

ANÁLISIS CON FINES INTERPRETATIVOS DE LA “*WESENDONCK SONATA*” DE RICHARD WAGNER. Un acercamiento desde: La música como discurso, aventuras semióticas en la música romántica de Kofi Agawu¹

Por: Daniel Andrés Molina Bedoya

RESUMEN

La música para piano de Richard Wagner es poco conocida y poco aplicada en el contexto académico y de la interpretación profesional, dado que su obra para este instrumento no es extensa y no es significativa frente a sus obras operísticas. Por esto, el presente artículo desarrolla el análisis musical de la “*Eine Sonate für das Album Von Frau Matilde Wesendonck WWV 85*” usando como metodología de análisis musical, propuesto por el musicólogo Kofi Agawu en su obra “*La música como discurso, aventuras semióticas en la música romántica*”; y a partir de este análisis, expone una propuesta interpretativa mediante un corto drama musical sobre la sonata, buscando ser una guía para intérpretes a nivel profesional y académico e interesados en acercarse a la música para piano de Wagner.

Palabras claves: Análisis musical, interpretación musical, *Wesendonck sonata*, Richard Wagner.

ABSTRACT

The piano music of Richard Wagner is less known and little applied in academic context and professional interpretation, given that his work for this instrument is not extensive and is not significant compared to his operatic works. For this reason, this article develops a musical analysis of “*Eine Sonate für das Album Von Frau Matilde Wesendonck WWV 85*” using as methodology of proposed by musicologist Kofi Agawu in his work “*Music as discourse, semiotic adventures in romantic music*”. From this analysis, presents an interpretative proposal through a short musical drama about this sonata, seeking to be a guide for professional and academic interpreters and interested in approaching the piano music of Wagner.

Key Words: Musical analysis, musical interpretation, *Wesendonck sonata*, Richard Wagner.

¹ Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música Universidad Eafit. Escuela de humanidades. Departamento de música. Medellín, 2019. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

1. INTRODUCCION

Richard Wagner no desarrolló principalmente su obra alrededor del piano. Aun así, escribió un amplio catálogo de piezas para piano, entre ellas “*Eine Sonate für das Album Von Frau Matilde Wesendonck WWV 85*” -de ahora en más “*Wesendonck sonata*”- la cual se convertirá en nuestro objeto de estudio.

Durante el proceso de formación de los estudiantes de piano, es poco común el abordaje del repertorio para piano de Wagner. Esto es dado, entre otras razones porque la obra para piano de Wagner aunque buena, no es esencial, según lo afirma Lynn Bayley en su trabajo “*Eine Sonate für das Album von Frau M.W. "Große Sonata" in A*” (Bayley, 2013) .

Los antecedentes dan cuenta de asuntos de estilo y contexto de la obra para piano de Wagner en términos generales, que por supuesto son de gran utilidad, pero que no tienen implicaciones en asuntos interpretativos y de análisis de las piezas en específico. Como parte de estos antecedentes, cabe resaltar dos notas periodísticas publicadas en las revistas *Clavier companion* y *Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors* escritos realizados por Leonne Lewis (Lewis, 2013) y Lynn René Bayley (Bayley, 2013). En estos escritos, Lewis y Bayley analizan y reflexionan sobre la obra de Wagner a partir de entrevistas concedidas por Stephan Möller, Stefan Mickisch, Darío Bonuccelli y Marco Vincenzi, pianistas especializados en Wagner que han grabado el catálogo completo de su obra para piano. Lewis, dice que según Möller, la *Wesendonck sonata* es musicalmente la pieza más innovadora de Wagner. Por su parte Bayley, declara que “*Beethoven es el modelo en el cual Wagner se fundamentó para escribir entre otras la Wesendonck sonata*”. La “*Wesendonck sonata*” es una pieza casi desconocida tanto para estudiantes, como para docentes e instrumentistas, por consiguiente, ha sido muy poco estudiada, interpretada y analizada. Sin embargo, el repertorio para piano de Wagner y en especial la “*Wesendonck sonata*” puede funcionar como repertorio alternativo o complementario a nivel profesional, brindando a estudiantes de piano la posibilidad de explorar otros estilos y texturas en el piano, añadiendo flexibilidad interpretativa y conocimiento de nuevo repertorio.

Esta falta de profundización analítica e interpretativa sobre la “*Wesendonck sonata*” puede representar un impedimento para quienes se interesen en estudiar esta pieza, lo que

evidentemente significa un vacío que puede ser cubierto a través de un análisis estructural, semiótico y estilístico; generando una propuesta interpretativa a través de una representación dramática, acercándonos a la música de Richard Wagner.

2. REPERTORIO PARA PIANO DE RICHARD WAGNER

El reconocimiento de la producción operística de Richard Wagner es significativa, aun incursionando en otros géneros musicales, entre ellos la sinfonía, la música instrumental solista y la música de cámara. La producción musical de Wagner – exceptuando sus óperas – consta de una sinfonía, el Idilio de Sigfrido, algunas oberturas, algunas piezas para coro y los *Wesendonck lieder*. Se puede afirmar entonces que el repertorio no operístico más extenso de Wagner es el de piano.

El catálogo pianístico de Wagner está conformado por catorce obras para piano, principalmente piezas para solista y algunas a cuatro manos (Lewis, 2013). Estas fueron escritas entre 1831 y 1882. La calidad de sus composiciones para piano va desde las tareas de los estudiantes de composición hasta las obras maestras maduras, con una armonía exótica y la intensidad melódica que se encuentra en sus memorables óperas.

Wagner creció estudiando las sinfonías de Beethoven. En casa estudiaba las sonatas Op. 101 y Op. 110 además de otras, incluso a los 17 años escribió un arreglo para piano de la novena sinfonía. Wagner escribió sus primeras sonatas para piano en 1829, pero estas no han llegado hasta nuestros días (Lewis, 2013). Respecto a la calidad de la música para piano de Wagner, se genera la pregunta si esta es lo suficientemente buena para garantizar que se publique completa, no una sino dos veces (Bayley, 2013). En este caso, se puede inferir que Bayley, duda de la calidad musical de la obra para piano de Wagner o por lo menos necesita una aclaración al respecto. En la misma pregunta Bayley anula el argumento de que por el hecho de haber sido publicada completa dos veces esté garantizada su calidad compositiva. También, responde a esta pregunta expresando que esta música es en gran parte buena; en particular, son válidas las piezas más cortas, pero no toda la obra en su totalidad.

En entrevista a Stephan Möller y Stefan Mickisch (Lewis, 2013) con el objetivo de profundizar y entender mejor la música para piano de Wagner, Mickisch, comenta que Wagner utilizaba el piano para componer de la misma manera que lo hacían Stravinski,

Prokofiev o Richard Strauss. Además, tuvo una relación muy estrecha con el piano toda su vida, asevera Mickisch. Möller por su parte menciona que las piezas para piano de Wagner tienen una calidad orquestal con una dimensión de color y timbre instrumental.

En términos estructurales y de estilo se sostiene que Beethoven es el modelo en el cual Wagner se fundamentó para escribir sus sonatas (Bayley, 2013), principalmente la Op. 4 “*Grosse Sonate*” y la “*Wesendonck sonata*”. En estas obras Wagner también utiliza algunos recursos estructurales de Chopin. La sonata para piano en B bemol mayor, WWV 21 Op. 1 es la primera pieza para piano de Wagner y fue escrita en 1831 como ejercicio de composición al estilo clásico tradicional, la obra fue requerida por su maestro de composición Christian Theodor Weinlig. Vincenzi (Bayley, 2013) quien describe esta sonata como un trabajo tanto ingenuo como redundante, reconoce que debió haber impresionado a *Breitkopf & Härtel* cómo para que estos la publicaran. Esta pieza es un claro modelo de los principios Mozartianos y Beethovenianos de la forma sonata. Bonuccelli lo contradice afirmando que las sonatas wagnerianas nunca alcanzan la brillantez, ironía suave y elegante de los modelos clásicos. También, se afirma estar en desacuerdo con esta posición expresando que suenan exactamente como una temprana sonata “perdida” de Beethoven (Bayley, 2013). De esta forma, Bayley da a entender que Wagner imita muy bien el estilo de las primeras sonatas que escribió Beethoven en su juventud. La sonata para piano WWV 26 Op. 4 “*Große Sonate*”, tiene elementos de composición más propios de Wagner, aunque Möller explica que los temas se desarrollan a la manera de Beethoven.

