

Funciones y aportaciones técnicas, simbólico- asociativas y representativas asignadas por Richard Wagner a las trompetas en la tetralogía *El anillo del nibelungo*

ÁNGEL MILLÁN ESTEBAN
ÓSCAR CASANOVA LÓPEZ

Resumen: En este artículo se hace una enumeración de las principales aportaciones que la tetralogía *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner presenta para las trompetas. Previamente, se enumeran las características generales de las trompetas en la *Tetralogía*, las posibilidades que el nuevo instrumento cromático ofrece y los novedosos cometidos y funciones que en el trasunto de la misma se le encomiendan. Entendemos que son varias las aportaciones que formaliza el compositor en su monumental obra, y éstas determinarán su posición futura en la orquesta. Se destaca el ámbito asociativo –psicológico, simbólico y representativo–, fundamentalmente adscrito a las características argumentales que definen o identifican a los personajes. Richard Wagner contribuye en gran medida al desarrollo de las revoluciones fundamentales acontecidas para la definitiva evolución del instrumento.

Palabras clave: Trompeta, Richard Wagner, Tetralogía, análisis técnico-instrumental.

Abstract: This article provides a list of the main contributions that tetralogy *Der ring des nibelungen* from Richard Wagner has made for trumpets. Previously, the general characteristics of the trumpets tetralogy are listed the possibilities that the new chromatic instrument offers and novel roles and functions in the same transcript entrusted. We understand that there are several contributions that formalize the composer in his monumental work, and these determine its future position in the orchestra. Mainly attributed to the plot or identify characteristics that define the characters the psychological, symbolic and representative associative field stands out. Richard Wagner contributes greatly to the development of major fundamental revolutions for the final evolution of the instrument.

Keywords: Trumpet, Richard Wagner, Tetralogy, technical-instrumental analysis.

INTRODUCCIÓN

La trompeta es un instrumento de origen netamente militar y de comunicación, con gran potencial sonoro y timbre característico. Se utiliza en todo tipo de música y estilo musical; incluyendo, con gran protagonismo, la denominada música escénica.

Dados los amplios enfoques multidisciplinares que ofrece la música escénica y sus diferentes potenciales expresivos, nos hemos centrado en aquellos cometidos que emanan del análisis técnico instrumental del aerófono trompeta. Así pues, hemos analizado la obra del compositor alemán Richard Wagner *El anillo del nibelungo*, representativa de uno de los momentos álgidos del género y posiblemente el mayor monumento intelectual y artístico que registra la Historia General de la Música.

Hemos llevado a cabo un trabajo crítico de carácter heurístico, valorando las fuentes de alcance universal que en la actualidad resultan asequibles para su adquisición y consulta; en este caso, las partes que conforman la tetralogía¹: *El oro del Rin*, *La Walkyria*, *Siegfried* y *El ocaso de los dioses*. En relación a estas obras, se ha tenido en cuenta el hecho de que toda transcripción y/o transliteración tiene como objetivo prioritario facilitar la interpretación artística o científica, y nunca impedir la o entorpecerla.

Musicalmente, nuestra primera función ha consistido en la sencilla enumeración de los compases de que constan cada una de las cuatro partes que albergan el discurso músico-escénico. Función y trabajo destinado a facilitar referencias que en términos de ensayos de atril, acotaciones y tareas interpretativas resultan imprescindibles, que no figuran en las partituras generales. Hemos señalado el número de compases siguientes:

- *El oro del Rin*: 3.897 compases.
- *La Walkyria*: Primer Acto, 1.523; Segundo Acto, 2.066; Tercer Acto, 1.733. Total: 5.322.
- *Siegfried*: Primer Acto, 2.983; Segundo Acto, 1.910; Tercer Acto, 1.789. Total: 6.682.

¹ Las partituras musicales y textos descriptivos que nos han servido de guía se corresponden con: DE LA GUARDIA, E.: *El anillo del nibelungo* (4ª edición), Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947; WAGNER, R.: *The Valkyrie* (In Full Score), Mineola, Nueva York, Dover, 1978; ídem, *Götterdämmerung* (In Full Score), Nueva York, Dover, 1982; ídem, *Siegfried* (In Full Score), Nueva York, Dover, 1983; ídem, *The Gold of the Rhine: the «Preliminary Evening» of Der Ring des Nibelungen* (In Full Score), Nueva York, Dover, 1985.

- *El ocaso de los dioses*: Prólogo, 892; Primer Acto, 1.844; Segundo Acto, 1.704; Tercer Acto, 1.589. Total: 6.029.

Así pues, la suma completa de compases que Richard Wagner utilizó para desarrollar la monumental y trascendente obra escénica asciende a 21.930².

A continuación, hemos realizado un exclusivo manuscrito personal en el que se puedan reflejar específicamente las partes de trompeta de la *Tetralogía* –de muy difícil consecución bibliográfica–. Facilitando así el análisis técnico-instrumental y organizativo inherente al desarrollo y funciones que Richard Wagner asigna y encomienda a las trompetas en los ámbitos orquestal y general del drama escénico.

La traducción de términos de la nomenclatura alemana consignados en la partitura por el artista compositor, tanto en los desarrollos orquestales como en las singularidades referidas a las trompetas –actuaciones dentro y fuera del escenario, utilización de sordinas, tonalidades, matices, etc.– ha constituido una de nuestras prioridades. Sirve para determinar, en orden a sus numerosas gradaciones y matices, el complejo universo en el que se desenvuelven los aerófonos analizados y los intérpretes que los tañen. Ha sido refrendada con el asesoramiento de profesionales alemanes.

