

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 60 AÑO 2007

TEMA 3.6: TETRALOGÍA. DER RING DES NIBELUNGEN

TÍTULO: **EL “PRINCIPIO DE GRUPOS” EN LA INSTRUMENTACIÓN DE LA TETRALOGÍA**

AUTOR: *Profesor Dr. Alfred Lorenz, Munich*

En el transcurso de los tres siglos en los que la ópera ha evolucionado desde sus comienzos, hacia el 1600, hasta su coronación con el drama musical wagneriano, en los que al mismo tiempo la música instrumental se elevó de sus primeros pasos monódicos a las insospechadas alturas de la sonoridad romántica, que desemboca igualmente en la obra artística del futuro, el arte de la instrumentación ha sufrido diversos cambios.

Al principio gustaba “oír por separado” cada una de las voces, por lo cual se unieron voces de sonido muy distinto; viola y trombón (Gabrielli), voz humana y violoncelo, clavicémbalo y trompera (arias de las épocas venecianas), etc. Pero la acentuación de la variedad no se limitó a sonidos simultáneos; aplicada a la “idea de la sucesividad” en la música dio como resultado el llamado “principio de grupos” haciendo que se siguieran inmediatamente partes de tonalidad contrapuesta. Los contrastes podían ser mayores o menores, a veces incluso sólo eran insinuados por medio de la dinámica, como el “concerto grosso” en el que un “concertino” formado por algunos instrumentos alterna constantemente con el conjunto de los instrumentos que intervienen, con el “tutti”. El contraste de estos “grupos” se acentuó cada vez más en toda la música instrumental de aquellos tiempos; instrumentos de madera con instrumentos de cuerda y estos a su vez con instrumentos de metal. El órgano podía imitar muy bien estos cambios de tonalidades y sus constructores se superaron a si mismos montando diversos “registros”. Así pues es erróneo considerar este tipo de instrumentación como imitación del órgano, pues más bien es el órgano el que sigue las necesidades del oído humano, que van transformándose en el transcurso de las generaciones. No obstante en los siglos XVIII y XIX el oído humano deseaba cada vez más que fueran disminuyendo las brusquedades. Así pues se procuró

fusionar (1) íntimamente sonidos simultáneos por medio de mezclas hermosas y unir entre si sonidos sucesivos mediante la transición paulatina de los colores y de los grados de intensidad. Surge la llamada “instrumentación romántica”, que no contenta con los tonos desnudos de los instrumentos de que se dispone, sino que, gracias a la unión de instrumentos distintos, se crea una gran cantidad de tonalidades nuevas y además, a través del arte de añadir paulatinamente más voces se pueden producir las famosas y fascinantes gradaciones. El arte del órgano imitó también este principio.

Ricardo Wagner, como cenit en el desarrollo de nuestro arte musical, llevó este tipo romántico de instrumentación a su más alto grado y lo trazó de manera más sublime. No obstante hay que decir que no se deshizo totalmente de la otra clase de instrumentación. Cuando resultaba adecuado llevó también a sus últimas consecuencias el “principio de grupos”. Quisiera demostrarlo en “El anillo del nibelungo”.

El comienzo del “Oro del Rhin” está ya concebido de este modo; sobre el “calderón” que suena al principio completamente solo se monta a través del canon de las ocho trompas en los compases 17 a 48 el tema del preludio, en el que se oye el sonido de las trompas. Este sonido persiste como fondo en el transcurso de todo este preludio. Entonces la gradación se realiza siguiendo totalmente el principio de grupos. Se añade un registro a otro como en el órgano, primero fagots y flautas, mientras se añade una línea de cuerdas ascendiendo y descendiendo en corcheas (32 compases) luego, doblando el movimiento, hacen su entrada los clarinetes y los violoncellos; en otros grupos de 16 compases cada uno, se añaden los oboes con dos violines y violas y después las trompetas con un violín. Obsérvese que esta gradación se produce sin ningún aumento dinámico, únicamente gracias a la añadidura de los grupos. Sólo permiten un pequeño crescendo las fugas que aparecen al final.

Citemos también el comienzo de la segunda escena, cuando Wotan saluda primero en sueños y luego despierto, la fortaleza divina que se ha acabado de construir; oímos el tema del Walhalla en toda su amplitud en el sonido unitario de los instrumentos de viento y de las arpas -un grupo muy claro- interrumpido súbitamente y seguido por un grupo de sonido totalmente distinto (violoncellos divididos en cuatro grupos mezclados con trompas),

después de lo cual reaparece la primera tonalidad con la maravillosa repetición de todo el tema del Walhalla. Entonces entra el sencillo sonido de las cuerdas para permanecer durante largo rato.

Pero también encontramos el principio de grupos en menor escala: Fafner empieza a hablar diciendo: “Schweig deim faules Schwatzen” acompañado por el sonido seco de las cuerdas graves. De repente ese sonido es substituido por las trompas (con percusión apenas perceptible y el pizzicato de los contrabajos) que dan color a las manzanas doradas de Freia, después de lo cual, con las palabras “siech und bleich” cierra la frase (seis compases) sin transición alguno el sonido nasal del corno inglés (con tres fagots).