Independientemente de sus diferencias, en el contexto de la sonata, Wagner es adecuadamente influenciado por Liszt dado que compartían muchos puntos en común (Newman, 1968), y la “*Wesendonck sonata*” es un claro reflejo de esta influencia. En términos musicales tal vez, la pieza para piano más innovadora de Wagner sea la “*Wesendonck sonata*”, WWV 85 (Lewis, 2013).

Esta pieza de un movimiento fue compuesta el mismo año que la Sonata de Liszt en SI menor y dedicada a Mathilde Wesendonck. Möller explica que este trabajo para piano es probablemente el más importante de Wagner debido a su contenido emocional y la relación del compositor con Wesendonck. Möller (Lewis, 2013). Si analizamos las composiciones que anteceden a la “*Wesendonck sonata*” es evidente que Wagner se sintió cohibido cuando tuvo que mantenerse dentro de los esquemas formales de la sonata clásica, pero es muy

interesante observar la forma como Wagner articula las ideas del drama en el esquema de la sonata. Es en la “*Wesendonck sonata*” donde Wagner juega con el rigor formal y la total libertad, conceptos e ideas heredados de Beethoven.

2.1“WESENDONCK SONATA”: CONTEXTO

Richard Wagner participó activamente en el fallido levantamiento de Dresde en 1849, por lo que se vio obligado a huir de Alemania (Meldrum Brown, 2014). Inicialmente se exilió en París, pero en 1857 Wagner y su esposa Minna fueron invitados por Otto Wesendonck a vivir cerca de su villa en Zúrich. Wagner tenía una forma muy singular de tratar a sus benefactores, dado que no pasó mucho tiempo cuando inició una intensa relación sentimental con la esposa de Otto, Matilde Wesendonck. (Meltzer, 2018)

Matilde influyó profundamente en la vida emocional y artística de Wagner, convirtiéndose en remitente permanente de sus cartas y composiciones. Fue tan fuerte el lazo amoroso entre Wagner y Matilde que algunos musicólogos afirman que Matilde forma parte fundamental en el argumento y concepción de *Tristan und Isolde*. Wagner inició la escritura de *Tristan und Isolde* durante el tiempo que vivió en Zúrich (Meltzer, 2018). Tiempo después, escribiría una apasionada carta de amor a Matilde la cual Minna interceptaría. Después de la confrontación Minna abandonaría a Wagner. Aun así, el afecto entre Richard y Matilde continuó durante varios años. Durante el tiempo que permaneció su relación Wagner escribió variadas piezas de carácter muy íntimo y expresivo, entre estas la “*Wesendonck Sonata*”, la composición para piano solo más importante entre las piezas dedicadas a Matilde (Meltzer, 2018)

3. KOFI AGAWU: LA MÚSICA COMO DISCURSO, AVENTURAS SEMIÓTICAS EN LA MÚSICA ROMÁNTICA

El musicólogo Kofi Agawu fundamenta su enfoque de análisis en Heinrich Schenker (1868–1935), Leonard Ratner (1916-2011) y Theodor Adorno (1903-1969) principalmente.

Agawu formula una pregunta que se convierte en la clave para el desarrollo de este enfoque analítico: “... ¿Cómo podríamos formular una descripción del contenido material de

la música y de sus modos de organización que capte su esencia como un arte de sonidos dentro de contextos históricos y estilísticos circunscriptos?” (Agawu, 2012)

En torno a esta pregunta, se gesta el desarrollo de los capítulos siguientes en los que se describen detalladamente seis categorías de análisis que según Agawu, nos facilitan la exploración de varias de las dimensiones en las composiciones románticas. La primera categoría la delimita como como *tópicos*.

Según Ratner, los *tópicos* son sujetos del discurso musical (Agawu, 2012). Estos tópicos están directamente arraigados en la cultura y costumbres de las sociedades. A partir de esto, la música de principios del siglo XVIII desarrolla una serie de motivos característicos tomados del culto, el teatro, el entretenimiento, la danza, lo ceremonial, lo militar, la caza y la vida cotidiana; algunos tipos y estilos de tópicos para el clasicismo: *el minuetto, el passepied, la sarabande, la swabian allemande*, entre otros (Ratner, 1980). Por su parte, Agawu toma este concepto de tópico y lo adapta al contexto del romanticismo donde converge una sociedad diferente a la del siglo XVIII. Como consecuencia, algunos de estos tópicos se mantienen mientras otros cambian o emergen unos nuevos. Algunos tópicos clave para la música del romanticismo serán: Corales, marchas, llamadas de trompa y diversos motivos como el suspiro, el llanto o el lamento (Agawu, 2012).

Los tópicos de una obra se identifican en la medida que exista un conocimiento previo del contexto de la obra y de lugares comunes del estilo con los que estén familiarizados tanto los compositores como sus audiencias. Agawu presenta unos pasos a seguir para lograr la identificación de los tópicos. Como primer paso se debe recurrir a los elementos compositivos (ritmo, textura y técnica) que nos pueden sugerir ciertas relaciones estilísticas de posibles tópicos. Seguidamente se debe recurrir a la lista de tópicos recopilados por Agawu (Agawu, 2012) y propuestos por Ratner (Ratner, 1980). Por su parte Grabócz (Grabócz, 1996) en sus estudios de la música de Liszt propone dieciséis clases de tópicos que pueden ser pertinentes para el análisis de la “*Wesendonck sonata*”: *Appassionato-agitato*, marcha, heroico, *scherzo*, pastoral, religioso, folclórico, *bel canto* (cantado), *bel canto* (declamatorio), recitativo, lamentando-elegíaco, citas, el grandioso triunfando (volviendo al tema heroico), el tipo lúgubre, el patético, el panteísta. Finalmente, el tercer paso consiste en la interpretación de los tópicos identificados. Entonces, a través de los tópicos podemos acceder a varios beneficios como una explicación de la forma o dinámica interna de la obra,

una visión de la estrategia de una obra o de aspectos del estilo, lograr apreciar la calidad sonora y así llegar a la naturaleza retórica del compositor.

Como segunda categoría de análisis encontramos el *inicio- desarrollo o sección central-final*, donde Agawu ha permanecido en la esencia del quehacer teórico-musical. A pesar de que es una estructura obvia y hasta superficial el analista puede explorar sus ramificaciones internas de forma más profunda y rigurosa. El objetivo en parte de esta segunda categoría es sugerir formas en las cuales se le proyecte más significado y relevancia a los comienzos-secciones centrales-finales las cuales según podrían enriquecer nuestra percepción de la música del romanticismo.

Agawu presenta dos niveles diferenciados, que tienen como objetivo redefinir y formular procesos técnicos para hacer posible la aplicación del modelo comienzo-sección central- final a la exploración de la música romántica. El primero es el nivel acústico, en este nivel el comienzo se asume como lo que inicia el conjunto de eventos constitutivos; el final, como lo que demarca el carácter total de la estructura y la sección central como un puente entre el comienzo y el final. Agawu expresa que en este primer nivel el principal interés del analista es el sonido y la sucesión, la ubicación física de los eventos. El segundo nivel es más de tipo cualitativo, en este se entiende que los eventos presentan tendencias asociadas con los comienzos, secciones centrales y finales. Es decir, que ahora los meros sonidos no representan lo importante. En este nivel, el comienzo es un evento o conjunto de eventos que desempeñan la función normativa de comienzo; la sección central, es un evento o conjunto de eventos que prolongan el espacio entre el comienzo y el final. Por último, un final es un evento o conjunto de eventos que desempeña las funciones asociadas con el cierre de la estructura.