En el juego de combinaciones y relaciones entre trompetas: concordancia entre analogías tímbricas, disparidad tonal de la escritura, alternancias sonoras, articulaciones, matices, desarrollos temáticos, dinámicos, tensiones orquestales y escénicas, logros expresivos, etc., y su implicación reconocida en el desarrollo del argumento escénico, constituyen un muestrario de alcances que hemos analizado con el rigor pertinente. Respecto del análisis referido al juego de las trompetas en la paleta orquestal, hemos tratado de identificar cada una de las intervenciones inmersas en el desarrollo argumental, temático, armónico, tímbrico, rítmico, de consecución de clímax, efectos sonoros, etc., acompasándolo con la esencia del texto y siempre atentos a las adjudicaciones y funciones orquestales que Richard Wagner les encomienda en cada uno de los desarrollos músico-escénicos.

² Téngase en cuenta que la ópera *Ernani* de Verdi –14 números distribuidos en Tres Partes– se compone de un total de 3.004 compases. El conocido concierto para dos trompetas y orquesta de cuerda de Vivaldi consta de tres tiempos y un total de 220.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS GENERALES DE LAS TROMPETAS EN LA OBRA DE WAGNER

A juzgar por los textos musicales de sus obras –incluida la *Tetralogía*– Richard Wagner no explota técnicamente en exceso las nuevas posibilidades del sistema de válvulas. «Las funciones encomendadas a la trompeta no resultan en el plano virtuosístico o de literatura de digitaciones excesivamente difíciles mecánicamente para el instrumentista». En este sentido, la mayoría de sus coetáneos –especialmente Donizetti y Verdi– «manifiestan en sus óperas un mayor atrevimiento técnico»³.

Richard Wagner, en las antípodas de Verdi y en general de los operistas italianos y franceses en cuanto al tratamiento representativo y protagonista que otorga a la trompeta en sus óperas, aparece –a nuestro juicio– «discretamente» representado en esta fase técnica y revolucionaria de aplicación de los pistones al instrumento. Fase impulsada y explotada, decidida y decisivamente, por los compositores «latinos» sin prejuicios psicológicos, estéticos o simbólicos. Indudablemente, el uso de la corneta con el aditivo del sistema de válvulas incorporado –de gran difusión en las bandas francesas– ayuda y estimula el uso de la misma como elemento «cantor» que irradiará a la trompeta, reforzando y rescatando para ella esta misma condición. En Wagner, «los desarrollos técnicos y melódicos intrínsecamente trompetísticos resultan –a nuestro criterio – un tanto comedidos, y más bien escasos»⁴, como corresponde por otra parte a un heredero del periclitado clasicismo alemán impregnado de ilustración, serenidad, dominio de las formas y refrenamiento, que Mozart reflexivamente nos traslada en la clave siguiente:

«Las pasiones, sean violentas o no, nunca debieran expresarse cuando llegan a un punto desagradable, y la música, incluso en las situaciones más terribles, nunca ha de ofender el oído, sino cautivarlo y seguir siendo siempre música»⁵.

Si consideramos su decisiva aportación a la orquesta centrada en los planos de la armonía y de la instrumentación, objetivada para cumplir en relación con el canto la doble función de comentario y generador de forma, para Richard Wagner lo verdaderamente importante en cuanto a la versatilidad

³ MILLÁN, Á.: *Las trompetas en la Tetralogía wagneriana: análisis para la práctica de la música escénica en los conservatorios superiores de música españoles* (tesis doctoral), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, p. 476.

⁴ *Ibidem*, p. 476.

⁵ Carta en la que habla de *El rapto en el Serrallo* (1782). Cita tomada de CROFTON, I. y FRESER, D.: *Diccionario de citas de la música y los músicos. La música en citas*, Barcelona, Robinbook, 2001, p. 71.

de los instrumentos radica en los aspectos asociativos –psicológicos, simbólicos y representativos– que pueden afrontar. Para todos estos menesteres la trompeta cumple –de forma plenamente satisfactoria– las expectativas requeridas en su cosmogonía dramática:

«Según Wagner, sólo la orquesta, en cuanto portadora de la melodía definitiva, que evita la falta de significados y está motivicamente en estrecha relación con el propósito poético de conjunto, es capaz de hacer presente al oyente, constantemente y sin interrupción, el propósito y el contenido del drama hasta en sus menores detalles»⁶.

Observamos en la orquestación de las obras wagnerianas un tratamiento uniforme de las trompetas, con algunos detalles protagonistas generalmente enmarcados en la tradición heredada del clasicismo. Encontramos los estereotipos acostumbrados: acordes de «relleno» en armonías puntuales, desarrollados por la orquesta o cualquiera de sus secciones y de cuya progresión se derivará la melodía; *arpeggiatos* en *tutti* para finalizar generalmente escenas y actos; diseños rítmicos cerrando actuaciones concretas de cuerda y madera; refuerzos armónicos, rítmicos y dinámicos para enfatizar o señalar acentos, cortes, etc. Toda una amplia gama de recursos propios del instrumento «marginado» con anterioridad inmediata debido –entre otras apreciaciones– a la imposibilidad de producir en toda su pureza y tesitura la escala cromática. A esta dificultad se sumaría, posiblemente, el uso de boquillas diferentes a las utilizadas durante la época barroca –condición impuesta por el acortamiento y estrechez del tudel–, y fundamentalmente derivado de la aparición de una técnica y destreza personal en plena evolución.

