Revista on-line de música y arte sonoro
SULPONTICELLO
issn: 1697-6886

Educación / II Época, N° 21, Abril 2011

Otro punto de vista analítico sobre el acorde de *Tristán*, vía *Estudio nº 10 para piano* de Claude Debussy

Este análisis estudia una nueva perspectiva respecto al acorde de *Tristán*, que es retomada implícitamente por Debussy en las primeras décadas del siglo XX, y continuada y desarrollada por varios compositores treinta años después. Esta perspectiva trataría de liberar de asunciones exclusivamente armónicas a la composición, la cual se observa también como vehículo susceptible de expresar espacio por medio de la geometría.

Autor: Ángel Arranz

INTRODUCCIÓN

> "*Yo no creo ya en la omnipotencia de su sempiterno: do, re, mi, fa, sol, la, si, do. No hace falta excluirlo, sino acompañarlo, desde la escala de seis tonos hasta la escala de veintiún grados. Hay que usar copiosamente la enarmonía, pero también distinguir un sol bemol de un fa sostenido... La música no es mayor ni menor... es un compromiso entre terceras mayores y terceras menores: de golpe, las modulaciones que se creían más lejanas se hacen sencillas... Con los veinticinco semitonos contenidos en la octava, se tienen siempre a disposición acordes ambiguos, que pertenecen a treinta y seis tonos a la vez. Con más razón aún, se dispone de acordes incompletos, de intervalos indeterminados, aún más flotantes. De suerte que, al ahogar el tono, siempre se puede, sin tortuosidades, desembocar donde se desee, salir y entrar por cualquier puerta que uno prefiera*".
>
> (Claude Debussy , en cierta ocasión, a Guiraud)

Esta significativa sentencia, suscrita arriba por Debussy, la cual representa a su modo los principios de un verdadero manifiesto estético, define en un puñado de palabras cómo podría describirse la filosofía del impresionismo en términos de estrategia compositiva, filosofía que al mismo tiempo no tiene nada –o muy poco- que ver con el último período post-romántico wagneriano. La composición se aborda como algo notablemente orgánico, como un asunto que se resuelve desde otra serie de preocupaciones que tratan de dejar atrás, como si se tratase de la caricatura de una despedida sentimental, toda la lógica hegeliana que concierne a la formalización musical –tesis, antítesis, por lo tanto, síntesis- o las exacerbaciones de una manera de reflexionar promovida por Schopenhauer, la cual se empeña en pasar indefectiblemente por lo violento de la naturaleza, que a su vez se empeña en pasar por el filtro de los deseos humanos. Por otro lado, en el lapso de treinta años comprendido entre las

Copyright © 2011 SUL PONTICELLO – www.sulponticello.com

décadas de 1890 y 1920, la corriente de vanguardia comenzó a orientarse hacia una concepción más sofisticada del tiempo en detrimento de las viejas leyes tonales, las cuales se disolvieron en una extraña expresión modernista. Entre todos estos supuestos, la música compuesta al comienzo del siglo XX en París abraza manifestaciones que paradójicamente explican mucho mejor estas poderosas energías naturales, invocadas poco tiempo atrás por los compositores adoradores de los dioses vikingos. Tal es el caso de Claude Debussy, un compositor que supo sintetizar aquellos mundos de tintes epopéyicos.

Dejando aparte lo que podría ser realmente el núcleo de la siguiente argumentación -esto es, música como tiempo o música como espacio-, en su lugar rastrearemos ciertas realidades específicas intermedias, las cuales podrían dibujar una perspectiva basada en ambas figuras, Richard Wagner y Claude Debussy. Y probablemente ello sería posible debido al hecho de que ambos compartieron ciertos gustos en cuanto la utilización de elementos espaciales/simbólicos como referencias compositivas. También ambos contribuyeron a una nueva concepción de la composición alrededor del tándem sonido-espacio, desde un punto de vista de lo gráfico, más que desde lo físico –aspectos los dos profundamente desarrollados algunas décadas después por algunos compositores contemporáneos-, y ambos compartieron también un gusto especial por el incipiente ocultismo, entendido en cierta manera como una subcultura paralela *outsider*, respecto a los márgenes de la corriente cristiana. Dentro de tal panorama, ambos compositores supieron encontrar el camino hacia una nueva integridad de la música, cada uno de ellos en sus propios dominios; dicho de otro modo, ambos (de)limitaron los viejos territorios mentales con el fin de construir nuevas vías de pensamiento que contribuirían a establecer modelos sobre los que erigir la música. Y ciertamente, el camino pertrechado por Wagner, y retomado por Debussy, comenzó un rastro que en cierto modo es nítidamente divisable en nuestros días.

I. De las motivaciones geométricas del acorde de *Tristán*

El estudio del acorde de *Tristán* y su ulterior apropiación por compositores como Claude Debussy, Arthur Sullivan o Alban Berg, en cierto modo es el estudio de la evolución de la modernidad en la música. Incontables ríos de tinta han sido vertidos sobre este acorde a lo largo de la historia de la musicología moderna, desperdigando una miríada de interpretaciones. Estas interpretaciones han sido delineadas sobre todo alrededor de problemas de interpretación armónica, los cuales generalmente han tratado de justificar la funcionalidad de un "acorde perdido", difícil de encapsular dentro del catálogo conocido a finales de la década de 1850. A este respecto, véanse las diferentes posturas analíticas, que abarcan desde 1) los diferentes enfoques funcionales [Nattiez,[1] base sobre el círculo de quintas; Chailley,[2] ornamentación sobre acorde de dominante; Schering,[3] herencia del modo frigio]; 2) enfoques que postulan la prevalencia de la sonoridad sobre la funcionalidad, [Erickson[4]]; 3) enfoques que postulan la preeminencia de lo enarmónico [Arend, Riemann, D'Indy, Lorenz, Deliège, Gut, interpretaciones enarmónicas de la sexta aumentada que gravitan alrededor de las funciones

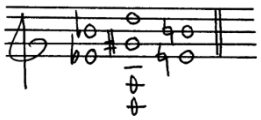
[1] NATTIEZ, Jean-Jacques (1987): *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (Musicologie générale et sémiologue)
[2] CHAILLEY, Jaqcues (1963): *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris: Centre de documentation universitaire.
[3] SCHERING, Arnold (1935): *Musikalische Symbolkunde*, Jahrbuch der Musikbibliothek, pp 15-36.
[4] ERICKSON, Robert (1975): *Sound Structure in Music*. Oakland, California: University of California Press. p. 18.

Copyright © 2011 SUL PONTICELLO – www.sulponticello.com

tonales; Piston, Schoenberg, Goldman, enarmonía no de una función tonal, sino del segundo grado como sexta francesa; Ergo, Kurth,[5] Distler, acorde de *Tristán* como dominante secundaria; D'Indy, un sofisticado acorde de sexta]; 4) enfoques fuera de interpretaciones funcionales [Ward (1970), Sadai (1980), acorde sobre el séptimo grado de Fa sostenido mayor; Noske (1981) y Schenker, acorde generado por las propias fuerzas melódicas del contrapunto]; por último, 5) un enfoque sobre la ambivalencia de funciones, denominado por Mayrberger –citado en Nattiez[6]- "acorde andrógino": pertenencia simultánea a dos tonos.

Esta prolijidad es tal principalmente a causa del contenido resbaladizo del acorde de *Tristán* en términos de contextualización; dicho en otras palabras: a causa del enorme poder enarmónico que, al mismo tiempo, dinamita todas las posibilidades de una explicación funcional absoluta. Por lo tanto, el acorde de *Tristán* es entendido como una pieza díscola que sirve para un montón de cosas al mismo tiempo dentro la maquinaria armónica –tal es su polisemia-, pero que al mismo tiempo es difuso desde el punto de vista de su funcionalidad, si lo comparamos con el resto de acordes "normales" –es decir, aquellos acordes funcionalmente aprehensibles-. Así que, si armónicamente no hay una concreción absoluta sobre una estructura que se asienta literalmente fuera del sistema, ¿podría ser razonable indagar alrededor de otra explicación que tratara de integrar tal estructura dentro de un sistema lógico? Y dejando aparte ciertos aspectos armónicos, ¿hacia dónde podrían orientarse tales alternativas? Para empezar tal reenfoque, podría ser apropiado primeramente examinar sus elementos.

La primera decisión fue la de colocar estos elementos –las notas de los tres primeros compases del Prelude de la ópera *Tristán e Isolda*- dentro de un *compendium* comprensible; así que los agrupamos siguiendo el paradigma lógico de la construcción de un acorde, esto es, organización de sonidos a distancia de terceras de abajo arriba. Por consiguiente, tal compendio, el cual es conformado por ocho notas del total cromático -a excepción de las notas Do, Do sostenido, Fa sostenido y Sol- dibuja a primera vista algo parecido a una cruz:



Naturalmente, el plan invita a contemplar el acorde de *Tristán* y su contexto musical desde una nueva perspectiva más geométrica y no ya tan exclusivamente armónica. Aunque Wagner inaugura un nuevo nivel de exploración armónica a partir de esta ópera –y concretamente a partir de este acorde-, como también inaugura la ideación de recursos compositivos conectados a la categoría de armonía suspendida –tales como la melodía infinita-, las siguientes argumentaciones tratarán además de justificar un enfoque geométrico-simbológico sobre el acorde de *Tristán*, las cuales, lejos de desbancar los previos estudios sobre aspectos armónicos, cohabitan con éstos.

Si bien es cierto que Wagner argumentara en sus escritos sobre estas innovaciones en torno a la relación entre lo musical y lo escénico en el crepúsculo de la era tonal,[7] es sintomático desde este punto de vista que no llegara a desarrollar un discurso escrito que gravitara, al menos con

[5] KURTH, Ernest (1920): *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*.
[6] NATTIEZ, Jean-Jacques (1990): *Wagner androgyne*. 1997 English edition (trans. Stewart Spencer).
[7] WAGNER, Richard (1995): *Opera and Drama*. Vol. 2. Lincoln y Londres. University of Nebraska Press.

el mismo grado de importancia, alrededor de estos supuestos armónicos *per se*, discurso que tal vez hubiera podido materializarse en subsecuentes composiciones.[8] Incluso es notable que el acorde de *Tristán* no haya aparecido razonablemente expandido en otras óperas más adelante, ora en su última ópera, *Parsifal*, ora en alguna de las últimas óperas del ciclo del *Anillo*, o incluso en *Los Maestros Cantores de Nuremberg*. De acuerdo a nuestra perspectiva histórica actual, todo parece indicar que el acorde de *Tristán* no significó para Wagner el tan flagrante abanico de significados a nivel lingüístico desplegado por una incontable lista de musicólogos. Así que, la cuestión es: ¿por qué no observarlo como algo estrictamente musical, en lugar de armónico-gramaticalmente?