En síntesis, el primer nivel por una parte abarca el desarrollo real y material de la obra, por otra parte, interpreta el modelo comienzo-sección central-final como un conjunto de puntos de ubicación. Por su parte el segundo nivel se preocupa más por la función estructural dentro del modelo comienzo, sección central-final. La distinción entre locación y función tiene implicancia de importancia para el análisis.

Sobre la tercera categoría Agawu escribe lo siguiente: “*Los puntos culminantes o clímax merecen un lugar especial como ejemplos de un aspecto de la sintaxis y de la retórica del discurso musical del Romanticismo*” (Agawu, 2012)

Con esta afirmación, Agawu define un punto culminante como un momento superlativo. Este clímax se puede materializar de tres formas diferentes: un momento de gran intensidad, un punto de extrema tensión y un momento donde se libera definitivamente toda la tensión resultante de una acumulación armónica, rítmica o melódica. Generalmente señala el punto de inflexión en la forma. Una obra puede tener un punto culminante principal, pero este gran punto culminante generalmente está constituido por varios puntos culminantes de menor envergadura, lo que genera la construcción y desarrollo coherente y progresivo de unas condiciones óptimas para el principal punto culminante. La identificación de estos puntos culminantes en la música del romanticismo no representa una gran exigencia en la medida que se cuenten con las competencias musicales básicas de un analista.

Para profundizar en la conceptualización de los puntos culminantes, es importante resaltar que son estos los que permiten evaluar el dinamismo de una composición, aunque esto puede variar dependiendo del tipo de obra, así como de su contexto. Los puntos culminantes también nos pueden dar razón de la expresividad y la forma de una obra. Para lograr todo lo que puede brindar los puntos culminantes, es pertinente comprender el concepto de esquema de puntos culminantes.

La forma más clara de comprender estos esquemas es a través de la curva dinámica. Esta curva, funciona iniciando desde un punto bajo que se eleva gradualmente hasta llegar a un punto culminante generalmente cuando han transcurrido tres cuartas partes de la estructura de la obra, al llegar al clímax esta curva decrece velozmente. Los puntos culminantes de una obra no aparecen de manera inesperada, generalmente son resultado de la construcción progresiva de los elementos armónicos, rítmicos y melódicos. Es principalmente el impulso melódico lo que motiva el clímax del punto culminante, aunque no en todos los casos es así. Un punto culminante puede presentarse de manera temprana en vez de hacerlo ya avanzada la forma. Puede aparecer con poca preparación y tal vez estar seguido por un descenso prolongado. También puede ser reconocido retrospectivamente en lugar de ser anticipado; es decir, que mientras algunos puntos culminantes son claramente la culminación de procesos preparatorios explícitos, otros ingresan a la conciencia sólo después de ser producidos.

Como cuarta categoría encontramos la *periodicidad*, la cual nos dice que un periodo es un marco regulador cuya función es organizar el contenido musical. Para que un discurso musical pueda ser comunicable y comprensible debe dividirse y hasta subdividirse en partes

más pequeñas. Existen diferentes formas de dividir un fragmento musical, por ejemplo; oraciones, frases o párrafos. Los periodos son elementos que pueden constituir una herramienta de fragmentación de nivel medio y marca las unidades de sentido de una composición.

Ratner describe una serie de características para identificar y delimitar un periodo, estas características se convierten en una herramienta útil para lograr dentro del análisis de una obra la identificación de los periodos (Ratner, 1980).

Agawu asevera que la consideración más importante para el análisis es el sentido de periodicidad y además plantea tres preguntas clave para lograr el sentido de periodicidad: ¿Dónde comienza el movimiento? ¿Dónde termina? ¿Cómo llega hasta allí? El objetivo de estas preguntas es ayudarnos a encauzar las intuiciones que poseemos sobre la forma de la dinámica compositiva y a guiar la construcción de la periodicidad.

El abordaje de la *periodicidad* no se realizará de la manera tradicional propuesta por la extensa literatura dedicada a la forma, el ritmo o la periodicidad de la música tonal. Se abordará de forma diferente. Nos acercaremos a la periodicidad desde un enfoque analítico, es decir, no nos centraremos en antecedentes y consecuentes. Nos centraremos en el sentido que hay detrás de los gestos musicales, la tendencia del material a permanecer abierto o cerrado o su predilección a rechazar ambas tendencias y permanecer suspendido entre ambas.

El exceso de organización heredado tal vez del clasicismo puede llevarnos a ignorar ciertos aspectos de la música romántica. Uno de estos aspectos olvidados es el principio de discontinuidad, siendo esta una subcategoría de la periodicidad descrita por Agawu.

El romanticismo y el organicismo se dependen mutuamente. Beethoven es el mejor ejemplo de la articulación e interdependencia entre el romanticismo y el organicismo, además de Liszt, Brahms y Wagner. En cambio, la música del siglo XX de Varese, Webern, Stravinsky y Stockhausen representan la discontinuidad más radical y evidente (Agawu, 2012). Cuando escuchamos la música del Romanticismo, puede suceder que haya momentos en los que una cosa no necesariamente lleve a otra, sino que se interrumpe un proceso, se abandona o un pensamiento o idea parecen salir de la nada; en síntesis, formas de sucesión en lugar de formas de progresión. Dentro de este espectro de discontinuidad, podemos encontrar dos vertientes: formas fuertes de discontinuidad y formas débiles de discontinuidad. Entre estos dos extremos también coexisten muchos niveles intermedios de

discontinuidad que funcionan como variantes que nutren y diversifican la discontinuidad en la música.

Como quinta categoría usada por Agawu, tenemos los *modos de enunciación*; los cuales constituyen la música del romanticismo. Los *modos de enunciación* serán entonces: Modo de habla, Modo de canción y Modo de danza. En el transcurso de la historia, el modo de danza representa una sedimentación de lo corporal en la música (Tarasti, 2002). El modo de canción es el modo de enunciación innato y más natural para los compositores del romanticismo, es el modo en el que se materializa la más íntima expresión puramente musical cumbre del romanticismo. Y el modo de habla, posee una posición cercana al modo de canción dado a las afinidades entre el lenguaje natural y la música, así como también a la dependencia de la palabra por parte de la música instrumental del siglo XIX.

Después de tener la claridad individual sobre cada uno de los tres modos, es indispensable conocer y entender de qué manera se pueden articular en la práctica compositiva y analítica. Lograr esta articulación no implica mayor dificultad entre los modos de canción y de danza dado que como se mencionó anteriormente, comparten afinidades entre sí. Sin embargo, una obra cuyo efecto principal se ubica dentro del modo canción, puede incorporar elementos del habla. Para articular el modo de habla, Agawu ofrece una estrategia sugiriendo que la mezcla de modos de enunciación es una estrategia importante para los compositores de conciertos, donde las ambiciones retóricas de la voz que conduce pueden hacer que se desplace de un modo a otro a la manera de una narración.

Sobre la sexta categoría, la *narración*, Agawu (2012) declara:

“La idea de que la música tiene la capacidad de narrar o de contener una narración, o de que podemos imponerles una explicación narrativa a los eventos colectivos de una composición musical, habla de un aspecto intrínseco de la estructuración temporal tanto como de una necesidad humana básica de comprender la sucesión de manera coherente”(p.185).

Es inevitable para la naturaleza del ser humano ver la música como una narración sucesiva de eventos con el objetivo de hallar cierta coherencia. Por ello, no se debe hacer una negación de esta capacidad innata. Pero este no es el punto que genera las condiciones necesarias para que se dé una discusión académica. Lo académicamente fructífero consiste en tratar de aceptar los imperativos de la paradoja de ir en contra de la naturaleza y pensar la narración en términos de no narración, aunque parezca contradictorio. Agawu cita a Adorno cuando éste expresa que Mahler “*narra sin nada narrado*”. Aun así, muchos autores de la semiología, entre ellos Abbate, Nattiez, Newcomb entre otros, han demostrado que es imposible resistir de manera total a la tentación de atribuirle cualidades narrativas a una composición musical y que al mismo tiempo supone un desafío demostrar la manifestación musical de la narración de manera tal, que supere la imprecisión del lenguaje metafórico (Dahlhaus, 1992).