La incorporación de las válvulas –experimentales en los primeros momentos– se muestra en principio como un factor auxiliar en la habilidad requerida para el cambio rápido de los «tonillos», y muy limitada, lógicamente, en cuanto a digitaciones y calidades sonoras apetecibles para sugerir al compositor mayores empeños personificados en el instrumento. Avala esta tesis el hecho de no dedicar los compositores durante el trasunto de este periodo ni una sola de sus obras a la trompeta. Esta grave laguna artística para la literatura propia del instrumento se ha tratado de paliar posteriormente «sin los resultados apetecidos –a nuestro juicio– que podrían haberse desprendido de la comprensión técnica y estética sonora de compositores como

⁶ GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner. Su vida –Su obra– Su siglo*, vol. I, 1821/1824; versión española de Á.F. Mayo, Madrid, Alianza, 1983, p. 272.

Mendelssohn, Schubert, Schumann, Liszt o el propio Wagner»⁷, sin olvidar a los grandes autores italianos o franceses del momento.

Resueltamente, entendemos que la *Tetralogía* no contempla un cambio en las fórmulas técnicas trompetísticas habituales utilizadas por Richard Wagner en cualquiera de sus diferentes óperas. Dinámica, tesituras, uso de diversas articulaciones, *legatos*, fanfarrias (en *Tannhäuser* incluso con la actuación adicional de 12 trompetas extras al margen de los titulares de la orquesta), acordes, ritmos, uso de artilugios como «sordinas» o la representación de pasajes melódicos temáticos, aparecen encomendados al instrumento en momentos puntuales. El cambio más elocuente y excepcional de la orquesta en general, y de las funciones trompetísticas en particular, se producirá profusamente en la obra monumental que comprende la *Tetralogía* en cuanto a la asignación de nuevos cometidos asociativos: psicológicos, simbólicos y representativos al servicio del desarrollo escénico y argumental. Consecuentemente con esta nueva y decidida función, producirá la constante aparición y actuación de las trompetas encarnando –sujetas a las exigencias del libreto– los motivos conductores (*leitmotifs*) que proliferan con regularidad en la partitura a lo largo de las jornadas.

Richard Wagner se muestra en la *Tetralogía* coherente y homogéneo en su visión técnica –de principio a fin– en cuanto a los usos y atribuciones trompetísticas. En esta coherencia dimensional se encuentran inmersos los fundamentos y cometidos que asignará y reivindicará para las trompetas a pesar del tiempo transcurrido desde sus primeros esbozos hasta su conclusión. Evidentemente, basado en la experiencia y el oficio desarrollado como compositor y orquestador, y los avances constantes que los nuevos intérpretes (adelantándose a los autores) van mostrando con sus atrevimientos y disposiciones técnicas. El instrumento presentará progresivamente atractivos difíciles de eludir, detectados y necesarios para la rica paleta wagneriana en constante búsqueda de nuevas texturas.

En las obras anteriores y posteriores a la tetralogía *El anillo del Nibelungo*, Wagner iguala –incluso supera en ocasiones– técnicamente las dificultades y cometidos encomendados para su interpretación a la trompeta. Pero no atribuye decididamente a estos pasajes los nuevos valores que adquieren sus intervenciones en momentos puntuales de la *Tetralogía* y que, en base a cubrir novedosas expectativas tímbricas, provocarán en el artista la búsqueda

⁷ MILLÁN, *Las trompetas en la Tetralogía*, p. 477.

da de nuevos medios de expresión mediante la construcción de la «trompeta baja» y las «tubas wagnerianas»⁸:

«Wagner se ocupa en “Das Rheingold” de recrear en música a los dioses y a los hombres, a los gigantes y a las criaturas del agua, así como a las del interior de la tierra; la música tiene que inundar la escena unas veces con agua y otras con fuego, ora con los oscuros vapores del mundo subterráneo, ora con los serenos aires de las cumbres que rodean el Walhalla»⁹.

Richard Wagner aplicará el sistema de válvulas o pistones a su trompeta baja (contraponiéndola al sistema de varas usado por sus parientes más cercanos: los trombones), pese a ser utilizada y sonada generalmente por trombonistas de técnica adecuada al sistema de «varas deslizantes» completamente ajeno a las válvulas. Posteriormente Wagner le asignará en la *Tetralogía* funciones cromáticas de relevante dificultad técnica.

FUNCIONES Y USOS DE LA TROMPETA EN LA *TETRALOGÍA*

Posibilidades del nuevo instrumento cromático

El empobrecimiento de los usos melódicos de los aerófonos y su derivación hacia texturas prioritariamente armónicas, rítmicas y dinámicas ocurrido de forma generalizada en la época de Mozart, Haydn y aun Beethoven, llevó aparejada como consecuencia una decadencia de la técnica de los ejecutantes de instrumentos sin válvulas. En el caso de las trompetas, esta situación se produce a pesar de contar con antecedentes deslumbrantes en cuanto a posibilidades naturales y artísticas, que se derivarán del instrumento y del arte de sus intérpretes durante el periodo barroco inmediatamente precedente. Bach, Haendel, Telemann, Vivaldi, Torelli y tantos otros compositores nos han legado conciertos, cantatas, oratorios, misas, pasajes singulares, etc., en los cuales «se exige del instrumentista de trompeta un esfuerzo y una sutileza musical que aún en nuestros días asombra por su audacia y nivel técnico»¹⁰. Esta gran cantidad de literatura dedicada al instrumento por tan excelsos maestros se escribe, sin duda, conociendo las posibilida-

⁸ Estos últimos pertenecientes ya a la familia afín de los *saxhorns*; amplio espectro de instrumentos ideados por Adolphe Sax en 1845, al incorporar el sistema de válvulas a los bugles antiguos de llaves.