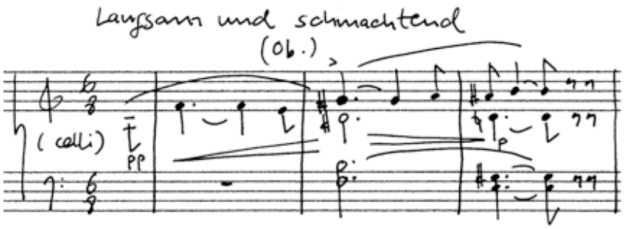
Desde esta perspectiva, el acorde de *Tristán* se explica como una representación geométrica del símbolo de la cruz cristiana. En este contexto específico de representación geométrica surge además una especie de punto armónico suspendido, el cual se resiste a ser comprendido en su completitud a partir de categorías armónicas que ni remotamente pudieran ser reconocidas en aquella época –a excepción la armonía alterada, la cual normalmente ocurre en procesos de modulación enarmónica-. Por lo tanto, es evidente que a través de tal interpretación el plan armónico es relegado a un segundo nivel, puesto que parece que lo importante para Wagner era conseguir una estructura, por un lado suficientemente ambigua y extraña a través de un planteamiento geométrico del movimiento de las voces, como para no ser condicionada aparentemente por ninguna regulación armónica, pero por otro lado lo suficientemente contextualizada como para justificar su propio discurso. En caso de estar en lo cierto, el origen del acorde de *Tristán* fue un fenómeno musical conseguido por medio de un propósito primordialmente geométrico sobre la partitura, y tal propósito desata, a su vez, una serie de posibilidades sobre una multiplicidad de tonos de llegada. Demostraremos que la idea primitiva de Wagner residía más allá de la armonía, partiendo del supuesto de que la armonía es el vehículo, pero no la finalidad.

Naturalmente, una retrospectiva histórica es necesaria. La relación con la cruz y el Santo Grial es palpable en Wagner; parece que el maestro de Leipzig incluso visitó la pequeña villa francesa Rennes-le-Château, movido por su propia curiosidad alrededor de las leyendas sobre el Santo Grial. Sobre este motivo, a menudo encontró inspiración, como es el caso de su última ópera, *Parsifal*, compuesta en 1882. El Santo Grial y las historias relacionadas con este símbolo cristiano fueron tal notable influencia para Wagner que podríamos decir sin duda que es uno de los principales símbolos extramusicales usados en su música. Al menos aparece en tres de sus óperas más importantes: *Lohengrin* (1845-48), inspirada en el personaje homónimo, mitad ficción, mitad real, quien encontrara y custodiara el Santo Grial; la ya citada *Tristán e Isolda* (1854-59), donde aparece de nuevo el Grial, esta vez disfrazado de filtro de amor; y finalmente su última ópera, *Parsifal*, la cual fue concebida en 1857 pero estrenada en 1882; la historia de Parsifal se desarrolla alrededor de la congregación que guarda el Santo Grial y la Santa Lanza que hirió a Cristo en la crucifixión. De algún modo, *Tristán e Isolda* y *Parsifal* son la cara y la cruz de la misma moneda: en Tristán, el elemento que acciona el drama es la poción de amor, el cual libera la locura de los amantes (grial o filtro de amor → amor exacerbado → paroxismo = muerte). Sin embargo, en *Parsifal* el arrepentimiento sincero, expuesto por el personaje principal frente a la congregación, pone en funcionamiento poderes vivificadores en el Santo Grial, absolviendo al personaje de su necedad (arrepentimiento sincero/concienciación → energía simbólica del Grial = vida/conocimiento). En *Tristán e Isolda* toda la acción dramática

[8] Como por ejemplo, el caso el caso de Scriabin y su acorde místico algunas décadas más adelante.

es desencadenada por efecto del cáliz; en *Parsifal* toda la acción es causa, es decir, antecede al accionamiento de los poderes redentores del Santo Grial por el que el personaje principal finalmente se transforma.

Atendiendo estos antecedentes históricos, estudiemos con cuidado los primeros tres compases, incluida su anacrusa, del *incipit* de *Tristán e Isolda*:



Ej. 1: Tres primeros compases del preludio de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner

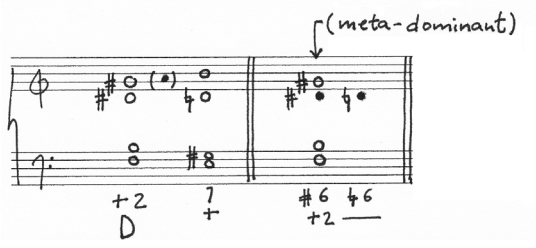
El famoso acorde de *Tristán* se identifica en la estructura acentuada del segundo compás (Fa-Si-Re sostenido-Sol sostenido), y debería ser analizado como lo que es: el acorde de dominante de La menor con su séptima –disonancia- alterada hacia arriba, la novena en el bajo y sin sonido fundamental. Podemos decir que, de acuerdo a su uso no se trata de un acorde de dominante convencional, puesto que la séptima alterada del acorde dura todo un compás completo, sin ningún espacio cualesquiera para que esta nota pudiera ser entendida como ornamento –como apoyatura, dado el caso-. Por el contrario, esta séptima alterada dura todo el segundo compás; este simple hecho –el durar todo el compás- ha provocado que esta estructura haya sido la estructura más estudiada de la armonía occidental. Obviamente, Wagner tuvo que ignorar una regla para ello: sostener una nota extraña a la armonía durante todo el compás, incluso sin la posibilidad de dejar aparecer la nota real de la apoyatura al menos en el último pulso de la última parte del compás. De otro modo, la apoyatura asume el control definitivamente sobre toda la estructura, convirtiendo a ésta en una nueva.[9] Este hecho no sería tan significativo si no hubiera implicado un impacto armónico-gramatical como el que el acorde de *Tristán* implica. En lugar de justificarlo armónicamente, trataremos de separarnos del árbol para poder ver el bosque. Nuestra pregunta es simple: ¿por qué esta disonancia alterada –el Re sostenido- se dilata durante todo el compás?

Parece que toda la estructura está regida por el gesto común de la apoyatura; encontramos una intención explícita por parte de Wagner en cuanto a dilatar, tanto como sea posible, las apoyaturas, en provocar que las notas ornamentales se pronuncien *con dolore* hasta el final. Si atendemos al paisaje completo de estos compases iniciales, el acorde de *Tristán* representa, en su totalidad como acorde, el rol de ser apoyatura del compás siguiente, que es el de sobra reconocible acorde de dominante de La menor. Por tanto, nos atrevemos a pensar el acorde de *Tristán* como dominante también; sólo que resultaría en una estructura de cuatro notas no

[9] Hasta aquí esto no es del todo novedoso, puesto que puede ser entendido como un fenómeno de tensión entre estructuras. Por ejemplo: el acorde de séptima de dominante proviene de la utilización sistemática de Monteverdi de la añadidura, en la parte rítmicamente fuerte del compás, de la nota disonante del acorde, primero como nota de paso a través de la parte débil del compás, y más adelante integrada *per se* en la totalidad del fragmento rítmico-armónico. La sexta aumentada gira en torno a procesos similares de tensión entre estructuras, integrados en la gramática tonal un poco más adelante en el Barroco medio, posiblemente como herencia del doble proceso de intensificación que aparece en ciertas cláusulas del modo frigio en el Ars Nova.

identificada dentro de la época. Teniendo en cuenta la nota del bajo –que es la novena menor del acorde de dominante de La menor-, la cual resuelve en nota fundamental en el siguiente acorde; teniendo en cuenta la aparición de la sensible como una suerte de falsa apoyatura –la nota extraña a la armonía ciertamente es el La, en donde la nota sensible Sol sostenido parece "resolver", y a su vez la sensible es quien "ejecuta" tal apoyatura como nota aparentemente extraña a la armonía-; y teniendo en cuenta el Si como la nota común entre el acorde de *Tristán* y el siguiente, tenemos todos los ingredientes como para pensar que el acorde de *Tristán* es un acorde de dominante, pero un poco adulterado. ¿Por qué esta adulteración? Lo que Wagner se propone es seguir el principio armónico historicista de la tensión de estructuras, si comparamos el hecho de que las estructuras de dominante fueron fortaleciéndose a lo largo de la historia de la música tonal. En una época tal, donde estructuras como la novena de dominante -con o sin fundamental- o las sextas aumentadas eran usadas sistemáticamente como material básico de construcción armónica, es natural que un compositor como Wagner tratara de explotar esta idea de tensión, usando para ello mecanismos físicos/armónicos no usados hasta entonces. Tales mecanismos a su vez están conectados con una manera particular de insertar la estructura tensada dentro de un discurso polivalente, estructura que era usada como punto de inflexión dirigido a varios itinerarios tonales. La energía intrínseca del acorde de *Tristán* consiste precisamente en estas explosiones momentáneas a nivel gramatical, desatando una brecha en la lógica tonal. El concepto de acorde-llave, el cual naturalmente guarda una estrecha relación con cómo alterar los intervalos de una estructura de dominante para ser polisémica -la cual es ya *per se* intensa-, monta una estrategia de tensión muy novedosa para la época. Lo que es más, esta estrategia justifica todo el sentido tonal. El acorde de *Tristán* no es poderoso porque transite una infinidad de tonos; es poderoso porque podría transitarlos, y sin embargo no lo hace. Una vez que su brillo tonal se cierra en el compás tercero, todo se pliega en una relativa normalidad. Esta normalidad es siempre relativa, puesto que Wagner presenta un mundo armónico cambiante y difuso a lo largo del preludio. La meta principal de Wagner en este *incipit* es cómo conseguir una estructura, incluso más intensa que la novena de dominante o la sexta alterada, y al mismo tiempo estar integrada dentro de un discurso armónico coherente.

Yendo en profundidad dentro de este asunto de la tensión, otro aspecto remarcable es el punto de vista psicológico del acorde de *Tristán*, visto como armonía alterada de la novena de dominante sin fundamental. El acorde de *Tristán* adquiere tal poder intensificador como acorde de dominante a partir de su capacidad para integrar en sí mismo una meta-dominante dentro de una gramática tonal. Quizás debiera ser elucubrado como una meta-dominante de la dominante,puesto que en un nivel tonal –es decir, en un campo estrictamente funcional-, éste juega un papel casi análogo al de la dominante de la dominante. En este nivel psicoacústico, donde se integran el punto de vista gramatical del discurso con el del nivel físico/armónico propio de la experiencia de la audición, el acorde de *Tristán* se entiende como un espejismo: como una suerte de reflexión de la dominante original.



