.:** *Armonía*. (J. L. Milan Amat, Trans.) Cerdañola del Valles, Barcelona, España: Labor, 1995.
- Rameau, J.-P.:** *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris, 1722; Eng. trans., 1737); ed. and trans. P. Gossett (New York, 1971)
- Ratner, L.G.:** *Music: the Listener's Art* (New York, 1957, 3/1977)
- Reicha, A.:** *Traité de mélodie* (Paris, 1814, 2/1832)
- Reicha, A.:** *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (Paris, 1816–18; Eng. trans., 1854/R)
- Reicha, A.:** *Traité de haute composition musicale* (Paris, 1824–5)
- Salzer, F.:** *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York, 1952, 2/1962) [review by M. Babbitt in *JAMS*, v (1952), 260–65]
- Schenker, H.:** *Beethovens neuente Sinfonie: eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur* (Vienna, 1912/R; Eng. trans., 1992)
- Schoenberg, A.:** *Models for Beginners in Composition* (Los Angeles, 1942, rev. 3/1972 - L. Stein)
- Schoenberg, A.:** *Structural Functions of Harmony* (London, 1954, rev. 2/1969 L. Stein)
- Talley, V.H.:** 'A Critique of Musical Analysis', *JAMS*, vi (1953), 87 .
- Taruskin, R.:** *The Oxford History of Western Music*. New York, Oxford University Press, 2005
- Tovey, D.F.:** *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*, ed. H.J. Foss (London, 1944/R)
- Tovey, D.F.:** *A Musician Talks* (London, 1941/R)

Publicado en *Gabiralia* 193 nº 2.

[Otros materiales de interés archivados en la misma sección...](#)