⁹ NEWMAN, E.: *Wagner. El hombre y el artista*; versión castellana de J.M. Martín, Madrid, Taurus, 1982, p. 303.

¹⁰ MILLÁN, *Las trompetas en la Tetralogía*, p. 472.

des de ciertos trompetistas excepcionales a los cuales es factible ejecutarla, inspirando de paso a los propios compositores en sus nuevas aportaciones.

Las posibilidades del nuevo instrumento cromático conllevarán la correspondiente adecuación, adaptación y especialización de los intérpretes de trompeta, dando paso paulatinamente a un monumental universo de obras, métodos, ejercicios específicos, teorías y cambios musculares y psicológicos que han llegado hasta nuestros días sin posibilidades de agotamiento. La embocadura (boquilla), que actualmente de forma generalizada utilizan los trompetistas, se ha configurado en el corpus del instrumento como pieza de importancia determinante para resolver cuestiones fundamentales en el rendimiento general: resistencia muscular, emisión de la fuente sonora correcta, calidad tímbrica y volumen sonoro. Estas innovaciones de la boquilla requieren, para salir al mercado y ser aceptadas por la comunidad de trompetistas, amplios y efectivos trabajos de investigación y pruebas en laboratorio.

Resulta insostenible pensar o imaginar la multiplicidad de timbres (color del sonido) que resultarían aplicando a la interpretación de la *Tetralogía* las trompetas correspondientes (en su fabricación) a cada una de las tonalidades que, constantemente variables, Wagner (o su copista-amanuense) les asigna. La premura en el cambio de ganchos (tonillos) las haría igualmente inviables sin la aplicación del sistema de válvulas o pistones. Elegir en la actualidad una trompeta cuyo timbre se asemeje al modelo de la época (en la tonalidad de Fa) resulta cuando menos problemático por la dificultad de su manejo y fabricación. Así pues, el intérprete elige regularmente y según su propio criterio tonalidades cómodas para el transporte, adecuadas a la sonoridad general de la propia orquesta y factibles en el mercado (generalmente construidas en Do y Si bemol). La «tuba wagneriana» suele interpretarse por los trompas de la orquesta y la «trompeta baja» por los trombonistas (en algunos países verdaderos especialistas) con boquilla más pequeña de lo habitual dependiendo de la tonalidad de construcción.

El simbolismo y representatividad musical que Wagner encomienda a las trompetas en la *Tetralogía* resulta de una originalidad histórica inusual, rompiendo con las numerosas connotaciones que la han caracterizado en épocas precedentes. Con anterioridad a la obra wagneriana, las manifestaciones asociativas y representativas más conocidas del simbolismo trompetístico quedan insertadas en el ámbito cultural y social con reminiscencias enraizadas en el universo de la tradición popular; independientemente de la fenomenología sonora musical; se identifican con los órdenes emblemáticos religiosos, militares y de la justicia, patentizados en el decurso de la historia general a través de la pintura, la iluminación, el grabado o la escultura:

«En realidad los músicos sensibles no se preocupan mucho hoy en día de las implicaciones metafísicas o esotéricas de los dramas wagnerianos. Wotan deberá seguir de pie o caerse gracias a su propia grandeza dramática y a la calidad de la música que tiene que cantar, no por el grado de excelencia con que ilustra una teoría particular de la voluntad»¹¹.

Resueltamente, la *Tetralogía* nos muestra un cambio en las fórmulas habituales utilizadas por Wagner para resolver el uso y asignar cometidos a las trompetas. Éstas pueden ya sustentar valores y sugerir producciones generalizadas a todos los ámbitos de la representación musical. Las funciones de soporte armónico, rítmico y dinámico, el estilo puntillista y heroico otorgado básicamente hasta entonces a la trompeta como característica propia, parecen conmovirse y modificarse en esta obra. Se da paso de ahora en adelante a cometidos asociativos psicológicos y simbólicos: *oro, espada, viandante-viajero, lanza, fortaleza, pájaro, Siegfried, walkyria*, etc., impensables hasta entonces y muy limitados en cualquiera de sus otras grandes producciones operísticas. «Ya en *Una peregrinación a Beethoven* (!1840!), puede leerse que los instrumentos restituirán los sentimientos originales de la naturaleza, la voz del humano corazón»¹².

Ámbito psicológico, simbólico y representativo

Puestos a determinar y concluir cuáles son prioritariamente las funciones y usos evolutivos de las trompetas referidas a la tetralogía *El anillo del nibelungo*, convenimos definitivamente en que éstas –según sus cometidos y trascendencia de los mismos–, se enmarcan en los ámbitos asociativos: psicológico, simbólico y representativo. «Por consiguiente el símbolo tiene que ser arbitrario, no tiene ninguna razón para exigir su veracidad pictórica, aunque estemos de acuerdo en aceptarlo, ya que cumple un propósito musical útil»¹³. Y en esta atribución de funciones –novedosa y revolucionaria como toda su obra musical– estriba fundamentalmente el impulso y la transformación que Richard Wagner realiza destacándose del resto de los compositores anteriores y coetáneos, que llegará a trascender hasta el advenimiento del *jazz*:

¹¹ NEWMAN, *Wagner. El hombre y el artista*, p. 300.