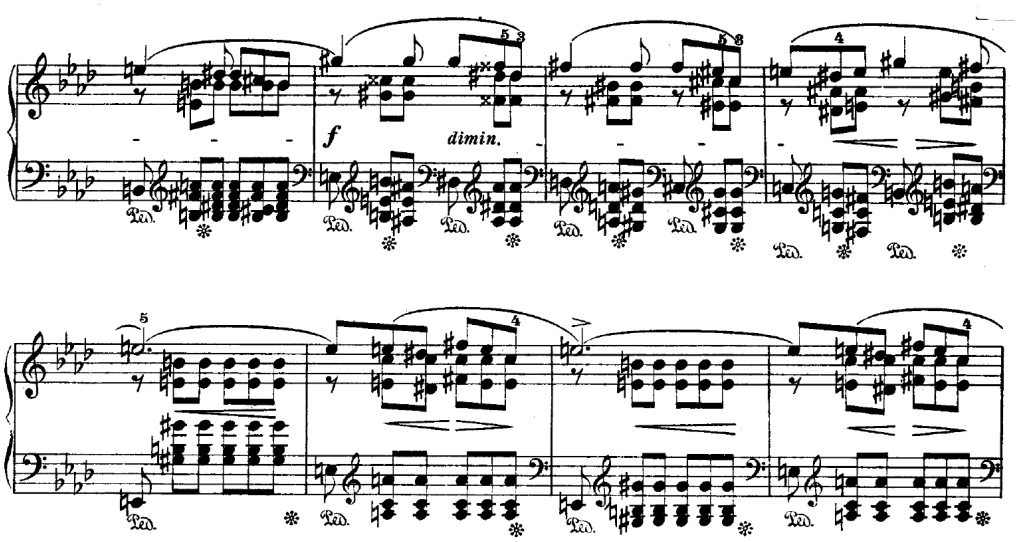
Ej. 2: El acorde de *Tristán* entendido como novena de dominante sin nota fundamental y con la séptima –disonancia- alterada hacia arriba. Esta alteración origina un abanico prolijo de tonos enarmónicos.

Es un espejismo tonal por sus capacidades enarmónicas, pero hablando estrictamente, va cumpliendo, casi nota por nota, el perfil perfecto del acorde de dominante de La menor.[10] Realmente podría ser entendido como una estructura de dominante que se encuentra justamente en un punto entre una función de dominante de la dominante y una dominante a secas –de ahí lo de meta-dominante-. Un aspecto que no ha contribuido a observar esta obviedad es el hecho de que Wagner planificara el preludio a partir de una estrategia tonal compleja, aunque claramente determinada. Envuelto entre estructuras armónicas flotantes, el/la oyente va registrando una arquitectura armónica completamente estructurada sobre una serie de pilares tonales, los cuales sostienen la estructura.[11] Sin embargo, tal complejidad tonal ha invitado a los teóricos a descifrar la armonía del comienzo del preludio como algo extremadamente inextricable, donde la opción coherente tal vez hubiera sido lo contrario: si la macroestructura está basada en ciertos pilares armónicos claros, "tapizados" por una red rica de texturas orquestales, la cual está asentada sobre un discurso armónico complejo y ambiguo, entonces es lógico pensar que la microestructura –los tres primeros compases del comienzo- se comportará como la macroestructura, como de hecho realmente ocurre. Esta microestructura es la exposición cristalina de un fragmento armónico corto –el acorde de dominante de La menor-, el cual aparentemente es vago. Y en tal vaguedad, Wagner describe un nuevo recurso doble sobre tensión tonal. Este recurso doble juega, a su vez, con la ambigüedad de los roles de ornamentación expresados por las voces melódicas que confluyen en el acorde de *Tristán*: adulteración físico/armónica de la dominante -por un lado función de dominante, y por el otro dominante de la dominante, dentro de un mismo diseño polivalente-, y al mismo tiempo, polisemia -un puñado momentáneo de posibles tonos de llegada-. La confluencia de estos dos factores, es decir, por un lado ser meta-dominante y dominante al mismo tiempo, y por el otro lado lo polisémico, es lo realmente novedoso. Procesos análogos, nunca comparables, son observados en Chopin o Liszt, pero siempre atienden a uno u otro aspecto por separado: o bien tales estructuras alteradas generalmente son usadas en marchas progresivas armónicas, o bien son usadas como acordes-llave, los cuales marcan puntualmente el rumbo de alguna sorpresiva modulación. En ningún caso tales estructuras fueron tratadas como un fenómeno prácticamente elevado a la categoría de objeto dinámico/estático, que como tal reuniese:

1) una potencialidad enarmónico-modulatoria a nivel de acorde-llave, la cual definiera a modo de semilla, como el acorde de *Tristán* define, un tránsito armónico macroestructural;
2) una potencialidad armónica para replegarse funcionalmente consigo mismo;
3) una potencialidad melódica para invertir los roles ormanentales, exponiendo una ambivalencia gestada sobre leyes armónicas movibles. Es decir, en la jerga del propio Wagner, en ningún momento este tipo de estructuras alteradas alcanzaron en otros compositores la categoría tan rotunda de *leitmotiv*…-.

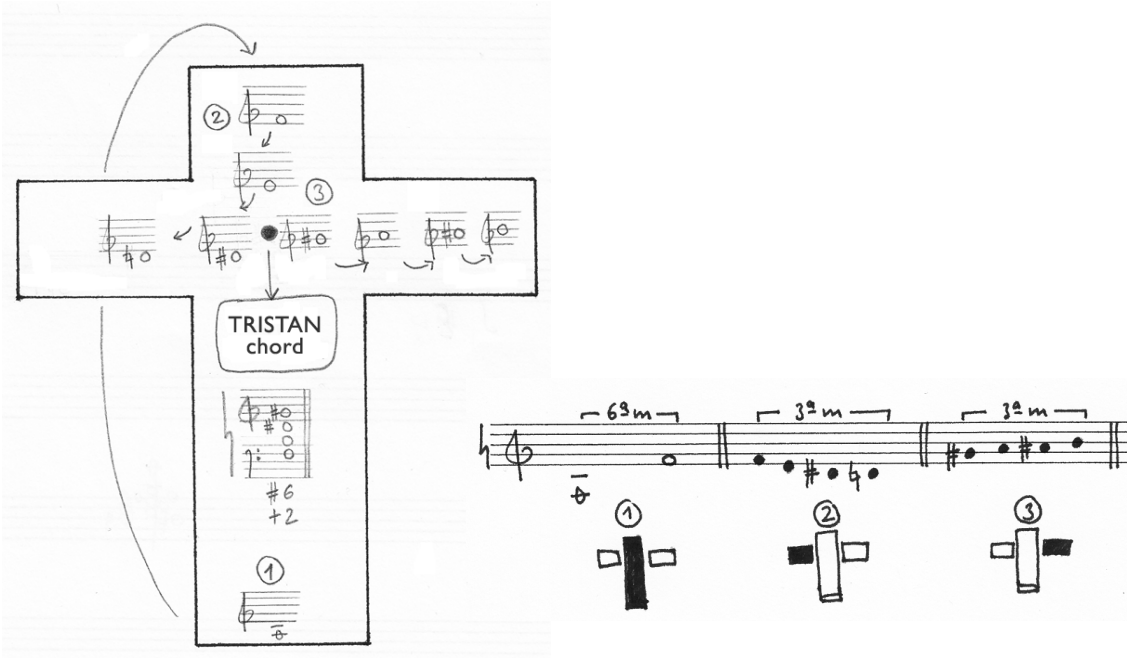
[10] Y si realmente tomamos el LA de la voz soprano como nota real y no como nota extraña, entonces hablaríamos de una dominante de la dominante a secas con la quinta disminuida (sexta aumentada conocida como francesa).
[11] Sobre este respecto y para corroborar este hecho con un ejemplo, es sintomático el uso que Wagner realiza de la vieja estructura de la pedal a lo largo del preludio.

Copyright © 2011 SUL PONTICELLO – www.sulponticello.com



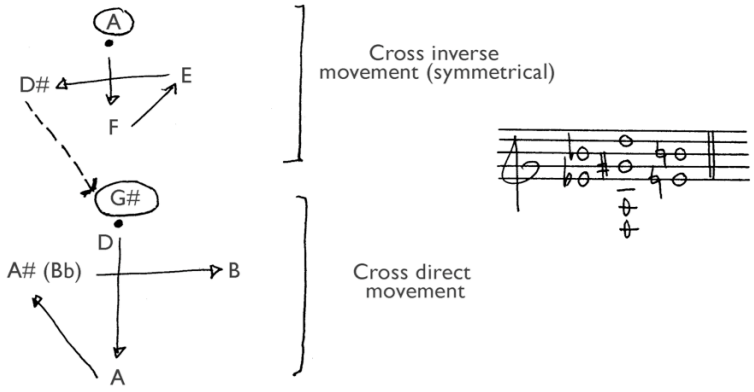
Ej. 3: Proceso de modulación mediante sextas aumentadas en progresión armónica en el *Preludio nº 17 en La bemol mayor*, de Frederic Chopin; el uso de la enarmonía de la sexta aumentada está justificado para "esconder" una serie por quintas utilizando movimientos cromáticos en el bajo (compases 2-4 del ejemplo).

Pero el asunto excepcional sobre este fenómeno descrito musicalmente por Wagner es que la armonía es la humilde sirvienta de un proceso geométrico asentado en el simbolismo. El *leitmotiv* del preludio de *Tristán e Isolda* implica ciertos aspectos peculiares, los cuales alimentan una metáfora extra-musical inusual. Esta metáfora consiste de nuevo en la cruz cristiana. Si atendemos a los elementos melódicos del *leitmotiv*, podría ser sintetizado en tres pasos. El primer paso consiste en el salto interválico más largo [La-Fa], una sexta mayor hacia arriba, la cual además comienza en anacrusa. Este movimiento de abajo a arriba representa de algún modo la máxima verticalidad de toda la frase; haciendo un paralelismo con la imagen de la cruz, representaría su poste, el cual es recorrido en toda su altura. Sin parar el discurso, el segundo paso consiste en dos movimientos descendentes de segunda menor [Fa-Mi-Re sostenido], hasta que esta línea alcanza el transepto de la cruz. La llegada al transepto se materializa cuando aparece el acorde de *Tristán*; justo en este punto ocurren dos cosas: la línea descendente en segundas menores sigue su itinerario [Re sostenido se asienta en Re natural], y por el otro lado comienza un segundo movimiento cromático, análogo al anterior, pero esta vez hacia arriba. Justo este movimiento ascendente determina el comienzo del tercer paso; este nuevo movimiento cromático [Sol sostenido-La-La sostenido-Si] comienza desde el transepto –en otras palabras: desde la exposición del acorde-. Wagner conjuga magistralmente esta idea cromática con absoluta continuidad: tan pronto como el primer paso finaliza, éste es atado al segundo, es decir, a la línea cromática descendente, la cual representa el brazo izquierdo de la cruz. A su vez, sin haber agotado la exposición del brazo izquierdo, Wagner hace aparecer, justo sobre la intervención del acorde del crucero, la línea cromática opuesta ascendentemente, representando el brazo derecho de la cruz. Esta línea ascendente está expuesta en valores métricos apenas más breves, con el propósito de extinguir ambos brazos al mismo tiempo.