Al descender el escenario al país de los nibelungos después de disminuir el primer gran desarrollo del tema de Loge, se nos graba el tema de la renuncia en grupos de dos compases; trombones (tema de la renuncia), cuerdas (Loge), trombones (renuncia), cuerdas (Loge), trompas (renuncia), cuerdas (Loge), trompas (renuncia).

Al comenzar la conversación entre Alberich y Loge vemos como un único tema (Loge) se presenta sucesivamente cuatro veces con instrumentos de efectos contrapuestos (cuerdas con arco y luego instrumentos de madera con pizzicato).

También el prelude de “La Walkiria” se basa en el principio de “empleo de registros”: La tempestad de los instrumentos de cuerda graves ruge a través de todo el fragmento. Sólo en el compás 37 se añade un registro de instrumentos de viento que es suprimido de nuevo al cabo de ocho compases. Entonces, a partir del compás 61 y durante 20 suena “el mecanismo completo”, substituido de repente por el terrible y fulminante trueno, después del cual la primera tonalidad, algo transformada por el trombón que sigue retumbando en un disminuyendo de 24 compases, da fin al prelude.

El comienzo de la escena de Sieglinde se basa en su totalidad en el sonido del cuarteto de cuerda, que es substituido luego, cuando ofrece la reconfortante bebida a Siegmund, por un grupo de violoncellos dividido en cinco.

Una formación de grupos triple y muy clara la presenta el finas de la narración de Siegmund; las palabras “Nun weisst du fragende Frau, warum ich

Friedmund nicht heisse”, son acompañadas por un simple cuarteto de cuerda. Sigue el tema heroico de los Wälsung en un coro de trompas matizado por cuerdas graves y por el fagot (cuatro compases), después de lo cual resuena la “frase del reconocimiento” con oboes y clarinetes.

También en la narración de Sieglinde del “anciano vestido de gris”, el pasaje “Mir allein weckte das Auge, süß sehnenen Harm, Tränen un Trost zugleich”, acompañado únicamente por violas y cellos, resulta tan conmovedor única y exclusivamente porque gracias al grupo precedente el oído estaba acostumbrado al sonido de las trompas, del fagot y los trombones que se ha mantenido a lo largo de 15 compases.

Piénsese también en las soluciones sonoras antes de que de comienzo la narración de Wotan (clarinete bajo, luego trompas, luego trombones) y en los grupos que la siguen, durante la conmovedora salida de Brünnhilde (“So sah ich Siegvater nie”; cuerdas solas, luego trompeta baja con trompas, luego contrabajo con corno inglés y fagots, después cuerdas con clarinete bajo y finalmente trombones con corno inglés y contrabajos.

Especialmente instructivo es el comienzo de la “escena de la anunciación de la muerte” con los claros grupos; tubas con timbal, trompetas con trombones, lo cual se repite dos veces, para ser substituidos luego por una tonalidad completamente distinta (trompas con fagots).

De esta manera podrían encontrarse innumerables pasajes de esta clase en toda la Tetralogía hasta la llamada “marcha fúnebre” del “Ocaso de los Dioses”, en el cual el principio de grupos aparece incluso en cierto modo dando forma, puesto que en ella el ritmo de los sonos fúnebres representado por los trombones, trompetas y percusión forma al mismo tiempo el estribillo en medio del cual resaltan como tiempos intermedios los pasajes melódicos de otras mezclas sonoras (sombreado casi siempre por tubas). Como es natural el cambio de tonalidad no se presenta de manera tan desnuda como antaño, pero a pesar de los tonos de mezcla empleados, es muy claro.

Por supuesto cuanto más abundante sea la instrumentación más difícil resulta reconocer el principio de grupos, puesto que los grupos ya muestran en sí mismos tonalidades poco corrientes.

Sea como fuera en general Wagner sentía aversión por los cambios bruscos; en la famosa carta a Wesendonck del 29 de octubre de 1859 manifestó la importancia de las “transiciones” de enlace para el efecto artístico; “ahora me repugna lo brusco y súbito”. No obstante incluso en “Tristan” encontramos pasajes que se basan en el principio de grupos como por ejemplo en el preludio del tercer acto.

Un genio como Wagner no se aferra a una posibilidad sino que puede hacerlo todo. Así como desde el punto de vista armónico y formal (2) Ricardo Wagner no fue sólo romántico sino que está profundamente enraizado en el clasicismo, tampoco se puede limitar su arte instrumental única y exclusivamente a los progresos del romanticismo sino que hay que calificarlo como la fuerza artística que agotó más allá del tiempo y de manera sublime todos los efectos musicales del sentimiento artístico ario.

NOTAS:

(1) Comp. Arnold Schering: “Historische und Nationale Klangsthe”. Anuario Peters de 1927.

(2) Comp. Alfred Lorenz: “Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner” (Berlín, Max Halles Verlag): 1 vol. “Ring”, 2 vol. “Tristan”, 3 vol. “Meistersinger”, 4 vol. “Parsifal”.

(Título original del presente artículo: “Das ‘Gruppenprinzip’ in der Instrumentation des ‘Ring’.” publicado en el “Offizieller Bayreuther Festspielführer” (Guía Oficial de los Festivales de Bayreuth) de 1937).