¹² GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner. Su vida –Su obra– Su siglo*, p. 152.

¹³ NEWMAN, *Wagner. El hombre y el artista*, p. 314.

«Con cada año que pasa desde la muerte de Wagner se hace más evidente que no ha existido ni un solo compositor que se acerque a su estatura, ni un solo compositor capaz de crear una obra al mismo tiempo tan nueva y coherentemente hilada. Su mente fue la última verdaderamente grande que encontró expresión en la música»¹⁴.

El artista innovador dispuesto a cubrir en el espacio de la realidad externa las sensaciones y hallazgos inmanentes de su mundo interior. «Si nos fijamos en la pura fertilidad de las ideas, es probable que Wagner haya sido el músico mayor que haya conocido el mundo»¹⁵. Decidido a realizar la representación escénica de los sueños fusionados con imágenes sonoras, diseña y hace construir instrumentos de metal de tono grave entroncados con la familia de las trompetas, denominados «trompeta baja» y «tuba wagneriana» respectivamente.

Richard Wagner conocedor de las bandas de música, de sus instrumentos genotípicos, tesituras y combinaciones tímbricas canónicas, así como del conocimiento profundo del juego orquestal, desarrolla un universo de «imágenes sonoras» que sustentará el asociacionismo inmediato y consecuente con la escena, los personajes, sentimientos y cargas psicológicas. De igual forma lo hará con la naturaleza, objetos, animales y situaciones ambientales de los actores interrelacionados que se manifiestan mediante los sonidos, la poesía o la danza:

«El aspecto familiar entre “los temas” que se le permiten a un Bach o a un Beethoven, no se le permiten a un Wagner: la obra del dramaturgo debe ser una recreación perpetua y una recreación definitiva e inconfundible de la vida que le rodea y de todas sus formas múltiples. En este sentido, Wagner no tiene igual entre los compositores; nunca existió una mente tan capacitada para retratar personajes y sugerir su medio ambiente en música»¹⁶.

Esta fuerte carga asociativa, indisoluble e identificable, que también hoy somos capaces de reconocer con otros vectores en nuestra vida, resulta un claro avance en el proceloso concepto de utilización y significados posteriores de la trompeta en el universo orquestal y mitológico:

«La última palabra, por lo menos para nuestra época, sobre majestad divina, la representa Wotan; la última palabra en dulzura y suavidad femeninas son Eva y Guttrune; la última palabra en femineidad trágica en Sieglinde; la última

¹⁴ *Ibidem*, p. 337.

¹⁵ *Ibidem*, p. 333.

¹⁶ *Ibidem*, p. 334.

palabra en femineidad soberbia es Brühilde; [...] la última palabra en flaqueza intrigante es Mime; [...] la última palabra en torvedad humana es Hagen»¹⁷.

Wagner, independientemente del juego sonoro y de los resultados técnicos, orquestales, dinámicos e incluso físicos que demanda y obtiene de las trompetas, adjudica a éstas en la *Tetralogía* una responsabilidad asociativa –psicológica, simbólica y representativa– nunca antes alcanzada, incorporando plenamente al instrumento –ya cromático desde 1830–¹⁸ al mundo de la ductilidad romántica:

«Así pues, a las interpretaciones a que está abocada una obra tan compleja, cada década añade una nueva como si en la obra de arte se produjera de improviso una mutación que necesita que se la examine desde puntos de vista inexplorados. *El anillo del Nibelungo* es, a estos efectos, ejemplar. Se establecen sistemas de coordenadas: el socialismo revolucionario [...]; pero también la psicología profunda, el teatro de los misterios medievales, la teoría de los arquetipos, el estructuralismo, el mundo de los motivos-guía o el drama desarrollado a partir de la idea musical. A todos ellos no puede objetárseles otra cosa sino que proyectan el objeto sobre un eje de coordenadas cuya inoperancia se revela a cada nueva audición y relectura del Anillo, y aún más cuando se ve en la escena»¹⁹.

LOS NUEVOS COMETIDOS Y FUNCIONES

Resultando lo más novedoso e importante la renovación singular de los nuevos cometidos y funciones asignadas por Richard Wagner a las trompetas en el contexto general de la *Tetralogía*, concluyamos advirtiendo el protagonismo y focalización de los mismos según la clasificación siguiente:

1. Intervenciones de carácter asociativo y representatividad simbólica (personajes, objetos, hechos, emociones...).
2. Intervenciones de función y carácter armónico.
3. Intervenciones de concreción y diseño rítmico.
4. Intervenciones de apoyo motívico.
5. Intervenciones y variaciones motívicas.

¹⁷ *Ibidem*, p. 347.

¹⁸ Trompa y trompeta de pistones se introducen en Francia hacia 1825, año en que el célebre constructor Asté adapta al cornetín pistones, convirtiéndose en protagonista principal de las bandas de música.

¹⁹ GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner. Su vida –Su obra– Su siglo*, p. 291.

1. Intervenciones de carácter asociativo y representatividad simbólica

1.1. Personajes

El «personaje» es un tipo mítico que está «de nuevo ahí» y sabe muy bien qué es lo que está con él de nuevo ahí (Thomas Mann-1935). El tipo consciente de su origen se legitima por la alusión a lo que ya ha sido previamente. Se «cita» y se «existe»²⁰.