Ej. 4: Representación de la metáfora de la cruz dentro del *leitmotiv* del preludio de *Tristán e Isolda*; a la derecha, (de)composición de elementos que conforman todos juntos la cruz.

Regresando al agregado abstracto que presentábamos al comienzo del artículo, notamos una nueva cosa curiosa: las notas no aparecen de cualquier manera. Wagner dosifica la cruz poco a poco. Si uno sigue el proceso de la cruz dibujada mediante las notas, enseguida caes en la cuenta de que el itinerario de las notas es sorprendentemente muy similar al gesto descrito por un/a cristiano/a cuando hace el símbolo de la cruz:



Ej. 5: Analogía de los movimientos de la mano haciendo la seña de la cruz y los movimientos de las notas al comienzo de Tristán e Isolda, de acuerdo al agregado de notas cruciforme.

Lo peculiar es que la primera trayectoria de la mano es inversa, esto es, de derecha a izquierda, como si fuera hecha por una persona zurda, como si estuviera reflejada por un espejo respecto a la segunda trayectoria; la segunda trayectoria es como normalmente se hace la señal de la cruz. Por tanto, la primera trayectoria describe un movimiento simétrico respecto del segundo. ¿Cabe incluso preguntarse si podría esto representar, además, la

imagen de los dos amantes protagonistas, uno enfrente del otro? Es interesante también observar dónde se soportan ambas cruces: la primera sobre la nota La, y la segunda sobre la nota Sol sostenido. Precisamente con esta pareja de notas Debussy comienza el *Estudio para piano nº 10*, la otra de las obras sometidas a análisis.

II.De las motivaciones geométricas adoptadas por Debussy a partir del acorde de *Tristán* en el *Estudio nº10 para piano 'Para las Sonoridades Opuestas'*

Ahora observaremos una pieza de Claude Debussy, uno de sus *Estudios para piano*, el número 10, *Pour les Sonorités Opposèes* (para las sonoridades opuestas), compuesto en 1915. Debussy se inspiró profundamente en Tristán e Isolda durante la composición de este estudio, usando tanto la referencia de la cruz como los materiales compositivos de los tres primeros compases del Preludio de Tristán e Isolda, si bien de una manera bastante taimada. Será importante aquí considerar el contexto histórico-estético.

El año 1915 fue tumultuoso en París; la guerra había estallado y poco después los zeppelines cubrirían los cielos parisienses bombardeando la ciudad en el fragor de la contienda. Hasta cierto punto, el entorno cultural de París fue totalmente truncado por los avatares de la guerra. El mundo musical en París se conmovió de nuevo por la violenta irrupción de un joven, Stravinski, un salvaje, un *fauve*. Debussy se traslada durante el verano a una pequeña población, Pourville, con el fin de trabajar en algunas tareas más livianas que le alivien de las aflicciones de la guerra y en cierto modo calmen los dolores de su afección cancerosa. Allí se dedicó, entre otras cosas, a realizar un encargo de su editor, Durand, que consistió en la revisión de las obras completas de Frederic Chopin.

Los Estudios para piano fueron compuestos en los meses de verano de aquel año, concretamente entre el 23 de julio y el 29 de septiembre, en un lapso de alrededor de dos meses, como la agenda del compositor reza. En estos años Debussy había compuesto obras tan notables como *Jeux*, un ballet que sencillamente fue eclipsado por el estreno de *La Sacre* en 1913 –el cual ocurrió sólo quince días después en la misma sala-. Por las conclusiones formales complejas a las que Debussy llegó, Jeux es una obra que influenciará formalmente de manera importante a obras posteriores, donde naturalmente se incluyen sus Estudios para piano.

Para considerar abordar el análisis del *Estudio nº 10 Para las Sonoridades Opuestas*, tendremos que pararnos a observar el marco cultural de Debussy y sus afiliaciones ocultistas. La relación de Debussy con el ocultismo parece ser una constante en la vida del compositor, a tenor de los documentos conservados y de las propias corrientes culturales en las que se inspira a lo largo de su producción. Entre los numerosos círculos sociales a los que se asocia el nombre de Debussy, está el así llamado Renacimiento Ocultista Francés. Este es el círculo al cual pertenece la diva de la época, Emma Calvé, con quien traba una excelente relación personal; en este círculo es donde conoce también al Conde Phillipe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, quien escribió una obra de teatro sobre estética rosacruciana, *Axel*. La muerte le impidió a Debussy escribir una ópera sobre este tema, y lo único que pudo abocetar fue su libreto. A través de este círculo, a Debussy se le relaciona con un buen número de personajes: el Marqués Stanislas de Guaïta, uno de los amigos más cercanos de Calvé y fundador de la Orden

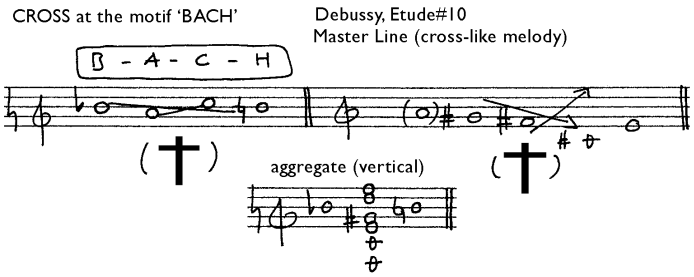
Cabalística de la Rosacruz; Jules Bois, satanista, también estrecho amigo de Calvé y persona cercana a Mathers; MacGregor Mathers, que animado por Bois, fundó la británica Hermetic Order of the Golden Dawn; Doctor Gérard Encausse (Papus), publicó una de las obras más decisivas sobre tarot, fue miembro de incontables sociedades esotéricas y hermandades, y es conocido sobre todo por llegar a ser una de las personas más confidentes de los zares de Rusia, Nicolás y Alexandra, y por ser un gran estudioso de la hipnosis; Jules Doinel, cercano colaborador de Papus, bibliotecario de Carcassonne y cofundador con Papus de la Iglesia neo-cátara del Languedoc, cuya doctrina fue considerada por el Vaticano como el renacimiento de la herejía cátara, llegando el propio Doinel a estar condenado por este hecho; Joséphin Péladan, amigo de Papus y de Calvé, proclamaba haber supuestamente descubierto en su viaje a Tierra Santa en 1889 la tumba de Cristo bajo la Mezquita de Omar, templo que fue, en otros tiempos, enclave templario.

Posiblemente fuera Péladan la persona que más influenció a Debussy en su adscripción a las mismas motivaciones de búsqueda del Grial que estimularon también, varias décadas antes y en otro ámbito bien distinto, a Wagner. Péladan fundó en 1890 la Orden de la Rosacruz Católica, el Temple y el Grial, que a diferencia de otras sociedades rosacrucianas, esta orden no fue perseguida por la iglesia católica. Como crítico de arte que escribiera en diversas revistas especializadas en París y amante de las artes en general, no es de extrañar que Péladan inclusive decidiera dictar algunas líneas estéticas para la orden; en cierta ocasión declaró literalmente que un artista tenía que ser *"un caballero con armadura, fervientemente dedicado a la búsqueda simbólica del Grial"*. Esta máxima fue tomada por Péladan como una auténtica cruzada estética, la cual se materializó en una serie de exposiciones de arte anuales. Estas exposiciones fueron muy promocionadas bajo el nombre de *Salon Rose-Croix*. El cometido principal fue arruinar el gusto latino y crear una escuela de arte idealista; esto fue llevado hasta el extremo de que ciertos temas realistas fueron categóricamente rechazados a causa de su carácter prosaico, como también los motivos militares o patrióticos, los retratos, las representaciones de la vida contemporánea, las escenas de campo y cualquier clase de paisaje, excepto los compuestos a la manera de Poussin. Péladan no restringió estos ideales estéticos solamente a la pintura; también los extendió a la música y al teatro. Fundó su propia compañía teatral, la cual interpretó obras con temática rosacruciana, tales como *Orfeo*, *Los Argonautas* y *La búsqueda del Vellocino de Oro*, el *Misterio de la Rosacruz* y el *Misterio del Grial*. Uno de los participantes y espectadores de estas producciones fue Debussy.

Ligados a la búsqueda del Grial, en el *Estudio Para las Sonoridades Opuestas* encontramos, durante su análisis, dos elementos que mantienen una fuerte relación con estos factores contextuales: el primero de todos, una estructura, una suerte de agregado en forma de cruz, el cual hemos denominado Cruz/Grial; el segundo elemento es un grupo de alturas que conforma una estrategia quasi-geométrica a lo largo de la pieza, la cual denominamos Línea Maestra. Ambos elementos, la cruz/grial y la línea maestra, aparecen diseminados por toda la pieza de manera orgánica y en diferentes niveles constructivos. Es altamente significativo que, detrás de todos estas sugerencias musicales/simbólicas, además Debussy trabaje la pieza teniendo en cuenta la coherencia interior musical de tales elementos de manera autorreferencial –es decir, haciendo corresponder cada una de las partes con el todo-. Ambos elementos, cruz/grial y la línea maestra, son gestados a partir de la misma idea gráfica de la cruz. Sobre el primer elemento, la cruz/grial, la cruz se materializa verticalmente como una especie de acorde por terceras, extenso y complejo; sobre el segundo elemento, la línea maestra, se organiza horizontalmente como una suerte de melodía a modo de arabesco.

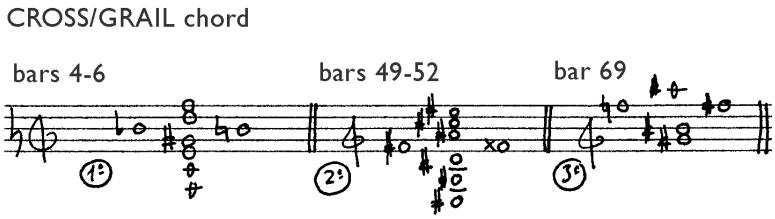
Copyright © 2011 SUL PONTICELLO – www.sulponticello.com

Ambos elementos representan la *diferenzia* (δ) del mismo símbolo: la cruz cristiana como tiempo y/o como espacio. La repercusión de estos elementos es absoluta, puesto que afecta a la más elemental organización de la macro y la microestructura. Examinemos ambos elementos separadamente.