4. ANÁLISIS MUSICAL Y DRAMA INTERPRETATIVO:

“WESENDONCK SONATA” - RICHARD WAGNER

En este apartado, se desarrollarán simultáneamente el análisis y la propuesta interpretativa. Para exponer la propuesta interpretativa sobre la “*Wesendonck sonata*”, comenzaremos con la descripción y estudio detallado de los elementos micro constitutivos de la obra explicando las unidades temáticas que la componen. Simultáneamente, con el objetivo de aprender nuevas herramientas para el abordaje de un repertorio “nuevo” o poco común y de lograr una interpretación acorde al estilo y contexto del compositor, se aplicará como primera estrategia, el asumir la obra como un drama musical, es decir, darle un sentido narrativo literal, lo que conlleva a la creación de personajes, escenas y libretos. Por esto como primera medida, describimos los personajes:

Personajes

Soprano I: Matilde

Soprano II: Criada

Tenor I: Richard

Tenor II: Otto

La segunda estrategia, asume el contenido musical de la pieza desde una perspectiva orquestal. Esto no necesariamente implica una orquestación literal de la pieza, sino la utilización de los elementos, recursos e instrumentos orquestales y adaptarlos a la pieza con el objetivo de orientar mejor la interpretación. Para ello, se requiere cierto sentido de sensibilidad y acercamiento al estilo orquestal y dramático de Wagner.

Como lo menciona Agawu, el modo canción es el modo de enunciación intrínseco en la naturaleza del compositor romántico y Wagner no es la excepción. La “*Wesendonck sonata*” es una pieza principalmente de textura melódica y *cantabile*. En este sentido, la “*Wesendonck sonata*” sugiere un modo de enunciación que se acerca más al modo de canción que al modo de habla o al modo de danza. En términos generales, las unidades temáticas sugieren un modo de canción, principalmente las que están relacionadas entre sí. En términos de periodicidad, la “*Wesendonck sonata*” es una pieza organizada, comunicable y comprensible.

Los sujetos temáticos, están constituidos principalmente por frases regulares relativamente cortas (de cuatro compases), la sucesión de los periodos está determinada por el manejo que se les da a los recursos rítmicos, armónicos y melódicos, así como también por las cadencias. Estos recursos se utilizan de manera fija o intercambiable ya que se varían o repiten. En esta pieza, Wagner procede por medio de una conjunción medida de frases y unidades periódicas, aunque esporádicamente las interrumpe y varía, logrando así una ampliación de la periodicidad. Las unidades diez y diecisiete son claros ejemplos de la ampliación periódica lograda por Wagner en esta pieza. En lo relacionado al sentido de la periodicidad, el material sonoro ofrece una clara sensación de continuidad, así como también marca inconfundiblemente a través de los diferentes tipos y formas cadenciales los cierres y resoluciones periódicas de la obra.

La última categoría de análisis propuesta por Kofi Agawu, se convierte en el punto clave para la propuesta interpretativa de la “*Wesendonck sonata*” que se expone en este artículo. Siendo que, -como lo comenta Agawu- las ideas relacionadas con asuntos narrativos siempre están implícitamente intrínsecas en el análisis musical, es necesario otorgarle cierto sentido narrativo a la “*Wesendonck sonata*” para así dotarla de sentido y pueda ser comprendida como un discurso coherente. Si bien esta pieza para piano no tiene un

argumento tan claro como cualquiera de los dramas de Wagner, musicalmente contiene los elementos ideales para darle sentido o significado interpretativo a través de una narración.

4.1 Comienzo: Unidades 1 – 8

Unidad 1 (Compases 1 - 11)

Constituye el tema principal de la sonata, este es presentado de manera anacrúsica a través de la figura rítmica de un saltillo que impulsa la melodía a la tonalidad de Ab mayor que se convierte en el eje tonal de la pieza. El saltillo se convierte en la célula rítmica que constituye la pieza, por lo que se convierte en un elemento de atención y análisis. El tema se divide en tres frases similares casi simétricas, que son constantemente interrumpidas y divididas por un calderón, pero constantemente impulsadas por el saltillo.

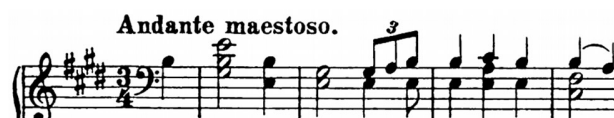
En esta primera unidad, se identificaron dos tópicos, el heroico y el *belcanto* cantado: Aunque la obra es concebida dentro de un contexto amoroso y pasional, el espíritu heroico de Wagner se refleja en el desarrollo melódico de la pieza. El tema de la “*Wesendonck sonata*” (Ver figura 1), evidencia cierta similitud con el tema introductorio de la obertura de *Tannhäuser* (Ver figura 2)

Figura 1. Tema: Wesendonck sonata. Cc 1 al 3



Fuente: (Wagner, 2019)

Figura 2: Tema: Tannhäuser. Cc 1 al 4



Fuente: (Wagner, 2019)

La conducción melódica no contrasta mucho entre motivos, las cuartas iniciales son tal vez las que evocan este aire de heroísmo y dan el impulso inicial a la melodía. El elemento rítmico es una de las coincidencias más curiosa entre temas, la textura y el registro medio también dan cuenta de la relación entre ambos temas. Este estilo heroico de *Tannhäuser*, se puede ver reflejado en el tema de la “*Wesendonck sonata*”.

Un tópico adicional identificado en esta unidad, y común a lo largo de toda la obra es el *belcanto* cantado, gran parte de la textura de la sonata es de carácter melódico y cantáble, por ello, este tópico es indispensable para el análisis y la propuesta interpretativa de la pieza. Estos dos tópicos son los predominantes a lo largo de la obra, aunque ciertas unidades presentan una configuración de tópicos alternativa.

Esta unidad presenta en esencia, los principales recursos y elementos constitutivos de la obra. Los principales elementos formales, armónicos, rítmicos y melódicos son expuestos expresamente en esta primera unidad. *Tannhäuser* se convierte en el principal referente interpretativo para esta pieza, dado que comparten una esencia heroica típica del estilo de Wagner. Interpretativamente esta unidad cumple una función introductoria, pero como sucede en *Tannhäuser*, esta no es un simple prelude. Esta introducción contiene los principales elementos constitutivos de la obra, por ello la intención interpretativa debe ser clara y concisa con el objetivo de homogeneizar la interpretación de estos elementos a lo largo de la pieza. Como sucede en los primeros compases de la obertura de *Tannhäuser*, esta introducción se asumió interpretativamente de manera tranquila y pausada sin perder el sentido heroico del motivo melódico.

Para la introducción podríamos orientarnos en el sonido de los trombones, un sonido tenue, proyectado y de tono oscuro, acompañado por la tuba en el bajo lo que significa lograr unos bajos proyectados y que cumplan la función de acompañamiento y reverberación. Los silencios son un aspecto clave en la interpretación de esta unidad, se les debe prestar especial atención, porque dan protagonismo a la melodía y constituyen un factor diferenciador en el acompañamiento armónico a lo largo de la pieza. (Ver figuras 3 y 4)

Figura 3. Cc 7. Silencios



Fuente: (Wagner, 2019)

Figura 4. Cc 11. Silencio



Fuente: (Wagner, 2019)

Unidad 2 (Compases 12 - 19)

La construcción y desarrollo melódico-armónico de la primera unidad consigue resolver en esta segunda unidad. Esta cadencia se logra por medio del V grado que siendo impulsado rítmicamente por el saltillo y armónicamente por una progresión de interdominantes llega hasta el primer punto culminante de la pieza ubicado en el compás dieciséis. Este primer punto culminante es de carácter reflexivo y tranquilo, no es un punto culminante que concluya una construcción progresiva de desarrollos armónicos, rítmicos o melódicos extensos, por el contrario, representa la consagración de un heroico motivo de carácter tranquilo, reflexivo e introductorio.