- *El oro del Rin*. Cuarta escena. Compás 3700: *Donner* (Fig. 1).

Langsamer

Trompetas
1ª y 2ª
in Es

(a 2)

f

Fig. 1. Compás 3700 y siguientes.

- *La Walkyria*. Segundo Acto. Preludio. Compás 67: *La Walkyria* (Fig. 2).

Trompeta 1ª
in E

Trompeta Baja
in D

ff

ff

Fig. 2. Compás 67 y siguientes.

²⁰ *Ibidem*, p. 297.

- *Siegfried*. Primer Acto. Segunda escena. Compás 1291: *Viajero-Viandante* (Fig. 3).

The image shows a musical score for two trumpets. The top staff is for Trompeta 1ª in F, and the bottom staff is for Trompeta Baja in Es. Both staves are in treble clef with a common time signature (C). The music consists of three measures. The first measure has a dynamic marking of *p dolce*. The second measure continues the melody. The third measure has a dynamic marking of *pp*. A slur covers the first two measures, and another slur covers the third measure.

Fig. 3. Compás 1291 y siguientes.

- *Siegfried*. Primer Acto. Tercera escena. Compás 2151: *Siegfried* (Fig. 4).

The image shows a musical score for three trumpets (1ª, 2ª, 3ª in F) in treble clef with a common time signature (C). The music consists of three measures. The first measure has a dynamic marking of *p*. The melody is a simple eighth-note pattern.

Fig. 4. Compás 2151 y siguientes.

- *El ocaso de los dioses*. Primer Acto. Compás 6: *Günther (Gibichungos)* (Fig. 5).

The image shows a musical score for two trumpets. The top staff is for Trompeta 2ª in E, and the bottom staff is for Trompeta 3ª in E. Both staves are in treble clef with a 3/4 time signature. The music consists of two measures. The first measure has a dynamic marking of *p*. The melody is a simple eighth-note pattern.

Fig. 5. Compás 6 y 7.

1.2. Objetos (y fuerzas de la Naturaleza)

- *El oro del Rin*. Primera escena. Compás 560: Oro (Fig. 6).

Trompeta 1^a
in C

Fig. 6. Compás 560 y siguientes.

- *El oro del Rin*. Tercera escena. Compás 2288: Anillo (Fig. 7).

Trompeta 3^a
in Es

Trompeta Baja
in Es

Fig. 7. Compás 2288 y siguientes.

- *El oro del Rin*. Cuarta escena. Compás 3873: Espada (Fig. 8).

Trompeta 2^a
in F

Fig. 8. Compás 3873 y siguientes.

- *Siegfried*. Primer Acto. Segunda escena. Compás 1585:
Wotan (*Lanza-Pactos*) (Fig. 9).

Musical score for Trompeta 1ª in F and Trompeta Baja in Es, measures 1585-1588. Both parts are marked *ff*.

Fig. 9. Compás 1585 y siguientes.

1.3. Hechos

- *El oro del Rin*. Cuarta escena (Fig. 10):

Compás 2954: *Acumulación del tesoro*.

Compás 2962: *Esclavitud*.

Compás 2966: *Poder de Alberich*.

Musical score for Trompeta I in Es and Trompeta Baja in Es (Acumulación del tesoro) and Tpt. 1 in Es and Tpt. Baja in Es (Esclavitud).

Acumulación del tesoro

Trompeta I in Es: *p* < *p* < *p* < *p*

Trompeta Baja in Es: *p* < *p* < *p* < *p*

Esclavitud

Tpt. 1 in Es: *p* < *p cresc.*.....

Tpt. Baja in Es: *p* < *p cresc.*.....

Poder de Alberich

Tpt. 1 in Es
Tpt. 2 in Es
Tpt. 3 in Es
Tpt. Baja in Es

f *f* *ff*

Fig. 10. Compás 2954 y siguientes.

- *La Walkyria*. Primer Acto. Tercera escena. Compás 1453: *Victoria* (Fig. 11).

Trompeta 1 in E
Trompeta 3 in E
Trompeta Baja in D

p *p*

Fig. 11. Compás 1453 y siguientes.

- *Siegfried*. Segundo Acto. Segunda escena. Compás 1057:
Llamada de Siegfried (Fig. 12).

Trompetas
1ª y 2ª
in F

f (stacc.)

Fig. 12. Compás 1057 y siguientes.

- *Siegfried*. Segundo Acto. Segunda escena. Compás 1173:
Guardián de la espada (Fig. 13).

Trompetas
1ª y 2ª
in F

f

Fig. 13. Compás 1173 y siguientes.

- *Siegfried*. Tercer Acto.- Primera escena. Compás 365: *Fatalidad* (Fig. 14).

Trompeta 1
in F

Trompeta 2 y 3
in F

f

f

Fig. 14. Compás 365 y 366.

1.4. Emociones (sentimientos...)

- *La Walkyria*. Segundo Acto. Segunda escena. Compás 619: *Maldición del anillo* (Fig. 15).

Trompetas
1ª y 2ª
in F

(a2) *p*

Fig. 15. Compás 619 y siguientes.

- *La Walkyria*. Segundo Acto. Tercera escena. Compás 1637: *Destino* (Fig. 16).