Ej. 6: El movimiento en forma de cruz desde un punto de vista melódico; en cierta manera ello es análogo al motivo BACH.

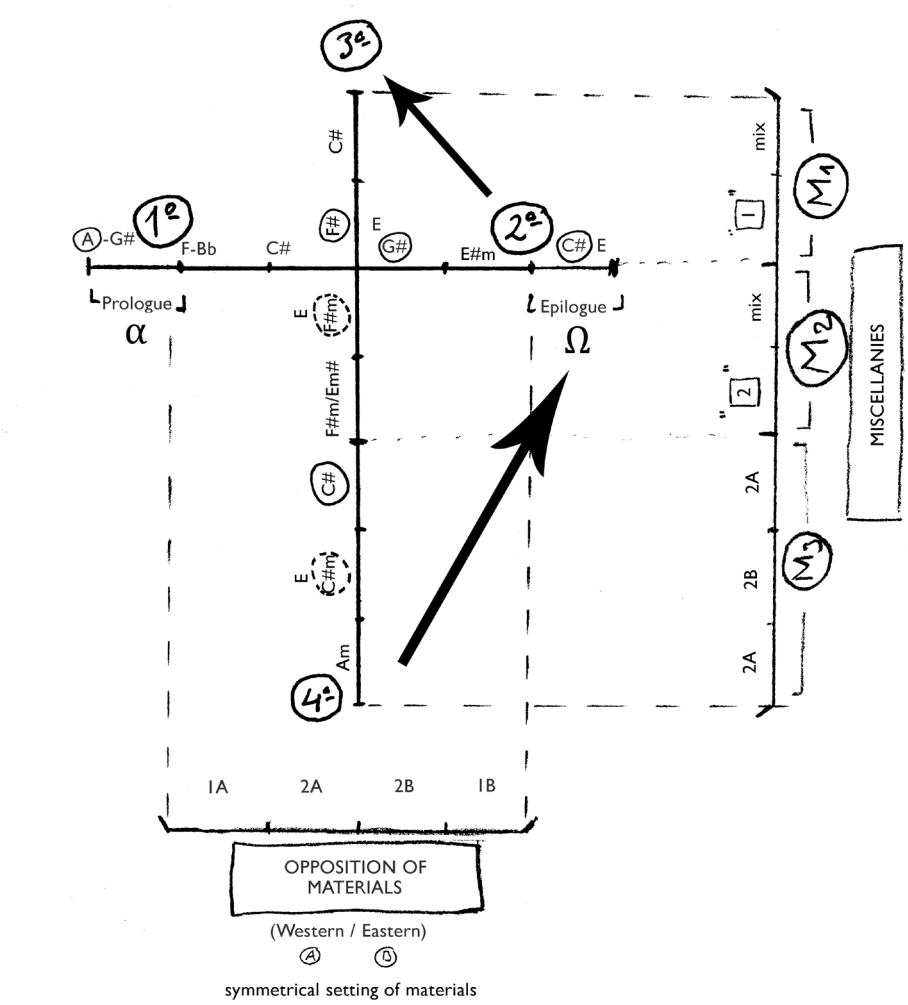
El acorde **cruz/grial** correlaciona el preludio de Wagner y el estudio para piano de Debussy, cuya inspiración es naturalmente rosacruciana.[12] En el preludio de Wagner, ya vimos dónde permanecía escondido; en el *Estudio nº 10*, el acorde cruz/grial se manifiesta en tres puntos diferentes de la pieza:



Ej. 7: Tres diferentes apariciones del elemento cruz/grial a lo largo de la pieza; es posible observar que entre el segundo y el tercero se establece una diferencia, a pesar de ambos tener la misma fundamental.

El acorde cruz/grial es un elemento de espacialidad dentro de la pieza. La colocación de estos acordes no es casual, sino más bien profundamente meditada; el compás 49 representa casi la sección áurea de la pieza Φ (49/75= 0'65). Estas estructuras son apenas perceptibles durante la escucha, permaneciendo camufladas entre las notas. El hecho sorprendentemente gracioso es que, a su vez la estructura cruz/grial parece reflejarse directamente en la organización formal de la pieza. La forma de la pieza es una gran cruz, como si fuera la planta de cruz latina de una catedral:

[12] Si bien se trata del mismo número de notas, ocho, las notas que conforman los agregados cruz en Wagner y en Debussy, sin embargo no son exactamente las mismas. En el caso de Debussy, aparece un Do en lugar de un Mi bemol, hecho que delinea un brazo más delgado. En Wagner son dos pares de notas a cada lado las que forman sendos brazos –Mi bemol/Mi natural y Si bemol/Si natural-, mientras que en Debussy sólo es Si bemol/Si natural.

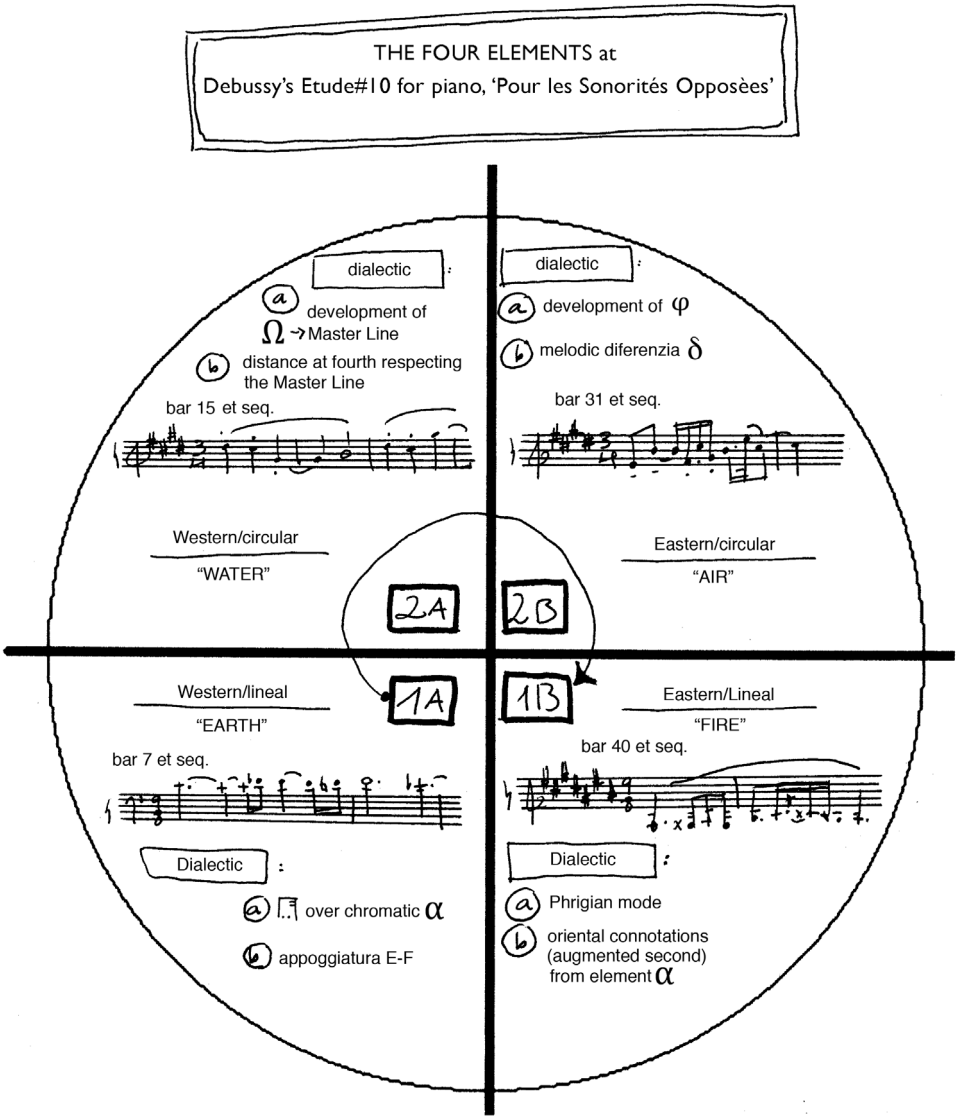


Ej. 8: Esquema del *Estudio para las Sonoridades Opuestas*, el cual representa las diversas secciones de la pieza desde un punto de vista cruciforme.

La línea horizontal representa la primera gran sección de la pieza, denominada Oposición de Materiales, la cual está conformada por cuatro sub-secciones que se leen de izquierda a derecha. La línea vertical es la zona de Misceláneas, con siete sub-secciones; se trata de la otra gran sección de la pieza. Para interpretar la cruz, se tiene que leer siguiendo el orden y las flechas. Las dos secciones más cortas de la pieza, Alfa (α) y Omega (Ω), están justamente colocadas a ambos lados de los brazos de la cruz: el prólogo, casualmente conformado por motivos de tipo alfa, y el epílogo, conformado por motivos tipo omega.[13] Cada unidad en la que la cruz está dividida corresponde a una sección de la pieza, y hay trece secciones. A su vez, el primer brazo está dividido en dos: a la izquierda se representan los materiales con connotaciones occidentales y la izquierda los materiales con connotaciones orientales (no podría haber una idea más gráfica que la cruz para representar esta idea). Como en una cruz, la colocación es simétrica, puesto que en la parte izquierda aparecen primero el material lineal

[13] A partir de este punto, es posible que aparezcan ciertos detalles analíticos dentro del discurso, aparentemente sin ninguna relación con las explicaciones previas: estos fueron desarrollados en profundidad en el texto completo de tesina *(N. del A.)*.

(1A) y luego el circular (2A); sin embargo, en el brazo derecho el orden es el opuesto, en perfecta simetría, como si fuera un espejo: primero el material circular (2B) y luego el lineal (1B).



Ej. 9: la idea de cuaternidad de los materiales en el *Estudio para piano nº 10* de Claude Debussy

Concerniente al segundo material constructivo, la **línea maestra**, ésta decide sobre varios aspectos del discurso musical. La línea es una suerte de arabesco, de la cual derivan una serie de elementos más pequeños. Estos elementos pequeños conforman a nivel celular todas y cada una de las partes de la pieza, y son cuatro: α, Ω, ϕ y δ. A partir de esta línea maestra se construyen cada uno de los cuatro materiales melódicos en una escala más alta, y cada material tiene su propia dialéctica.