Figura 5. Cc 15 al 17. Llegada el primer punto culminante



Fuente: (Wagner, 2019)

Interpretativamente esta unidad no se aleja de la intención introductoria de la unidad anterior, ésta representa el final de la introducción del drama. Esta unidad contiene un pequeño fragmento de siete compases, que requieren especial atención en la interpretación. Los compases del 12 al 19 presentan un fragmento que conduce al primer punto culminante mencionado anteriormente, interpretativamente este punto culminante depende en gran parte de cómo se construya tensión necesaria que lleve al clímax. Este fragmento requiere un

dominio de los niveles dinámicos del piano por parte del intérprete, inicialmente en el compás 15 tenemos una indicación de doble piano, para este primer matiz dinámico pensar en el fagot como portador de la melodía puede guiar al intérprete en la ejecución. Para la interpretación de este primer compás se utilizó el pedal de *una corda* para lograr un matiz suave y claro.

Unidad 2.1 (Compases 20 - 23)

Igual que la unidad uno, interpretativamente esta unidad representa la aparición de Richard el protagonista de nuestro drama. Esta línea melódica se asumió como un solo de tenor. Se relacionó en modo de habla más que en modo de canción. Richard habla consigo mismo, intenta comprender el porqué de sus sentimientos hacia Matilde. Interpretativamente se asumió de manera íntima y tímida, pensando en las cuerdas frotadas de registro medio y grave como acompañamiento armónico.

Unidad 3 (Compases 24 - 38)

Esta unidad constituye una construcción armónico-melódica mucho más elaborada y desarrollada del tema inicial. Una de las principales diferencias, es la manera como se desarrolla el soporte armónico. Wagner utiliza una nota pedal como recurso armónico de base, este es constante e insistentemente ejecutado por medio de octavas minuciosamente alternadas y distribuidas, logrando así un soporte armónico efectivo sobre el cual se sostiene el material melódico. Inicialmente la melodía es aún muy dependiente del tema principal, pero a medida que va desarrollándose logra cierta independencia. La melodía se desarrolla y crece constantemente por medio de una progresión armónica de acordes disminuidos y semi disminuidos que dependen del impulso del saltillo para continuar su desarrollo.

Los matices o dinámicas de intensidad desempeñan una función especial para el desarrollo de este pasaje. A través de estos, se construye el segundo punto culminante identificado en la pieza, y que es resultado de un constante y progresivo crecimiento dinámico. Otro aspecto determinante en la concepción de este punto culminante es la sorpresa armónica que deriva de la aparición súbita de un LA natural en el bajo después de trece compases de un bajo continuo e insistente en LA bemol. A diferencia del punto culminante anterior, este, es resultado de una construcción y desarrollo melódico del tema inicial. El

componente armónico desempeña una función crucial de crecimiento constante y progresivo que inevitablemente da lugar a este segundo punto culminante.

Figura 6. Cc 33 al 38. Segundo punto culminante



Fuente: (Wagner, 2019)

Richard no consigue comprender la razón de sus sentimientos hacia Matilde, esto le genera intranquilidad y desesperación, esta desesperación va aumentando de manera incontrolable. En el acompañamiento orquestal, los timbales, contrabajos y violonchelos ejecutan la nota pedal. El acompañamiento medio, inicia siendo interpretado por las violas, a medida que va aumentando la tensión se van sumando los cornos, los trombones y la tuba generando cada vez más tensión. Finalmente, las trompetas y toda la orquesta se unen al primer tenor en el punto culminante.

Unidad 4 (Compases 39 - 46)

Esta unidad es de carácter silencioso y apacible. Matilde inicia una tranquila conversación con su criada de confianza expresándole sus sentimientos hacia Richard, su criada la escucha atentamente, aunque denotando cierta preocupación. El ritmo armónico es marcado por las negras en un tempo lento, sufriendo algunas alteraciones accidentales que enriquecen y varían el acompañamiento armónico. En términos interpretativos, se asumió esta unidad con exagerada calma y tranquilidad y con una intensidad dinámica mínima *¡la conversación entre Matilde y su criada no puede ser escuchada!* En términos orquestales esta unidad es interpretada por la sección de cuerdas con una intención interpretativa de cámara (Ver figura 7)

Figura 7. Cc 39 al 45. Fragmento con una intención interpretativa de cámara.



Fuente: (Wagner, 2019)

Unidad 5 (Compases 47 - 53)

La textura armónica continúa casi sin ninguna variación, armonizadas por recurrentes alteraciones accidentales efectivamente utilizadas por el compositor. La melodía finalmente da paso a la siguiente unidad, después de una consecución de corcheas descendentes en grado conjunto impulsadas por el saltillo. Esta unidad representa silencio entre Matilde y su sirvienta, musicalizado inicialmente por la flauta, seguidamente por el oboe y finalmente por el clarinete, repartiéndose así la línea melódica.

Interpretativamente esta unidad se asumió como un solo orquestal alternando entre tres instrumentos, interpretado con cierta libertad y dando la sensación de transición entre el diálogo de los dos personajes. Otro aspecto clave en la interpretación de este fragmento es el cambio de color que se logró obtener entre motivos melódicos. El primero, fue interpretado con las características del sonido de la flauta, es decir, un poco brillante y dulce. En el siguiente se recreó el sonido del oboe caracterizado por ser opaco y oscuro contrastando así con la flauta. Finalmente, el último motivo melódico se relacionó con el sonido del clarinete en su registro medio (Ver figura 8)

Figura 8. Cc 47 al 53. Registros descritos para la unidad 5 en maderas: Flauta, clarinete y oboe.

The image displays three musical staves. The top left staff is labeled 'Flauta' and shows a melodic line with a slur over measures 47-53. The top right staff is labeled 'Oboe' and shows a similar melodic line with a slur and the number '50' above it. The bottom center staff is labeled 'Clarinete' and shows a melodic line with a slur over measures 47-53.

Fuente: (Wagner, 2019)

Unidad 6 (Compases 54 - 66)

En este fragmento, Wagner indica “*wie gesungen*”² lo que se convierte en un elemento clave para la identificación de los modos de enunciación de la unidad. El modo de habla y el modo de canción son los que constituyen esta unidad y gran parte la obra. En este fragmento la diferencia más notoria con relación a las anteriores unidades es la implementación de un nuevo ritmo armónico, marcado ahora por la corchea. A medida que avanzan los pulsos, el ritmo armónico va aumentando en intensidad de manera progresiva, inicialmente por terceras simultáneas, seguidas de triadas construidas por sorprendidas disonancias y alteraciones que posteriormente se convierten en cuatríadas generando expectativa y tensión. Finalmente, esta tensión se interrumpe en el compás sesenta y cuatro, por una serie de tres saltillos que, en este caso en lugar de impulsar, frustran y detienen sorpresivamente el impulso creado durante los compases anteriores.

Continuando con el drama, la criada interpreta una variación de la melodía presentada por el clarinete compases antes. En esta frase la criada hipócritamente suplica a Matilde desechar sus sentimientos hacia Richard. Desde este contexto de desesperación y ruego, se asumió interpretativamente esta unidad. Inmediatamente Matilde retoma la voz solista y responde contundentemente a su criada aceptando su consejo y expresándolo con vehemencia y determinación. Aunque en el fondo lo duda.

² Como cantando

Unidad 7 (Compases 67 - 78)

Rítmicamente es la unidad que más contrasta con relación a las unidades anteriores. Por primera vez, el saltillo pierde protagonismo, ahora las semicorcheas son las protagonistas. En este caso los registros del piano intercambian roles, es decir, el acompañamiento es ejecutado por la mano derecha en un registro más agudo y la mano izquierda interpreta la melodía en un registro más grave. Ya en el siguiente sistema, estos roles vuelven a intercambiarse, aunque los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se mantienen. Al final de la unidad, se efectúa una progresión arpegiada que sirve como transición a la siguiente unidad.