Trompetas
1ª y 2ª
in F

(a2) *pp* *f* *p* *p* *f* *p*

Trompeta Baja
in Es

pp *f* *p* *p* *f* *p*

Fig. 16. Compás 1637 y siguientes.

- *Siegfried*. Primer Acto. Tercera escena. Compás 2608: *Alegría de vencer* (Fig. 17).

Trompeta 1ª
in E

Trompetas
2ª y 3ª
in E

Fig. 17. Compás 2608 y siguientes.

- *Siegfried*. Tercer Acto. Tercera escena. Compás 1757: *Saludo al amor* (fig. 18).

Musical score for Trompeta 1 and Trompeta Baja in C, measures 1757-1760. The score is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first measure (1757) starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The second measure (1758) continues with a half note C5, a quarter note B4, a half note A4, and a quarter note G4. The third measure (1759) features a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The fourth measure (1760) concludes with a half note C5 and a quarter rest. Dynamics include *p* and *cresc.* throughout the passage.

Fig. 18. Compás 1757 y siguientes.

- *El ocaso de los dioses*. Prólogo. Compás 354: *Fama de Siegfried* (Fig. 19).

Musical score for Trompeta 1, Trompetas 2 y 3, and Trompeta Baja in E-flat, measures 354-357. The score is in 4/4 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first measure (354) features a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The second measure (355) continues with a half note C4, a half note D4, and a half note E4. The third measure (356) features a half note F4, a half note G4, and a half note A4. The fourth measure (357) concludes with a half note B4 and a quarter rest. Dynamics include *ff* throughout the passage.

Fig. 19. Compás 354 y siguientes.

2. Intervenciones de función y carácter armónico

- *La Walkyria*. Primer Acto. Compás 1521 (Fig. 20).

Trompetas 1ª y 2ª
(in E)
ff

Trompeta 3ª
(in E)
ff

Trompeta Baja
(in D)
ff

Fig. 20. Compás 1521 y siguientes.

- *El ocaso de los dioses*. Prólogo. Compás 6 (Fig. 21).

Trompetas
1ª, 2ª y 3ª
(in Es)

p < *mf* > *p*

Fig. 21. Compás 6 y 7.

3. Intervenciones de concreción y diseño rítmico

- *El oro del Rin*. Cuarta escena. Compás 3736 (Fig. 22).

The musical score for three trumpets (1st, 3rd, and Bass) in 3/4 time, measures 3736-3739. The key signature is one sharp (F#).
 - **Trompeta 1ª (in Es)**: Measures 3736-3737 are rests. In measure 3738, it plays a quarter note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked *p*. In measure 3739, it plays a quarter note D5, followed by another triplet of eighth notes (E5, F5, G5).
 - **Trompeta 3ª (in Es)**: Measures 3736-3737 play a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) marked *p*. In measure 3738, it plays a quarter note B4, followed by another triplet of eighth notes (C5, D5, E5) marked *p*. In measure 3739, it is silent.
 - **Trompeta Baja (in Es)**: Measures 3736-3738 are rests. In measure 3739, it plays a quarter note G3, followed by a triplet of eighth notes (A3, B3, C4) marked *p* and *len.*

Fig. 22. Compás 3736 y siguientes.

- *La Walkyria*. Primer Acto. Tercera escena. Compás 1074 (Fig. 23).

The musical score for two trumpets (1st and 2nd) in 2/4 time, measures 1074-1075. The key signature is one sharp (F#).
 - **Trompeta 1ª (in F)**: Measure 1074 is a whole rest. In measure 1075, it plays a quarter note G4, followed by a quarter note A4, marked *p*.
 - **Trompeta 2ª (in F)**: Measure 1074 is a whole rest. In measure 1075, it plays a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, marked *p*.

Fig. 23. Compás 1074 y 1075.

4. Intervenciones de apoyo motivico

- *La Walkyria*. Primer Acto. Compás 1060 (Fig. 24).

Musical score for Trompetas 1ª and 2ª (in E) for measures 1060-1062. The first staff is for Trompeta 1ª and the second for Trompeta 2ª. Both start with a rest in measure 1060. In measure 1061, both play a quarter note G4. In measure 1062, both play a quarter note A4. Dynamics are *p* in measure 1061 and *cresc.* in measure 1062.

Fig. 24. Compás 1060 y siguientes.

- *Siegfried*. Primer Acto. Compás 370 (Fig. 25).

Musical score for Trompetas 1ª y 2ª (in F) for measures 370-372. The staff shows a quarter note chord of C4 and F4 in measure 370, a rest in measure 371, and a quarter note chord of C4 and F4 in measure 372. Dynamics are *p*.

Fig. 25. Compás 370 y siguientes.

5. Intervenciones y variaciones motivicas

- *La Walkyria*. Primer Acto. Compás 1087 (Fig. 26).

Musical score for Trompeta 3ª (in C) for measures 1087-1088. The staff shows a triplet of eighth notes G4, A4, B4 in measure 1087, followed by a quarter note G4 in measure 1088. Dynamics are *ff*.

Fig. 26. Compás 1087 y 1088.

- *Siegfried*. Preludio. Primera escena. Compás 1220 (Fig. 27).

The image shows a musical score for two trumpets. The top staff is labeled 'Trompeta 1ª y 2ª (in F)' and the bottom staff is labeled 'Trompeta Baja (in Es)'. Both staves are in 3/4 time. The top staff begins with a fortissimo (ff) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff also begins with ff and has a more rhythmic accompaniment. The score covers measures 1220 to 1224.