Esta línea básica no es solamente la referencia para los aspectos más pequeños de la composición de la pieza, sino que incluso también lo es para los aspectos más grandes. Desde un punto de vista armónico, el itinerario de los tonos principales a lo largo de la pieza dibuja una suerte de arabesco estructural. Por consiguiente, la línea maestra es una especie de

semilla o síntesis de alturas, de la cual deriva tanto la sustancia interválica de los cuatro materiales principales de la pieza –nivel de la microestructura, materiales representados más arriba en el ejemplo número 9-, como también deriva el itinerario de las principales notas fundamentales que van describiendo las tonalidades de la pieza –ejemplo número 6, pentagrama superior a la derecha-, inscritas en el nivel de la macroestructura -ejemplo número 8, descripción de los tonos por los que va pasando el aspa de la cruz-.

Como vemos, un asunto primordial parece conectar la pieza para piano de Debussy con el preludio de Wagner: el uso musical y el desarrollo de sendos agregados cruciformes, los cuales generan una percepción espacial sobre la línea del tiempo –si bien en Debussy la espacialidad está elevada a la categoría de organicidad: representación horizontal de la cruz como medio de organización de la pieza desde su interior, por medio de células melódicas y armónicas que afectan tanto al micronivel como al macronivel. Otro asunto, que no por estar un poco fuera del objeto de este análisis es menos importante, sería el de las connotaciones armónicas del plan arquitectónico del preludio, derivadas del artefacto armónico cruciforme del incipit, en relación con la macroestructura del estudio construida a modo de cruz. En definitiva, ¿cuáles fueron los elementos concretos que nos hicieron pensar sobre una posible correlación entre la pieza de Debussy y el preludio de Wagner? ¿En qué momento estos hechos comenzaron simplemente a ser considerados?

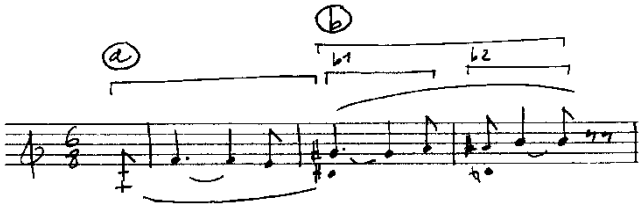
Un entendimiento exhaustivo

La investigación comenzó con la detección de una particular configuración de alturas, la cual se daba casi por igual tanto en el comienzo del estudio de Debussy como en el comienzo del preludio de Wagner: ocho notas en ambas, trocando un Mi bemol –en el caso del preludio- por un Do –caso del estudio-.[14]
La segunda "anomalía" fue que ambos agregados se comportaran a nivel gráfico de una manera particularmente notable, perfilando sendos dibujos simétricos con forma de cruz; así que esta circunstancia, compartida en las dos piezas, comenzó a dar entidad a la cruz además de como elemento gráfico, como elemento musical: en el caso de Wagner, el agregado tiene su contrapartida tanto en la intencionalidad melódica de las voces, como en la estrategia armónica donde se inserta tal intencionalidad –si bien Wagner además usa a lo largo del preludio, fuera del alcance del objeto del presente análisis, reminiscencias del agregado en desarrollos armónicos-; en el caso de Debussy, la cruz implica una repercusión más orgánica, que se manifiesta en rasgos tales como la organización macro y microestructural, la espacialidad de la escritura -pudiéndose entender casi como los sesgos de un pre-serialismo en ciernes-, así como estrategias armónicas relacionadas con cuestiones geométricas. Por lo tanto, la última tarea para cerrar la tesis será la de analizar comparativamente y a nivel de articulación los comienzos de ambas piezas –es decir, los pasajes de las dos piezas donde aparece el agregado-, con el fin de encontrar una idiosincrasia que incluso relacione la una con la otra.

[14] Como nota curiosa, Debussy trunca la resolución en Mi bemol al final del incipit. A pesar de ello, la sección acaba con un acorde de corte napolitano que, una vez adivinada su enarmonía, sorprendentemente se convierte en la dominante de Mi bemol (N. del A.)

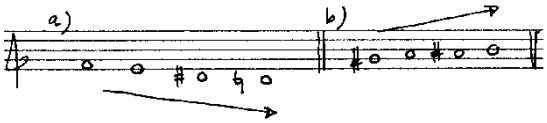
Copyright © 2011 SUL PONTICELLO – www.sulponticello.com

Lo primero de todo, la organización fraseológica en *Tristán e Isolda* es prodigiosa; trata un mundo de reflexiones, cuya sensación es la de alguien que se introduce en un espacio lleno de espejos. El acorde de Tristán es una especie de eje reflexivo sobre el que la música pivota. La idea es simple: dos cortas semi-frases, la segunda de ellas divisible por dos.



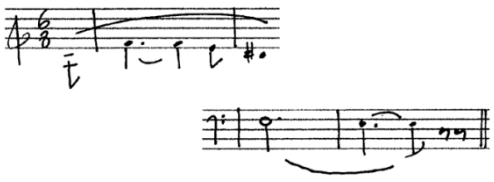
Ej. 10: División fraseológica del incipit del preludio de *Tristán e Isolda*

Una reflexión interesante ocurre en la sucesión de dos movimientos opuestos cromáticos, conformados por cuatro notas cada uno, con un claro sentido de erosión melódica. Movimientos cromáticos y subsiguientes apoyaturas consiguen una sensación erosiva. Hay dos motivos: primero un motivo **A**, cuya dirección es descendente, y un motivo **B**, el cual refleja la figura proyectada por A, pero hacia arriba.



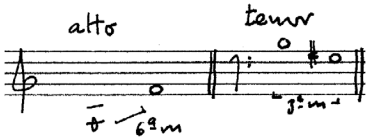
Ej. 11: Dos materiales con direcciones opuestas en el preludio de *Tristán e Isolda*. Con estos materiales se construyen dos melodías, conformadas básicamente por apoyaturas.

Pero no es la única reflexión que ocurre dentro del pasaje. El bajo imita el comienzo de la melodía la cual presenta la apoyatura Fa-Mi:



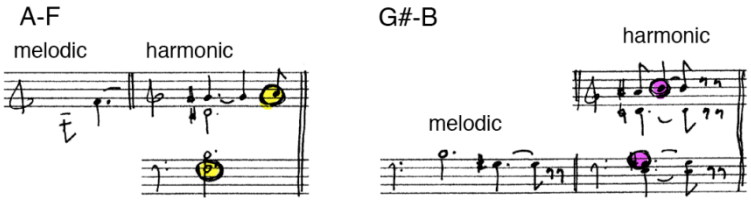
Ej. 12: Imitación de la apoyatura Fa-Mi, primero en el contralto y luego en el bajo, con un claro sentido referencial.

Además la anacrusa presenta su paralelo: la frase comienza con el intervalo La-Fa (sexta menor ascendente) y su opuesto en los siguientes compases, voz del tenor, Si-Sol sostenido (tercera menor descendente):



Ej. 13: Imitación de terceras/sextas

Las dos notas centrales de este pasaje son –además de La- Fa y Sol sostenido, notas desde donde comienzan los movimientos cromáticos; el intervalo de tercera tiene su preeminencia aquí, el cual a su vez es subyugado por las leyes de la reflexión. Ambos intervalos de tercera (La-Fa y Si-Sol sostenido), tienen su *diferenzia* desde un punto de vista derridiano, esto es: tanto su expresión espacial –espacio como resolución de ambas apoyaturas (armonía)- como su expresión temporal (melodía).[15]

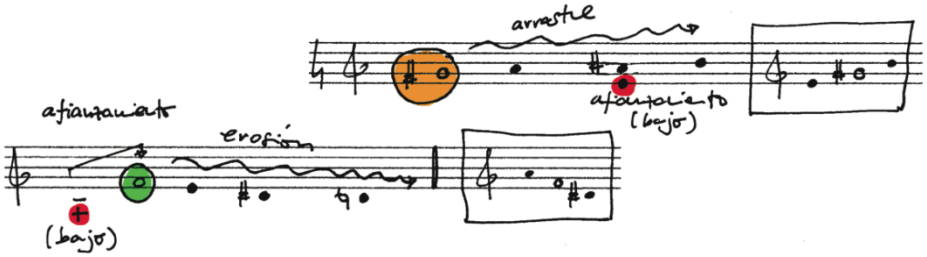


Ej. 14: Dos notas centrales al comienzo del preludio de Wagner, Fa y Sol sostenido, con sus respectivas terceras –La en amarillo a la izquierda y Si en violeta a la derecha- representadas dentro de la partitura tanto melódica como armónicamente.

Este juego de erosiones cromáticas desde las dos notas pivotes Fa y Sol sostenido, da pie a definir una configuración triádica en relación a las dos funciones tonales que estamos considerando: dominante de la dominante del tono principal por un lado, y la dominante, por el otro. Los dos movimientos cromáticos, los cuales describen los brazos de la cruz por movimiento contrario, comprenden ambos un intervalo de tercera. En el primer caso, Fa es secundado por La, nota que articula la frase con un salto de sexta (tercera invertida), trabajando la nota La casi como un bajo; después va caminando un pasillo cromático hasta llegar al Re natural. En el caso de la nota Sol sostenido, los papeles se invierten: primero camina el pasillo cromático hasta el Si por movimiento contrario, y durante este caminar el salto tercera se escucha en el bajo (Mi). En otras palabras, parece como si hubiera un intercambio de roles: en la frase alrededor del Fa primero ocurre la tercera sostenedora (La-Fa) y luego su desarrollo cromático. En la segunda frase –Sol sostenido- esto se invierte: primero aparece el desarrollo cromático (Sol sostenido) y durante el proceso cromático aparece la nota que sostiene la armonía del bajo (Mi). Si tuviéramos que resumir dentro de una especie de esquema funcional el comienzo del preludio –a pesar del artificio de la armonía alterada y su contextualización-, todo se empaquetaría dentro del acorde de

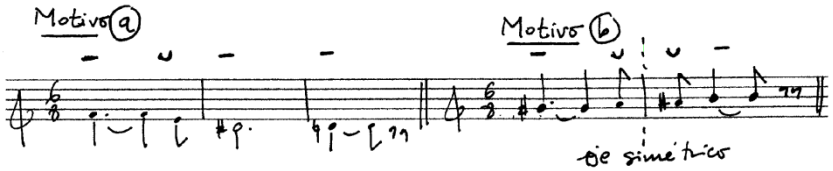
[15] Este hecho de preeminencia del intervalo de tercera aporta a su vez una nuevo dato acerca de dilucidar la verdadera función tonal del acorde de *Tristán*, cuestión nuevamente discutida en el primer bloque de este artículo. Según este punto de vista de correlación de lo espacial con lo temporal, si tuviéramos que determinar una función armónica del acorde de *Tristán* a partir de peso armónico específico de cada una de las notas de la melodía cromática del soprano en el compás 2, la nota La sería la nota real y el Sol sostenido su apoyatura, puesto que existe una correlación melódica previa en el compás anterior –anacrusa del contralto, compás anterior [La-Fa]. Esta misma correlación se reproduce justo después en el compás 3, donde la función armónica ya está absolutamente clara (séptima de dominante de La menor). En tal contexto armónico, el La sostenido del soprano ineludiblemente es la apoyatura, y el Si la nota real, hecho constatado previa imitación melódica en la línea del tenor un compás antes [Si-Sol sostenido]. Por consiguiente, si trasladamos el mismo patrón de diseño ornamental al compás anterior, se corrobora la idea de que existe una relación entre la aparición del intervalo de tercera a nivel vertical y su posterior reproducción horizontal en términos ornamentales. A su vez, el hecho de que la nota La del compás 2 sea nota real, vendría a cargar el plato de la balanza que se decanta por entender el acorde de *Tristán* como una dominante de la dominante estricta –casi de escuela-, y no ya tanto como una dominante "adulterada".

dominante de la dominante con quinta disminuida (Re sostenido-Fa-La) en La menor, con su tradicional guiño al tono napolitano sin afianzar (Si bemol mayor), y la dominante del tono (Mi-Sol sostenido-Si). Parece que esto hubiera sido conformado por los resortes de una maquinaria de relojería.