Es en esta unidad entra en escena un nuevo personaje. Otto el esposo de Matilde, éste interrumpe la conversación entre Matilde y su criada saludando amorosamente a su esposa expresando lo hermosa que es, a lo que Matilde responde amorosamente. Esta conversación se ve plasmada musicalmente en la melodía que es acompañada por una escala descendente con tintes cromáticos ubicada en los primeros cuatro compases de esta unidad. Orquestalmente la melodía de Otto y Matilde es acompañada violines y maderas mientras el fagot le hace la segunda voz en terceras a la melodía de Otto por su parte el clarinete le hace la tercera a melodía de Matilde (Ver figura 9)

Figura 9. Cc 67 al 70. Temas de cada uno de los personajes en esta unidad

Otto



Matilde



Fuente: (Wagner, 2019)

Interpretativamente esta unidad es tranquila y calmada. Después del saludo entre Otto y Matilde se desarrolla una intervención orquestal que expone nuevamente los temas del saludo de Otto y Matilde. Utilizando los mismos elementos armónicos, en la siguiente sección, el arpa es el solista en tanto que la armonía recoge el reducto armónico y lo sostiene

en las cuerdas mientras el arpa ejecuta una serie de tres arpeggios, MI mayor-MI bemol menor-RE semidisminuído.

Unidad 8 (Compases 79 - 82)

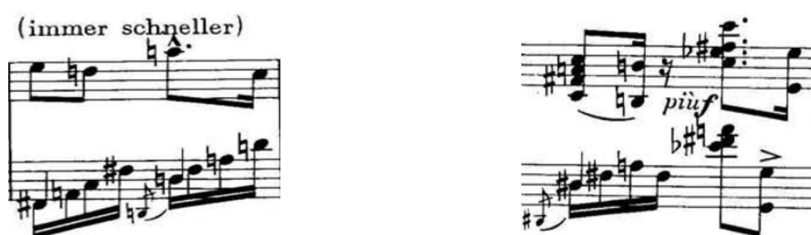
Similar a la unidad 2. El punto culminante identificado en esta unidad cumple en general las mismas funciones y características de la primera aparición en el compás 16, con la diferencia que resuelve en un tópicamente más activo con carácter introductorio y transicional hacia el desarrollo. En cuanto a la orquestación, esta unidad continúa con la misma idea convirtiéndose en la transición hacia el desarrollo formal de la pieza o sección central.

4.2 Sección central o desarrollo: Unidades 9 - 17

Unidad 9 (Compases 83 - 90)

La textura de esta unidad es un elemento totalmente nuevo en la pieza. Este fragmento se puede entender como una transición rítmica que da la apertura al desarrollo formal de la sonata. También se puede describir como el inicio de “batalla” entre el saltillo y las semicorcheas por obtener la hegemonía rítmica de la pieza (Ver figuras 10 y 11). Este primer encuentro entre las fuerzas rítmicas es aún muy temprano y se desarrolla apaciblemente, pero va ganando en intensidad a medida que avanzan los compases.

Figuras 10-11. Cc 118 y 132. “Batalla” entre saltillos y corcheas.



Fuente: (Wagner, 2019)

El *appassionato agitato*, es el tópicamente que constituye el desarrollo de esta unidad. Este, contrasta visiblemente con los demás tópicamente. Aquí, Wagner exhibe una sustancial dosis de dramatismo e intensidad marcando un claro contraste con el resto de la pieza.

Unidad 10 (Compases 91 - 130)

Esta unidad representa gran parte del desarrollo de la sonata. La riqueza rítmica, armónica y cromática es importante y exige por parte del intérprete un alto nivel de dominio técnico e interpretativo. En este segmento de la obra, el ritmo desempeña una función protagónica inyectando una alta dosis de dramatismo e intensidad, el constante conflicto por el predominio rítmico entre el saltillo y las semicorcheas hacen de esta unidad el segmento de mayor desarrollo de la obra, conduciendo inevitablemente al punto culminante de la pieza.

Esta unidad representa la traición de la sirvienta a Matilde. La sirvienta se dirige secretamente a Otto y le cuenta de la relación entre Matilde y Richard. Otto airado se dirige en busca de Richard. La orquesta en general recrea un ambiente catastrófico. Las cuerdas con un sonido misterioso, expectante y progresivamente agresivo da vida a la escena. La flauta por su parte desempeña una función ornamental.

Esta unidad requiere especial atención en asuntos de dinámica e intensidad. Exige un alto nivel de control sobre las dinámicas y el tempo por parte del intérprete. Las semicorcheas del final de la unidad requieren de mucha intensidad, así como de un sonido claro (Ver figura 12). El *retardando* es indispensable para crear un ambiente de tensión extrema.

Figura 12. Cc 126-130 Semicorcheas del final de la unidad

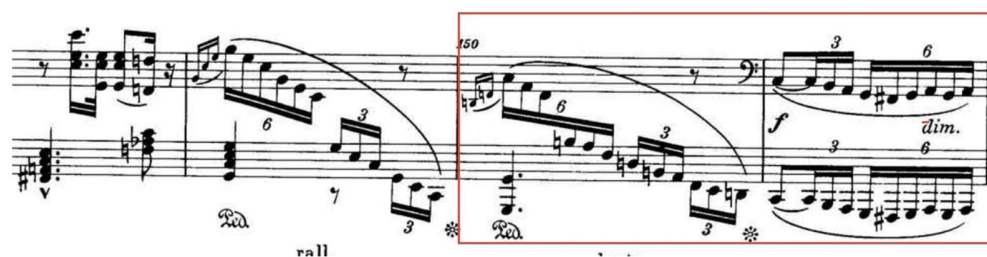


Fuente: (Wagner, 2019)

Unidad 11 (Compases 131 - 157)

En asuntos de periodicidad, esta unidad es constantemente ampliada. Los elementos rítmicos y armónicos se renuevan constantemente, la llegada al punto culminante es interrumpida con regularidad, lo que genera que se acumule más tensión que finalmente es liberada en el punto culminante entre los compases 140 – 151, (Ver figura 13)

Figura 13. Punto culminante, cc 148 a 151.



Fuente: (Wagner, 2019)

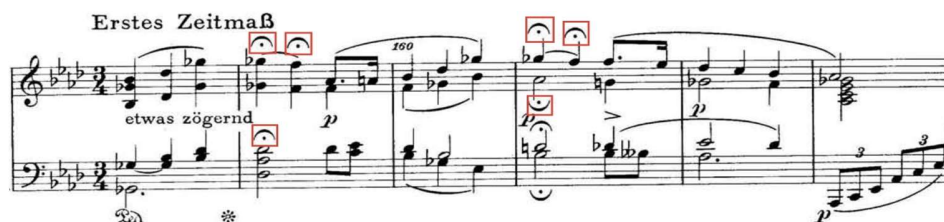
Este punto culminante es el punto de inflexión de la obra. Toda la construcción del desarrollo descarga su contenido armónico, rítmico y dramático en esta sección. Como lo menciona Agawu, después del gran punto culminante, la intensidad disminuye de manera rápida y finalmente muere (Agawu, 2012). En el caso de la “*Wesendonck sonata*” es exactamente lo que sucede, generando así, casi que la muerte de la pieza.

Otto llega a su villa, donde está hospedado Richard. Violentamente abre la puerta y con el ánimo exacerbado agrade verbalmente a Richard. Richard que aún no entiende nada de lo que sucede impulsado por su particular personalidad devuelve el ataque. Lo que se convierte en una violenta e incontrolable discusión que va aumentando rápidamente hasta llegar a una confrontación física. Finalmente, Richard comprende que su romance con Matilde ha sido descubierto. Después del intercambio de golpes, Otto ordena sacar a Richard de su villa. Lo que se convierte en una catástrofe para Richard. Interpretativamente esta unidad se asumió como un fragmento virtuosamente dramático con un timbre orquestal similar al de los bronce.

Unidad 12 (Compases 158 - 165)

Esta pequeña unidad representa el resurgir de la pieza después de la explosión del gran punto culminante. Este fragmento es de carácter transitorio, sirve como puente entre el desarrollo y la reexposición del tema principal de la sonata. En términos interpretativos Wagner sugiere que este fragmento sea ejecutado vacilantemente, por ello las fermatas resaltadas lo que se puede asumir como un resurgimiento titubeante, dudoso o indeciso (Ver figura 14). Lamentando elegíaco, es el tópico principal de esta unidad. Gran parte del desarrollo y la sección final de la obra se identifican por ser de carácter triste y lastimero.