Fig. 27. Compás 1220 y siguientes.

WAGNER Y LAS CUATRO REVOLUCIONES PARA LA TROMPETA

Richard Wagner asiste, protagoniza y contribuye en gran medida al desarrollo de las que, particularmente, nosotros consideramos cuatro grandes revoluciones fundamentales acontecidas para la definitiva evolución del instrumento y su determinante posición futura en la orquesta.

1ª. Construcción avanzada de tubos de todos los calibres, y soldaduras posibles de los mismos.

Esta técnica configurará definitivamente el corpus ideal del instrumento y su multiplicidad de modelos según tonalidades y usos. Richard Wagner indicará al respecto la construcción de nuevos tipos («trompeta baja») perdurables hasta nuestros días.

2ª. Introducción en la orquesta.

Los trompetistas, que durante el medioevo han desarrollado toda su potencia esencialmente como finalidad única, deben modificar radicalmente esta tendencia para introducirse y participar de la música de conjunto instrumental en la cámara durante la época barroca. Ahora, han de imitar a la voz humana –máximo ideal del barroco– y alternar con los instrumentos de cuerda dejando que éstos puedan oír sus partes. A pesar del decaimiento representativo sufrido en la transición al clasicismo, auspiciado por la incompetencia del instrumento para producir una escala cromática en toda su extensión, la trompeta superará esta etapa –limitada su utilización por los compositores básicamente como elemento rítmico, armónico y/o dinámico– figurando en las orquestas más representativas de la época.

3ª. Aplicación definitiva de pistones a la corneta, cornetín y trompeta con la consiguiente producción automática e instantánea de la escala cromática.

La incorporación del sistema de pistones o válvulas a la trompeta significó la liberación de sus limitaciones técnicas, y su continuidad definitiva en la plantilla orquestal hasta nuestros días. También, la imposición a los intérpretes de una nueva técnica, radicalmente opuesta en múltiples aspectos a la desarrollada hasta entonces. Asimismo, el instrumento será contemplado por los compositores desde una nueva dimensión intuyendo sus posibilidades, que poco a poco se irán plasmando en la designación de nuevos cometidos musicales en el universo orquestal.

4ª. Revolución en el carácter y asignación de cometidos y funciones multidisciplinarias en el conjunto orquestal.

Solamente faltaba liberar al noble aerófono de sus ataduras, connotaciones pseudo-políticas y anquilosados roles protagónicos, y esta función capital estaría reservada inicialmente al genio intuitivo de Richard Wagner, consolidándose definitivamente con la posterior influencia jazzística.

Wagner se mostrará como un auténtico revolucionario y valedor de las trompetas en cuanto a sus funciones representativas. A partir de Wagner, los antiguos y generalizados «moldes» orquestales, así como las funciones instrumentales individuales variarán sus cometidos, aportando un nuevo simbolismo representativo-asociativo que, en el caso de las trompetas, destruirá la «rigidez» de su configuración clásica (básicamente: rítmica, armónica y dinámica) para dotarla de flexibilidad, ductilidad de carácter y versatilidad interpretativa.

CONCLUSIONES

Richard Wagner utiliza funcionalmente el elemento orquestal trompeta debido al cromatismo y técnica derivada del mismo que en esta época se oferta. Así, la trompeta (los trompetistas coetáneos y generaciones venideras) gana definitivamente un espacio de relevante preponderancia en la compleja máquina sonora orquestal, al ser capaz de metamorfosearse rompiendo los viejos esquemas arquetípicos, y mostrarse finalmente capaz de abordar cometidos musicales de alta representatividad. Las funciones asociativa y de protagonismo que aporta la proyección y la estética morfológica de la trompeta en nuestros días resulta patente en múltiples manifestaciones de la sociedad. La encontramos en heterogéneos cometidos publicitarios, ma-

nifestaciones religiosas, folklóricas, lúdicas y festivas desbordantes, y también en las más excelsas interpretaciones orquestales y concertísticas en los teatros y salas de referencia universal.

El alcance de la revolución musical wagneriana se presenta en la trompeta, al igual que sucede con el resto de los instrumentos y secciones orquestales, fundamentalmente coligado al carácter representativo-asociativo respecto de la psicología y características argumentales que definen o identifican a los personajes (poseedores de rasgos autobiográficos del compositor). En su obra la pasión, la redención y la renunciación serán los motivos esenciales que han de distinguirse a través de las situaciones, texto y circunstancias que se producen y desarrollan en la escena. La orquesta, actuando a modo de amplificador escénico participa como un personaje más de la obra. Un conjunto multidisciplinar, polifacético e inagotable en sus posibilidades igualmente complementarias de cada uno de los elementos actuantes. La plástica general no distingue entre unos y otros a pesar de quedar en el conjunto perfectamente enmarcados sus cometidos y delimitados sus perfiles; orquesta (gran coro de replicantes), actores, paisaje, color, atmósfera, espectadores... todo es necesario e imprescindible para desdoblarse en el tiempo y captar las emociones alojadas en el subconsciente humano independiente del tiempo material.

La trompeta, instrumento de origen netamente militar y de comunicación derivado de su potencial sonoro y timbre peculiar –penetrante y viril–, recogerá las aportaciones asociativas psicológicas y simbólicas wagnerianas y se continuará hasta el infinito con la llegada del *jazz* y la particular idiosincrasia desbordada de sus intérpretes.

Recibido: 11 de marzo de 2016

Aceptado: 25 de agosto de 2016