Ej. 15: Esquema de las notas principales y su jerarquía
en los compases iniciales del preludio de *Tristán e Isolda*.

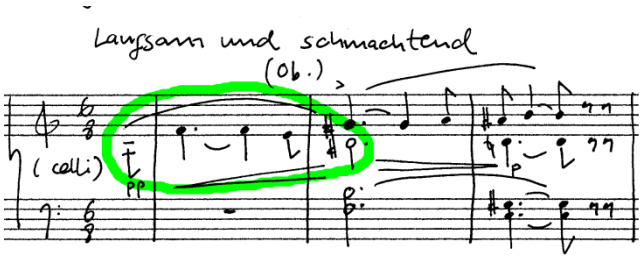
Simultáneamente a estas reflexiones funcionales, un ritmo interior reflexivo, apenas perceptible, contribuye a cerrar esta ilusión. Esta estrategia rítmica es altamente plástica y expuesta con una gracia notable, la cual, unida a esta pequeña red de reflexiones, provoca un estado especial en el oyente. Wagner juega con la apoyatura a diferentes escalas de duración, desde las más cortas a las más largas, las cuales expresan una sensación de "perspectiva dislocada". Si echamos un vistazo acerca de cómo Wagner desarrolla el motivo **A** y el motivo **B** en el ejemplo 16, veremos que ambos no son similares en términos de articulación rítmica; más bien son irregulares, puesto que cada uno de ellos presenta sus duraciones particulares. El motivo A dura toda la frase –tres compases-, mientras que B dura menos, ya que se plega sobre el motivo A durante el itinerario de éste. Pero además el motivo B se subdivide en dos, así que da la impresión de que la periodicidad de la frase se comprime hasta el final con total naturalidad. La música se escucha como si cada fragmento se alejara del anterior, como cuando una piedra plana rebota sobre la superficie de un lago al lanzarse. Pero no ocurre lo mismo con la acentuación, la cual sin embargo sigue un modelo para ambos ligeramente alterado. El motivo A presenta un esquema que consiste en larga, breve, larga y larga (_ ' _ _), mientras que B cambia un poco, puesto que el tercer acento no es largo, sino breve; el resultado es como si se hubiera colocado un espejo justo en el medio: larga, breve, breve, larga (_ ' ' _). De nuevo, reflexiones.



Ej. 16: Articulación prosódica de ambas frases al comienzo del preludio de *Tristán e Isolda*.

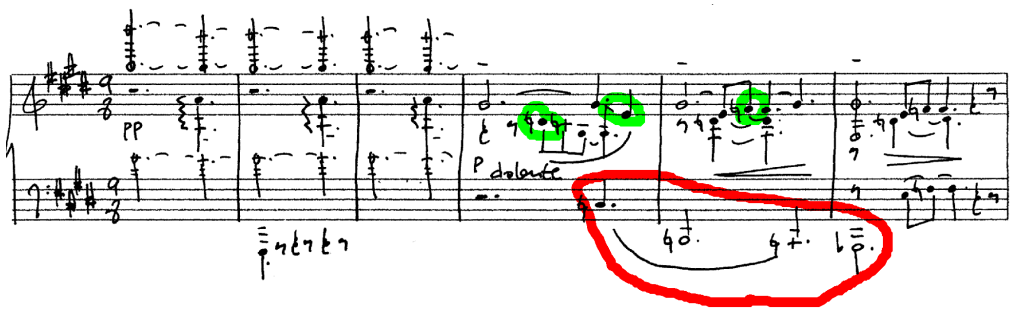
Acometiendo ya el estudio de Debussy, los paralelismos con los motivos de Wagner aparecen en diversos grados de profundidad; la misma melodía que comienza en el preludio aparece en la línea del bajo del estudio, pero con algunos ligeros matices. La melodía en Wagner salta una sexta para ir cayendo gradualmente por movimientos cromáticos hasta alcanzar el Re

sostenido. Esta nota –Re sostenido- es la nota más significativa, la cual provoca una miríada de interpretaciones armónicas del acorde de *Tristán*: [16]



Ej. 17: Melodía del preludio de Wagner parafraseada por Debussy en su *Etude*.

Debussy copia este gesto tan característico de *Tristán e Isolda*; evitando copiarlo exactamente, busca la reversibilidad de la melodía de Wagner, esto es, su inversión dialéctica. Si cada uno de los elementos del fragmento melódico del preludio de *Tristán e Isolda* tenía un uso concreto, en el caso del Estudio son útiles para justo lo contrario. Obsérvense el paralelismo, en rojo, respecto al comienzo de Wagner –en verde, ejemplo 17-, justo un poco después de los tres compases iniciales:

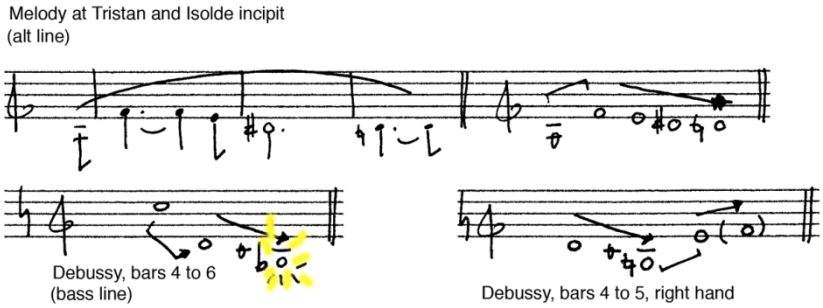


Ej. 18: Comienzo del *Etude Pour les Sonorités Opposèes*; el área en rojo se refiere al fragmento melódico que aparece en los compases iniciales del preludio de *Tristán e Isolda*, pero dado la vuelta.

Se trata de la misma idea, pero modificada: el salto se da hacia abajo, describiendo un intervalo más amplio –esto es, una séptima menor-, aunque la esencia es la misma. Los pasos de Wagner son cromáticos, mientras que en Debussy son pasos de segunda mayor (Re-Do-Si bemol). Como en el preludio, la última nota que aparece al final del motivo es armónicamente muy significativa, provocando un gran potencial enarmónico en el acorde en el que esta nota reside –el par de notas Re sostenido/Re natural-. En el caso del estudio, un Si bemol –a diferencia de un Si natural, previamente expuesto dentro del motivo de la mano derecha (Re-Do-Si) e imitado por el bajo como Si bemol por aumentación rítmica (Re-Do-Si bemol)- provoca una situación enarmónica, puesto que se dibuja una sexta aumentada dentro del acorde. A su vez la mano derecha comienza en el compás 4 un diseño por movimiento contrario, (Re-Mi-Fa), ensamblado a la célula descendente (Re-Do-Si), sobre la que destaca a su vez una cuarta (Si-Mi) con la adición de una segunda menor (Fa), que viene a ser la

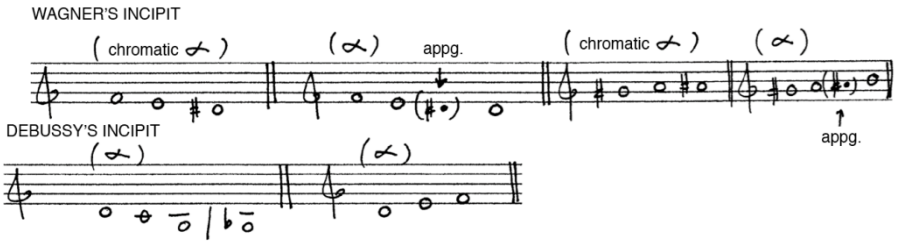
[16] Si en el caso de que Re sostenido no hubiera tenido esta significación extra –dicho de otro modo, si esta nota hubiera sido en su lugar Re natural- el acorde formado hubiera sido uno de séptima disminuida, cuyas posibilidades enarmónicas hubieran sido bastante más limitadas, puesto que sólo podría viajar a ocho puntos diferentes (cuatro mayores y sus menores homónimos).

inversión del fragmento melódico de la mano izquierda, que Debussy a su vez extrae de la primera frase del preludio de *Tristán e Isolda*.



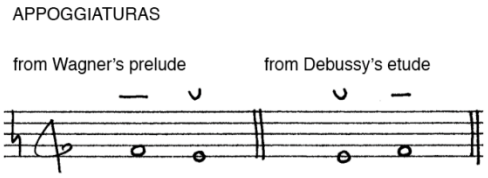
Ej. 19: Melodía del comienzo del preludio de Wagner parafraseada por Debussy y usada como melodía principal en el comienzo del estudio.

No son los únicos paralelismos entre los dos pasajes de ambas obras: la así llamada célula α cromática aparece diseminada a lo largo del comienzo del preludio de *Tristán e Isolda*, tanto en sentido descendente (Fa-Mi-Re#) como en sentido ascendente (Sol sostenido-La-Si, pasando por La sostenido). En realidad estas células son el material melódico predominante del que Debussy se apropia presentándolo por todos los sitios: Re-Do-Si con su diferencia particular respecto a la nota Si bemol, y también una versión ascendente (Re-Mi-Fa) entretejida con el motivo anterior.