Figura 14. Cc 159 al 163. Fermatas, representan tranquilidad y libertad expresiva.



Fuente: (Wagner, 2019)

Matilde al enterarse de lo sucedido, entra en un estado de profunda tristeza y depresión, su única esperanza de libertad y felicidad se ha ido con Richard. Matilde expresa su profunda tristeza y depresión por medio de esta melancólica melodía.

Unidad 13 (Compases 166 - 172)

En esencia, este pasaje representa la misma idea de la quinta unidad.

Unidad 14 (Compases 173 - 184)

Los recursos rítmicos y armónicos se renuevan en esta unidad. Algunas figuras rítmicas hacen su aparición por primera vez y nuevas ideas melódicas refrescan los elementos constitutivos de la obra. Esta unidad está constituida por dos frases bien definidas, idénticas en forma, recursos y periodicidad. Matilde conversa en sus pensamientos con Richard expresando su dolor y tristeza. El trombón simulando ser la voz de Richard responde a Matilde y entablando un diálogo con ella. Interpretativamente se asumió esta unidad como una conversación melancólica.

Figura 16. Cc 173. Nuevos recursos rítmicos, variación de galopas.



Fuente: (Wagner, 2019)

Unidad 15 (Compases 185 - 190)

Esta unidad está compuesta por una secuencia dividida en tres partes. La primera parte es un fragmento con una secuencia de quintas entre SI bemol mayor y FA menor, la segunda parte se desarrolla en MI bemol mayor, y la tercera en SI bemol7 la cual sirve como acorde cadencial conectando con la siguiente unidad. En esta unidad, la orquesta acompaña una escena de tristeza y dolor protagonizada por Matilde y Richard quien es interpretado por el trombón. Por su parte, las cuerdas y las maderas ejecutan los elementos armónicos. Interpretativamente se debe asumir esta frase con mucho dolor y tristeza.

Unidad 16 (Compases 191 - 194)

Igual a la unidad 6.

Unidad 17 (Compases 195 - 205)

El motivo en terceras descendentes presentado en la unidad 7 es el principal elemento constituyente de esta unidad. Este motivo melódico es presentado ocho veces, manteniendo la alternancia entre manos y registros (Ver figura 17). Un *tutti* marca el final del desarrollo de la pieza y por consiguiente el final de la escena central del drama. Matilde va en su tristeza hacia un sueño profundo. Interpretativamente esta unidad debe dar la sensación de cierre intentando evitar la monotonía en la interpretación.

Figura 17. Motivo melódico, cc 199 al 201.



Fuente: (Wagner, 2019)

4.3 Final: Unidades 18 - 22

Unidad 18 (Compases 206 - 217)

En esta unidad los primeros tres compases, representan la reexposición del motivo inicial de la sonata. Se observa uno de los tópicos propuestos por Grabócz (1996). El grandioso triunfando (volviendo al tema heroico), este tópico consiste en la reexposición del tema inicial. Después de un extenso desarrollo y grandes contrastes la pieza retorna a sus orígenes, retomando el tema principal en el compás 206 (Ver figura 18)

Figura 18. Retorno al tema principal, cc 205 al 208.



Fuente: (Wagner, 2019)

A pesar de encontrarse en la total y más profunda desgracia, consecuencia de su amor por Matilde, Richard aún la recuerda y lo hace retomando nuevamente la melodía con la que al inicio del drama expresó sus sentimientos hacia ella. Interpretativamente, esta reexposición del tema se asumió con espíritu triste y melancólico. El final de esta unidad se puede interpretar como un pasaje orquestal que introduce un nuevo personaje en escena.

Unidad 19 (Compases 218 - 229)

Es expuesto un nuevo material melódico de carácter dulce y tranquilo, con un contraste dinámico sorpresivo entre los compases 121 y 122. Este nuevo material melódico vuelve a ser presentado sirviendo como secuencia cadencial a la siguiente unidad. Mina, la esposa de Richard, al enterarse de lo sucedido, invadida por la tristeza, abandona definitivamente a Richard interpretando esta triste y melancólica línea melódica (Ver figura 19).

Figura 19. Línea melódica interpretada por Minna, cc 218 a 220.



Fuente: (Wagner, 2019)

La interpretación de esta unidad requiere de mucha sensibilidad y de un fraseo muy bien estructurado y conducido. La siguiente frase es ejecutada por un brillante y hermoso *tutti* de la orquesta que entrega de nuevo el relevo para la última intervención de tristeza y amargura de Mina (Ver figura 20)

Figura 20. *Tutti*, cc 222 al 225



Fuente: (Wagner, 2019)

Unidad 20 (Compases 230 - 240)

Se expone nuevamente un pequeño fragmento del tema principal de la sonata, exactamente los dos primeros compases; seguido de tresillos descendentes que acompañan amablemente el motivo que resuelve en la tónica. Esta unidad es sumamente importante porque representa la última conversación entre Mina y Richard antes de separarse. En esta conversación Richard utiliza el mismo tema inicial con el que declara su amor por Matilde ahora lo hace por Mina con el objetivo de pedir perdón. Mina por su parte de manera inmediata le contesta con esta misma melodía declarando su amor, pero negando su perdón y la posibilidad de continuar juntos.

El timbal es un elemento nuevo en esta unidad y en las subsiguientes, marca la marcha de Richard desde Zúrich hacia Venecia, pero esto no se dará sin antes Richard y Mina tener

una despedida que es plasmada musicalmente con un hermoso dueto a *capella* que podemos apreciar entre los compases 236 y 239, resolviendo a la tónica y llevándonos a la siguiente unidad (Ver figura 21)

Figura 21. Dueto a capella, cc 236 a 239.

The image shows a musical score for a duet between Mina and Richard. The top staff is labeled 'Mina' and contains a melodic line with the instruction 'immer ruhiger' above it. The bottom staff is labeled 'Richard' and contains a corresponding melodic line. The score includes dynamic markings 'rall.' and 'tempo' and a measure number '240' at the end of the excerpt.

Fuente: (Wagner, 2019)

Unidad 21 (Compases 241 - 248)

Esta unidad, consiste en una prolongación temática de los materiales melódicos expuestos en la unidad 1, acompañados por un ritmo armónico atresillado que se convierte en un recurso novedoso en el desarrollo de la sonata. Un asunto no menos importante de esta unidad es la aparición de ritmo ternario contra ritmo binario. El ritmo ternario constituye el acompañamiento armónico de la melodía, que está constituida principalmente por un ritmo binario. Después de la triste despedida, Richard emprende su camino hacia Venecia, por lo cual la orquesta musicaliza esta escena con el timbal como protagonista marcando ritmo ternario para la marcha de Richard.

Figura 22. Timbal, cc 241 al 243.

The image shows a musical score for a timbal part. It consists of a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The pattern is highlighted with a red box.

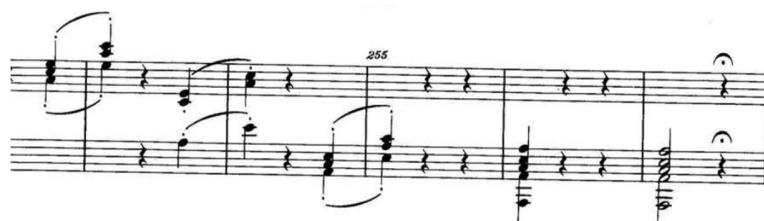
Fuente: (Wagner, 2019)

Unidad 22 (Compases 249 - 257)

Es interesante observar cómo el compositor entrelaza los Leitmotiv. Esta última unidad representa la reexposición del final de la segunda unidad, en una tonalidad distinta ahora la

expone en LA bemol mayor. Richard se pierde en el camino, dando término a la obra. (Ver figura 23).

Figura 23. Final, cc 253 al 257.