Ej. 20: Distintos motivos alfa usados por Wagner y Debussy, siendo algunos la inversión interválica de los otros. El Re-Do-Si(b) del estudio de Debussy es la inversión (Sol sostenido-La-Si bemol) del preludio de Wagner, tomando como referencia el par diferencial Si bemol/Si becuadro; por el contrario, la célula Re-Mi-Fa en Debussy es la inversión interválica de Fa-Mi-Re(#) en Wagner, tomando el Re(#) como referencia.

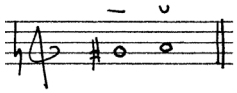
Otro aspecto muy interesante es el de las apoyaturas en ambas piezas y su relación funcional. Estas apoyaturas se dan en términos absolutos –esto es, ocurren exactamente en las mismas notas-. Aparecen tres apoyaturas; cada una de ellas tiene una función contrapuesta en el estudio respecto del preludio. Vamos a analizar la primera de todas, Fa-Mi:



Ej. 21: La apoyatura de Debussy es sincopada (sobre la parte débil del compás).

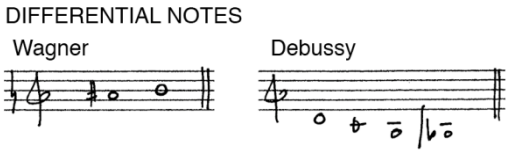
En el comienzo del preludio de *Tristán e Isolda* esta apoyatura es un mero ornamento tremendamente largo (durando prácticamente el compás entero). En la pieza de Debussy esta apoyatura está invertida lacónicamente (Mi-Fa). El maestro francés lo convierte en una célula insistente, *quasi ostinato*, con la cual delimita la frase. Lo que en Wagner era una apoyatura, Debussy lo convierte casi en un retardo, puesto que se trata de una apoyatura realmente *dolente* atacada en una fracción diminuta del compás. Por consiguiente, la inversión de la idea es total: además de una inversión de alturas [Fa-Mi que cambia a Mi-Fa], ocurre una inversión prosódica, puesto que lo que era muy largo-breve, ahora es muy breve-largo.

La segunda apoyatura que Debussy reinterpreta es el Sol sostenido que resuelve en La. En ambos casos, preludio y estudio, se trata de una apoyatura larga, así que ni la prosodia ni su retrogradación interválica son los elementos contrastantes. En el caso de Debussy, el par Sol sostenido-La prácticamente pierde toda su esencia como apoyatura por encontrarse en registros fragmentados del piano. Debussy lo usa para crear una introducción de tres compases dentro de un *ostinato* lento y monolítico. El uso de esta "apoyatura" no puede ser más opuesto al uso de la de Wagner, la cual provoca una ambigüedad tonal al nivel de la ornamentación sin precedentes, llena de dinamismo y energía melódica. En Debussy, las notas Sol sostenido y La colisionan la una con la otra en un registro polarizado, cuyo resultado presenta una solemnidad casi mágica. Además es muy significativo por ser las dos primeras notas del gran arabesco previamente analizado, y porque a su vez estas notas iniciales coinciden con las notas pivote más importantes a nivel de fraseo del preludio de Wagner.



Ej. 22: La apoyatura Sol sostenido y La es tratada por Debussy en el comienzo del estudio como dos sonidos disonantes polarizados por el registro, la cual prefigura en cierto modo el modo Sol sostenido frigio.

La tercera apoyatura, La sostenido-Si, no es usada por Debussy en el comienzo del estudio estrictamente como apoyatura, sino como nota diferencial (δ). Esta es la última apoyatura usada por Wagner a modo de cola del final de su doliente línea melódica. Debussy construye con el si bemol un simple acorde de sexta aumentada, pero en realidad el par Si natural-Si bemol con el que juega entre las voces se encarga de lo más importante: de dibujar los brazos de la cruz del agregado cruz/grial. En Wagner este par sólo es un ornamento, una apoyatura; en Debussy es el germen enarmónico… y gráfico.



Ej. 23: Dos itinerarios muy diferentes de la misma pareja de sonidos.

Otro aspecto remarcable es que, mientras que en el preludio de Wagner las notas pivote son La, Fa y Sol sostenido –puesto que estas son las notas desde donde arrancan las líneas melódicas que conforman el poste y los dos brazos de la cruz-, en el estudio de Debussy las notas "inmutables" son las mismas: La y Sol sostenido en el comienzo -*ostinato* inicial-, y Fa

como la apoyatura fija que permanece en el centro, mientras que el contexto armónico va transformándose alrededor.

Conclusión

Resumiendo, varias correspondencias analíticas entre el *Etude para piano nº 10 Pour les Sonorités Opposèes* de Claude Debussy y el comienzo del preludio de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner revelan otra perspectiva sobre el acorde de *Tristán*, relacionadas igualmente con una interpretación tanto simbólica/gráfica como melódico-armónica. El acorde de Tristán constituye el símbolo de la cruz cristiana. Basado en este símbolo, Wagner despliega una estrategia compositiva sin precedentes en la historia de la música, siendo posiblemente la primera manifestación con vocación de rigor geométrico en la antesala de la historia de la música moderna, la cual en cierto modo recupera la tradición matemática iniciada por los maestros de la polifonía franco-flamenca del siglo XV. Wagner examina las posibilidades quasi-cartesianas de una estructura acordal, tanto por sus posibilidades simétricas a nivel de contrapunto –derivadas de una estrategia espacial sobre la propia partitura-, como por sus posibilidades de integración e innovación en un discurso armónico tonal llevado a su máxima potencialidad. Tal fenomenología es la que hace del acorde de Tristán un acontecimiento musical doblemente excepcional.

Si sólo consideráramos, en términos de innovación armónica, la perspectiva que el acorde de Tristán dibuja, ya sólo este hecho es tremendamente significativo; pero además, ello es posible en connivencia respecto a la racionalización del espacio musical. A su vez, estas estrategias armónicas parten de los procesos de intensificación de estructuras acordales por medio de la armonía alterada –procesos típicos, iniciados en períodos pre-tonales y registrados sistemáticamente por la musicología-, los cuales han ido caminando en paralelo al desarrollo y estudio del fenómeno físico armónico y a su paulatina integración en las estructuras gramaticales armónicas. Posiblemente, la novedad de Wagner estriba en conseguir una meta-estructura armónica que es capaz de plegarse consigo misma, y al mismo tiempo desatar paradójicamente una brecha armónica mediante una polisemia auto-contenida. En cierto modo, el acorde de Tristán marca un doble hito: como cénit de un período armónico de alrededor de trescientos años, el cual todavía se prolongará hasta las primeras décadas del siglo XX, y como estrella naciente –varias décadas antes y por derecho propio-, precursor de las corrientes experimentales de composición que aplican el método científico a la música, propias de las edades moderna y sobre todo contemporánea.

El estudio de Claude Debussy refuerza aún más esta tesis, parafraseando, desde el punto de vista dialécticamente opuesto y en diferentes planos de la composición, varios aspectos del símbolo escondido en el preludio de la ópera de Wagner. Debussy extiende a lo largo de la composición de su estudio una multiplicidad de posibilidades, tanto constructivas como simbólicas, a partir de su propia interpretación del agregado cruciforme que aparece en Wagner. En términos generales, la cruz encuentra en el estudio de Debussy su representatividad dentro de una planificación compositiva completa y orientada a la organicidad. Debussy expresa la macroestructura y la microestructura a partir de una serie de elementos generatrices, comprendiendo la composición como espacio inscrito en el tiempo. Por medio de un agregado elemental en forma de cruz, prácticamente idéntico al agregado

Copyright © 2011 SUL PONTICELLO – www.sulponticello.com

que aparece en el preludio de Wagner, Debussy deriva tanto las mínimas células elementales como el diseño estructural de la pieza. A un nivel macroestructural, vimos además cómo la obra de Debussy representa una estructura cruciforme, definida por la propia exposición de los materiales y por su propio itinerario armónico, los cuales a su vez conforman una cuaternidad doblemente opuesta.

Con el fin de demostrar la relación entre ambas piezas, finalmente se escudriñaron varios elementos importantes dentro de sus construcciones musicales, derivadas de los agregados en forma de cruz de ambas obras. Esencialmente, Debussy invierte dialécticamente los elementos importantes a nivel de articulación usados por Wagner en su preludio; esta inversión se produce en cuanto a intencionalidad melódica, como también en cuanto a la funcionalidad de la ornamentación –apoyaturas-, sus consiguientes cambios de rol, así como los juegos contrapuestos de las notas-pivote. Ello nos conduce a describir una íntima conexión entre los compases iniciales del preludio de *Tristán e Isolda* y el comienzo de la pieza de Debussy. Estas averiguaciones han sido fundamentadas en la exploración de una serie de antecedentes culturales, musicales y simbólicos de ambos autores en los contextos de sus propias obras, antecedentes que han realimentado el enfoque analítico del contenido musical, y viceversa.

Este análisis estudia una nueva perspectiva respecto al acorde de *Tristán*, la cual es retomada implícitamente por Debussy en las primeras décadas del siglo XX y continuada y desarrollada por varios compositores treinta años después. Esta perspectiva trataría de liberar de asunciones exclusivamente armónicas a la composición, la cual se observa también como vehículo susceptible de expresar espacio por medio de la geometría. En cierto modo, estas corroboraciones en la música de Wagner pueden ser observadas como los primeros rasgos de una incipiente geometría aplicada a la música, la cual cuatro décadas antes deviene en un proto-serialismo que se anticipa a la Escuela de Viena, Stravinski, Bartok, y un largo etcétera. Este rastro puede ser observado de manera especialmente marcada en la música de Edgar Varèse, como un intento de aplicar estructuras geométricas a la música de una manera mucho más exacta. Tales aproximaciones, las cuales conciernen a un enfoque más científico que simbólico, inauguran de algún modo una nueva era de experimentación musical, la cual usa las matemáticas aplicadas como un vehículo de fortalecimiento de los discursos musicales, camino que es consolidado por Xenakis a partir de la década de 1950.

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 3.0 Unported.

Referencias

- Web oficial de Ángel Arranz
- ORLEDGE, Roger (1990): *Satie the Composer*, Series Music in the Twentieth Century, Cambridge University Press, United Kingdom.
- Manuscritos, borradores y facsímiles de los Etudes por Debussy, en Biblioteca Nacional de Francia
- OMI - Old Manuscripts & Incunabula [NY]

Cómo citar este artículo

Formato Documento Electrónico (Norma ISO 690-2)

ARRANZ, Ángel. *Otro Punto de Vista Analítico sobre el acorde de Tristán, vía Estudio nº 10 para piano de Claude Debussy* [online]. Madrid: Sul Ponticello, II época, n. 21, abr. 2011. Disponible en World Wide Web: <http://www.sulponticello.com/?p= 3486>. ISSN: 1697-6886