Fuente: (Wagner, 2019)

Con este recorrido descriptivo de la *Wesendonck sonata* de Richard Wagner hemos identificado las unidades temáticas de la obra basándonos en los recursos compositivos y en los contrastes entre secciones y fragmentos. De la misma forma se han analizado las seis categorías de análisis propuestas por Kofi Agawu (Agawu, 2012) y de la cual se desprende la narración dramática de la obra.

5 DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Al finalizar este trabajo, podemos dar cuenta de las estrategias, recursos y principios interpretativos, que pueden ser funcionales en el abordaje de la “*Wesendonck sonata*” y del repertorio para piano de Richard Wagner en general. El primer acercamiento a este repertorio no debe subestimarse o ser asumido de manera displicente, por ello es necesario fundamentarse en un enfoque de análisis concreto y a partir de este generar, una guía o propuesta interpretativa. En este sentido, el enfoque de análisis propuesto por Agawu, se convierte en una herramienta esencial y práctica que facilita la identificación y análisis de los elementos y recursos discursivos que constituyen la “*Wesendonck sonata*”. Cada una de las categorías nos da cuenta de los elementos constituyentes de la obra. Los tópicos nos evidencian un estilo heroico, dramático y lamentoso; el modelo estructural de comienzo, sección central y final está claramente delimitado, así como los puntos culminantes; la periodicidad es regular, comunicable, comprensible y esporádicamente ampliada; el modo de enunciación se relaciona más al modo de canción que al modo de habla o al modo de danza. La narración por su parte es clave para la fundamentación de la estrategia

interpretativa, dado que, otorgarle cierto sentido narrativo a la obra puede significarle comprensión y coherencia en el discurso.

En el trabajo realizado por Ken Meltzer es mencionado que el pianista Andrej Hoteev relata una anécdota en la cual el legendario Sviatoslav Richter lo introdujo en el abordaje de la “*Wesendonck sonata*” (Meltzer, 2018). También, expresa que temáticamente la sonata es atractiva, pero que carece de contraste e impulso, por lo que se requiere del trabajo de un genio como Richter para lograr un gran impacto en términos interpretativos.

Si bien la propuesta interpretativa aportada en este trabajo no es tramitada por un genio, puede dar pistas y guiar en un primer acercamiento a la pieza. La estrategia del enfoque orquestal y arte dramático sobre la que se fundamenta la propuesta interpretativa de la “*Wesendonck sonata*”, va muy bien alineada con el legado artístico de Wagner. Por ello es considerada pertinente la manera como se desarrolló la propuesta interpretativa de la “*Wesendonck sonata*”.

En cuanto a lo que Meltzer menciona sobre la “*Wesendonck sonata*”, es necesario señalar que su opinión difiere directamente con el análisis y la propuesta interpretativa planteada en este trabajo; ya que en el análisis y la propuesta interpretativa se halla el contraste entre las secciones inicial, final y la sección central. También puede ser discutible, dado que los elementos constitutivos de la sección central de la pieza evidencian un claro contraste de recursos rítmicos, melódicos, dramáticos y de textura con relación al resto de la pieza.

Durante el desarrollo del artículo se presentaron algunos limitantes de tipo procedimental y metodológico que imposibilitaron el desarrollo total de uno de los componentes de la propuesta interpretativa. El paralelismo orquestal que se intentó construir a partir de los elementos constituyentes de la “*Wesendonck sonata*” se logró de manera parcial. El objetivo que se esperaba conseguir consistía en la orquestación literal de la pieza, lo que habría significado una herramienta mucho más efectiva para el abordaje de la pieza y el catálogo pianístico de Richard Wagner. Sin embargo, la manera como se procedió con esta estrategia interpretativa y los alcances a los que se llegó, sin duda representan una sólida base conceptual con fines interpretativos.

Así mismo y por motivos de delimitación y alcances, no se logró reflexionar y discutir en términos generales sobre la pertinencia, implicaciones —curriculares,

pedagógicas, técnicas e interpretativas— el reconocimiento y divulgación de la obra para piano de Richard Wagner en el entorno de la formación pianística. Sin duda que este ejercicio, arrojará interesantes reflexiones, discusiones, conclusiones e incluso motivaría posteriores investigaciones en torno a la funcionalidad y pertinencia de la música para piano de Richard Wagner en el escenario académico.

Durante la búsqueda de los antecedentes, no se logró identificar en específico una propuesta interpretativa concreta y explícita sobre la “*Wesendonck sonata*” por lo que el ejercicio comparativo no se logró llevar a cabo. Sin embargo, con relación a los antecedentes presentados al inicio de esta exposición de resultados, en términos generales se puede denotar cierta armonía con las descripciones y reflexiones realizadas en torno a la obra.

En síntesis, se concluye que el abordaje de la “*Wesendonck sonata*” y de la obra para piano de Wagner, requiere por un lado de la fundamentación en un enfoque de análisis musical concreto. Por otro lado, como lo afirma Stefan Mickisch en el trabajo realizado por Leonne Lewis (Lewis, 2013), *para poder apreciar la complejidad de la escritura de Wagner es necesario conocer sus óperas y dramas, y analizarlas de manera paralela a su repertorio pianístico*, es indispensable una guía o estrategia interpretativa que se relacione paralelamente con la obra operística y dramática de Wagner.

Finalmente, la “*Wesendonck sonata*” puede funcionar como una pieza de repertorio alternativo durante el proceso de formación de los estudiantes de piano. Desde la experiencia del autor de esta propuesta, en el abordaje de esta pieza, es posible dar cuenta de los recursos y elementos constitutivos que la comprenden, así como de las competencias técnicas, conceptuales e interpretativas que se requieren y que pueden llegar a ser desarrolladas a partir de esta obra. Si bien, la obra para piano de Wagner “*es buena mas no esencial*” (Bayley, 2013), de la misma forma la “*Wesendonck sonata*” es una pieza interesante más no supone una sonata indispensable del proceso formativo de un estudiante.

REFERENCIAS

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso: Aventuras sémioticas en la música romántica*. (S. Villegas, Trad.) Buenos Aires: Eterna Cadencia. doi:ISBN: 978-987-1673-23-0
- Bayley, L. R. (2013). Eine Sonate für das Album von Frau M.W. "Große Sonata" in A. *Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors*, 37(1), 485-487. doi:ISSN 0148-9364
- Dahlhaus, C. (1991). *Fragments of a Musical Hermeneutics*. (K. Painter, Trad.) Nueva York: Current Musicology. doi:ISSN: 2640-883X
- Grabócz, M. (1996). *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Paris, Francia: Kimé.
- Lewis, L. (2013). "RichardWagner at the piano". *Clavier Companion*, 5(3), 24-27. doi:ISSN 2152-4491
- Meldrum Brown, H. (Julio de 2014). Richard Wagner and the 'Zurich Writings' 1849–51: From Revolution to Ring. *The Wagner Journal*, 8(2), 28- 42. Obtenido de <http://www.thewagnerjournal.co.uk/archivevolume8,a.html>
- Meltzer, K. (Enero-Febrero de 2018). WAGNER Wesendonck-Sonata WWV 85. Schlaflos. Wesendonck-Lieder. Schmach tend WWV 93. 4 wei ße Lieder: Tannenbaum WWV 50; Dors mon enfant WWV 53; Attente WWV 55; Mignonne WWV 57. *Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors.*, 41(3), 444-445. doi:ISSN 0148-9364
- Newman, W. (1968). Wagner's Sonatas. (B. University, Ed.) *Studies in Romanticism*, 7(3), 129-139. doi:DOI: 10.2307/25599705
- Ratner, L. (1980). *Classic music: Expression, form and style*. New York: Schilmer Books.
- Tarasti, E. (2002). *Sings of Music: A guide to Musical Semiotics*. Berlín, Alemania: de Greuter.
- Wagner, R. (2019). *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music*. Recuperado el 2 de abril de 2019, de http://ks4.imslp.info/files/imgl nks/usimg/9/99/IMSLP08747-Wagner_Eine_Sonate_fur_das_Album_von_Frau_MW.pdf